

Musiken — en gränslös konstart?

Lars-Gunnar Bodin

Om musiken består av ljud allena kan då allt ljud betraktas som musik? Frågan kan tyckas rätt enfaldig, men i dagens läge kan man nog få ett antal olika svar beroende på vem man frågar. Den traditionelle musikälskaren kanske framhåller att musiken förvisso är uppbyggd av ljud men att dessa är av ett mycket speciellt och avgränsat slag. Därtill kommer att dessa ljud är sammankopplade efter strikta regler och kriterier.

Ifall man är anhängare av institutionsteorin kanske man i George Dickie's anda hävdar i stället att allt ljud som avsiktligt presenteras i en konsertsal skall anses vara musik och att det är programrådet, konsertarrangören och interpreterna som bestämmer att så är fallet.

Om man frågar ytterligare en grupp t.ex. de som bekänner sig till John Cage's konstfilosofi, vill dessa sympatisörer säkert gå minst ett steg längre och framhålla att både de avsedda och de oförutsedda ljuden kan utgöra musikverket, men att man inte heller behöver begränsa sig till enbart konsertsalen. Ett musikverk kan ljudmässigt vara beskaffat hur som helst och framföras var som helst och skall helst ändra skepnad för varje gång det framförs. Den slutgiltiga frågan är möjligen att musikverket kanske inte ens behöver några mänskliga upphovsmän eller exekutörer utan att "Moder Natur" klarar av saken på egen hand. Cage själv har vid något tillfälle antytt en sådan tanke.

En dylik idé kanske inte är så befängd som den i förstone förefaller. En del datorgenererad musik kommer ganska nära ett sådant "idealtillstånd". Det är fullt möjligt att skriva ett kompositions-program som komponerar så överskådligt och inkrökt i sig själv att komponisten inte i något avseende kan förutsäga hur resultatet skall bli. När komponisten väl har tryckt på startknappen kan maskinen sedan förse åhörarna med ett ändlöst antal olika kompositioner och på så sätt efterlikna "Moder Natur", eller Gud, eller vad man nu vill.

Jag har ofta grubblat på om det finns något bortom eller någon vidareutveckling av John Cage's estetiska filosofi — som ju alltså tycks ha ett starkt inflytande på den experimentella konstmusiken — eller om detta är så långt vi kan komma och fortfarande påstå att det handlar om en konstart som vi kallar musik.

Möjligen finns det en alternativ väg ut ur denna estetiska cul-de-sac. Under det tidiga 60-talet var begreppet "gränsöverskridande konst" något av ett fältrop för den avantgardistiska konsten. Bakom denna utveckling skönjer man bl.a. det förra sekelskiftets idéer om samkonstverket. Många experimentellt inriktade komponister och konstnärer verksamma under denna tid var i hög grad påverkade av detta synsätt och John Cage's filosofi — samt att hans egen konstnärliga verksamhet ju till stor del utgjorde en förebild.

Sedan dess har vi sett otaliga varianter av integration mellan konstarterna i olika konstellationer. Den tekniska utvecklingen har också bidragit till att integrationen mellan konstarter är betydligt mer överkomlig nu än vid 60-talets början.

Dylika rörelser och blandningar av olika konstarter kan ibland resultera i att nya konstområden etableras eller att äldre, men närstående och besläktade konstområden framstår tydligare, och blir mer profilerade sett ur ett estetiskt perspektiv. På svensk botten uppstod under den senare delen av denna period t.ex. det konstområde som går under namnet "Text/ljud-kompositioner", som fått och fortfarande har ett visst internationellt genomslag. Om man undersöker vad som växt fram inom ljudkonsten sedan andra världskrigets slut skall man finna en hel liten flora av mer eller mindre avgränsade konstområden, vilka svårigen kan inlemmas inom musiken. Följande oordnade sammanställning kan ge en viss uppfattning om ljudkonstens utbredning, trots att den inte på något sätt gör anspråk på att vara fullständig.

