

"Reaching out for treasures"*

Om mening och innehåll i musik; exemplet progressiv rock

Erni Gustafson

* Strof från stycket *The Captive Heart* på albumet *Novella*, utgiven 1977, av progrockgruppen *Renaissance*.

Inledning

”YES But what does it mean” är titeln på Thomas Mosbøs (1994) musikologiska analys av den progressiva rockgruppen Yes musik. Han frågar i prologen vad det är som gör att Yes, i Mosbøs öron, fantastiska musik ”have this power to affect people” (s. 2). Frågan besvaras väl inte i Mosbøs avhandling (däremot visas att en stor del av Yes musik har samma uppbyggnad som den klassiska sonaten) och jag tänker inte heller finna svar på detta.¹ Men frågan i sig – vad är det som gör att viss musik fångar oss, vad är det i musikens innehåll som attraherar oss – och vad handlar den egentligen om – utgör ett intressant tema. Frågorna ger incitement till ett par mer grundläggande spörsmål: kan musik sägas ha ett innehåll?, är det meningsfullt att hävda att musik betyder något,² har en mening³ – för mig, för dig, för oss? Går det i så fall an att närmare i ord beskriva vad som är musikens innehåll?⁴ Dessa senare frågor är temaat för denna uppsats.

Inledningsvis vill jag dock kort ange några av den progressiva rockens (hädanefter även benämnt progrock) karaktärsdrag samt lite närmare dryfta vad som präglat den negativa kritik som under årens lopp har hopats över progressiv rock och vilken filosofisk kritik som kan riktas mot en del smakomdömen som avgivits.

I den efterföljande diskussionen rörande möjligheten av mening och innehåll i musik diskuteras dessa frågor i första hand i relation till Kants tes angående estetiska idéer i *Kritik av omdömeskraften* (1987) samt några av Nelson Goodmans synpunkter på konst som symbolsystem framfört i *Languages of Art* (1997). En del av Wittgensteins noteringar angående relationen språk och estetik kommenteras något i uppsatsens sista del.

Progressiv rock – estetiska karakteristika

I den stora internetbaserade databasen *Gibraltar Encyclopedia of Progressive Rock* (GEPR), vilken förtecknar över 20 000 entries indelas progrock i 20 subgenrer med var sina prototypiska representanter. Vidare, i endast ett av de olika internetföretag (The missing piece) som specialiserat sig på progrock är det upplisat ca 5 000 titlar på lager (med en snäv definition av begreppet) – och fler tillkommer hela tiden. Detta visar att det är omöjligt att kortfattat ge något annat än en mycket summarisk skiss av den rika musikgenre progressiv rock utgör.⁵

På slutet av 1960-talet såg en ny typ av rockmusik dagens ljus. Dess rötter gick ultimativt tillbaka till The Beatles (vilket ju så

1 Alan Farley (2005) har, dock inte helt lyckat, gjort ett försök att besvara frågan ”what makes Yes so outstanding and what is it that is truly significant about ... its music?” (s. xiii).

2 Att det är mening *med* musik bestäms här som ett axiomatiskt konstaterande.

3 I det efterföljande har orden (och försåvitt begreppen) mening, betydelse och innehåll ha en gemensam referentialitet (men ur lite skilda perspektiv) till ett och samma fenomen, nämligen att det är något emotionellt och kognitivt signifikant i musik (som fenomen). Således kan även ett ganska litet barn, genom en skärpt uppmärksamhet, uppleva, eventuellt även hävda, innehåll, mening, betydelse i musik. Vanskligheter med att i språk uttrycka detta är en annan sak, av både uppenbart utvecklingspsykologiska orsaker men även av epistemologiska vilka beror på förhållandet mellan språk och musik. Detta senare förhållande berörs delvis i denna uppsats.

4 Den modernistiska utsagan om att innehållet i musik är dess form kräver i bästa fall att kompletteras med en mer ingående analys av begreppen innehåll och form (vilket ej är ämnet för föreliggande uppsats). I sämsta fall kan idén om en ej endast diskursiv, utan även ontologisk, homologi mellan innehåll och form (i konst) vittna om bristande begreppshygien och som ett förstälseförsvarande terminologiskt jonglerande. Det kan här erinras om Wittgensteins (1988) dictum att det är när ordens härkomst faller i glömska som svårigheter i språket (§ 116) (och i filosofin) (Hacker 1986, s. 154) uppstår.

5 För en betydligt mer fullständig redogörelse och analys av fenomenet progressiv rock se bl.a Macan 1997, Martin 1998 samt Stump 1998.

mycket inom rocken gör) samt psykedelisk flower power musik. 1968–1969 utgav bl.a. Rare Bird, Genesis, King Crimson, Nice, Colosseum, Affinity och Yes sina första skivor. Alla hade de det gemensamt att musiken var tungt påverkad av den klassiska konstmusikens uttryck – speciellt då 1800-tals varianterna av denna.⁶ Detta var starten till en hel genre av rockmusik som fick beteckningen progressiv rock. (Andra beteckningar som artrock, symfonisk rock etc. förekommer även.) Det var i England det hela startade och det var här som de mest kända grupperna gjorde karriär. Man kan nämna namn (förutom någon av de ovanstående) som Emerson, Lake and Palmer, Gentle Giant, Genesis, Van Der Graf Generator, Camel, Jethro Tull, Renaissance, Curved Air. Men även i de skandinaviska länderna – exempelvis Dimmornas Bro, Ruphus, Popul Vuh, Savage Rose – blev mycket god progrock utgiven. Då ofta med en betydligt vassare politisk egg än i England. Även i Italien utgavs en stor mängd, till dels mycket avancerad, progrock. Detta har väl först i efterhand blivit upptäckt.

Den italienska rocken domineras av en stark tendens att ta upp stildrag från den klassiska konstmusiken och är i flera fall av en högre teknisk kvalitet än den engelska. Exempel härpå är Banco del Mutuo Socorso, Latte e Miele, Locanda delle Fate, Le Orme, Metamorfosi, Quella Vecchia Locanda.

Vilka estetiska karaktärsdrag uppvisar så progrock? En viktig aspekt är att i progressiv rock förekommer det oftare än inom andra genrer inom "populärmusik" (det är osäkert om progrock alls kan subsumeras in under denna beteckning) en hög grad av teknisk excellens hos utövarna. I många fall, vad gäller exempelvis Yes, Gentle Giant, Emerson, Lake and Palmer och King Crimson, var musikerna virtuoser på sina respektive instrument. Chris Squire i Yes till exempel, kan ta åt sig äran att ha utvecklat basgitarren från ett rent akompanjemang- och rytminstrument till att ha givit det en helt egen musikalisk integritet i paritet med leadguitarr och keyboards. "Piano virtuoso Robert John Godfrey" (Stump 1998, s. 89) i Barclay James Harvest, keyboardisterna Rick Wakeman i Yes och Kerry Minnear hade alla klassisk skolning. Den senare var även graduerad i komposition från Royal Academy of Music och hade skrivit en pianokonsert innan han blev medlem i Gentle Giant.

En avancerad tonalitet, kromatik och harmoni/rytmväxling, en den klassiska konstmusiken liknande musikalisk textur, karakteriserar även ofta det bästa inom progrock. (Jfr bl.a. Mosbø 1994, Martin 1998). Det musikaliska uttrycket är ofta komplext och präglas, som Armando Gallo anger för Genesis, av "intricate

⁶ En annan stark inspiration utgjorde "kontemporär" konstmusik å la Stravinskij, Scriabin och Terry Riley. Exempelvis var Pink Floyd, under *The Piper at Gates of Dawn* eran "somehow chimed with the *musique concrète* heard in Stockhausen". (Chris Cutler, percussionist i gruppen Henry Cow, intervjuad av Paul Stump, 1998 s. 32.)

chord changes, textured melodies and mysterious lyrics" (1980). Utmärkta exempel på ovanstående är Yes huvudverk, *Close to the Edge*, Genesis *Nursery Cryme* samt Gentle Giants *In a Glasshouse*.

