

1. Man kan tänka sig handlingar, som i juridiskt hänseende varken är förbjudna eller tillåtna, medan (om man bortser från teorier av Occams typ) disjunktionen tillåten-förbjuden inom etiken täcker alla tänkbara handlingar.

2. De juridiska tillåtelseerna är normer, närmare bestämt löften, som binder myndigheternas framtida handlande, medan de moraliska inte har normativ karaktär.

Båda olikheterna kan föras tillbaka till det förhållandet, att vi vid lagstiftning har att göra med beslut, som man har viljemässig kontroll över, medan det inom etiken är fråga om attityder eller (enligt de objektivistiska teorierna) konstaterande av faktiska omständigheter.

Litteratur

Dworkin R, *Taking Rights Seriously*, London 1977.

Schilpp, P (utg), *The Philosophy of G E Moore*, London 1968.

Tranöy, K E, "An Important Aspect of Humanism", *Theoria* 1957:1.

von Wright G H, *Norm and Action*, London and Henley, 1977 (först publicerad 1963).

Per-Erik Brolinson och Holger Larsen

Rockmusikens estetik

När fackfilosofer diskuterar estetiska frågor rör de sig ofta på en hög nivå av generalisering och abstraktion. Tvivelsutan är en diskussion och teoribildning på denna nivå nödvändig för att på ett meningsfullt sätt kunna ge sig i kast med mer konkreta estetiska problem. Ju mer problemställningarna konkretiseras, desto större blir emellertid behovet av dialog och samverkan mellan fackfilosofer och företrädare för de estetiska vetenskaper inom vilkas fält problemen uppträder.

Som musikforskare har vi ägnat rockmusiken speciellt intresse, och i en nyligen framlagd avhandling bl a försökt fixera några fruktbara stilanalytiska infallsvinklar på denna musik (Brolinson & Larsen 1981 a, b).

Under arbetets gång har frågor rörande rockens estetik aktualiserats, vilka vi dock inte närmare berört i avhandlingen. Föreliggande artikel är ett försök att något utveckla dessa frågor. Vi vill här konfrontera våra rön som musikforskare med vad vi uppfattar som en insiktsfull generell diskussion kring musikens estetiska värde.

Praktiskt taget alla musikestetiska diskussioner, såväl bland filosofer som musikforskare, förs med exemplifieringar från och tillämpningar på konstmusik. Det ter sig bli därför utmanande och spännande att föra resonemangen kring en repertoar som några kanske skulle hävda vara ointressant när det gäller frågor om estetisk upplevelse och estetiskt värde.

”Rockmusik” används här – i enlighet med rådande anglosaxiskt språkbruk – som en samlingsbenämning på en rad sinsemellan olika men av tradition sammanhållna ungdomsmusikstilar. Dessa har alla rötter i den stil som i USA kring 50-talets mitt blev känd som rock’n’roll, men kan dessutom i betydande grad ha assimilerat stildrag vitt skilda från detta ursprung (se vidare Brolinson & Larsen 1981 a, s 7ff).

Den musik som vi pekat ut med termen rockmusik torde utgöra den, även globalt sett, mest konsumerade under efterkrigstiden. Samtidigt är det tydligt att musikforskningen ägnat denna musik ett tämligen svalt intresse. Det mesta som skrivits om rock har producerats av journalister, kulturkritiker och sociologer och som en följd härav har de musikanalytiska aspekterna kommit att bli ett slags stormens öga. Är det då ofruktbart att koppla stilanalytiska iakttagelser till en diskussion kring estetiskt värde? Med andra ord: förtjänar rockmusiken att tas på allvar som estetiskt objekt eller är den – i så fall tillsammans med mycket annan masskultur – utomestetisk?

Den estetiska facklitteraturen ger en mängd förslag till vad man bör mena med ”estetiskt objekt”. Det i våra ögon mest fruktbara presenteras av Beardsley under rubriken ”The Instrumentalist Theory” (1958, s 524 ff). Enligt denna teori innebär ”x är ett estetiskt objekt” att ”x har förmågan att framkalla estetiska upplevelser”. Följdfrågan är given: vad kännetecknar enligt Beardsley den estetiska upplevelsen? För det första är den en upplevelse där uppmärksamheten är starkt fixerad på heterogena men sammanhängande komponenter i ett fenomenellt objektivt område – i detta fall klangliga mönster. (För innebörden av ”fenomenellt objektivt område” se Beardsley, a a, s 37 ff.) Upplevelsen måste, för det andra, ha en tämligen hög grad av intensitet. För det tredje måste den vara högggradigt koherent. Slutligen måste upplevelsen också vara sig själv nog.

Alright, men på vilket sätt kan då rocken framkalla upplevelser präglade av samtliga fyra kraven?

