

Rockmusikens nya kläder

I sin uppsats "Rockmusikens estetik" (1982) diskuterar Per-Erik Brolinson och Holger Larsen huruvida rockmusik är att räkna som, "förtjänar tas på allvar som", estetiskt objekt och därmed kan bedömdas efter gängse estetiska normer. B & L väljer att stödja sig på Beardsleys estetik (1981), som anknyter till en tämligen formell syn på konsten. För att få grepp om vad som menas med "estetiskt objekt" använder B&L sig av de fyra kännetecken på "estetisk upplevelse" som Beardsley ställer upp – estetiska objekt skulle ha förmåga att framkalla denna typ av upplevelser. De prövar sedan om dessa kännetecken föreligger i rockmusikupplevelsen, en prövning som utfaller positivt. I uppsatsens senare del diskuteras huruvida rockmusik uppfyller de kriterier för estetiskt värde som Beardsley anser ligga till grund för alla "objektiva estetiska värderingar". Också detta menar de sig kunna visa.

Vi finner att B&L:s argumentation inte är i allo hållbar, samt att deras sätt att hantera problemet leder in på spörsmål av mera allmänt estetiskt intresse. Låt oss därför anta deras inbjudan till meningsutbyte. Låt oss också inledningsvis markera att våra kritiska synpunkter inte dikteras av någon njugg eller snorkig inställning till rockmusik. B&L:s omsorg om rockmusik är sympatisk (låt vara att den måhända borde tagit sig andra uttryck), och vi menar att det kan finnas skäl (dock inte nödvändigtvis eller huvudsakligen estetiska sådana) för att hysa en hög uppfattning om rockmusik.

1. Vad säger Beardsley?

B&L:s läsning av Beardsley innehåller skevheter, som återverkar på argumenteringen. När det gäller att definiera "estetiskt objekt" förordar Beardsley en definition i termer av objektets egenskaper: "Det säkraste och mest informativa sättet att särskilja estetiska objekt från andra perceptuella objekt torde inte vara att gå via deras orsaker eller effekter eller relationer till människor, utan att gå via deras egna egenskaper" (s 63). Centralt hos Beardsley är alltså att estetiska objekt (i högre grad än andra typer av objekt) äger vissa egenskaper som väl låter sig sammanfattas under rubrikerna "enhetlighet", "komplexitet" och "intensitet (avscende mänskliga kvaliteter)", egenskaper som tjänstgör som kriterier för objekti-

va estetiska värderingar och som återfinns som ”perceptuellt innehåll” i de estetiska upplevelserna. Däremot kan de inte omedelbart relateras till de likbenämnda kännetecknen för estetisk upplevelse. Så långt Beardsley.

B&L påstår (s 41) att Beardsley ställer upp en instrumentell definition av ”estetiskt objekt” enligt vilken ”X är ett estetiskt objekt” innebär att ”X har förmågan att framkalla estetiska upplevelser”. Detta stämmer inte; vad Beardsley på detta sätt definierar är ”*estetiskt värde*” (s 531). Beträffande ”*estetiskt objekt*” formulerar sig Beardsley inte så kategoriskt: ”det finns något som estetiska objekt duger till som andra ting inte duger till, eller duger lika bra till [...] något som estetiska objekt är särskilt bra till [...] det man kan göra med ett estetiskt objekt är att förnimma det på ett särskilt sätt och låta det ge upphov till en viss sorts upplevelse” (s 526). Sambandet med ”estetisk upplevelse” är alltså knappast så starkt som krävs för att visa att något är ett estetiskt objekt i kraft av arten av de upplevelser det frambringar. Vad som skulle behövas är ett påstående att estetiska objekt exklusivt förmår framkalla estetiska upplevelser utmärkta av vissa nödvändiga/tillräckliga kännetecken. Inte heller beträffande dessa kännetecken är Beardsley särdeles tvärsäker: ”vi kan vara rimligt säkra på vissa generaliseringar” (s 527).