Ett annat karakteristikum är att många olika typer av instrument används. De klassiska rockinstrumenten kompletteras ofta av exempelvis mellotron⁷, cello, violiner, kyrkorgel, klassisk gitarr och i av och till även av i rocksammanhang ännu märkligare instrument som krumhorn (Gryphon) och spinett (Rovescia della Medaglia). Exempelvis använder Gentle Giant på skivan *Acquiring the taste* följande instrument: "tenor sax, alto sax, trumpet, clarinet, recorders, claves, tamburine, gong, cello, bass violin, violin, viola, bass, drums, moog synthesizer, celeste, Mellotron, electric piano among others"! (Stump 1989 s. 101). Texterna var ofta mer eller mindre poetiskt uttryck för motkulturella, eventuellt politiska strömningar. Men även klart metafysiska och andliga/religiösa tema togs upp. Exempel härpå är vokalisterna i Yes, Jon Andersons texter. Italienska grupper som Uno och J.E.T. har ett klart katolskt textinnehåll. (Den mest kända skivan av den argentinska gruppen La Biblia heter till exempel *Vox Dei*.) Det som även utmärker progrockgrupper är den nästan totala frånvaron av misogyna alluderings. Detta ju till stor skillnad från nästan all annan rock. Vidare är progrocken den enda moderna konstform som genomfört använder sig av programmusik (inom rock kallad konceptalbum) och uppfattar sin musik som en del av ett *Gesamtkunstwerk*. Musik, text, skivomslagsillustrationer, sceniska liveframträdanden, teknologi – allt ingår i en auditiv och visuell enhetsupplevelse.⁸

Det som musikaliskt präglar progrock, förutom det starka klassiska inflytandet, är att det även tog in traditioner från europeisk folkmusik. Exempel härpå är Kebnekajse från Sverige, Steeleye Span från England och Folque från Norge. Vidare var det en ofta förekommande ambition att skapa musik av bestående värde, lik den bästa jazzmusiken eller de klassiska verken (Forrester, 2001). I omslaget till Gentle Giants skiva *Acquiring the taste* fastslår gruppen att "it is our goal to expand the frontiers of contemporary popular music at the risk of being very unpopular". Andra företrädare för den avancerade progrocken visar en stolt självkänsla (och kritiskt motstånd till rock n'roll dogmatikerna) i sitt val av musikalisk uttrycksform. Jethro Tull kommenterar exempelvis i sin "review" på omslagstexten till *Thick as a brick* att det lyssnaren hör är en bra skiva och ett gott exempel på "the current pop scene attempting to break out of its vulgarity and sometimes downright obscene derivative hogwash".

7 Mellotronen var den analoga föregångaren till våra dagars midibase-samplers. Tillsammans med olika typer analoga synthesizers, elektriskt piano samt elektrisk orgel (speciellt den legendariska Hammond B3 versionen) spelade detta instrument en avgörande roll i det klassiska progrocksoundet, Mellotronens "symfoniska" ljudsignatur är en av de allra främsta uttrycken i progrockens estetik och för många är detta instrument och dess typiska sound själva sinnebilderna för progressiv symfonisk rock.

8 Jfr till exempel Stump, 1998 angående den tidiga inkarnationen av Pink Floyd som en avant-garde grupp "striving towards Gesamtkunstwerk that Richard Wagner would have recognized" (s. 27).

Det var en utbredd estetisk attityd bland olika progrockgrupper (vilken delades av publiken) som bäst kan beskrivas som intresselös. Man tog få eller inga hänsyn till vad som var "önskat", eller var "säljbart" eller kunde vara spelbart på radio (Macan 1997). "Progressive [rock] was lavish, canonical, culturally aspired ... and grassroots music which often shunned – or remained indifferent towards – commercial success" (Stump 1998, s. 111). Överhuvudtaget var det endast konstnärliga och i en del fall politiska/moraliska hänsyn som togs. På det vis var – och är – progressiv rock en genuint icke-kommersiell, avant-gardepräglad alternativkultur.

Man kunde nämna ytterligare några utmärkande drag som upptagenhet av fantasy, medeltid, science fiction, och en stämning på konsertframförande av rituell art med en publikattityd som liknar den vi erfar på konserter med en klassisk konstmusik repertoar – i motsats till den vanliga rockens mer dans- och affektpräglade karaktär.

Progrocken hade sin guldålder 1969–1976 med höjdpunkten 1971–1974. 1976 kom Sex Pistols ut med sitt första album, vilket varslade progrockens svanesång, med en helt annan estetik än vad den progressiva rockrörelsen stod för. Men – progrocken är inte död! Efter ett lågvattensmärke på 1980-talet har den tagit sig upp igen och ständigt kan man på Internet få läsa om nya progrock grupper världen över. Speciellt har Skandinavien gjort sig bemärkt i så hänseende. Jag vill här endast nämna några få grupper bestående av yngre personer som är "världsartister" i sin genre: White Willow och Kerrs Pink från Norge, Pär Lindh Project och Isildurs Bane från Sverige, Tempus Fugit från Brasilien, Spocks Beard från USA, Höstsonaten från Italien och Shakary från Schweiz.

Subjektivistisk kritik av progrock

En scen varpå reflektion över innehåll och mening i musik normalt utspelas är musikkritikens. Presumtivt torde konstbedömningar och rationella smakomdömen som fälls, vara förankrade i konstobjektet som det framträder – i dess presentation, intentionalitet i kompositionshänseende etc. Musikkritik bör därför ges i relation till verket eller stilens uppbyggnad, dess konstnärliga kvaliteter vid framförandet eller inspelningen, musikernas förmåga att återskapa eller nyskapa kompositörens intentioner m.m. Detta kan man naturligtvis förvänta sig även av kritik i förhållande till progrock. Men detta har många gånger icke varit fallet!

Edward Macan tar i kapitel 8 i boken *Rocking the Classics* (1994) en uppgörelse med "the critical reception" av progressiv rock. Macan diskuterar den inkonsistens och substanslöshet som i mångt och mycket präglat kritiken av progrock. Det har varit en stark tendens att påpeka att progrock är dålig och inte god musik! God musik i kritikernas bedömning är, skriver Macan, ideellt "dancemusic, rather than music to be listened to for its own sake" (idem. s. 170). "God rock" var, enligt kritikerna, den rena rock n'rollen; "music that hewed closely to the legacy of rock's 'golden age'" (ibid.). Progrock är, enligt en artikel av den blivande notoriske punkrockanhängaren Lester Bangs i marsnummret av *Creem* 1974, "the insidious befolement of all that was gutter pure in rock" (citerad i Macan 1994, s. 169).

Macans studier visar att "they [kritikerna] have virtually nothing useful to say about progressive rock as a musical style" (idem. s. 177). Och, som han påpekar, "they abandoned what should have been their primary duty" (ibid.), nämligen att bedöma hur progrock som musikstil reflekterar sig i förhållande till sin publik samt "how imaginatively and coherent" (ibid.) olika individuella progrockgrupper "communicated the style to their fans" (idem. s. 178). Macans (och även min egen) synpunkt är att kritiken av progrock mycket ofta icke innehåller någon reell substans och att den är en rent subjektivistisk, icke motiverade smakomdömen. Till samma konklusion kommer Jerry Lucky (Lucky 2000).

Lucky är kanske den, vid sidan av Edward Macan (1994), som mest ingående studerat kritiken som rests mot progressiv rock som genre.⁹ Som en uppsummering av sina undersökningar av kritiken, vilken under årens lopp framkommit i den internationella musikpressen, skriver han sålunda: "A good rule to keep in mind whenever reading negative reviews is that there is a good chance the reviewer doesn't like progressive rock and very probably doesn't know what he or she is talking about, other than telling you their likes and dislikes." (Lucky 2000, s. 135).¹⁰ Man kan även utan överdrift säga att kritiken ofta ter sig konträr till Kants dictum om att smakomdömen är "intresselösa", dvs. inte har "intressen" vilka framstår som främmande för konstverket i sig och som därför är ovidkommande i förhållande till det bedömda objektet. (Jfr Kant 1987, §§ 2-4.)

Kritikernas värderingar av progrock som musikgenre och konstform är många gånger påtagligt subjektivistiska. Kritiken är, som Lucky påtalar, av slaget: "den egentliga grunden för min kritik är att jag inte tycker om att rock låter så här." Kritiken är, kan man säga, till största delen subjektivt personligt baserad och

9 Detta kan lätt konstateras genom att konsultera den utmärkta databasen *The Progressive Rock Bibliography* (www.progbibliography.de). I denna finns för närvarande (november 2002) över 470 artiklar och böcker i ämnet. Sidan uppdateras återkommande. Bibliografien har till målsättning att innehålla "allt" (förutom på engelska även på språk som japanska, franska och tyska) som skrivits och skrivs som har anknytning till progressiv rock.