LJUDKONSTEN

- 1) "Musiken" (traditionell, instrumental, vokal)
 - 2) Elektro-akustisk musik
 - 3) Akusmatisk musik
 - 4) Elektronisk musik
 - 5) Sonic art
 - 6) Audio art
 - 7) Organized sound (Varèse)
 - 8) Acousmatic art
 - 9) Spectro-morphology
 - 10) Bio-feed-back music, bio-music
 - 11) Hörspiel
 - 12) Cinema Sonore
 - 13) Text-ljud-kompositioner
 - 14) Sound-poetry
 - 15) Dator-musik
 - 16) Noise (art)
 - 17) Plunderphonics
 - 18) Radio Art
 - 19) Electronica
 - 20) IDM
- etc.

Det finns tecken som tyder på att vi också nu befinner oss i en liknande fas som det tidiga 60-talet med blandningar och gränsöverskridanden mellan olika konstområden. Ett nyvaknat intresse för en mer renodlad ljudkonst kan också skönjas. Det är kanske för tidigt att dra några vittgående slutsatser om vad som kan ligga bakom denna utveckling. Kanske upplever de yngre ljudkonstnärerna att den modernistiska konstmusiken, som estetiskt idiom är förbrukat, att den inte längre är utvecklingsbar och att man har nått vägs ände inom konstmusiken.

Tiden förefaller därför att vara mogen för en förnyad undersökning av musikens gränslinjer, framför allt visavi övriga konstformer inom ljudkonsten. Ser man utifrån dessa konstformers perspektiv så är det hög tid att bilden klamar, då dessa ofta och orättvist behandlas av illa orienterade musikskribenter utifrån bedömningsgrunder hämtade från musikområdet.

Jag skall här presentera ett tiotal kriterier eller egenskaper som jag anser vara relevanta för en analys av musikens gränsdragning. Dessa är tämligen givna och lätta att uppfatta. Metoden kan tyckas en aning bakvänd då jag framför allt kommer att diskutera de kriterier som är svagt utvecklade eller saknas helt inom musiken.

Urvalet av kriterier är mitt, men jag utesluter inte att det finns flera, kanske t.o.m. mer relevanta för en sådan undersökning. Jag skall framför allt använda mig av den elektroakustiska musiken (EAM) som jämförelseobjekt. Dels får att det är det näst största området inom ljudkonsten, där musiken naturligtvis utan konkurrens intar den första platsen, och dels för att den är så pass avvikande i denna jämförelse. Mina kriterier kan i varierande grad och mer eller mindre uttalat återfinnas även bland de andra konstformerna inom ljudkonsten.

Jag vill också understryka att alla tio kriterierna inte alltid återfinns i ett och samma EAM-verk. På grundval av detta resonemang menar jag att benämningen elektroakustisk musik är förbrukat och leder tankarna i fel riktning, till enbart det tekniska utanverket och inte till det konstnärliga uttrycket och substansen. Min uppfattning är att detta område skiljer sig så pass mycket från musik i vedertagen mening att EAM bör betraktas som en egen självständig konstform. Med elektroakustisk musik, som vi hittills känner den, avser jag således endast de konstverk, som i likhet med t.ex. filmen är fixerade i någon form av inspelningsmedium eller som inte kan produceras i realtid. De konsertant inriktade EAM-verken, som ibland brukar karaktäriseras i kategorier som "mixte" eller "live" lämnar jag därhän tills vidare.

Man kan därför med visst fog hävda att vi har två typer av elektroakustiska verk med sinsemellan rätt olika estetiska utgångspunkter. För att enkelt kunna skilja dem åt använder jag härmed och i fortsättningen termen "akusmatisk konst" (av det grekiska ordet *Akouma* i betydelsen "vad som hörs men inte ses") får den förstnämnda formen, d.v.s. EAM i fixerad

form.¹ Termen "akusmatisk" fanns tidigt med i Pierre Schaffers föreställningsvärld som ett namnalternativ till den s.k. konkreta musiken. Den anrika GRM (Groupe de Recherche Musical) i Paris har lanserat termen "Musique Acousmatique", ett begrepp som synes ha fått en tilltagande spridning inom det franskspråkiga området. Benämningen "akusmatisk konst" har använts av och till, framför allt av franska, kanadensiska och engelska skribenter. Även i USA har termen börjat användas.²