Det framgår inte klart av B&L:s text varför Beardsleys grundläggande objektiva värdekriterier prövas med avseende på rockmusik. Avsikten kan vara att fortsätta argumentationen för att rockmusik är ett estetiskt objekt, men det kan också röra sig om ett försök att plädera för att rockmusik har högt estetiskt värde. Den första intentionen stämmer bättre med Beardsleys tankegång än försöket att avancera via den estetiska upplevelsen – värdekriterierna går ju tillbaka på egenskaper hos objektet – men en sådan demonstration kan svårligen bli vattentät. Uppenbart är att det måste bli en fråga om gradering: beroende på sina estetiskt relevanta egenskaper kan objekt duga mer eller mindre bra eller inte alls som estetiska objekt och åsätts i kraft av samma egenskaper en viss estetisk värdering.

Missvisande är det sätt på vilket ”magnitute” dyker upp som att ”fjärde kriterium” på estetiskt värde i B&L:s text (s 44). Att ”ett objekts estetiska värde bestäms av vilken grad (magnitute) av estetisk upplevelse det förmår framkalla” är sant givet Beardsleys instrumentella definition av estetiskt värde, men ”magnitute” är inget självständigt kriterium utan en sammanfattning av övriga tre objektiva kriterier/egenskaper så som de framgår i och präglar upplevelsen, ”’magnitute’ är en funktion av *åtminstone* dessa tre variabler” (s 529).

B&L:s diskussion vad avser huvudfrågan huruvida rockmusik är ett estetiskt objekt är alltså relevant i den utsträckning den gäller (om än

ibland på grund av misstag orsakade av dålig begreppskategorisering) rockmusikens egenskaper; argument som därmot avser rockmusikupplevelsen är ovidkommande. Låt oss emellertid i fortsättningen bortse från detta och följa pläderingen för rockmusikens estetiska status mera i detalj.

2. Kännetecken på estetisk upplevelse

Beardsleys första kännetecken gäller ”starkt fixerad uppmärksamhet på heterogena men sammanhängande komponenter i ett fenomenellt objektivt område”. B&L bortser här från sådana bruk av [rock] musik, där musiken inte är huvudsak; för dem gäller det att visa att [rock] musiken ”kan framkalla ett mera koncentrerat förhållningssätt” i ”situationer som är tänkta som och fungerar som ’ideala’ lyssnarsituationer, t ex konserter”. De kommer fram till att det inte råder någon ”konflikt” mellan kravet på ”starkt fixerad uppmärksamhet” och rockpublikens stökiga beteende under konserterna (s 42–43).

Detta är mycket otillfredsställande. Att de estetiska objekten följs mycket uppmärksam av mottagaren förefaller vara ett närmast oundgängligt rekvisit, ett nödvändigt men inte tillräckligt villkor, för estetisk upplevelse; uppmärksamhet synes vara av fundamental betydelse i den estetiska attityden. Föreligger inte denna uppmärksamhet, verkar det inte meningsfullt att gå vidare och kontrollera förekomsten av övriga kännetecken.

Vidare är kopplingen mellan uppmärksamhet och rörelse godtycklig – har någon verkligen påstått att dessa ting är oförenliga? Tills något sådant visats måste därför gälla att rörelse eller brist därpå varken kan anses tyda på eller utesluta uppmärksamhet. (”Filharmonisk” publik sitter stilla, vilket inte hindrar att många lyssnare har lurat till eller tänker på annat.) Även om alltså frånvaron av konflikt mellan en lyssnares rörelser och hans uppmärksamhet inte bevisar något, är det av intresse att granska B&L:s övertalande argumentering för rockmusikpublikens uppmärksamhet.