10 Den typ av kritik av progrocken som Lucky här identifierar kan betecknas som en extrem form av estetisk subjektivism (eller i en del fall estetisk ignorans!), dvs. allt i bedömningen är beroende av den personliga smaken – med alla de logiska svårigheter denna ståndpunkt kan föra med sig. Min åsikt är att det kan – och bör – förekomma en viss rationalitet i estetiska bedömningar, dvs. konstkritik. Kritiken av progrock kan och bör motiveras och smakomdömen om rock – och annan typ av musik – kan självfallet vara felaktiga – och därmed är även estetiska bedömningar falsifierbara (detta konträrt till subjektivismens ståndpunkt om att smakomdömen reellt sett aldrig kan vara falsifierbara). Detta gäller under förutsättning att smakomdömen har något inslag av rationalitet och inte endast är ett utslag av rent personlig tycke och smak.

uttrycker kritikerns känslor – vilka presumtivt icke anses kunna eller behöva rationellt motiveras.¹¹ Detta betyder dock inte att kritiken står i ett kontradiktoriskt förhållande till objektivitet i betydelsen av ”erfarenhetsmässigt vetbar”. Subjektivistisk i detta sammanhang innebär snarare att smakdomarna strängt taget inte säger något om det som kritiken vill bedöma – musiken – utan i stället säger något om den som *uttalar* kritiken. Detta kan naturligtvis i några sammanhang ha ett visst (kontextuellt) intresse. Oftast är det dock relativt ointressant. Man läser ju i allmänhet en kritik (av en film, ett teaterstycke, musikframförande etc.) för att få ett grepp, en viss information om verket – ej om den som frambär kritiken.

Om vi önskar veta något om ett konstverk vill vi vanligtvis rikta uppmärksamheten mot verket/objektet, och inte så mycket mot källan. En läsare av exempelvis en bokkritik som han eller hon inte är enig med, vill nog ej anse att det är något fel på kritikerns självkänedom utan på vederbörande inte i tillräcklig grad har satt sig in i det som kritiken omhandlar. Eller inte intar en ”inlevande” (”sympathetic”) attityd – i Jerome Stolnitz definition av begreppet; ”sympathetic ... means to give the object the ‘chance’ to show how it can be interesting” (Stolnitz 1960, s. 21).

Vidare är det anmärkningsvärt att så mycket av den negativa kritiken mot progrock riktar sig mot hela musikgenren som sådan. Kritiken gäller oftast inte endast musiken hos gruppen X eller Y eller Z. Inte heller musikstycket *a* av grupp X eller stycke *b* av gruppen Y. Nej, det är en kritik mot själva företeelsen progressiv rock. Jämför: vad skulle man anse om en musikkritiker som kritiserar alla typer av barockmusik. Eller menar att jazz, som musikgenre, vara dålig – utan förbehåll! Mitt antagande är att de flesta initierade nog ville betraktat denne kritiker som i högsta grad onyanserad (för att inte säga okunnig i ämnet) och att den levererade kritiken icke kan anses vara vare sig relevant eller seriös. Men för progrock har dock detta förfarande varit legio (Lucky 2000).

Denna typ av kritik, vilken ej förhåller sig intresselöst i begreppets kantianska betydelse, inte har en medveten ”distans” till sin egen utgångspunkt och ej heller har ambitionen om grundläggande inlevelse till det kritiserade objektet, utan mer uttrycker det enkla faktum att kritikern rätt och slätt inte tycker om detta slag av musik (av icke meddelade eller kanske omedvetna grunder), kan på ett förnuftigt sätt inte motsägas. Detta ser vi klart om vi överför denna typ av kritik till ett annat vanligt bedömningsområde, nämligen smak (som sinnesförnimmelse). Tänk på följande

11 Problemet ligger inte i att kritik har subjektiva inslag av emotionell karaktär, vilket alltid är fallet, utan att kritiken mot progrock så ofta totalt *domineras* av subjektivism. Vidare så har den kognitiva strömningen inom psykologi och filosofi kunnat påvisa att känslor och affekter gott kan motiveras rationellt – de behöver inte alls betraktas som ett rent subjektivt fenomen. Att konstbedömningar ytterst sett *måste* vara subjektiva, dvs. handla om värderingar och därmed icke kan underkastas rationella bedömningar, måste kunna ges en god motivering. Om inte blir hela företaget ”musikkritik” en meningslöshet. (Ang. estetisk rationalism refereras till David Best, 1992.)

trop: "Sött är bättre än salt. Salta jordnötter är inte söta. Alltså är salta jordnötter dåliga!" Det att salta jordnötter är en *egen* grupp av matvara, som särskiljer sig från andra typer jordnötter (exempelvis rostade eller naturella) tar denne kritikern inte hänsyn till. Han menar att jordnötter *generellt* inte skall vara salta – det bästa hade varit om de vore söta (för kritikern tycker om det söta, men inte det salta)!

Det vill säga: det är inte helt lätt att rationellt försvara progrock som musikgenre mot detta slags smakomdöme. Rent subjektivistiska, mindre rationellt begrundade kritiska uttalanden kan svårligen tas för något annat än vad de är – nämligen subjektiva värderingar. Att kritiker A anser B motsägas inte av att C anser icke-B. Att A anser B må sägas vara objektivt sant. Oenighet om värderingar är alltså ej detsamma som oenighet om att den andre verkligen anser ditt eller datt. Därför är yttringar av ovanstående slag endast subjektiva av *ett visst slag* – ovan benämnt "subjektivistisk". Men subjektiva värderingar av detta "objektiva" slag är inte ägnade att informera en läsare om *verket* som kritiken omhandlar. Och detta är min anklagelse mot mycket av den kritik som riktats mot progressiv rock under årens lopp.

Min kritik av smakomdömen över progrock vill således påvisa att progrockens kritiker inte har haft förmåga att se progrock som en självständig konstform med behov att bli bedömd efter sina egna kriterier (eller åtminstone andra bedömningskriterier än vad som vidlåter den i huvudsak rytm&blues-baserade "mainstreamrocken"). Denna underlåtenhetssynd har visat sig framför allt i ett särdeles "intresserat" och subjektivistiskt förhållningsätt, vilket det inte varit lätt att seriöst tillbakavisa då det att "inte tycka om" är en i sig "objektiv" utsaga som, yttrat i en kritik(smakdom)kontext, svårligen låter sig förnekas. Kritiken mot progressiv rock har således framstått som irrelevant och överhäftig. Den har på intet sätt varit i anslutning till en, också i rockmusikvärden känd, tes om att *art has to be non-utilitarian, and worthy of contemplation for it's own sake.*

Mening och innehåll i musik

Det är relativt ovanligt att progrock framstår som rent instrumentell. Men det finns exempel: de italienska progrockgrupperna Celeste, Il Rovesco della Medaglia och Il Volo. Även engelska King Crimson, Henry Cow, Hatfield and the North, Matching Mole har en obefintlig eller mycket sparsam mängd text på flera av sina skivor.¹² Oftast är progrockens instrumentala sida mycket nära

12 Gruppens textförfattare, som varken spelar ett instrument eller sjunger, Pete Sinfield, var dock aktiv medlem i gruppen. Ja, inte bara det, han var även en av skaparna av själva gruppen, tillika med dess roadie och dataprogrammerare!

anknuten till de vokala inslagen – och vice versa. Texten är i stort sett knuten till faktorer som rytm, intensitet, harmoni/disharmoni, tonala kontraster etc. Lika ofta har texten ett klart, om än "poetiskt" uttryckt, budskap. Vad detta budskap kan vara skall jag här inte vidare gå in på utan endast peka på civilisationskritiska, mer eller mindre politiska, motkulturella tendenser samt att de, vilket är fallet med Jon Andersons lyrik i texter hos Yes, av och till har en "inspirerad" eller "religiös" anstrykning.

Progrock är också den enda musikgenre som uppvisar ett utvecklat förhållande till programmusikformen. Dvs. musiken är radikalt intenderad att "berätta något". En av progrockens mer utpräglade kännetecken är förkärleken att ge ut konceptalbum.¹³

Som ovan påpekats är ofta progrock ett sammanförande av olika konstformer och estetiska uttryck. Sångtexter och titlar på både enskilda musikstycken, som själva skivan (verket), utgör ofta en väsentlig källa till "förståelse" av musiken i sig. Omslagsillustrationer är många gånger nära förknippade med texterna och de musikaliska uttrycken. Illustrativa exempel är utformningen av omslagen till Emerson, Lake and Palmers skiva *Tarcus* samt Genesis *Nursery Cryme*. Konstnärerna Willian Neal respektive Paul Whitehead har utformat sin design så att den klart och relativt "lättförståeligt" illustrerar det musiken "handlar om". Lite värre är det då exempelvis med Roger Deans illustration till Yes femte skiva, *Close to the Edge*. Här handlar det mer om den "känsla" musiken väcker än en direkt illustration till text och musikaliskt uttryck. Hela omslagets yttersida har en monokrom grön nyans. Innersidan avbildar en uppsplittrad planetyta täckt av vatten med en smal bro som förbinder två "kontinenter". Jon Andersons text uttrycker en "tolkning" av Herman Hesses berättelse *Siddharta*. Man kan även finna neoplatonska alluderingsar – älven vilken flödar från sin källa, reflexionen vid älvbrinken etc.