Eventuellt kan man också framhålla den akusmatiska konstens "partiturproblem" som en fråga om musiken särskiljande egenskap. Det har visat sig att det hittills inte varit möjligt att notera den akusmatiska konsten i en adekvat och allmänt accepterad partiturform så att någon form av "funktionsanalys" av dess klingande former och material kan genomföras. I bästa fall har man kunnat åstadkomma ett slags mer eller mindre privat utformade minnesanteckningar av det klingande förloppet, som t.ex. kan användas som stöd för "klangregissören" under ett konsertframförande. Inte ens ett sonogram ger tillräcklig information för den typ av analys som praktiseras inom t.ex. den traditionella konstmusiken. Å andra sidan kan man ibland ifrågasätta hur mycket t.ex. en Schenker-orienterad analys verkligen ger när det gäller förståelsen av musikverkets konstnärliga och estetiska värden. Ibland infinner sig känslan att en del musikaliskt analysarbete har blivit ett akademiskt självändamål. Kan t.ex. den genomsnittlige lyssnaren få en stegrad estetisk upplevelse av att känna till de harmoniska referenser som kan utläsas i partituret till ett specifikt verk? Det har sagts att musiken är ett slutet referenssystem ("self-referential") där det klingande materialet och formen endast refererar till varandra och inga referenser finns som pekar till förhållanden utanför verket. Med få undantag saknas detta i den akusmatiska konsten. Då en eventuell strukturell analys måste utgå från det perceptuella, vad man i praktiken kan uppfatta på det auditiva planet, blir en sådan svår att genomföra, men kanske inte helt omöjlig. I alla händelser blir det en mycket krävande uppgift.

Följande kriterier utgör grunden för min diskussion av musikens gränsdragningsproblem:

1) Tonhöjdsparametern har ofta en undanskymd funktion eller saknas helt. Objektorienterat

¹ Begreppet "akusmatisk" finns t.ex. inte som uppslagsord i *Svenska akademins ordlista*, *Nationalencyklopedin* eller *Sohlmanns musiklexikon*. Dock använder Carl-Allan Moberg benämningen "akusmatiker" i sin bok *Musikens historia i Västerlandet intill 1600* (Stockholm: Natur & Kultur, 1977, 15), ett förhållande som styrkt mitt val av svensk stavning.

² Francis Dhomont, utan titel. *Contact! Journal of Canadian Electroacoustic Community* och "Acousmatique and the Canadian Perspective" (www.sfu.ca/147/MGSite). I en stor del av den akusmatiska konsten kan man svårigen finna några strukturella referenser mellan form, gestik, duration och klingande material (Luke Windsor, *A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music*, doctoral thesis, City University, London, 1995). En mer användbar analys för den akusmatiska konsten bör ta sikte på lämpliga estetiska parametrar, som exempelvis komponistens estetiska preferenser ifråga om val av former, klingande material, durationsmönster, mimetiska förhållanden, stilistiska sammanhang eller rent av bruket av etablerade klischeer. Kort sagt bör man försöka fastställa verkets estetiska profil.

klangmaterial i stället för tonhöjdsorienterat.³

- 2) Tidshanteringen är flytande och subjektiv. Bygger vanligtvis ej på metriska förhållanden.
- 3) Hela ljudvärlden utgör det potentiella arbetsmaterialet.
- 4) Diskontinuerliga utvecklingsprocesser. Bristen på "kausala" samband mellan verkets olika materialelement.⁴
- 5) Det mimetiska inslaget är ofta starkt framträdande. Saknas nästan helt i konstmusiken.
- 6) Parallellism i stället för kontrapunkt, "polysonic layers".
- 7) Frånvaron av "mellanhänder" eller interpretatörer vid det klangliga realiserandet är legio. Gäller såväl inspelnings- som livesammanhang.
- 8) Spektrum/timbre-komponerande. Steglösa kontinuerliga klangövergångar, "morphing". Kan inte utföras inom instrumentalmusiken, men i kan någon mån produceras inom vokalmusiken.
- 9) Virtuella "verkliga" rörelser av ljudkällan. Variabel virtuell rumsakustik och ambiance.
- 10) Den akusmatiska konsten tillhör i hög grad kategorin "fine arts" medan instrumental- och vokalmusik uteslutande tillhör kategorin "performing arts"

Av dessa tio kriterier är vissa tämligen självklara, medan några skulle kunna bli föremål för en mer fördjupad diskussion. Jag vill därför framför allt inrikta mig på att kommentera punkt 4 och 5.