Att vi annars ”måste frånkänna många musikkulturer utanför västerlandet möjligheten till estetisk upplevelse” gäller bara om vi köper generaliseringen att lyssnarrörelser är symptom på ouppmärksamhet. Konsekvensen är fö inte så hårresande – varför skulle estetisk upplevelse av musik vara universellt förekommande? Tanken att en dirigent inte skulle ha någon estetisk upplevelse när han dirigerar kan man också acceptera. Har han det inte, så är det emellertid antagligen inte de egna rörelserna som hindrar honom; han torde ha mycket annat att tänka på. Beskaffenheten av musikens estetiska upplevelser medan de framför musik är en intressant fråga, men ovidkommande när vi som här diskuterar lyssnarnas

estetiska upplevelser. Visst finns det, slutligen, musik med ”starka kopplingar mellan markerad och enhetlig plus och kroppsmotorik”, men i den mån företeelsen håller sig på det kinestetiska planet och inte ageras ut, saknar den relevans i argumentationen.

B&L menar att Beardsleys andra kännetecken på estetisk upplevelse, kravet på ”tämlichen hög grad av intensitet”, är uppfyllt vad det gäller rockmusik. Som ”indicium” därpå anför de rockmusiklyssnarnas beteende vid rockgalor. Vidare anser de att det ”är uppenbart att rockmusiken ofta är ett objekt med intensiva fenomenellt objektiva komponenter (dynamik, artikulation, klangfärg)”. Visserligen skiljer de strax mellan dessa intensiva fenomenella kvaliteter och upplevelseintensitet, men betonar samtidigt att ljudstyrkan är en ”viktig perceptionskvalitet” i upplevelsen av rockmusik (s 43).

Säkert tyder publikbeteendet på ett mycket starkt engagemang, och att publiken kräver avsevärt högtalartryck för att komma i den rätta känslan skall inte heller betvivlas. Tvivelaktigt är däremot huruvida författarna till slut åsyftar ”upplevelse av intensitet” eller ”intensiv upplevelse”, och synnerligen tvivelaktigt är det om det alls är detta slags dB-intensitet som Beardsley tänker på. (Vad som skall avses med ”intensiv artikulation och klangfärg” är så oklart att vi lämnar det därhän.)

Under alla förhållanden kan publikens upphetsning bero på faktorer av vilka många väl måste anses vara lika irrelevanta som ljudets fysikaliska intensitet: musikens appell till kroppsrörelse, identifikation med den egna gruppen eller med viss livsstil, respons på musikens eller textens innehållsliga associationer vare sig de gäller erotik eller aggressioner. Man får inte heller förbise att en musikpubliks beteende är bestämt av konventioner: lyssnar man på en stråkkvartett skall man vara tyst och hålla sig stilla, på en rockkonsert är det rätt att tillsammans med andra visa sin begeistring medan musiken pågår.

Som tredje kännetecken på estetisk upplevelse stipulerar Beardsley att upplevelsen skall vara ”högradigt koherent”. B&L hävdar att ”koherens i fenomenell mening är manifesterad i *bra* [vår kursiv] rockmusik på flera sätt”. Som (enda) exempel på detta pekar de på det samband som råder mellan klangfärg och rytmisk gestik i den speciella rockmusik-parameter de benämner ”sound”. I många soulinspelningar ”ger den lödiga och elastiska elbasklangen intryck av att besitta en klangenergi, som naturligt genererar den typ av rytmisk rörelse som är vanlig i stilens upprepade basfigurer” (s 43).

Iakttagelsen som sådan må vara träffande, men resonemanget är inte hållbart. Naturligtvis är det bra att klangfärgen passar till den rytmiska figurationen, men det är knappast sådana relationer inom objektet – hur

percipierande de än är – som Beardsley avser. B&L har här förväxlat kännetecknen för estetisk upplevelse med kriterium för estetiskt värde, upplevelsens karaktär med upplevelsens innehåll. ”Koherent upplevelse” är något annat än ”upplevelse av koherens”. I detta argumentationssammanhang borde det förra avses, men genom att B&L begår misstaget att resonera i egenskapstermer i stället för i upplevelsetermer får exemplet ändå en viss relevans.