Att det första kravet är uppfyllt kan synas självklart. Rocken genererar förvisso ett fenomenellt objektivet område av klangmönster som är heterogena men sammanhängande. Två frågor inställer sig dock: vilka är de för rocken karakteristiska dragen i dessa mönster, samt är de av sådan art att de framkallar, eller kan framkalla, en starkt fixerad uppmärksamhet?

Den kanske viktigaste fenomenella kvaliteten i rockmusik är vad vi i enlighet med musikerjargong rubricerar som *sound*. Vi betraktar sound som summan av de musikaliska komponenter i helhetsstrukturen som är kopplade till upplevelsen av ett musikaliskt nu. Detta "nu" är inte en punkt på tidsaxeln; upplevelsen av musik förutsätter nödvändigtvis ett tidsligt förlopp. Dess utsträckning är beroende av flera faktorer, främst det musikaliska sammanhanget, men några få sekunder kan anges som ett typvärde. Om man exempelvis föreställer sig någon som sitter vid radion och vrider på stationsinställningen för att hitta en station som sänder musik han gillar, behöver han i regel blott några få sekunder för att avgöra om han kommit rätt. Den fenomenella kvalitet som i denna situation är av intresse är just sound.

Vad är det då man uppfattar i ett lösryckt stycke musik på några sekunder? Den totala klangbilden, kanske en utpräglad klangkaraktär i någon röst- eller instrumentstämma, en viss typ av rytmiskt rörelsemönster, några samklanger och samklangsförbindelser, kanske ett melodiskt fragment – ett slags total gestik. Alla musikaliska komponenter medverkar i princip i genererandet av soundupplevelsen. Härav följer dock inte att alla parametrar har samma betydelse för denna upplevelse. I det enskilda fallet torde man alltid kunna peka på en eller några få samverkande parametrar som är soundbestämmande – som är aktiva i präglingen av soundets specifika karaktär. Vi vill alltså hävda att formdimensionen i vidaste mening – om man så vill den syntaktiska –, som ju är helt avgörande i mycken konstmusik, är av underordnad betydelse i rocken. Härmed markeras samtidigt orimligheten i generella utsagor rörande musikens värde som t ex Meyers:

Det sinnligt-associativa är av mindre betydelse när det gäller värde. Musik måste värderas syntaktiskt (1959, s 280 [vår övers]).

Frågan om framkallandet av "starkt fixerad uppmärksamhet" är onekligen problematisk, särskilt med hänvisning till de situationer i vilka man vanligen påträffar rockmusiklyssnaren. Många ungdomar könsümerar rock i samband med andra aktiviteter som dans, rullskridskoåkning, läxläsning, raggning i bil etc. Liknande bruk är emellertid vanliga när det gäller konstmusik; man dammar till Mozart och älskar till Mahler. Vad

som här är av intresse är dock inte de musikaliska användningar som faktiskt förekommer eller rent av dominerar, utan huruvida musiken kan framkalla ett mera koncentrerat förhållningssätt. Om man betraktar de situationer som är tänkta som och fungerar som "ideala" lyssnar-situationer oavsett genre eller stil, t ex konserten, blir problemet intressantare. Den konstmusikaliska konsertpubliken uppvisar normalt ett beteende som väl stämmer med våra föreställningar om koncentration; tystnad, stillhet, podiefixering, osv. Med rockpubliken är det nästan tvärtom; skrik, dansartade rörelser, handklappningar, osv. Är sistnämnda beteende oförenligt med starkt fixerad uppmärksamhet? I så fall måste vi väl frångå många musikkulturer utanför västerlandet möjligheten till estetisk upplevelse. Och hur skall vi då ställa oss till orkesterledaren i storbandet eller dirigenten för symfoniorkestern? Har dessa kroppsligt livliga personer någon annan, t ex musikteknisk, och ej en estetisk upplevelse? Det är orimligt att dessa och liknande fysiologiska beteenden skulle stå i konflikt med kravet på fixerad uppmärksamhet. Tvärtom finns starka kopplingar mellan t ex markerad och enhetlig puls och kroppsmotorik inom flera musikgenrer.