Särskilt intressant och för den akusmatiska konsten typisk egenskap är det mimetiska inslaget. Några brittiska komponister är av samma uppfattning, framför allt har Simon Emmerson i sin mycket viktiga, men långt ifrån invändningsfria essä "Relation of Language to Materials",⁵ påpekat vikten av den mimetiska karaktären hos en stor del av det klangliga materialet i EAM. Emmerson använder t.o.m. det mimetiska innehållet som en klassificeringsparameter för den akusmatiska konsten. Emmerson framhåller också att "mimesis" inte bara

³ Det har antytts att en av Pierre Schaffers teoretiska insatser var att på ett funktionellt sätt ersätta den musikaliska "noten" (eller kanske nottecknet i vidare bemärkelse) med ljudobjektet (Ambrose Field, "Simulation and Reality", i Simon Emmerson, ed., *Music, Electronic Media and Culture*, Aldershot: Ashgate, 2000, 36). Begreppet ljudobjekt (objekt sonore, sound object) är sedan länge väl förankrat inom den elektroakustiska musikens terminologi och ett arv från Pierre Schaffers teoribyggnad. Man kan emellertid ifrågasätta dess lämplighet. Möjligtvis kan termen "ljud-händelse" ses som en mer neutral benämning på den akusmatiska konstens minsta gemensamma nämnare.

⁴ Kausal logik skulle kunna beskrivas som ett begrepp vars innebörd är att lyssnaren upplever att ett orsakssammanhang uppstår när de enskilda ljudhändelserna presenteras i verket. Komponistens val av ljudhändelser och skälen till deras inbördes ordning och relation skall alltså kunna uppfattas och förstås av lyssnaren.

⁵ Simon Emmerson, "Relation of Language to Materials", i Simon Emmerson, ed., *The Language of Electroacoustic Music* (London: Macmillan, 1986), 17.

betecknar en avbildning av naturen utan även inbegriper andra aspekter av den mänskliga kulturen, som vanligen ej är direkt associerade med det musikaliska materialet.

I sin essä "Through and Around the Acousmatic" argumenterar Luke Windsor tämligen övertygande för den mimetiska dimensionens vikt och dominans i den akusmatiska musiken.⁶ Windsor menar uppenbarligen att det mimetiska inslaget är den akusmatiska musikens mest essentiella egenskap. Utifrån ett resonomang som bl.a. bygger på James Gibson's perceptuella teorier om "ekologisk akustik", samt sina egna forskningar, tar Windsor fasta på de ljud som förekommer i vardagslivet och hur dessa fungerar i ett akusmatiskt sammanhang. Dessa ljudföreteelser, som är rikligt förekommande i den akusmatiska musiken, utgör — om jag har förstått Windsor rätt — på ett avgörande sätt skiljelinjen mellan akusmatisk musik och den instrumentala och vokala konstmusiken. (Det är dock inte hela sanningen. Den akusmatiska musikens repertoar består också av ett stort antal verk som svårligen kan sägas bygga på ett mimetiskt ljudmaterial.)

Även om vissa ljudsekvenser och enskilda ljudhändelser kan perceptuellt avgränsas och deras mimetiska innebörd "avkodas" och "förstås" av lyssnaren så följer inte automatiskt ett "logiskt", inre referenssystem med på köpet. Den tonala musikens referenssystem vad beträffar det klingande materialets organisation saknas, enligt mitt förmenande, helt inom den akusmatiska konsten. Man får lätt intrycket att Windsor menar att om man bara auditivt kan identifiera källan till de ljudhändelser som man lyssnar till så förstår man också varför de uppträder i den specifika ordning som komponisten bestämt. Det blir dock inte mer "logiskt" om lyssnaren är klar över att en sekvens av FM-klanger följs av ljuden från ett jetplan eller en traktor.

I essän "Mimesis" i samlingsvolymen *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna* har Göran Sörbom på ett mycket förtjänstfullt sätt behandlat begreppet mimesis och dess olika avledningar och betydelser.⁷ Min användning av begreppet mimetisk är kanske mer lättsinnig och grovhuggen än vad man finner i den antika grekiska filosofins sofistikerade framställning.