Den anförda typen av ”koherens” kan säkert brukas som värderingsargument med avseende på *enskilda* rockmusikstycken; om man däremot är ute efter att visa att rockmusik *som genre* duger som estetiskt objekt genom att fastställa att de upplevs på ett ”estetiskt” sätt, så måste Beardsleys kännetecknen för estetisk upplevelse gälla *all* rockmusik, också den som är dålig. Beardsley menar att objekt som innehar estetiskt relevanta egenskaper i otillräcklig grad är diskvalificerade som estetiska objekt, och skiljer därmed mellan objekt som är estetiskt odugliga och dåliga estetiska objekt. Om ”bra” hos B&L betyder ”estetiskt förträfflig”, är deras tes för snäv för att ha den önskade beviskraften; står ”bra” för ”estetisk”, framstår egenskapen ”koherens” som ofrånkomlig på ett sätt som inte verkar vara berättigat. ”Estetisk” rockmusik måste kunna vara dålig i ett eller flera avseenden, tex måste den kunna brista i koherens.

En liknande sammanblandning av kategorier möter man i följande avsnitt. B&L vill se rocksångarens ”vokala posering” som ett exempel på den estetiska upplevelsens ”verklighetsdistanserande karaktär” (Beardsleys ”sense of ’make-believe’”). Hos B&L kan vi läsa att det intensivt affektiva föredraget ”inte bör betraktas som en känslöfylld tolkning av textinnehållet eller en återspeglning av artistens personliga känslor”; det gäller snarare ”att gestalta en attityd, en emotionell ’pose’”. Hos vissa inflytelserika artister får detta manér en ”medvetet självvironisk effekt” (s 44).

Detta väcker skepsis. Går vi till Beardsley (s 529), så talas det där om ”något som fattas i dem [de estetiska objekten] som hindrar dem från att vara riktigt verkliga, från att uppnå full status av ting”, och på denna känsla av ”make-believe” beror ”deras förmåga att hos oss framkalla den sorts beundrade försjunkenhets, utan varje förpliktelse till praktisk handling, som är karakteristisk för estetisk upplevelse”. Som exempel anges bl a musiken, som innebär ”rörelse utan något påtagligt som rör sig”.

Detta avsnitt hos Beardsley bör också sättas in i sin kontext. Föregående stycke handlar om att den estetiska upplevelsen är komplett; de impulser som sättes igång avvecklas också inom upplevelsen, och denna frigör sig därför från främmande element.

Det är tydligt att Beardsley syftar på hur upplevelsen av estetiska objekt

distanserar sig från upplevelsen av den övriga verkligheten och absorberar mottagaren. Det gäller alltså en fundamental egendomlighet i (all) konstupplevelse. Vad B&L talar om är något helt annat. Rocksångaren distanserar sig ibland från sin text och sin person – en dubbelhet som den insatte lyssnaren lägger märke till och uppskattar.

3. Objektiva estetiska värderingskriterier

Av Beardsleys objektiva värderingskriterier finner B&L att enhetlighet och karaktärsintensitet är företrädda inom rockmusiken. Även komplexitet föreligger, dock mestadels enbart i soundet, d v s som simultan mångfald; en komplexitet som ingalunda alltid uppfattas av lyssnaren. Eljest manifesteras komplexitet i musik också, eller rent av företrädesvis, i den successiva dimensionen, i formen. B&L menar dock att den ”flerskiktade klangbilden” i senare rockmusik ”kan kompensera bristen på formmässig komplexitet” (s 44–45).

Tyvärr är argumentationen mycket tunn för denna centrala tes. Även om det skulle vara så att bristen på formell komplexitet tenderar att rikta uppmärksamheten mot soundet, så kan kompensation bara förekomma i de fall då soundets sinnrika uppbyggnad faktiskt uppfattas – det är svårt i vilken musik som helst att hålla isär simultana förlopp. Vi måste också hålla i minnet att sound-upplevelsen torde vara helhetlig och snabbt klassificerande till sin karaktär snarare än präglad av klart uppfattad komplexitet.