Snarare kan man se dessa receptionssätt som indicium på att Beardsleys andra huvudkrav på estetisk upplevelse ofta är uppfyllt i samband med rockmusik, nämligen att ha en tämligen hög grad av intensitet. Att rockmusiken ofta är ett objekt med intensiva fenomenellt objektiva komponenter (dynamik, artikulation, klangfärg) är uppenbart. Härav följer inte att intensiteten i upplevelsen motsvarar nämnda fenomenella kvaliteter. Intensiteten i rockupplevelsen är dock speciell, en viktig perceptionskvalitet är upplevelsen av styrka. Konserter med uteffekt om runt 26 000 watt och med ca 120 dB intensitet, dvs i medicinsk mening hälsovådliga miljöer, är önskvärda. Flera iakttagbara biologiska förändringar hos publiken är för handen, t ex ökad adrenalinutsöndring och förhöjt blodtryck. Man måste helt enkelt intensivt hänge sig åt rockens ljudmiljö för att stå ut. De akustiska förhållandena framkallar ett kategoriskt ställningstagande: antingen flyr man fältet (eller nyttjar polisens öronskydd) eller ger sig hän med full intensitet.

"Koherens" i fenomenell mening är manifesterad i bra rockmusik på flera sätt. I fråga om sound kan man peka på samspelet mellan klangfärg och rytmisk gestik. Den lödiga och elastiska elbasklang som hörs på bl a flertalet soulinspelningar ger intryck av att besitta en klangenergi, som naturligt genererar den typ av rytmisk rörelse som är vanlig i stilens upprepade basfigurer. Sådana figurer medger i sin tur att övriga rytminstrument kan hanteras mer flexibelt utan att därmed rycka sönder upplevelsen av en klart markerad puls – ett sk "beat".

Beardsleys sista krav på estetisk upplevelse – att upplevelsen är sig

själv nog – framstår ej i klaraste ljus. (Kommer t ex autonomt lyssnande till filmmusik till korta in för detta krav?) Det är vanskligt att uttolka hur man någorlunda exakt skall skilja detta krav från koherens och intensitet. Däremot är B:s härtill förda resonemang om den estetiska upplevelsens verklighetsdistanserande karaktär (”sense of ’make-believe’ ”, s 529) av stort intresse för rockmusikens estetik. Vi har introducerat uttrycket ”vokal posering” för att peka ut bl a denna viktiga kvalitet i rockens vokalstil (Brolinson & Larsen 1981 b, s 94ff). Härmed åsyftas omständigheten att just intensiteten i det affektiva vokala föredraget normalt inte bör betraktas som en känslofylld tolkning av textinnehållet eller en återspeglning av artistens personliga känslor. Snarare är det fråga om att gestalta en attityd, en emotionell ”pose”, som också har ”showkaraktär”. Denna karaktär kommer till uttryck bl a och främst i att sångaren genom manér och överdrifter distanserar sig från sitt material. Många av de mest inflytelserika vokalartisterna i rockens historia, t ex Elvis Presley, Little Richard, John Lennon och Rod Stewart, är nära nog parodier på sig själva, och effekten verkar medvetet självvironisk.

Beardsleys diskussion av estetisk upplevelse är naturligt nog intimt sammanhängande med hans teser rörande estetiskt värde. Huvudlinjen i hans argumentation är att alla relevanta argument om estetiskt värde kan återföras på tre typer av kriterier (s 462 ff): enhetlighet (unity), komplexitet (complexity) och – något förenklat – karaktärsintensitet (intensity of human regional qualities, jfr s 328 ff). Vidare menar han att ett objekts estetiska värde bestäms av vilken grad (magnitude) av estetisk upplevelse det förmår framkalla, förutsatt att en sådan upplevelse kan visas vara värdefull.

En av svårigheterna i tillämpningen av dessa generella kriterier på partikulära estetiska objekt är hur de sinsemellan skall sammanvägas. Detta medges också av Beardsleys; han inför en ”Area of Undecidability” (s 535 ff) för att utpeka ett område – en klass av estetiska objekt, vars estetiska värde ej går att rangordna. I rockmusiken kan man se en tydlig tendens till att vissa av de nämnda kardinalkvaliteterna är rikare företrädna än andra. Det gäller främst enhetlighet och karaktärsintensitet, vilka i regel dominerar över komplexiteten. Visserligen kan man påvisa att den rockmusikaliska klangbilden och motoriken – soundet – ofta är komplext uppbyggt, men härav följer ju inte att det uppfattas som särskilt komplext. Snarast förefaller komplexitet i musik manifesteras främst formmässigt, t ex genom tematisk/motivisk mångfald, kontrast, variation, karaktärsskiftningar, harmonisk/tonal rörlighet. Sådana gestaltungsformer är ovanliga i rockmusik.

Här inställer sig ett problem som Beardsley blott antyder. Kan en hög grad av enhetlighet kompensera en brist på komplexitet? Det förefaller

inte rimligt. Den renodlade enhetligheten är ju närmast liktydig med monoton och således knappast en positiv värdekvalitet. Man måste således förutsätta ett visst mått av komplexitet för att enhetligheten alls skall kunna göra sig gällande som positivt värdekriterium. Observera att något motsvarande beroendeförhållande inte behöver föreligga mellan karaktärsintensitet och någon av de övriga kardinalkvaliteterna. Frågan är alltså om den övervägande avsaknaden av formmässig komplexitet i rockmusik gör att dess enhetlighet förlorar intresse som positiv värdekvalitet. Återstår alltså möjligheten att en soundmässig komplexitet kan kompensera bristen på den formmässiga. Vi vill hävda att det förhåller sig så.