Ur analytisk synpunkt har jag funnit det lämpligt att laborera med tre nivåer av efterbildning, som i någon mån kan ses som en analogi till de tre villkor som Platon i sin dialog *Sofisten* anger som gällande för en efterbildning. En annan förebild har i viss mån varit Dennis Smalley's "Spectro-morphology",⁸ som utgör ett komplett analysystem för beskrivning av ljudvärlden. Jag har däremot inte beaktat den del av mimesis som avser efterbildning av

⁶ Luke Windsor, "Through and Around the Acousmatic", i *Music, Electronic Media and Culture*, 7.

⁷ Göran Sörbom, "Mimesis", *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, i Hans-Olof Boström, red. (Stockholm: Carlssons, 2000), 19-46.

⁸ Dennis Smalley, "Spectro-morphology and Structuring Processes", i *Language of Electroacoustic Music*, 61.

sjäsliga och psykologiska tillstånd som skulle kunna uttryckas inom ljudkonsten. (Det finns givetvis inget som hindrar en komponist att försöka uttrycka sjäsliga, psykologiska eller emotiva tillstånd i den akusmatiska konsten. Detta är precis lika möjligt eller omöjligt som i konstmusiken).

Nivå 1. Ljudet eller ljudförloppet är möjligt att direkt uppfatta som en ljudlig efterbildning av någonting som vi lätt känner igen t.ex. barnjoller, ambulanssirener, skällande hundar, fotsteg i grus, dörrstängning, etc. Dessa efterbildningar är oftast presenterade i form av en inspelning medelst mikrofon, men kan numera vara så väl syntetiserade att vi uppfattar dem som en naturtrogen inspelning. Den klassiska konkreta musiken är i hög grad baserad på denna efterbildningsnivå. Pierre Schaeffer lanserade t.ex. en estetisk/teknisk doktrin för den konkreta musiken; alla ljud som kom till användning i ett konkret verk måste vara inspelade med mikrofon, och inga syntetiska ljud kunde accepteras. Denna doktrin lämnades dock därhän av den konkreta musikens komponister då den första generationen av synthesizers blev allmänt förekommande i början av 1970-talet. (Ett specialfall är hur man skall förhålla sig till en inspelning av ett musikframförande i en konsertsal? På vilken mimetisk "nivå" hamnar den? En aldrig så bra och naturtrogen inspelning av ett musikframförande kan aldrig förväxlas med "the real thing". Så man kan kanske säga att inspelningen faktiskt är en efterbildning av det som uppfattades i konsertsalen. Möjligtvis kan man använda detta som ett argument för att man överhuvudtaget aldrig skall spela in musik, att en inspelning aldrig i något fall kan ersätta det "levande" framförandet.)

Nivå 2. I denna grupp är ljudet eller ljudförloppet visserligen från början inspelat på ett "naturtroget" sätt, men har genomgått en mer eller mindre omfattande elektro-akustisk transformering, dock inte så långtgående att åtminstone inte det tränade örat uppfattar vad som efterbildas.

Nivå 3. Här är det efterbildande ljudet så pass transformerat att man svårigen uppfattar vad som efterbildas. Man har dock kvar känslan att *något* är efterbildat. I denna kategori bör man också inlemma de ljudförlopp som inte har någon bakgrund i den reella ljudvärlden, men som lyssnaren ändå associerar till denna i någon utsträckning t.ex. "det låter som ett startande jetplan eller det här låter som en skock skrånande fåglar".

Inom musiken är det mycket sällsynt att man hittar exempel på instrumentala efterbildningar, men här kan några exempel nämnas: Beethoven, *Battle Symphony*, Arthur Honegger, *Pacific 231*, Glenn Miller, inledningen till *Chattanooga Cho Cho*.

Ett klassiskt EAM-verk som Pierre Henry's *Variations pour une porte et un soupir* från 1963 är i det närmaste det perfekta exemplet på ett mimetiskt orienterat verk. Såsom titeln utsäger är verket helt baserat på inspelningar av en knarrande dörr och en mänsklig suck, som i många olika variationer är behandlade med dåtidens elektroakustiska teknik. I princip går inte Henry längre än till nivå 2, d.v.s man kan hela tiden uppfatta det klingande resultatets relation till det ursprungliga ljudmaterialet. Ett verk av senare datum, som också väl exemplifierar ett mimetiskt arbetssätt är Elio Martusciellis *Proiezioni* från 1998. I detta verk arbetar Martuscielli enbart på nivå 1.