Förutom att soundkomplexitet alltså verkar vara en sällan realiserad upplevelsekvalitet, kan man fråga sig om ”kompensation” är rätta ordet för vad som snarare verkar vara en amputation. Den formella komplexiteten rymmer ju kolossala möjligheter så snart man frigör sig från soundets trånga tidsruta: utveckling, variation, kontrastverknningar, interrelationer mellan olika delar, enhet och skikt, differentierade strukturella/emotionella mönster etc. Om man därtill betänker den stora betydelse som komplexitet och uppmärksam attityd har inom estetiken (inte bara hos Beardsley), kommer man inte ifrån att B&L antastar en kärnpunkt i estetikbegreppet. Det är inte säkert att vad som blir kvar efter ett sådant byte förtjänar att kallas ”estetiskt” enligt gängse språkbruk.

Härutöver för B&L utifrån Beardsley ett resonemang om relationen mellan enhetlighet och komplexitet. Utgående från tanken att ”renodlad enhetlighet närmast är liktydigt med monotoni och således knappast en positiv värdequalität” kommer de fram till att ”ett visst mått av komplexitet måste förutsättas för att enhetligheten alls skall kunna göra sig gällan-

de som positivt värdekriterium. En brist på formmässig komplexitet inom rockmusik skulle alltså göra att "dess [formmässiga] enhetlighet förlorar i intresse som positiv värdekvalitet" (s 45).

B&L tycks, trots att de hela tiden talar om värdekriterier, i motsats till Beardsley använda "enhetlighet" och "komplexitet" som termer för *musikens rent strukturella informationsrikedom*. Endast om man förutsätter ett sådant kvantifierande språkbruk blir "renodlad enhetlighet" "närmast liktydigt med monoton", endast om enhetlighet och komplexitet tänkes som omvänt proportionella mot varandra inom samma parameter måste enhetligheten matchas av ett visst mått av komplexitet. Nu är det ju ingen god idé att låta två positiva *objektiva värdekriterier* (som uppenbarligen är avsedda att fungera oberoende) uppträda som extremvärden på samma bipolära skala, att låta "bra" och "bra" gunga på samma bräda. Håller vi oss inte i mitten, så blir ju estetisk förträfflighet städse både garanterad och motsagd. Det är först vid bedömningen av ett verks "magnitudo" som beroendeförhållandet uppstår – vi rör oss ju med *nödvändiga* kriterier.

Den flyktigaste inspektion av Beardsleys text (s 462) visar också tydligt att B&L är på villospår. Motsatsen till "enhetlighet" är "upplösning", vilket inte har med "komplexitet" att göra. Såväl "enhetlighet" som "upplösning" kan uppenbarligen realiseras på olika nivåer av "komplexitet". Det framgår också tydligt av Beardsleys exempel att "renodlad" enhetlighet ingalunda är det samma som monoton – "välorganiserad", "formellt perfekt", "inre logik i struktur och stil". Motsatsen till "komplexitet" är "enkelhet", vilket är något helt annat än "enhetlighet": även enkel musik kan tyvärr brista i enhetlighet. "Enhetlighet" och "komplexitet" är alltså långtifrån några äkta motsatser. Viss rockmusik utmärker sig inte av positivt värderad "enhetlighet" utan av negativt värderad "enkelhet", dvs "brist på omväxling".

Till slut i detta avsnitt vill vi peka på att B&L så rockmusikanhängare de är, underskattar det formella intresset hos rockmusik. Så vitt vi förstår bygges inom rockmusiken fraser och lägges fraser till varandra på manér som är likartade och varken bättre eller sämre än de som tillämpas i mycken konstmusik. Vad formella egenskaper i övrigt angår, är det tänkbart att rockmusik (liksom mängder av annan musik) i stor utsträckning kännetecknas av formuppfyllande snarare än av kodgenombrytande formexperiment. Låt vara att igenkännande av givna mönster inte rangerar så högt i en estetik av Beardsleys modell – även om han i och för sig fränkänner originalitet relevans i värderingssammanhang – ett positivt värde och ett föremål för lyssnande representerar det likafullt.

4. Estetisk klassificering och musikalisk funktion

En central svårighet i uppsatsen (och ett problem värt begrundan även utanför Rockmusikens estetik) kan sammanfattas i frågan: vems sak är det att fastställa rockmusikens estetiska status, vilken lyssnares öron skall vi förlita oss på när vi vill utröna om rockmusiken är estetisk?