Att vara åhörare på livekonserter ger dessutom ytterligare viktig information. I detta hänseende framstår nog Peter Gabriels sceniska framträdanden i den klassiska besättningen av Genesis som det bästa exemplet bland progrockens "prototypgrupper".

Till slut bör ett fenomen tas i beaktande som dykt upp efter progrockens glansdagar på 70-talets början och blivit speciellt pregnant det senaste decenniet. Nämligen en ökad, om än totalt sett mycket liten, flora av biografiska böcker, och dokumentärfilmer på DVD. Det har även producerats ett fåtal böcker av musikologisk och sociologisk art med akademiska ambitioner om fenomenet progressiv rock.¹⁴ Dessa ger naturligtvis den intres-

13 Det faktum att i progrock skivomslaget nästan alltid är en mycket viktig ingrediens i den totala estetiska upplevelsen av musiken samt de ofta spektakulära, sublima, och i en del fall teateraktiga (exempelvis Genesis, Mona Lisa) scenframförandenas preeminens, de scenografiskt storslagna effekterna (framförallt vad gäller Yes, Pink Floyd, Genesis) gjorde 70-talets progrock som enda modern "populära" konstform reellt sett till ett *Gesamtkunstwerk*projekt.

14 Se bl.a. Macan 1997, Martin 1998, Stump 1998, Spicer 2000, Josephson 1992.

serade en ytterligare källa till kunskap för att kunna bedöma musikverkenas innehåll och mening.

Konstförståelse: estetiska idéer

Det finns exempel i progrock där det trots allt är väldigt vanskligt att finna korrespondenser mellan å ena sidan text, illustration, scenframträdanden och å andra sidan det rent musikaliska uttrycket. Så kan musik i allmänhet (och progrock särskilt) verkligen sägas ha ett innehåll, ha en mening åtskild från sångtexter, titlar, illustrationer etc.?

Denna typ av fråga anser jag vara av samma art som frågan: "Vad är (betyder) konst?" Svaret har väl inte konstfilosofin/estetiken i sin helhet ännu kunnat ge svar på, trots den obegripligt myckna tankemöda som under århundradenas lopp lagts ner på att ge svar. Och frågan är om det någon gång kommer att kunna ges ett uttömmande svar. Många intressanta *dels* svar har avgivits och många av de största filosoferna har funnit fram till konstens determinanter och karakteristika, men dessa har i efterhand visat sig vara både tidsspecifika och kontextbundna. Dessa har dessutom ofta, omedvetet eller medvetet, gällt vissa, av den enskilde filosofen prefererade, speciella konstgenrer varvid teorierna i historiens backspegel visat sig mindre relevanta för en generell förståelse. Så frågan: "vad är meningen i konst", samt alla varianter av samma slag har, enligt min mening, ej reellt blivit löst.

Frågan om utredandet av konstens ("egentliga" eller "innersta") betydelse framstår därmed som ett näst intill omöjligt projekt och de enda "totallösningar" som sett dagens ljus är antingen metafysiska eller idealistiska – eller bägge delar. Detta beror på att "konst" är ett "öppet" begrepp i enlighet med Morris Weitz' hypotes (Weitz 1956). Öppenheten ligger i att begreppet/termen och den verklighet detta relateras till är i ständig utveckling och att därför definitioner som har ambitionen att vara absoluta, konstanta och manifesta i bästa fall ter sig som abstrakta chimärer och i sämsta fall endast utgör ett hermetiskt ordspel. Konst "är" något endast i vissa kontexter, under vissa omständigheter. Därför är frågan om vad konst "är" felställd och eventuella svar är mer eller mindre irrelevanta.

I stället är det fruktbarare att ställa frågan "Vad är det som gör att människor upplever något som 'konst'?" Korresponderande angående musik speciellt: vad är det som gör att människor säger sig kunna avgöra att ett musikstycke har ett "innehåll" eller att (ren) musik kan "betyda något"?¹⁵

15 Frågan om musik har ett (metafysiskt, suprahumant, essentiellt eller med en eller annan term betecknade) idealistisk innehåll eller betydelse lämnar jag därhän.

Frågan om musik har ett (metafysiskt, essentiellt eller med en eller annan term betecknade) idealistisk innehåll eller betydelse lämnar jag därhän.

Samma synsätt uppfattar jag att Monroe Beardsley förfäktar när han i förhållande till upplysningstidens tro på förnuftet, vilket även infattade estetiken, framhåller att "what is philosophically significant in the long run...is of course, not what people believe, but *what reason they have for believing it* (Beardsley 1985, s. 205; min understrykning). Om musik kan anses vara meningsbärande så kan detta beskrivas som musikens "innehåll". Musikens både kognitiva och hedonistiska värde återspeglas i så fall i meningen. Man kan anse att innehållet är en subjektiv upplevelse av inre bilder. Denna uppfattning träffar man ej sällan på i litteraturen.

Det finns filosofer som hävdar ett objektivt innehåll i musik. Mest framträdande i detta hänseende är kanske Schopenhauer. Enligt honom finns det i musiken ett gömt innehåll. Den allt omfattande Viljan, livets och verklighetens innersta väsen, har sitt allra främsta uttryck i just musik. Ja, som det står i *Världen som vilja och föreställning*: "musiken ... är (min kursivering) en omedelbar avbild av viljan själv" (1987, § 52, s. 166). Genom associationer till personliga erfarenheter skapas inre bilder av en kontemplativ natur. Det är "själva glädjen, själva sorgen, ... själva lustigheten, själva sinnesron" (ibid. s. 165; kursivering i originalet) som kommer till oss "in abstracto" (idem.). Viljan förstår vi på detta sätt "fullkomnat i denna extraherade kvintessens" (idem.). Liksom för Kant framstår för Schopenhauer den intresselösa kontemplationen som det essentiella i betraktandet (lyssnandet). Dock framstår denna kontemplativitet som helt oavhängig den av sinnena uppfattbara verkligheten (§ 52). Musik är enligt Schopenhauer ett fenomen *ante rem* – dvs. "före tinget", har en existens "bortom" det reala – medan det naturliga språket förefinnes *post rem*, är avhängigt och betingat av den "reala" (fenomenala) verkligheten.

Det man dock kan säga i anslutning till Schopenhauer, utan att för den skull behöva gå in på hans metafysiska spekulationer vilka attribuerar betydelse och mening till den allomfattande Viljan, är att musik kan uppfattas som meningsfull och ha ett innehåll i den bemärkelsen att den kan försätta lyssnare i olika känslotillstånd eller hos dessa ge incitament till känslomässigt präglade kognitiva associationer. Att detta sker torde vara evident. Varför det kan ske är en fråga som antagligen fordrar djupare studier i perceptions- och kognitionspsykologi än vad jag kan gå in på här.

Dock må här nämnas en kritisk passus innan vi går vidare. Vad vill det egentligen säga att få inre bilder *på grund av* att man lyssnar till musik? Detta att skapa sig inre föreställningar, exempelvis som inre bilder eller syner säger inget som helst signifikant om musik som enskild konststart – eller om konst generellt. Att associera, att introspektivt uppfatta meningsfullhet och eventuellt få en inre upplevelse som ter sig bildlik kan även ske vid en mängd andra tillfällen än vid musiklyssnande. Detta kan vi konstatera genom att studera molnformationer på himlen eller som Leonardo da Vinci, studera godtyckliga naturfenomen som mönster i sten eller trä. Eller vid användande av ett diagnostiskt instrument som Rorschachtest där försökspersonen ombeds beskriva sina associationer vid betraktande av godtyckliga bläckplumpar och på så sätt ge klinikern insyn i sitt undermedvetna.¹⁶ Det verkar även klart att begreppet innehåll många gånger lättare låter sig appliceras på verk inom bildkonst och skulptur (kanske även dans) än vad som är fallet med (textlös) musik.¹⁷

Kants teori om det intresselösa behaget/obehaget betraktas som mycket värdefullt vid all estetisk bedömning. Intresselöshet i Kants betydelse innebär, enligt min mening, en total koncentration och fokusering på konstverket (eller det estetiska objektet generellt) där alla ovidkommande hänsyn och distraktioner kopplas bort. Hypotesen om det intresslösa smakomdömet har ju även visat sig oerhört fruktbart i den estetiska debatten efter Kant. Istället för att dröja vid Kants framställning av tesen om det intresselösa betraktandet (främst §§ 2–4) önskar jag stanna upp lite längre fram i dennes ”tredje kritik” (Kant 1987).

