

Mellan ton och ljud – reflexioner kring Lars-Gunnar Bodins musikfilosofi

”Paper” levererat vid symposiet kring LGB:s 80-årsdag på Kulturhuset, Stockholm den 5-6 november 2015.

En minnesbild inställer sig. Scenen är dåvarande Moderna Museet och en konsert eller föranstaltning i Fylkingens regi och tidpunkten tidigt 60-tal. En ivrigt flaggviftande Lars-Gunnar deltar i framförandet av ett verk som kallas *Kraft durch Freude*. Förmodligen var upphovsmannen medveten om titelns historiska belastning i och med dess användning inom nazismens ideologi och ville med detta val gissla företeelser inom samtiden. Verket skulle kunna betecknas som ett slags happening och blev för mig den första bekantskapen med Lars-Gunnar och hans konstnärliga strävanden. Småningom trädde andra aspekter än de teatralt musikaliska in på arenan och då tänker jag på text-ljud kompositionerna där Lars-Gunnar har varit mycket aktiv, ofta i samarbete med Bengt Emil Johnson. De omkring 1970 återkommande text-ljudfestivalerna var ju ett markant inslag i dåtidens svenska musikutbud. Eller ska vi i stället säga ljudutbud? Under alla omständigheter visar detta på den gränsöverskridande karaktären av Lars-Gunnars skapande som manifesteras redan från början.

Återigen vill jag aktualisera några minnesbilder. I samband med planeringen inför en turné med svensk elektronisk musik genom Västtyskland 1971 sökte jag naturligtvis välja en repertoar som skulle spegla olika sidor av denna konstnärliga aktivitet. Där gav Lars-Gunnar flera råd som visade sig vara synnerligen goda och som lyfte turnén. Ytterligare några år senare medförde turbulensen kring Stiftelsen Elektronmusikstudion, i dagligt tal EMS, att utredningsmannen, dvs. jag själv, hamnade på kollisionskurs med dem som var aktiva inom området. Det var ingen helt behaglig upplevelse och jag minns det hela som en stökig tid.

Men efter december kommer maj och andra utsikter öppnar sig. Lars-Gunnar och jag hamnade samtidigt i Musikaliska Akademiens styrelse och vi förvånades både gemensamt och var för sig över de ibland konstiga ärenden som landade på styrelsens bord. Den för styrelsen gemensamma eftersläckningen bidrog till att vi började komma underfund med varandra. Men det definitiva genombrottet kom när jag på hösten 2001 äntrade Uppsalatåget och till min förvåning större på Lars-Gunnar, en förvåning

som stegrades till glädje när jag förstod att han hade samma ärende som jag: det att delta i ett musikfilosofiskt symposium anordnat av institutionen för estetik vid Uppsala universitet. Bland tonsättare var jag alltså inte ensam om mitt intresse för filosofi relaterad till musik och våra två anföranden kom oavsiktligt att komplettera varandra. Deras titlar är *Quid est musica* respektive *Musiken – en gränslös konst?* och kompletterar varandra i så måtto att medan mitt bidrag talar om vad musik är pekar Lars-Gunnars bidrag på vad musik icke är. Bidragen är publicerade i *Nordisk Estetisk Tidskrift* nr 27-28 från år 2003 som ägnas just åt musik i dess olika filosofiska aspekter.

Låt mig nu släppa den mer personliga aspekten av Lars-Gunnars och mina kontakter under åren och i stället se närmare på vad han faktiskt skriver om musiken och dess gränser, kort och gott begrunda de idéer han formulerar. Jag avser alltså att presentera de centrala punkterna i hans uppsats eftersom många i auditoriet sannolikt icke har hans inlägg aktuellt. Därtill finns som underlag för mitt resonemang ett key-noteanförande som han presenterade vid en konferens 2012 om mening inom elektroakustisk musik. Allt detta kommer alltså att ge mig tillfälle att i tidernas fullbordan presentera några egna idéer beträffande samspelet mellan ton och ljud.