Det blir hos B&L inte klart från vilket håll bedömningen sker; perspektivet varifrån iakttagelserna görs skiftar. Den ”starkt fixerade uppmärksamheten” diskuteras rätt entydigt utifrån den ”vanlige”, genuine rocklyssnaren. Fenomenet ”sound”, som ju tillmäts avsevärd estetisk betydelse och som snarast är en kategori för den ”upplyste”, stilkunnige rocklyssnaren, kan knappast vara den ”kanske viktigaste fenomenella kvaliteten i rockmusik” (s 42) för den kräsne, allhörande ”ideallyssnaren”, som ju eljest brukar vara instans i estetiska frågor. På det hela taget diskuteras det snarare i termer av vad man *kan* höra än i termer av vad som vanligen, faktiskt, ingår i rockmusikupplevelsen; många iakttagelser förefaller hämta sin näring ur författarnas egen introspektion.

Då det som här gäller är att visa att rockmusik har egenskaper som uppfordrar till ett estetiskt förhållningssätt, är det rimligt att avgörandet fälles av ”ideallyssnaren”. Vi ger därmed B&L principiellt rätt i den mån de argumenterar utifrån vad man *kan* höra i rockmusik.

Dock rymmer denna strategi ett dilemma: förfarandet innebär att rockmusiken på förhand via estetiken *subsumeras* under konstmusiken, ofrånkomligen förloras representativiteten när den autentiska bedömningen ersättes av en mer eller mindre främmande. (Det kan nämligen knappast förnekas att konstmusiken under senare sekel, och det förhållningssätt som anbefalles gentemot den, på det hela taget har närmare till ”det estetiska” än rockmusik. Vadan annars denna iver och denna möda att plädera för rockmusiken som estetiskt objekt?)

Det finns alltså ett drag av ”estetisk imperialism” över företaget. Om det existerar viktiga skillnader i egenskaper, upplevelse och värdering mellan rockmusik och konstmusik, bör dessa musiktyper och receptions-sätt *sidoordnas*. En vag, alltför generöst inkluderande estetik döljer väsentliga skillnader till nackdel för förståelsen av de båda musiktypernas särdrag.

Ytterligare en egendomlighet värd att diskutera är författarnas uppsåt att pröva om rockmusik *som genre* är att räkna som estetiskt objekt. (Inget i texten motsäger att det är detta de avser.) Vanligt och rimligt är ju annars att man för enskilda stycken ett i taget försöker fastställa om de är tjänliga som estetiska objekt. Bedömningen av genren som sådan är en fråga om senare generalisering.

Problemet blir än större av att rockmusiktraditionen är så splittrad i

stilmässigt hänseende och så heterogen ur estetisk synpunkt. Vissa rock-muskidiom har legat den "seriösa" musiken nära – vi tänker i första hand på de rockgrupper som under 70-talet spelade sk symfonisk rock (Pink Floyd med rötter hos Stockhausen och Boulez, Gentle Giant med tydliga influenser från klassisk polyfoni och Yes och Genesis med sina ofta långa och sinnrikt byggda låtar). Det är alltså rimligt att hävda att det finns rockmusik som mer eller mindre "lever upp" till att räknas som estetiska objekt: utsagor om hela genren framstår däremot som tivelaktiga.