Rock, framför allt från de sista femton åren, uppvisar ofta en flerskiktad klangbild. Den manifesteras såväl i klangfärg som motorik. Ta t ex Queens "Mustapha" (från 1978): tung men distinkt basmotorik; avsnittsvisa överlagringar av andra klangskikt i den motoriska stommen; avsnittsvisa perspektivförändringar som gör att klangbilden än dras samman, än sprids, än homogeniseras, än separeras; långtgående klanglig profilering av de enskilda stämmorna. Andra exempel kan hämtas från funky-stilen där pulsmarkeringen gärna fördelas mellan skilda klangskikt så att olika metriska positioner får sina specifika klangfärger och artikulationer – pulsen "studsar". Analog till god rock är härvidlag den likaså svårbeskrivna fenomenella kvaliteten "swing" inom god jazz. I båda fallen handlar det om en vitalisering av ett rörelsemönster fast med olika medel.

Karaktärsintensiteten i rock manifesteras särskilt tydligt i vokalidiotmet där en stark individualisering av framtoningen eftersträvas (jfr Brolinson & Larsen, 1981 b, kap 3). På liknande sätt förhåller det sig med många solistiska instrumentalstämmor (Brolinson & Larsen 1981 a, s 184 ff).

Frågan är emellertid om det inte inom rocken också finns rimliga värdekriterier som inte kan härledas ur Beardsleys. Vad vi särskilt är ute efter är *slagkraft*, ett kriterium som är viktigt i all populärmusik (där uttrycket för övrigt används med kommersiella implikationer) men samtidigt sannolikt även är relevant för tex Mozarts eller Schuberts symfonier. Var och en som är musikintresserad torde ha upplevt att viss musik "tar tag i en"; man fastnar för en låt eller, med samtida språkbruk, det tänder till. En förklaring till detta kan ju vara karaktärsintensiteten, men dessutom eller huvudsakligen något ytterligare. Alla torde ha upplevt att en melodislinga utan påtaglig karaktärsintensitet likväl inpräntar sig i medvetandet; den tycks besitta en välavvägd kombination av karakteristisk personlig profil och skenet av det välbekanta. Det är svårt att se att en sådan kombination enbart kan förklaras som en lyckad

avvägning mellan enhetlighet och komplexitet. Snarare är det här fråga om ett slags "regional quality" som i likhet med Beardsleys human regional quality kan bero av fenomen som klangfärg, klangtäthet, rytmiskt-melodiskt rörelsemönster etc, men som "tillhör ett komplex men ej någon av dess delar" (Beardsley, s 83).

Ta t ex inledningsfrasen till Rolling Stones "Satisfaction": klangfärgen är distinkt men förvrängd (distorderad); det rytmiska mönstret uppvisar flera karakteristiska synkoper; den melodiska rörelsen är enkel men likväl spänningsfylld, bl a i dess roll i ett harmoniskt spänningsfält. Ingen av dessa egenskaper kan ensam förklara frasens slagkraft, och frågan är om de i kombination kan annat än antyda en förklaring.

Hur komma vidare? Den musikvetenskapliga analysen kommer ofta till korta när det gäller att göra en precisering av de generella egenskaper som filosofer fäst vår uppmärksamhet vid. Delvis kan detta bero på att värderingsfrågor sällan medvetet (däremot ofta undermedvetet) sysselsätter musikanalytikern. Att något är bra tas nära nog som utgångspunkt för analysen snarare än som en tes som skall prövas. Musikvetenskapen har således mycket att vinna på att i större utsträckning sätta värderingsfrågor i centrum för arbetet. Försök i den riktningen torde bli särskilt fruktbarande om de kunde ske i dialog med filosofer. Tolka gärna vårt bidrag som inbjudan till sådan.

Litteratur

- Beardsley, M C: *Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism*. New York 1958.
- Brolinson, P-E & Larsen, H (1981 a): *Rock . . . Aspekter på industri, elektronik och sound*. Stockholm 1981.
- Brolinson P-E & Larsen H (1981 b): . . . and Roll. *Aspekter på text och vokal gestaltning*. Stockholm 1981.
- Meyer, L B: "Some remarks on Value and Greatness in Music", omtryckt i Philipson, M och Gudel, P J (utg) *Aesthetics Today*, 2 uppl, New York 1980.