Utgångspunkten för Lars-Gunnar är konstarnas sammanflöde, detta att gränserna dem emellan alltsedan 60-talet blir alltmer flytande och genomsläppliga vilket illustreras av titeln på hans uppsats som innebär att musiken saknar gränser, ett påstående som han dock har försett med ett stort frågetecken. I anslutning till Pierre Schaeffer och dennes tänkande kring *musique concrète* inför han termen "akusmatik" för att inringa en rad företeelser, en term som har fått stor genomslagskraft. Dess språkliga innebörd är "det som hörs men inte syns" och går tillbaka på Pythagoras' pedagogiska metod. Det berättas nämligen att Pythagoras lät sätta upp en gardin eller skärm mellan lärare och lyssnare, detta för att underlätta koncentrationen på *vad* som sägs och inte *hur* det sägs. Man kan på goda grunder ifrågasätta denna metod och i stället hävda att just sättet att meddela kunskap är av stor betydelse för att tillägna sig det som sägs. Det visuella underlättar det auditiva. Men det finns en annan aspekt som har direkt relevans för den lyssnarsituation som vi oftast befinner oss i och som motsäger det jag nyss sagt om det visuellas pedagogiska betydelse. När vi lyssnar på radio är vi i princip jämställda med Pythagoras' elever utan att vi fördenskull behöver gå miste om något väsentligt vare sig det gäller talade program eller konserter. Det hävdas visserligen att live-konserter är något annat än motsvarande musik på band och så är naturligtvis fallet – åtminstone i viss mån och framför allt i volymhänseende. Men detta är inget

skäl att som tidigare kanske gjorts att påstå att musik avlider om den lyssnas till via enbart högtalare. Den blir däremot annorlunda eftersom lyssnarsituationen blir annorlunda.

Denna insikt, först formulerad av Pierre Schaeffer, banade väg för en musik vars utgångspunkt var högtalare och bandspelare och vars existensform lösgjorde den från utförandeaspekten. Det är också den som ligger till grund för Lars-Gunnars tankar och som stimulerat honom till att systematiskt undersöka i vilket eller vilka hänseenden akusmatik skiljer sig från musik, vilka dess grundläggande egenskaper är och var alltså musikens gränser befinner sig. Det är slående hur den motsatsställning, dikotomi, han arbetar fram påminner om ett arbete från år 1971, nämligen Knut Wiggens *De två musikkulturerna* där emellertid tyngdpunkten ligger på sociala faktorer och icke som hos Lars-Gunnar i filosofisk-estetiska överväganden.

Alltnog: han listar tio kriterier som utgångspunkt för musikens gränsdragningsproblem där karaktären av tio budord betydligt uppmjukas av att ingenting föreskrives men väl beskrives. Det första kriteriet lyder: "Tonhöjdsparametern har ofta en undanskymd funktion eller saknas helt. Objektorienterat klangmaterial i stället för tonhöjdsorienterat". Redan här inställer sig en terminologisk fråga som Lars-Gunnar tar upp, nämligen just ordet "objekt". Det går tillbaka på Schaeffers term "objet sonore" – "ljudföremål" och vår jubilar menar att termen är mindre lämplig och föreslår i stället "ljudhändelse". Utan att han själv kommenterar detta ligger i ordet "händelse" en berättande aspekt, vad man kallar narrativitet, och detta tillsammans med det tredje kriteriet, att hela ljudvärlden utgör det potentiella arbetsmaterialet, skulle kunna föra oss fram till ytterligare ett kriterium, nämligen berättelsens.

Jag vill här göra en utvikning eller vad som på ett finare språk kallas exkurs. Det är omdebatterat huruvida musik kan berätta något och vanligen hänvisar man då till programmusiken. Men det är enligt mitt förmenande ett alltför begränsat betraktelsesätt. Tvärtemot vad de musikaliska absolutisterna tror kan toner och rytmer bygga upp berättelser av både åskådlig och ibland dramatisk karaktär, något som jag själv försökt mig på i beskrivningen av några stora symfonisatser inom gängse repertoar. Skälet är förmodligen det som formuleras i Lars-Gunnars andra kriterium: "Tidshanteringen är flytande och subjektiv. Bygger vanligtvis ej på metriska förhållanden". Vi får alltså det paradoxala förhållandet att den akusmatiska konsten som bygger på ljudhändelser icke förmår att gestalta en berättelse eftersom tidshanteringen är flytande trots att dess material hämtas från den totala ljudvärlden med dess myller av händelser.

