



KONSTAKADEMIEN

Kungl. Akademien för de fria konsterna

Va tyst det blev

När John Cages ”tysta” musikstycke 4’33 spelades tömdes konsertsalen på så gott som alla hörbara ljud.

Nästan alla.

I alla fall de ljud som kunde tänkas ha sin källa inifrån den aktuella konsertlokalen.

Möjligtvis kunde någon med skarp hörsel i publiken erfara någon tunt ljudande sirén eller märka av nåt dovt mumlande från yttervärlden.

När de fyra minuterna och trettio tre sekunderna var till ända, fylldes konsertsalen som av en lättnadens suck - följt av ett bifall bestående av tusentals små knakanden, susningar och vokaliteter.

Där kunde någon troligtvis ha mumlat eller i alla fall tänkt: Va tyst det blev.

Under själva musikstyckets framförande, alltså.

Man kan undra om det var Cages uttryckliga önskan och intention att detta stycke musik skall framföras under total tystnad.

Det finns inga tydliga noteringar om detta men musikerna i orkestern ska förbli överksamma och i möjligaste mån låta bli att skapa några ljud alls.

Som ett brev på posten har John Cages inställning till musikskapande renderat ett rätt stort antal belackare av skilda härkomster och dignitet. Det skall för all del också sägas att det där ute finns en försvarlig mängd fans till hans verk.

En av hans kritiker, Douglas Kahn, skrev 1999, sju år efter Cages död att han visserligen har haft ett enormt inflytande på västerländsk konstkultur under andra hälften av 1900-talet. Han noterade dock att, ”One of the central effects of Cage’s battery of silencing techniques was a silencing of the social”.

Jag tycker mig ana ett märkligt sorts glapp i denna kommentar.

Douglas Kahn verkar mena att Cages skapande i grunden skulle vara antisocialt och världsfrånvänt.

Som av en händelse med en närmast övernaturlig koppling, läser jag att när pianisten David Tudor framförde uruppförandet av 4’33, skedde detta i Maverick Concert Hall, Woodstock, New York.

Året var 1952.

Mottagandet av stycket var långt ifrån översvallande. Däremot svallade känslorna över hos en hel del av konsertbesökarna.

Det blev verkligen i hög grad just ett ”socialt” event.

Den övernaturliga kopplingen består i att 1900-talets största sociala event på musikens område var Woodstockfestivalen, som ägde rum ganska exakt 17 år senare.

Högljudd och folkstinn verkade den vara raka motsatsen till premiäruppförandet av 4’33. Men vid närmare eftertanke är kanske motsatsförhållandet inte alls så tydligt.

Meningen med 4’33 är ju inte tystnaden i sig utan att alla ljud som finns utanför eller för den delen innanför kompositionen skall höras.

Korrespondenserna som finns på en rad olika plan, är märkliga och högintressanta.



KONSTAKADEMIEN

Kungl. Akademien för de fria konsterna

Cage skrev till exempel en andra version av *4'33* som heter *0'00*.

Den tillkom 1962 och i anvisningarna till framförandet står det endast:

”In a situation provided with maximum amplification, perform a disciplined action”.

...

Det existerar även en tredje version som Cage komponerade 1989.

Den har titeln *One3* och i noterna står att stycket skall uppföras genom att bygga ett sk sound system i en konserthall. Med hjälp av detta ska befintliga ljud fångas upp med mikrofon och förstärkas så att rummets akustik ger sig till känna genom att hela tiden befinna sig på gränsen till tjutande rundgång.

Ett veritabelt gränssfall som ljudinstallation, där man inte låter de ”ohörbara” ljuden bara vara som de är utan att man utsätter dem för en förstärkning, som genom rundgången hotar att utplåna dem.

För Cage var *4'33* bara en del av hans skapande, en gränsdragning vid intentionslöshetens allmänning.

Det är dock hans mest kända verk.

Kanske är det ett av den högmodernistiska konstens mest lättillgängliga och begripliga verk.

Man kanske t o m kan kalla det folkligt...

John Cage studerade piano och komposition under 1930-talet för Henry Cowell och Arnold Schönberg. Henry Cowell var en tidig amerikansk pionjär inom experimentell modernistisk konstmusik och Arnold Schönberg är mest känd som tolvtonsmusikens upphovsman. Detta faktum bidrog säkerligen till att Cage fick en direkt inkörsport till det mest utmärkande musikaliska avantgardet vid tiden runt andra världskriget.