För att kunna närma sig frågeställningen om vad som gör att människor kan säga sig ha upplevelser av (projektioner av eller associationer till) något som kan betecknas som meningsfullt innehåll i musik kan det vara nyttigt att se närmare på det Kant benämner *estetiska idéer* (Kommentar I, § 49). Med detta menas ”a presentation of the imagination which prompts much thought, but to which no determinate thought whatsoever, i.e., no concept, can be adequate, so that no language can express it completely and allow us to grasp it”. I kommentar I, § 57 skriver Kant angående estetiska idéer att de inte kan vara tankemässigt gripbara (eller kognitivt rationella) eftersom det är en ”intuition” av inbillningskraften (’fantasin’). Jag tror vi kan kalla, skriver han vidare, estetiska idéer för oförklarbara (”unexpoundable” i den engelska översättningen) presentationer för fantasin.

Kanske kan man anse att estetiska idéer (vilka särskiljer sig från [är en ”pendang till”, § 49] Kants begrepp *rationella idéer*)

16 Det kan här även vara intressant att reflektera över det psykologiskt/fysiologiska faktum som benämnes *synestesi*. Nämligen att en del människor upplever färger eller former när de blir exponerade för vissa toner eller tonföljder. Detta är också konstaterat vid intag av LSD, vilket var en vanlig företeelse i vissa kretsar när man lyssnade till psykedelisk och protoprogressiv musik i slutet av 1960-talet.

17 Detta förhållande kan utvidgas till en diskussion om olika konstarter alls låter sig subsumeras under gemensam beteckning ”konst”. Här är dock ej platsen att gå in i denna mycket grundläggande filosofiestetiska debatt.

utgör en sorts "tankebilder" – alltså representerar en sorts kognitiv fantasi till vilka det icke går att adjungera klart (med hjälp av språket) formulerbara tankar eller begrepp. De estetiska idéerna låter sig således icke uttryckas i det skrivna eller talade språket. Den typ av förståelse man således kan erhålla är av ett annat slag än vad fallet är med rationella idéer.¹⁸ De hänvisar således till en *gnoselogica inferior* (lägre grad av kunskap) som ej låter sig inordnas under det logiska förnuftet (här i denna terms kantianska betydelse) som klagörande begreppsdomme (till skillnad från ett smakdomme). Därmed bortfaller möjligheten att klart och koncist uttrycka dessa "tankebilder" i en språklig form. Upplevelsen kan således te sig klar, men förståelsen, "erkännandet", framstår som mer diffust. För vissa kan, i denna situation, möjligheten att istället välja den konstnärliga (musikaliska) formen framstå som ett lockande alternativ.

Poeter (men vi kan antagligen här inkorporera andra typer konstnärer, som exempelvis kompositörer) ger uttryck för sina estetiska idéer i sina (musik)verk. I verket försöker konstnären presentera en "essentialitet" som ligger bortom det "ordbundna". Kanske är detta som Kant här pekar på, med en mindre abstrakt terminologi, det samma som Schopenhauer menar när han skriver om "*själva sorgen... själva sinnesron*" etc. citerat ovan? Idéer na uttryckes i ett annat medium än språkets, nämligen musikens.

I § 49 redogörs det vidare för begreppet *estetiska attribut* (vilka differentieras från logiska attribut). De estetiska idéerna blir försörjda av dessa attribut i det att dessa utgör approximativa (eller supplementativa) presentationer av inbillningskraften. Med begreppet 'försörjda' menas att de estetiska attributen funktion är att "quicken [beleben] the mind by opening up for it a view into an immense realm of kindred presentations." (idem.) Detta resulterar i att det "arouses a multitude of sensations and supplementary presentations" till vilka inga "logical expressions can be formed" (idem.) De estetiska idéerna och de attribut som supplerar dem kan betraktas som representationer av de inre föreställningar konstnären har. Dessa idéer kan ej översättas till vanligt språk för att på den vägen bli tillgänglig för andra. De kan endast uttryckas ickespråkligt (§ 57) som exempelvis i musik – eller i bildkonst – vilket Kant explicit också ger uttryck för (§ 53). För att sammanfatta med Kants egna ord, en estetisk idé är: "a presentation of the imagination which is conjoined with a given concept and is connected, when we use imagination in its freedom, with such a multiplicity of partial presentations that no expression that stands for a determinate concept can be found for it" (§ 49).

18 Dessa imaginativa representationer bör kunna betraktas som en sorts "mentala bilder". Jämför härvid Wittgensteins anmärkningar om vad en mental bild är; "the picture which is described when someone describes what he imagines" (Wittgenstein 1988, §367). Utan att dra allt för långtgående växlar på iögonfallande likheter kan det kanske dock antydans en viss affinitet mellan Kants beskrivning av estetiska idéer som "tankebilder" och Wittgensteins "mentala bilder".

Med den förståelse Kant ger oss kan vi uppställa som ett antagande att ett sätt att förstå mening i musik är att betrakta detta som ett (för andra igenkännbart) system av idéer om vilka en person – kompositör – försöker meddela andra sina inre föreställningar. Vad som i sig gör att vi kan uppfatta en i musik kommunicerad idé, kan vara svårt att avgöra. Det kan tolkas så att de estetiska attribut, vilka Kant antar ”öppnar sinnet”, kan förstås som universellt (i en given kulturkrets) uppfattbara approximationer till exempelvis känslor av olika slag (sorg – mollstämning, glädje – dur, storslagenhet eller ”kaos”). Om så är fallet måste de filosofiska spekulationerna med en viss nödvändighet kompletteras av neuropsykologiska studier för att de skall kunna ges en välbehövlig empirisk underbyggnad.

Konstförståelse: symbolsystem, symptom och diagnos

Dock är det inte helt omöjligt att tänka sig att musik kan sägas utgöra ett på kulturella (eventuellt även psykologiska) konventioner baserat system av auditiva symboler. Det finns ett samband mellan antagandet om en process som emanerar från en idé om en fantasins uttryck (Kant) och tanken att konstens innersta väsen utgöres av ett system av samverkande symboler. Stöd för denna tanke kan vi finna hos Umberto Eco, i dennes försök att närmare bestämma tolkandets gränser, när Goethe citeras (*Maximen und Reflexionen*, s. 1112–1113) angående ”det symboliska”: ”Symbolism transforms the experience into an idea and an idea into an image, so that the idea expressed through the image remains always active and unattainable and, even though expressed in language, remains inexpressible” (Eco 1990, s. 8). Detta passar in i den filosofi som anser symboler (generellt sett) vara beteckningar vilka genererar en obestämbär, men ändå högst påtaglig, meningsfullhet till det de är symboler för – dvs. refererar till (den semantiska meningen i symboliseringen). Om detta antagande är riktigt kan det skänka ytterligare förståelse, inte endast för Kants begrepp om estetiska idéers och dessas meningsdistribution, utan även till Nelson Goodmans diskussion kring konst, och därmed även musik, som symbolsystem.

Vidare distingerar Eco (och Goethe) det symboliska från allegorin: ”Allegory transforms experience into a concept and a concept into an image, but so that the concept remains always defined and expressible by the image” (idem.). Ett liknande förhållande belyser Franz Kafka i följande korta stycke hämtat från dennes *Berättelser* (1967) angående de vanskligheter vi alla strävar med:

- Varför denna envishet? Bara ni följde allegorierna skulle ni själva bli allegorier och på så sätt lösa alla era vardagsproblem.
- Jag slår vad om att det också är en allegori –, sade någon.
- Det vadet vann du –, svarade den som först talat.
- Men tyvärr endast allegoriskt –.
- Nej, i det verkliga livet. Allegoriskt sett har du förlorat –.

Det som Goethe och Kafka här säger (om man antar att begreppen symbol och allegori här förevisar endast diffusa, eventuellt marginella, skillnader) att alla "texter" (här förstätt i vid mening vilket inkluderar även företeelser som bilder och musikverk) kan läsas som allegorier/symboler som hänvisar till och avslöjar element utanför "texten" i sig. Detta innebär att dessa "texter" är symbol-system som också har en inter(extra!)textuell referentialitet.