Om man tvunget vill fastställa om rockmusikgenren är "estetisk", är det mera rättvisande att förfara antropologiskt d v s pröva huruvida rockmusiken har estetisk funktion, utröna huruvida de som tillhör rockkulturen intar en estetisk hållning till rockmusik. Alan P Merriam skisserar hur en sådan undersökning kan göras (1964). Med utgångspunkt från västerländsk estetisk tradition ställer han upp sex karakteristika för en estetisk (musik)kultur: "psykisk distans" i musikupplevelsen, formmanipulation och formbegrepp, tanken att musik är känslöbärande, skönhetsbegrepp, avsiktligt skapande av estetiska objekt, estetiska objekt, estetisk filosofi. (Andra kriterier än dessa vore givetvis tänkbara.) Därpå undersöker han om dessa attityder och företeelser finns hos de folk han själv av egen erfarenhet känner till: Flatheads och Basongye. Resultatet blir att dessa båda musikkulturer antagligen inte är, eller bara delvis är, "estetiska". Givetvis har även här – det ligger i sakens natur, och Merriam är väl medveten om det – ett främmande begrepp tillämpats, men metoden har en klar fördel; resultatet är förankrat hos dem som tillhör kulturen, hos dem som genuint deltar i musiken.

Vi håller för troligt att det finns rätt gott om rockmusikstycken som duger till att framkalla estetiska upplevelser hos lyssnare som är disponerade för en sådan reaktion, och vi tror också att det finns låtar som är så beskaffade att de både inbjuder till och pallar för gängse estetisk värdering. Somlig rockmusik "förtjänar att tas på allvar som" estetiska objekt, men vi vill samtidigt starkt betona att rockmusik inte är en i *första hand* estetisk företeelse, och att man inte gör den rättvisa om man analyserar och värderar den med estetiska förtecken. Intressantare och relevantare än att avgöra huruvida rockmusiken är ett estetiskt objekt är att ta reda på vilka icke-estetiska egenskaper, som rockmusik de facto värderas positivt för.

Här krävs omfattande empiriska studier, och vi kan bara antyda några sannolikt viktiga aspekter. Det är uppenbart att rockmusik ofta ger identifikationsupplevelser med en grupp eller med en livsattityd, att den kan förknippas med sociala situationer som dans eller umgänge med likasinnade, att den rymmer moment som är motoriskt eller sexuellt uppfodrande.

Dessa och andra ting kan man förvisso träffa på också inom andra musikgenrer, men de torde inom rockmusiken (särskilt om man tar fasta på rockkulturen som en ungdomskultur) ha en betydelse som vida överskuggar uppfattandet av formellt-estetiska egenskaper, och de bör tillerkännas minst samma rang som värderingsgrunder.

Nu finns det ju ett samband mellan föremåls funktioner och deras egenskaper. Om det alltså skulle visa sig att rockmusik (bedömd "tvärs över" som genre) endast med tvekan kan räknas som estetiskt objekt och inte heller får så höga poäng värderad med estetiska standardkriterier, så visar detta just det som vi kan se om vi kastar en blick på rockkulturen: rockmusiken har på det hela taget inte estetisk funktion. Dock är det ju inte omöjligt att anlägga estetiska värderingar på företeelser som egentligen inte primärt har estetisk funktion. Beroende på objektets egenskaper kan man övernåm vara framgångsrik – musikhistorien rymmer flera exempel på skapligt lyckade omfunktioneringar i estetisk riktning.

I den historiska utvecklingen ser man också en intim växelverkan mellan stilegenskaper och de krav musiken ställs inför. När B&L (som man får förmoda) rättfärdiggör sin egen attityd till och positiva värdering av rockmusik genom att för dess räkning "kapa" honnørsordet "estetisk", så bör detta kanske ses som symptom på en förändrad inställning hos en del rocklyssnare, ett tidigt tecken på att rockmusiken är på väg att bli "klassisk", tillhöra "lyssnarkulturen". Om många kräver att rockmusiken skall duga som "estetiskt objekt", kommer den antagligen också så småningom att hållas för att vara ett sådant med de konsekvenser det för med sig för estetikbegreppet å ena sidan och för rockmusikens reception och stilutveckling å den andra. B&L:s Rockmusikens estetik är sålunda mer performativ än konstaterande.

Litteratur

- Beardsley, M C: *Aesthetics – Problems in the Philosophy of Criticism*, andra upplagan, Indianapolis 1981.
- Brolinson, P-E och Larsen, H: "Rockmusikens estetik", *Filosofisk tidskrift*, nr 4, 1982.
- Merriam, A P: *The Anthropology of Music*, Northwestern UP, 1964.