Jag återupptar nu redovisningen av de kriterier som ligger till grund för den akusmatiska konsten. Kriterium nummer fyra lyder som följer: "Diskontinuerliga utvecklingsprocesser. Bristen på "kausala" samband mellan verkets olika materialelement". Detta följs av det femte kriteriet: "Det mimetiska inslaget är ofta framträdande. Saknas nästan helt i konstmusiken". Dessa två kriterier, bristen på orsakssamband i kombination med fokus på efterbildning är för Lars-Gunnar centrala element inom akusmatiken varför det är rimligt att lite utförligare uppehålla oss vid dessa. Tanken att konsten efterbildar eller avbildar livet är lika gammal som konsten själv och själve Platon gör sig till talesman för detta synsätt. Givetvis finns mimetiska drag inom musiken och man skulle som exempel kunna anföra barockens affektlära där vissa vändningar eller retoriska figurer förutsätts ha en koppling till vissa utommusikaliska företeelser såsom naturfenomen eller känslor. Men denna teori om konst som efterbildning får ett stort genomslag inom akusmatiken och Lars-Gunnar urskiljer tre nivåer. Den första nivån innebär en lätt uppfattbar närhet till ursprungsmaterialet, till det som ännu inte bearbetats och som man kan exemplifiera med mänskliga röster, ljudet från fåglar eller hundar eller som inom begynnelsen av den konkreta musiken järnvägsbuller och knarrande dörrar. Nivå nr 2 innebär ett avlägsnande från ursprungsmaterialet utan att man dock helt förlorar möjligheten till att identifiera det. Man hör att ljudet bearbetats men kan samtidigt göra en välgrundad förmodan om dess ursprung. På en tredje och sista nivå har transformeringen gått så långt att det är nästintill omöjligt att "höra ut" vad som bearbetats utom möjligen så att man uppfattar att *något* är efterbildat oklart vad.

Som vi ser av denna summariska översikt av de olika nivåerna inom kriteriet "efterbildning" är det svårt att upprätthålla fasta gränser dem emellan. Systematiken uppvisar dessutom alltid undantag och därför får vi kanske nöja oss med dessa ungefärliga hänvisningar och dra nytta av att de har formulerats. Vi backar nu till kriterium 4, det som talar om diskontinuerliga utvecklingsprocesser och brist på kausala sammanhang. Eller kanske skulle man hellre säga diskontinuerliga förlopp? Detta kriterium hänger nära samman med närmast föregående kriterium, dvs. nr 3, och som säger att hela ljudvärlden står till förfogande som material. Just detta förhållande kan vara skälet till att vi har svårt att finna ett mönster inom akusmatisk konst, helt enkelt att den är så svåranalyserad. Lars-Gunnar tar upp en idé från en analytiker som går ut på att man måste skilja mellan "abstrakt syntax" och "abstraherad syntax". Med abstrakt syntax menas ett system som uppbyggs alldeles oavsett det material det appliceras

på såsom exempelvis serialism, talserier eller talmystik. Abstraherad syntax däremot härleds ur det faktiskt existerande verket, ur dess klang, och är egentligen ett annat ord för normal musikanalys. Den är gängse inom klassisk musikalisk repertoar och kan även där utmynna i något som liknar abstrakt syntax och vara lika problematisk som den – exemplet Schenkeranalys.

Lars-Gunnar avrundar sin typologi med något som liknar ett personligt ställningstagande. Han säger: "För att nå en djupare insikt i den akusmatiska konstens egenart är, enligt min mening, en estetisk infallsvinkel mer fruktbar". Han menar att det är fullt möjligt att hos ett akusmatiskt verk urskilja vissa mönster, vissa privilegierade formelement som utmärker en komponists arbete. Och, tillägger han, dessa element är möjliga att analysera med hjälp av faktiskt existerande typologiska verktyg. Detta personliga estetiska ställningstagande fördjupas i hans keynoteanförelse där han efter en plaidoyer för ett självständigt, i sig vilande verk, formulerar sig på följande sätt: "Det" – alltså konstverket - "är i första hand en artefakt som komponisten skänker konstvärlden, men detta hans objekt har också funktionen av en mental diskussionspartner som ger upphov till en inre dialog och begrundan under loppet av skapelseprocessen". Jag vill tillägga att inte bara akusmatiker har gjort denna erfarenhet.