Han gjorde också en lång studieresa i Europa och kom i kontakt med nya modernistiska influenser inom konstmusiken under tidigt 1930-tal.

Cage var mycket intresserad av idéer som innefattade överlappande fält mellan komposition, liv och rumslig konst. Mot slutet av 1940-talet blev han starkt påverkad av österländsk tankevärld och zenbuddhism. En avgörande influens var en klassisk kinesisk text om identifierbara ordningar som finns i slumpen. Dess titel är *I Ching*, och den födde idéer hos Cage som han kom att arbeta med under hela sitt fortsatta liv.

Det österländska inflytandet och det stora intresset för slumpens roll i komponerandet gjorde att han i flera fall kom på kant med många framträdande profiler inom det europeiska modernistiska avantgardet under 1950-talet.

I Europa hade tolvtonsmusiken förgrenat sig i många små löst hållna inriktningar.

Det tydligast samlande begreppet brukar benämnas som seriell musik och hänför sig till ett sorts komponerande som i huvudsak är drivet av på förhand valda pseudomatematiska algoritmer.

Det som skiljer den från tolvtonsmusiken, som i princip är en utökad palett av tonintervall och



KONSTAKADEMIEN

Kungl. Akademien för de fria konsterna

taktslag jämfört med klassisk musik, är att den avser att bestämma många fler parametrar som

exempelvis klangfärg, intensitet och rumslighet genom att även infoga dessa i separata noterade ordningsföljder. Tonsättaren ska helt enkelt ha i det närmaste total kontroll över alla slags aspekter i musik- eller ljudstycket.

Moderna tekniker med elektroniskt genererade eller behandlade akustiska ljud som spelats in på band hade gjort sitt intåg och öppnat många nya möjligheter i musikskapandet.

En av de mest framträdande tonsättarna som arbetade på detta sätt var tyske Karl Heinz Stockhausen. Han blev en viktig profil under 1950- och 60-talet i den s k Darmstadt-skolan, en löst sammansatt grupp tonsättare och musiker inom nyskapande musik.

Andra europeiska kompositörer som verkade i denna anda var t ex Pierre Boulez och svensken Bo Nilsson.

Om man jämför det europeiska och amerikanska avantgardet inom musiken under 1950- och 60-talet syns en hel del skillnader. Det europeiska avantgardet höll sig betydligt närmare ett tidigt modernistiskt formspråk med rötter i montagetekniker, dada, expressionism och surrealism.

Inom det amerikanska avantgardet fanns ett tydligare intresse för allmänt folkliga uttrycksätt

och popkonst, beatpoesi m m. Det fanns också, som i Cages fall, ett starkt andligt och estetiskt intresse för österländsk kultur och tankevärld.

Detta är också något som kan ha haft stor betydelse för den estetiska utvecklingen av den minimalistiska musiken och bildkonsten. Det är lätt att föreställa sig en smältdegel, där kontemplativa förhållningssätt och tekniker fusionerar med löpande bandet i industri- och konsumtionssamhällets forcerade malström.

Under 1970-talet lyssnade jag med stort intresse på extremt avancerad, experimentell samtida musik. Vid ett flertal tillfällen stötte jag på patrull bland personer i min omgivning när

jag spelade denna slags musik på hög ljudvolym. Min önskan var då ofta att ljudvågorna i musiken skulle få komma i kontakt med det fysiska rummets akustik, något som ibland också kunde vara en förutsättning och uttrycklig avsikt med musikstycket som spelades.

Därmed närmar jag mig min ursprungliga avsikt med denna text, nämligen att försöka identifiera

det uppenbara glappet mellan den konstnärliga intentionen och dess utfall i den sinnliga receptionen av de musikaliskt ljudande verken.

Den i många fall svårlyssnade och aningen sterila s k seriösa konstmusiken efter andra världskriget fick under 1960-talet en hel del livaktiga injektioner från popkonst, droggkultur, österländsk folkmusik och inte minst den nyfiket experimentella rock-, blues- och jazzmusiken.

Från minimalism via suggestivt beat till psykedelisk overload, med namn som La Monte Young,

Terry Riley, Velvet Underground, Jimi Hendrix, Miles Davis och Frank Zappa, skedde en musikaliskt explosionsartad utveckling under 1960-talet. Ljudet, soundet, började betyda



KONSTAKADEMIEN

Kungl. Akademien för de fria konsterna

mer än de sociala härkomster som formade specifika och givna sätt att lyssna till och skapa musik på.