För progrockens del kan detta till exempel innebära att de klassiska element som är legio i denna konstform har en betydelse/mening i det att ett lyssnande på exempelvis Rare Birds *Empathy* utgör en läsning även av Bach. Och även en referens till olika verk av samma grupp. Att så kan vara fallet belyses av att omslagsillustrationen på Genesis *Nursery Cryme* förekommer som inslag på deras nästa skiva, *Foxtrot*. På samma sätt förhåller det sig med Emerson, Lake and Palmers illustration till *Tarcus*. Vissa symboliska inslag på omslaget finner vi senare som del av layouten till skivan *Pictures at an Exhibition*. Och bägge gruppernas medlemmar var mycket medvetna och målinriktade vad gäller alla sidor i deras *Gesamtkunstwerk* vilket innebär att intertextualiteten inte kan bortförklaras med illustratörernas konstnärliga frihet.

En av dem som mer pregnant försökt att beskriva konst (här under musik) som ett symbolsystem¹⁹ är Nelson Goodman. På slutet i dennes magnum opus *Languages of Art* anges fyra "symptom"²⁰ på när ett estetiskt objekt föreligger.²¹ Jag vill nedan närmare gå in på tre av dessa symptom. Inledningsvis skall dock endast sägas, i anslutning till Jeanette Bicknell (Bicknell 2002), att Goodman säger relativt lite om *processen* i hur vi förstår något som konst. Fokus är riktat på vad som präglar konstverket *i sig*, vad som gör det uppfattbart som innehållande en (estetisk och därmed inbegripen emotionell och kognitiv) mening eller innehåll. Goodmans "approach is thus asymmetrical to Kant's" (Bicknell 2002, s. 258).

Semantisk täthet (densitet) innebär att musik – som *lyssnad* till (Goodman har en längre utläggning på ett annat ställe i sin bok angående det musikaliska notationsystemet dvs. den "skrivna"

19 Eftersom Goodman endast gör en mycket ytlig och rudimentär definition av begreppet "symbol" i sin introduktion till *Art and Language* (s. xi) kan det vara värt att här ge det en lite mer bestämd innebörd. Verbet "Symballein" står för försök att tolka, att lösa gåtor, att sluta från något oprecist, att finna ut vad som är menat med något annat. En symbol var ett "semion" (tecken) men av (i ord) obeskrivbar natur.

20 Ett femte symptom introduceras i *Problems and Projects* 1978. Detta berör konstens metaforiska aspekter, komplexa referenser i konstens integrande och interagerande referentiella funktioner.

21 Användelse av begreppet symptom implicerar med en viss nödvändighet att det att betrakta ett objekt, göra en estetisk bedömning, är ställa en sorts estetisk diagnos över det bedömda objektet. Emellertid är relationen mellan det av Goodman använda begreppet symptom (vilket av denne icke är satt i parantes och därmed ej bör bedömmas som en (levande) metafor) och diagnosbegreppet ej dryftat av Goodman i ovan refererade verk.

musiken) – har karakteristika av "representation, description, and expression" (Goodman 1997, s. 252). Semantik innebär ju studiet av tecknens innehåll eller innebörd. Dvs. hur tecknen knytes till eller representerar, beskriver och uttrycker "verkligheten" – det som är tecknens referens.

Semantisk täthet i Goodmans mening innebär att estetiska objekt som innehåller en stor informationsmängd vilket primärt refererar till varandra och ej till en given "skala". I kapitlet "Score, Sketch, and Script" (speciellt s. 177–201) gör Goodman, med referens till John Cages musik och notationssystem, en distinktion mellan å ena sidan "scores" och å andra "scripts" och "sketches". De senare har en större grad av semantisk täthet i det att de icke anger exakt vad som skall förstås. Notationssystem ("scores") däremot kan endast läsas på ett (intenderat) sätt och har därmed mindre semantisk täthet.

Jag vill här använda begreppen analog respektive digital, för att ange karaktären på det som faller in under begreppet semantisk täthet. Semantisk täthet har en "analog" prägel över sig i det att det icke existerar diskreta limitationer. Syntaktisk täthet, ett annat begrepp hos Goodman, föreligger i språk och i nedskrivna notationssystem, vilka företer en digital prägel, i det att tecknen refererar till en fast "skala" som utgör ett mönster för diskrimination mellan de olika symboler som notationstecknen eller bokstäverna utgör.²²

Det att avlyssnad musik har semantisk täthet innebär således att det innehåller ett av symptomen på ett estetiskt objekt. Ett annat symptom på konst är att det är "exemplification...[that] relates a symbol to a referent" (Goodman 1997, s. 253). En erfarenhet är exemplifikatorisk "insofar as concerned with properties exemplified or expressed ... by a symbol" (idem.) Exemplifiering, som ett symptom på estetiskt objekt, innebär att exemplet besitter de egenskaper, antingen i bokstavlig eller i överförd, metaforisk mening det är exempel på. Gentle Giants a capella sång *Knots* från LP:n *Octopus* är ett exempel på psykiatern R. D. Laings logiskt gåtfulla verser. Metaforiskt uttrycker *Knots* genom sin madrigalform och intrikata tonala "jigsaw" struktur den labyrintartade, logiska textstrukturen i Laings märkliga lilla bok *Knots* (1967).

Ett tredje symptom är "relative syntactic repleteness" (Goodman 1997, s. 252). Denna relativa syntaktiska mättnad innebär med Goodmans ord "impossibility of finite determination" (idem.). Detta pekar hän mot den "outsäglighet" ("ineffability", idem.) som speciellt präglar musik. Jämför diskussionen ovan angående Kants tes i § 57 att estetiska idéer är oförklarbara ("un-

22 En passant kan det ju här påpekas att en mycken liten fraktion av alla verk inom progressiv rock är av kompositör(erna) utskrivet som noter. Liksom är fallet med nästan all musik inom rockgenren. Rick Wakeman i Yes liksom Robert Fripp i King Crimson och några av medlemmarna i Genesis är några av de få som förstod (om än inte alltid skrev ner) att omvandla sin på "gehör" grundade musik till ett formellt notsystem.

expoundable”) presentationer för fantasin. Jag önskar förstå Goodman dithän att med syntaktisk mättnad menas att estetiska objekt, som musikverk, kan ha relativt (till språket) många denotationer och därmed kunna framvisa det estetiska objektet som innehavande en mångfasetterad och bred meningsfullhet. Ett symptom på det estetiska objektet är att det har många aspekter som det går att ta fasta på för erhålla mening och betydelse. Symbolerna i musik som symboliskt system har en multivalens (eller kanske vi hellre borde tala polysemik i detta interpretativa och ’symboliska’ sammanhang) som gör att systemet uppvisar en komplex referentialitet. Det kan också uttryckas så att ”hela verkligheten” företer en vidare utsträckning än vad den språkligt beskrivbara verkligheten gör.

De ovan refererade tre formerna av symptom på estetiska objekt synes hos Goodman förete en absolut karaktär. Vid läsning av slutsidorna i *Languages of Art*, där det redogörs för de olika symptomen, förefaller dessa dikotoma. Antingen förevisar objektet ett symptom – eller så gör det det inte! Att det skulle kunna påvisas en viss grad av symptomatologi beröres i ringa eller ingen grad. Dock strider inte tanken om ett symptoms gradvisa förekomst (förekommande i mer eller mindre utsträckning) hos ett estetiskt objekt med Goodmans överordnade estetiska teori. Exempelvis bör ett givet objekt kunna inneha en mindre eller större grad av semantisk täthet eller syntaktisk mättnad. Graden av förekomst (dvs. kriterie/parameterförekomst) av symptom kan tänkas indikera i vilken grad objektet är ett estetiskt objekt eller ej. Vidare kan, med en lämplig typ av operationalisering, grader av symptomatologi kunna fungera som kvalitetsindikator.²³ Användningsområdet av Goodmans teori kan på detta sätt breddas till att inte endast lokalisera förekomst eller ej av estetiskt objekt.

Progressiv rock kan således bedömas med hänsyn till grader av förekomster av Goodmans symptom. I hur hög grad präglas progrock som fenomen eller ett visst verk av semantisk täthet, på vilka sätt visar sig (eller visar sig inte) progrock vara bemängt med syntaktisk mättnad etc. ? Det man måste ta hänsyn till är hur musiken ter sig i en musikologisk kontext (jfr s. 73 och 74 ovan), hur estetiska/konstnärliga kriterier, dvs. de goodmanska symptomen, skall viktas, på vilket sätt musiken når lyssnaren, om det kan rapporteras om mening med litet eller stort m (dvs. konkordans estetiska idé – reception – se nedan) samt antagligen en lång rad andra musikkritiskt relevanta parametrar. En bedömning av progressiv rock – eller för den delen ”populärmusik” i allmänhet – enligt Goodmans kriterier har vad jag känner till dock ännu ej genomförts.