Det finns emellertid ett problem här som jag tror också existerar inom de visuella konsterna. Man måste i Martusciellis fall vara väl förtrogen med ljudvärlden i fråga för att uppfatta att det handlar om inspelningar av filmprojektörer. Alla lyssnare har kanske inte direkta erfarenheter från denna ljudvärld. En motsvarande svårighet inom bildvärlden skulle t.ex. kunna vara en kanske i alla avseenden perfekt efterbildning av en maskindel från en jetmotor, men där många åskådare inte ens skulle kunna identifiera efterbildningen som en maskindel överhuvud taget.

Som ett exempel på nivå 2 kan inledningen av Paul Lansky's *Night Traffic* tjäna. Den överordnade ljudformen för tankarna lätt till förbifarande trafik. I detta verk, såsom i flera andra stycken av Lansky, inleds verket av ljudmaterial som är mimetisk till sin karaktär enligt nivå 1 och 2 för att gradvis transformeras allt mer till en sats där tonhöjdsparametern kan urskiljas.

Nivå 3 är så vanligt förekommande i den akusmatiska konsten att man finner ett eller flera mimetiska ljudobjekt på denna nivå i merparten akusmatiska kompositioner.

Kriterium nr 4 i min sammanställning gäller hur det klingande materialets organisation är beskaffad — särskilt mot bakgrunden med vad som påstås i närmast föregående punkt, nämligen att inom den akusmatiska konsten hela ljudvärlden utgör det potentiella arbetsmaterialet. Ur analytisk synpunkt är de kausala sambanden svårast att komma till rätta med. Det kan därför vara svårt, kanske rent av omöjligt, även för den erfarne lyssnaren att förstå vilka principer eller regler som styrts verkets komponerande. Det kausala sambandet uppfattas ofta av lyssnaren som svagt utvecklat eller obefintligt, något som kan innebära en viss tröskel när det gäller att tillgodogöra sig akusmatisk konst, då de olika klangliga momenten svårigen kan relateras bakåt eller framåt i tiden. Troligtvis upplever man ett slags kontinuerligt "nuläge" i sitt lyssnande, åtminstone vid första avlyssningen.

Emmerson har i sin tidigare nämnda essä utgått ifrån att musiken kan ses som ett slags språk och att den elektroakustiska musiken inte utgör något undantag. Denna uppfattning är ju långt ifrån accepterad i alla läger, utan tillhör snarast en ständigt återkommande musikteoretisk dispyt, men om man som ett tankeexperiment ändå går med på att den elektroakustiska musiken i allt väsentligt verkligen liknar ett språk, då är det ju rimligt att också

godta att ett dylikt ”språk” har en syntax. Vid sidan av klangmaterialets mer eller mindre mimetiska karaktär introducerar Emmerson en syntaxteori som bottnar i en dikotomisk relation där ändpunkterna är vad Emmerson kallar för ”abstrakt syntax” och ”abstraherad syntax”. Med ”abstrakt syntax” menas en syntax som är konstruerad oberoende av det klingliga materialet, exempelvis ett seriellt system eller ett system där alla parametrar mer eller mindre är baserade på talrelationer, såsom primtal, fibbinacci-serier eller triangulära talföljder eller diverse former av talmystik eller andra utommusikaliska manipulationer. En ”abstraherad syntax” innebär enligt Emmerson att syntaxen är abstraherad ur det klingande materialet. Mellan dessa ytterligheter finner man olika grader av blandningar eller kombinationer av dessa två slag av syntax.

Flera problem uppstår här. Även om lyssnaren i förväg är informerad om att ett visst verk är baserat på någon av dessa syntaxtyper är det troligtvis svårt att endast vid avlyssnandet förstå vilka principer som har styrt komponerandet fram till det klingande resultatet. Sannolikt blir det inte ens lättare om man i detalj vet hur den abstrakta eller abstraherade syntaxen är uppbyggd och formulerad. Emmerson använder Stockhausens *Studio 1* som ett typiskt exempel där en abstrakt syntax har kommit till användning. Verkets uppbyggnad baseras på en talserie som manipuleras enligt seriella metoder, men enligt min mening så är det extremt svårt att ”höra” hur dessa talserier relateras till varandra, även om man exakt vet hur Stockhausen har gått tillväga vid komponerandet. Ett annat verk som Emmerson inte nämner, men som också bygger på en abstrakt, ”utommusikalisk” princip är John Chownings *Stria*. Här är alla parametrar relaterade till det gyllene snittet såväl tonhöjder som tidslängder, storform, spektra, etc. *Stria* är ett verk som är helt syntetiserat med datorns hjälp och som saknar all mimetisk anknytning. Det borde vara tämligen enkelt att experimentellt pröva hur t.ex. en test-grupp uppfattar dessa förhållanden och huruvida det är perceptuellt möjligt att förstå de nämnda verkens konstruktion genom enbart avlyssnande.