Stark påverkan skedde också i omvänd riktning. Den seriösa konstmusiken påverkade i hög grad stora delar av populärmusiken som blev ytterst mångfacetterad i vilt förgrenade uttryck.

I samband med nazismen i Tyskland under 1930-talet och andra världskriget tvingades många

avantgardistiska konstnärer, musiker och kulturprofiler att fly till USA.

Där uppstod en smältdegel av olika konstnärliga diskurser och förhållningssätt, som under 1950- och 60-talet fick en stor betydelse för hur konstnärliga uttryckssätt kom att koncipieras och manifesteras under andra hälften av 1900-talet ända in i den tid vi befinner oss i här och nu.

Detta gäller inte minst den estetiska sidan av den konstnärliga gestaltungsprocessen.

Tankar, koncept och idéer lyfter lätt från sina förankringar i former och konkretioner och förgasas,

blåser iväg åt olika håll, för att sedan hamna i klistret hos andra kluster av idéer och trosvissheter.

Den samtida konstens apparitionsformer och estetiska topologi har i många fall, ibland med nödvändighet, kommit att manifesteras sig i något som påminner om hur man visar upp platser och sevärdheter i en turistbroschyr.

Allt blir med nödvändighet "common sense", när man instrueras att klättringen ner i grottan för

att kunna se videoverket är 33 meter och att projektionen visar en mänsklig tår som torkat till en kristall av salt, mot en fysisk fond av ren basalt.

Naturligtvis är detta exempel ett rent påhitt men knappast banalt av just den anledningen.

Det kan ju lätt uppstå ett intellektuellt slukhål där förståelse av begrepp och konstnärliga intentioner går om intet. Dessutom skulle man kunna se denna förvirring mot en bakgrund av att

det finns en allmän uppfattning att "modern konst" inte är kompatibel med "common sense".

En skola och mötesplats i bergen, som verkar ha varit en viktig grogrund för denna vår eftermodernistiska och framskridna samtida sensibilitet inom konst och kultur, var Black Mountain College i North Carolina, USA.

Den är nedlagd sedan länge men var under efterkrigstiden och 1950-talet en mötesplats för konstnärer, poeter, arkitekter, dansare, musiker och intellektuella.

Robert Rauschenberg var där, John Cage var där, Buckminster Fuller var där o s v, o s v.

John Cage nämner t ex att han sett Rauschenbergs vita tomma målningar, målade med vanlig väggfärg, innan han själv skapade det "tysta" stycket 4'33.

Målningarna var enkom avsedda att vara projektytor för skuggor och ljusfenomen som tillfälligt uppstod i de miljöer där de hängdes. Detta skulle givetvis kunna uppfattas som



KONSTAKADEMIEN

Kungl. Akademien för de fria konsterna

en nästan övertydlig analogi till tankarna som Cage hade med 4'33.

Detta musikstycke, som inte alls var avsett att vara tyst, skulle egentligen kunna kläs i vilken ljudlig form som helst.

Det skulle t o m kunna appropriera något annat skönt klingande musikstycke.

Föreställ er en vrålande rockkonsert där Motörhead spelar *Ace of Spades* en halvmil därifrån. Detta i en helt tänkbar version som varar i fyra minuter och trettio tre sekunder.

En diskussion som jag har lämnat helt därhän är det högintressanta, svårbegripliga, nästan mystiska förhållandet mellan harmoniernas intervallstyrda ljudvärld och oljudens kaotiska intermittens. Inom folkmusiken finns många exempel på harmoniska intervallbyggen som kontrasteras mot enstaka aviga toner eller nåt disharmoniskt "oljud".

Arnold Schönberg, som Cage hade studerat för och som influerat honom i hög grad, argumenterade en gång med honom och sa: "In order to write music, you must have a feeling for harmony".

Cage höll inte med. I alla fall inte på ett entydigt vis.

Sedan är Schönbergs musik inte heller det första man förknippar med harmonier.

Ännu senare dyker emellertid den lite odrägliga tanken upp att alla harmonier kanske existerar på

ett böjt, något sluttande plan.

Precis som människan själv, när hon sakta snurrar runt, runt, runt.

Max Book