23 Ett problem som kan uppkomma med idén om grader av symptomatologi är om det kan tänkas förligga exklusions- och inklusionskriterier för att en ’diagnos’ skall kunna ställas. Vidare måste problemet med om en viss nödvändig och tillräcklig mängd av förekomst av de olika symptomerna lösas (är maximalt = optimalt?). Dvs. var skall gränserna tänkas ligga om inte Goodmans allt eller inget principen skall gälla? Ett tredje (och säkert inte slutligt) problem uppstår kring frågan om vem, med vilken kompetens som skall avgöra diagnosinstrumentets (dvs. Goodmans teori generellt och beskrivelsen av de fem symptomen speciellt) validitet och reliabilitet – var på ”skalan” slår till exempel ”god kvalitet på grund av x förekomst av symptom y enligt standard satt av Z” in som ett utmärkande drag hos ett visst objekt? Det bör dock påpekas att en del av dessa svårigheter även kan tänkas förekomma i Goodmans teori som den föreligger – i ett ”icke-reviderat” skick.

Konstförståelse: språk och intention

Konstbedömning som språklig praxis involverar en indirekt relation mellan objekt och språk. Kunskapen om konstverket är i den mening "tacit knowledge" (Polyani 1978)²⁴ i det att språket, enligt Wittgenstein (1988), måste ta vägen över det (prototypiska) exemplet, metaforen, de selekterade likhetsdragen etc. för att avtäcka och uttrycka "meningen". Det har ovan antytts att det kan förefinnas vissa likheter mellan Kant och Wittgenstein i deras återopande av fenomen som "tankebilder" och "mentala bilder". Även det fenomenet att språket har en trängre utsträckning än den verklighet det (eventuellt) refererar till är något som både Kant (de vanskligt uttryckbara estetiska idéerna), Goodman (en viss "outsäglighet" vad gäller estetiska objekt på grund av deras stora syntaktiska fyllnad) och Wittgensteins diskussion om språket som begränsat till att uttrycka exakt det föreliggande reala behandlar. I detta avseende är språk ett arbiträrt system (1988, § 497) som måste (hän)visa (dvs. språkets ostensiva karaktär, 1988, § 380) till en praxis för att kunna tillägnas ett innehåll.²⁵

Emerson, Lake and Palmer skildrar i *Tarcus*-sviten, vilken upp-tar ena hela Lp-sidan med samma namn, en strid mellan olika "kreatur" vilka är, som redan sats, avbildade på omslaget. Denna strid uttrycks i musikaliska termer med hamrande glissando, dissonanta orkestreringar, distorderade gitarriff tillsammans med en mycket påtaglig Hammond B3 orgel virtuost hanterad av Keith Emerson. Men denna strid är inte översättbar till språk i form av en dialog, ett libretto eller en dikt. *Tarcus* har en stor grad av syntaktisk måttnad som inte låter stycket infångas som rationell idé. Att det även har många tolkningsaspekter visar att den i musikaliska och bildmässiga termer uttryckta striden har kommit att konnoteras som kampen mellan det (abstrakt) goda och onda, mellan människan och en mot undergången skenande teknologi som "löpt löpskt" (visas i illustrationen som väsen som ett melanting mellan djur och [krigs]maskin). Eller som vissa kritiker menat, en skildring av Vietnamkriget. (Skivan kom ut 1971!)

Så vad går det då att säga om innehåll och mening i musik med referens till Kants tankar om estetiska idéer och attribut, och Goodmans teorier om semantisk täthet, referentialitet och relativ syntaktisk måttnad?

Det finns, speciellt i den modernistiska hörnan av musikvärlden, flera verk som uttryckligen inte är intenderade att framvisa något annat än "form". Formen är så att säga tänkt att vara

24 Polyanis begrepp "tacit knowledge" är uppenbart inspirerat av Wittgensteins anmärkningar om relationen språk och verklighet (Johannesen 1990).

25 Wittgenstein påpekar härvidlag att även språkets *modellrelation* (1988, §96) till det "reala".

musikens innehåll. (Jfr angående form och innehåll ovan not 4.) Det har i sådana fall inte varit kompositörens önskan att stycket skulle ha en "mening". Att kompositören har vissa estetiska idéer om sitt verk, exempelvis att det skall vara fritt från innehåll och framstå helt "rent", som musik "i sig", hindrar naturligtvis inte en lyssnare att i alla fall uppleva ett eller annat innehåll.

Kan man då säga att denne lyssnare inte "förstår" den musik hon lyssnar till? Om man håller sig till vad Kant och Goodman anför i sina respektive analyser, så kan detta inte hävdas. Eftersom musik har en hög semantisk mättnad kan det innehålla information som endast lyssnaren (vad anbelangar honom själv) kan avgöra är relevant eller ej. Musik kan således för en lyssnare ha både innehåll och en viss mening oavsett kompositörens intentioner.²⁶ Vidare så kan ingen kompositör förmena en lyssnare att finna metaforisk mening genom att uppfatta musiken som exemplifierande. Detta säger oss att mening, betydelse, innehåll är något som skapas väl så mycket i receptionen som i kreationen. Musik kan ge oss "bilder" i kraft av vår inbillningskraft sagt med Kant. Men detta är en bild "hvis genstand vi ikke kan utrykke i ord og inordne i våre begreper. I musikken er det mening... men en musikalisk sådan", musiken är något "vi forstår men ikke kan oversette" (Hanslick i Kjerschow 2000, s. 19).

Som det ser ut är det utifrån recipientens synvinkel en svårighet att specificera ett speciellt eller exakt innehåll i förhållande till en kompositörs intentioner. Ännu vanskligare, utifrån kompositörens synvinkel, synes det vara att föreskriva icke-mening (att endast formen har en existens). Ett musikprojekt av detta slag kan synes vara en chimärartad företeelse. Att ha en intention om icke-intentionalitet i betydelsen mening eller innehåll är ju i själva verket en intention så god som någon annan. Att ha ambitionen att komponera ett verk vilket skall ha som innehåll att icke framvisa en estetisk idé (hur nu denna nu än måtte te sig) kan likna föreställningen om intentionen att skriva en bok utan något som helst innehåll (dvs. *icke* jämförbart med exempelvis Joyces *Finnegans Wake* vilket ju trots allt är skriven med en, om än svårtydbar, intentionalitet). En sådan bok är endast "innehållslös", dvs. mening – lös i det att den *i sig själv* blir opak för en läsare. Då den saknar innehåll som företeelse blir det idén bakom som utgör dess "innehåll och mening". För det måste ju finnas en idé hos författaren att skriva en innehållslös bok – hur nu än den kan tänkas se ut. Dvs. idén om det innehållslösa konstobjektet är omöjligt att realisera. Varje (estetisk) idé, även idén om det idélösa, är en idé.

²⁶ Detta konstaterande är som synes helt i linje med Monroe Beardsleys estetiska teori.

Vidare vill varje antydan hos en lyssnare (eller läsare) av ett verk av ovanstående slag till att uppfatta en mening och ett innehåll utgöra ett misslyckande för kompositören. Även detta förhållande pekar på både orealismen och, existentiellt sett, meningslösheten, i projektet "innehållslöshet". Ett musikstycke måste alltid ha (och *har* således i realiteten även alltid) ett innehåll och en mening. Detta gäller för både kompositör och recipient. Att det kan ha en *annan*, från kompositörens intentioner skild mening än den är en annan sak.

Musik kan således sägas alltid ha en eller annan mening (även om det kan vara ytterst vanskligt intelligibelt). Meningen kan vara "endast" subjektiv dvs. de estetiska idéerna, konstnärens tankebilder eller mentala bilder och de motsvarande inre föreställningar som musiken väcker hos lyssnaren är helt eller delvis i icke-överensstämmelse med varandra. Detta kan uttryckas som en bristande konkordans mellan sändare och mottagare av ett "budskap". Men det behöver för den skull inte vara utan mening och innehåll – från någon dera parterna sett! Vi kan uttrycka det som mening med litet m. Mening med stort M förekommer i de fall där kompositörens²⁷ intention mer eller mindre sammanfaller med lyssnarens upplevelse dvs. en högre grad av konkordans föreligger.

