

LEDARE

# Ljudets dimensioner

**CHRISTOFFER STEFFANSSON**

Precis som sina kolleger inom de andra konstarterna började tonsättare och musiker under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet att vända sig mot sitt eget medium för att pressa det mot extremer. Jag vill här ta upp några exempel.

År 1913 publicerade **Luigi Russolo** sitt manifest *Bullerkonsten (l'arte dei rumori)*. Maskinens utbredning under 1800-talet innebar enligt Russolo ett framsteg för musiken i och med att den vände människan vid skrammel och brus. Han efterlyser mer mod hos framtidens kompositörer och musiker: enligt honom nöjer sig inte människan längre med de uttjatade klasserna av ljud som orkestrarna ständigt traderar – människan har en aptit på att komma åt den outtömliga reservoar av oväsen som utlovar nya förnimmelser. Som han uttrycker det på ett annat ställe: musikens plats är i vardagen, den är inte en ”fantastisk, oantastlig och helig värld som svävar högt ovanför det världsliga”.

Ett annat exempel är **Erik Satie** som på olika sätt försökte befria musiken från tvånget att behöva uttrycka något specifikt och från fetischeringen av intensitet. Hans stycke *Vexations*, som har daterats till 1883–1884, består av en kort pianofras som upprepas 840 gånger. Trots att kompositionen fungerade som en kritik av romantikens idé om upphöjd och stor konst skulle framföraren ändå enligt instruktionerna ”förbereda sig under djup tystnad och verklig orörlighet”. Saties idéer hade blivit lite mer radikala kring 1917, då han myntade begreppet *musique d'ameublement*, alltså möblemangsmusik. Idén var att samma musikmönster upprepas så att det till sist inte finns någon idé att lyssna andaktsfullt till det: musiken skulle bli som en del av rummet, en stämning. I mars 1920 introducerade Satie och tonsätteran **Darius Milhaud** idén om bakgrundsmusik till en publik – de ordnade en konsert där en liten ensemble spelade välkända refränger. Försöket att förpassa musiken till utkanterna av det sociala livet verkade ändå misslyckas: Satie tvingades springa omkring i rummet och uppmana publiken att inte lyssna till musiken.

Ett sista lite senare klassiskt exempel är **John Cages** komposition *4'33"*, som för första gången uppfördes 1952 och går ut på att en musiker under 4 minuter och 33 sekunder tar sig an sitt instrument utan att åstadkomma ett enda ljud. Poängen är inte så mycket tystnaden, utan ljuden som oundvikligen får ta plats under tystnaden. Som **David Toop** har uttryckt det: ”Bortom oron, känslan av att bli lurad eller bedragen, ligger en förhöjd uppmärksamhet på den omedelbara ljudliga omgivningen och dess atmosfär. Och bortom den ligger en plåtå av minne och känsla som för var och en kunnat ligga utforskad under årtionden.”

Filosofen **Maurice Merleau-Ponty** menar i *Varseblivningens fenomenologi* att varje sinne bildar en egen liten värld i den stora världen. Den stora världen har alltså inte någon färdig struktur: genom att man följer och utforskar ett sinne i sin enskildhet, till exempel hörseln, kan världen växa inifrån. Han skriver:

*I konserthallen, när jag öppnar ögonen på nytt, ters sig det synliga rummet litet jämfört med det andra rum där musiken nyligen bredde ut sig, och även om jag håller ögonen öppna medan stycket spelas har jag intrycket att musiken egentligen inte ryms i detta begränsade och futtiga rum. Tvårs igenom det synliga rummet antyder musiken en ny dimension genom vilken den väljer fram...*

Av dessa exempel blir det klart att hörselns dimensioner inte en gång för alla är givna: var vi till exempel drar gränsen mellan musik och ljud, och hur vi upplever musik och ljud, säger något om vår existentiella belägenhet till exempel konsten kan utmana oss att omvärdera. Förhoppningsvis kan detta nummer av *Ikaros* på ett lite liknande sätt stimulera till att fundera vidare kring och lära känna nya dimensioner av hörselsinnet och dess plats i vårt liv.