Emmerson ger tyvärr inga exempel på hur det går till när en abstraherad syntax formuleras eller hur en uppsättning syntaktiska regler då kan se ut. Han anger inte heller några källor där sådan information finns att tillgå.

Om man hyser den uppfattningen att varken musiken i allmänhet eller den elektroakustiska musiken i synnerhet kan betraktas som ett språk så kan kanske andra vägar diskuteras och prövas. I en hel del akusmatiska verk sätts ett mimetiskt klangmaterial av olika grader och syntetiskt ”abstrakta” klanger samman på ett sätt som ibland för tankarna till Robert Rauschenbergs s.k. ”combines”. Det klingliga materialets beståndsdelar kan vara mycket disparata och långt från varandra i släktskap. Storartad konst har gjorts på detta sätt både inom ljud- och bildkonsten. Manin att alltid försöka leta efter ”syntaktiska” samband eller normerande relationer inom det klingande materialet och dess strukturer är nog typiskt just för musiken som konst. Jag tror inte att någon inom bildkonsten skulle komma på idén att

uppställa en syntaktisk regel som påbjuder att varje gång man använder en uppstoppad get i sitt verk måste denna förses med ett bildäck runt magen.

För att nå en djupare insikt i den akusmatiska konstens egenart är, enligt min mening, en estetisk infallsvinkel mer fruktbarande. När man närmare skärskådar produktionen av en akusmatiskt inriktad komponist finner man i de flesta fall att vissa mönster och vissa typer av formelement uppträder mer frekvent än andra, komponisten favoriserar t.ex. ett visst klangligt material eller en speciell gestik. Dessa estetiska preferenser är möjliga att analytiskt kartlägga. För att beskriva vad man faktiskt hör finns terminologiska verktyg redan utvecklade i t.ex. Dennis Smalley's tidigare nämnda "Spectro-morphology" eller i Thoresen/Thommesens analysmetod. En dylik kartläggning av en komponists estetiska profil skulle sannolikt ge mer information och förståelse av hans eller hennes konstnärliga särart och sätta in komponisten i ett vidare estetiskt/stilistiskt sammanhang.

Användandet av ett mycket begränsat antal byggstenar i den västerländska musiken (ofta även ett framträdande drag i musik från andra världsdelar) innebär att graden av sannolikhet för att en viss ton skall uppträda efter närmast föregående är tämligen hög. I den atonala musiken understiger den aldrig 8,3 %. I den klassiska konstmusiken, för att inte tala om populärmusiken, är sannolikheten ännu högre p.g.a. stilistiska fenomen och olika — av lyssnarna väl kända — regelverk. Man kan därför i dessa sammanhang tala om ett starkt kausalt samband mellan verkets tonhöjdsrelaterade strukturer och klangliga element.

En bidragande orsak till att konstmusiken och en stor del av populärmusiken är så pass förutsägbar är således deras väl avgränsade klang- och ljudvärldar. Därtill kommer stilistiska drag, kompositionstekniska normer, etc. som under lång tid har blivit identifierbara och i varierande grad accepterats av lyssnarna. I den tonala konstmusiken är det snarast en estetisk fördel att musikflödet är så förutsägbart. Igenkänningsfaktorn är en stark positiv effekt i lyssnarupplevelsen. Till och med en del verk uppbyggda på seriella eller tolvtonsinriktade principer bjuder inte längre på något motstånd för konstmusikens mer erfarna lyssnare. Sannolikheten att ljuden från skällande hundar, motorsågar, bubblande vätskor, eller fiskmåsar plötsligt skall dyka upp under ett stråkkvartettframförande är troligen mycket låg.