Ett musikverk inte endast *kan* ha, utan i realiteten *har alltid* mening, men till sin ontologiska natur kan det många gånger (men ej alltid) vara vanskligt att *exakt* avgöra *vilken* mening eller innehåll det har. Lyssnaren kan med hjälp av texten och bilderna tryckt på omslaget till skivan *Tarcus* få en stark aning om vad musiken "handlar om". Genom att associera till egna idiosynkratiska livserfarenheter (vilket kanske omfattar personliga erinringar från kultur- och samhällsförhållandena på tidigt 1970-tal) samt erfarenheter och kunskaper om det musikaliska estetiska systemet (eventuellt "språket") genom tiderna (kanske även kunskaper i progrockens estetiska uttrycksformer) kan en lyssnare komma mycket långt. Men att finna alla estetiskt relevanta aspekter i *Tarcussviten* låter sig näppeligen göras. Och även om det skulle låta sig göras att ge en fullgod beskrivning i ord så vill, som Jeanette Bicknell påpekar (Bicknell 2002), det naturliga språket i sig självt ha en så hög grad av semantisk täthet att varje beskrivning blir tvetydig.

Men denna tvetydighet motverkas i hög grad, genom kunskap om och erfarenhet av, den typ av musik som beskrivningen gäller. De estetiska idéer och de attribut som samverkar vad gäller progressiv rock är av det slaget att endast en kort, nästan kodar-

27 Detta gäller för så vitt även kompositörens/kompositionens *uttolkare*, men denna vidare problemställning lämnas här där hän.

tad information, kan ange för den initierade vad det är för typ av progressiv rock. Exempel på detta är den kortfattade information som sändes per email av olika internetföretag.²⁸ Denna information innehåller referenser av typen "symph", "metalprog", new- (i motsats till neo-) progressive rock, "in a Yesish way", "lots of lush mellotron", "typical kraut" etc. Denna för många hermetiska terminologi gör att jag som insatt i progressiv rock relativt väl vet vad jag skall beställa över nätet – utan att ha hört en enda ton av den grupp jag beställer. Jag har en så stor erfarenhet av att lyssna till och jämföra olika verk inom den musikgenre som ofta betecknas efter sådana kriterier, att jag vet (dvs. har tillräcklig erfarenhet av hur olika typer progrock låter) att det för mig många gånger räcker med dessa mycket rudimentära upplysningar för att jag skall kunna avgöra vad som passar min musiksmak.²⁹ Kunskap är således, vilket redan Hume påpekade, en betingelse för "good taste". Och kunskapen ökar naturligtvis vid stort umgänge med det estetiska objektet i fråga.

En anmärkning till slut: musik kan gott ha ett innehåll som till och med kan vara intersubjektivt utan att musik för den skull behöver betraktas som ett språk, vilket Bicknell mycket riktigt påpekar (2002, s. 260). Men att argumentera mot tesen att musik utgör ett 'språk' (som romantikerna tänkte sig det, eller som 'språk' byggt upp av rationella idéer med Kants terminologi) har försåvitt inte varit denna uppsatts ämne då detta implicit anses tillräckligt vederlagt annorstädes. (Jfr exempelvis Hanslick 1971, Kjerschow 1991.)

Konklusion

Jag har argumenterat för att den negativa kritiken som riktats mot progressiv rock varit behäftad med en subjektivistisk slag-sida samt att den icke varit intresselös i Kants mening och därför missat målet med sin kritik – nämligen att kritisera (musik)verket (dvs. progrock som företeelse) i sig. Kritiken har haft konnotation av "jag tycker inte om progressive rock för att den inte är som jag tycker rock skall vara". Denna typ av kritik är inte möjlig att rationellt diskutera då den är både subjektivistisk och i den mån den är objektiv – dvs. uttalanden om egenpersonliga preferenser kan den ej rationellt emotsägas av andra.

Det föreligger filosofiska grunder för att anta att människor har rätt när de säger sig uppfatta mening och innehåll i musik i allmänhet och i progressiv rock i synnerhet. Musik har alltid i en viss bemärkelse innehåll och mening – i den grad det ska-

²⁸ Exempelvis Missing piece och Record Heaven i Sverige och Syn-Phonic i USA.

²⁹ Då jag själv köpt över 200 Cd-skivor enligt dessa kriterier kan jag slå fast med en viss säkerhet att i alla fall i ett tillfälle dessa mina påståenden överensstämmer med empirin.

pade och avlyssnade verket är intenderat som musik och uppfattat som sådant. Nelson Goodmans teori om estetiska symptom kan vara en hjälp att identifiera förekomsten – eventuellt graden – av estetisk signifikans hos konst(musik)verk. Progressiv rock som konstfenomen kan härvid göras till föremål för en diagnostik enligt Goodmans kriterier. Det är vidare inte möjligt, enligt Immanuel Kant, Ludwig Wittgenstein och Nelson Goodman, att i det symbolsystem som det rationella naturliga språket utgör, fullt ut återge musikupplevelser.

REFERENSER

- Beardsley, M.C. *Aesthetics*. Univ. of Alabama Press, Alabama, 1985.
- Best, D. *The rationality of feelings*. The Falmer Press, London, 1992.
- Bicknell, J. Can music convey semantic content? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* nr 60:3, 2002.
- Eco, U. *The limits of interpretation*. Indianapolis, 1990.
- Farley, A. *The Extraordinary World of Yes*. iUniverse, New York, 2005.
- Gibraltar Encyclopedia of Progressive Rock*. www.gepr.net
- Gallo, A. *Genesis I know that I want*. D.I.Y Books, Los Angeles, 1980.
- Goodman, N. *Languages of Art*. Hackett, Indianapolis, 1997.
- Goodman, N. *Problems and projects*. Bobbs-Merill, Indianapolis, 1972.
- Hacker, P.M.S. *Insight and Illusion*. Clarendon Press, Oxford, 1986.
- Hanslick, E. *Vom Musikalisch-Schönen*. Viesbaden, 1971.
- Johannesen, K.S. Wittgenstein og estetikken I: Schanz H.J. & Brock S. *Imod forstandens forhekselse – en bog om Wittgenstein*. Modtryck, Århus, 1990.
- Kafka, F. *Erzählungen*. Frankfurt-am-Main, 1967.
- Kant, I. *Critique of Judgment*. Hackett, Indianapolis, 1987.
- Kjerschow, P.C. *Musikk og mening*. Oslo, 1991.
- Kjerschow, P.C. *Før språket*. Vidarforlaget kulturbibliotek, Oslo, 2000.
- Josephson, N.S. Bach meets Liszt: Traditional formal structures and performance in progressive rock, *The Musical Quarterly*, vol. 76, no 1, 1992.
- Laing, R.D. *Knots*. Pantheon Books, New York, 1967.
- Larkin, C. *The Virgin Encyclopedia of Seventies Music*. Virgin Books, London 1997.
- Macan, E. *Rocking the Classics. English progressive rock and the counter-culture*. Oxford Univ. Press, Oxford, 1997.
- Martin, B. *Listening to the future. The time of progressive rock*. Open Court, Chicago, 1998.
- Marsh, D. *The heart of Rock and Soul*. Plume Books, New York, 1989.
- Mosbø, T. *YES But what does it mean*. Wyndstar Books, 1994.
- Polyani, M. *Personal knowledge*. Routledge and Kegan Paul, London, 1978.
- Schopenhauer, A. *Verden som vilje og forestilling*. Solum forl. Oslo, 1988.
- Spicer, S.M. Large scale strategy and compositional design in the early music of Genesis. I: *Expression in Pop-Rock Music*. Red. Everett W,

- Garland publ, New York, 2000.
- Stolnitz, J. *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*. Houghton Mifflin, 1960.
- Stump, P. *The music's all that matters. A history of progressive rock*. Quartet Books, London, 1998.
- Weitz, M. The role of Theory in Aesthetics, *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XV, 1956.
- Wittgenstein, L. *Philosophical Investigations*. Basil Blackwell, Oxford, 1988.

DISCOGRAFI – SELEKTIV

- Jethro Tull 1972 *Thick as a Brick*, Chrysalis
- Emerson, Lake and Palmer 1971 *Tarcus*, Island
- Emerson, Lake and Palmer 1971 *Pictures at an Exhibition*, Island
- Genesis 1972 *Foxtrot*, Virgin
- Genesis 1973 *Nursery cryme*, Virgin
- Gentle Giant 1971 *Acquiring the taste*, Vertigo
- Gentle Giant 1972 *Octopus*, Vertigo
- Gentle Giant 1973 *In a Glasshouse*, Vertigo
- Rare Bird 1970 *Sympathy*, Virgin
- Renaissance 1977 *Novella*, Sire
- Yes 1972