Namnet Pierre Schaeffer har vid flera tillfällen åkallats och det är ingen tillfällighet givet hans centrala roll inom akusmatiken och detta både som komponist och som teoretiker och filosof. Den kanske mest bestående insatsen ligger i hans systematisering av ljudvärlden manifesterad i avhandlingen *Traité des objets musicaux* – "Avhandling om musikaliska föremål". Det ligger ett enormt kartläggningsarbete bakom denna 600-sidiga volym och inte för inte har Lars-Gunnar jämfört den med Linnés botaniska systematik. Bägge system fungerar utmärkt som beskrivning men kan icke förklara varför vi föredrar ett ljud framför ett annat eller en blomma framför en annan. Dess roll som estetisk vägvisare är synnerligen begränsad men frågan är om inte åtminstone Schaeffer hade den ambitionen. Kanske – om man betänker hans val av terminologi i stort. Verktitlar som symfoni och etyd finns med från första början vilket tycks skapa en anknytning till traditionell musik, rentav vilja åberopa den som estetisk garant. Även titeln "Avhandling" pekar i samma riktning och vi anar Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* bakom knuten.

Viktigare är dock en annan aspekt. Jag vill börja med ett påstående: alla toner är ljud men alla ljud är inte toner. Jag tror inte att någon av de

närvarande skulle ha något att invända mot detta påstående. Men hade Schaeffer varit här så skulle han ha gjort det. På annat sätt kan man inte tolka hans idé att avanedotisera ljudet, dvs. att kapa förbindelsen mellan ljudet och dess orsak, att få oss att uppleva ljudet som tonen, som en absolut företeelse och med likvärdig estetisk betydelse och innebörd. Han skulle kanske ha sagt: alla toner är ljud och alla ljud är som toner. Det är för mig ingen tvekan om att han har grundligt fel, ton och ljud är trots sitt gemensamma ursprung väsensskilda och utvecklingen inom akusmatiken har eftertryckligt dementerat Schaeffers försök till överbrygning.

Icke desto mindre är Schaeffers ansats viktig i andra hänseenden. I början av förra seklet växte en rörelse inom konsten fram som brukar sammanfattas under begreppet "avantgardism". Enligt Peter Bürger är det utmärkande för detta att man vill upphäva gränsen mellan konst och liv. För musikens vidkommande skulle detta innebära att icke-tonhöjdsbestämda ljud släpps in i tonernas helgedom och gör sig hemmastadda där. Inte nog med det: dessa inkräktare tar över rulljansen, ingår allians med modern kommunikationsteknik och skapar i tidernas fullbordan en ny konstform med rötter i musiken men med ett beteende som enligt Lars-Gunnar mer erinrar om bildkonst. Vad som sker är att världen bryter in och ställs framför våra öron och att vi ibland blir förvirrade. Det hela har något av Gustav Mahler över sig, han som menade att symfonin måste vara som världen och omfatta allt. Byt ut "symfoni" mot "konst" och vi tvekar inte om var vi befinner oss. Det är något i detta som påminner om John Cage och David Tudor när de på slutet av 1950-talet gästade Fylkingen och framförde ett verk som bestod av man zappade mellan olika radiostationer. Eller varför inte påminna om ett senare verk, nämligen tredje satsen ur Luciano Berios *Sinfonia* där hela världen tycks vara närvarande och allt inom en fast kompositorisk ram.

Vi har nu kommit till vägs ände och det återstår för mig att försöka formulera relationen mellan ton och ljud. Jag gör det i form av en tes som emellertid låter som en hypotes:

Om ljuden är världen, är då tonen världsförklaringen?

Gunnar Bucht