

# Envar sin egen kompositör? Jacques Attalis vision och den digitala verkligheten

Alf Björnberg, professor i musikvetenskap

Det har i år gått 27 år sedan publicerandet av ett av 1900-talets märkligaste och mest uppmärksammade musikvetenskapliga arbeten. Det franska originalets titel är *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, men boken är kanske mest känd i den år 1985 publicerade engelska översättningen under titeln *Noise: the political economy of music*. Författaren, Jacques Attali, framstår i många stycken som en typisk fransk intellektuell. Född 1943 utbildades han inom det franska elitskolesystemet och var under 1970-talet universitetslärare i nationalekonomi. Efter att 1979 ha doktorerat i ekonomi var han under 1980-talet personlig rådgivare till president Mitterrand. Attali blev därefter grundare av och 1991–93 chef för ERDB (*European Bank for Reconstruction and Development*), en institution avsedd att bidra till den ekonomiska uppbyggnaden av Östeuropa. Han är idag bl.a. chef för investmentbanken A&A (*Attali et Associés*) som finansierar utvecklingsprojekt inom IT-området. Attali är en produktiv skribent – författare till ett trettiotal böcker – och flitigt anlitad som föreläsare och orakel i ekonomiska och kulturella framtidsfrågor.

Attalis bok ter sig i flera avseenden som ett märkligt arbete. Boken är skriven av en nationalekonom men presenterar en teori för musikhistoriska förändringar, en teori som är grundad i ekonomiska och sociala förhållanden. I motsats till den traditionella marxistiska bas-överbyggnadsmodellen, som betraktar musikaliska förhållanden som en avspiegling av sociala och ekonomiska konjunkturen, vänder dock Attali sambandet mellan bas och överbyggnad upp och ner. Han tilldelar musiken en profetisk förmåga, i det att han hävdar att förändringar som först kommer till uttryck i musiken vid långt senare tidpunkter blir märkbara inom politik och

ekonomi: ”om det är sant att 1900-talets politiska organisation är grundad i 1800-talets politiska tänkande så finns det sistnämnda nästan helt och hållet närvarande i embryonisk form i 1700-talets musik” (s. 4 i den engelska utgåvan, till vilken samtliga sidangivelser i artikeln hänvisar). Vidare är Attali också djärv nog att förutspå framtiden: hans historiemodell omfattar fyra olika faser, varvid han menar att västvärlden vid tiden för bokens författande befann sig i slutet av den tredje. Han förutsäger alltså hur den framtida musikaliska utvecklingen, och därmed också den politiska och ekonomiska, kommer att te sig. Boken har omtryckts vid ett flertal tillfällen, och Attalis teser är fortfarande i högsta grad aktuella: åtskilliga forskare, kritiker och musiker har fortsatt att söka belägg för hans förutsägelser i de musikstilistiska, ekonomiska och sociala förändringar som kännetecknat musiksamhället sedan slutet av 1970-talet. Jag ska i denna artikel se närmare på Attalis musikhistoriemodell, hans förutsägelser och några av de argument som framförts för och emot sanningshalten i dessa.

Bokens titel kan förstås på flera plan. ”Buller” eller ”oljud” (*bruits, noise*) står för det akustiska råmaterial som musiken använder sig av. När människan skapar musikaliska strukturer innebär detta att ordning skapas i ett oordnat kaos av ljud. Samtidigt innebär de musikstilistiska omvälvningar som äger rum vid olika tidpunkter i musikhistorien att det sker förskjutningar mellan de båda kategorierna, att ljudstrukturer som tidigare betraktats som *noise* blir accepterade som musik. *Noise* står också för samhällelig oordning, för de upproriska sociala krafter som verkar mot de maktstrukturer som strävar efter rationalitet och ordning. Musiken är både ett socialt funktionellt fenomen, ett viktigt medel att skapa social ordning, och ett representations- eller teckensystem där kampen mellan ordning och kaos kommer till symboliskt uttryck: ”musikens kod simulerar samhällets accepterade regler” (s. 29).

Attali kallar de fyra faserna i sin musikhistoriska modell för ”Offer” (*Sacrifier, Sacrificing*), ”Representation”, ”Repetition” och ”Komposition”. Var och en av dessa representerar både en musikstilistisk epok, en politisk-historisk epok och en specifik form av organisation av musikens sociala och ekonomiska förhållanden. I den första fasen är musikens primära funktion rituell: den är ett centralt inslag i de riter som syftar till att hålla samman samhället genom att kanalisera samhälleligt våld i symboliska offerhand-

lingar. Musiken fungerar som ett integrerat inslag i samhällslivet snarare än som estetiskt objekt; musikerna är antingen nomadiserande folkliga underhållare i samhällets marginaler (*jongleurs*; ”lekare”) eller närmast livegna tjänare, anställda av furstar och andra makthavare för att producera symboliska uttryck för den rådande maktstrukturen.

Den andra fasen, ”Representation”, tar enligt Attali sin början när musiken inträder på varumarknaden i och med offentligt konsertväsende och musikförlagsverksamhet. Musiken är nu en ”representerande” konstart: inom ramen för särskilt anordnade offentliga framföranden framställer den i symbolisk form ett rationellt harmoniskt samhälle kännetecknat av ett målinriktat framåtskridande (Attali använder sig här av den dubbla betydelsen av det franska verbet *représenter*, som kan betyda både ”framföra” och ”framställa, skildra”). Musikerna blir under denna fas professionellt utbildade fria yrkesutövare som säljer sina produkter på varumarknaden. Ekonomiskt och politiskt kännetecknas representationsfasen av konkurrenskapitalism och den framväxande bourgeoisieens tilltagande dominans. Musikstilistiskt är detta den tonala musikens epok, helt dominerad av de musikaliska koder som utvecklas under barocken, kodifieras under första hälften av 1700-talet och dominerar västerländsk musik under de följande 150 åren. Från att ha varit integrerad i det dagliga livet blir musiken ett objekt för estetisk kontemplation i sammanhang avskilda från vardagen, och mitten av 1700-talet är också den tid då en musikestetik i modern mening växer fram. Representationsfasen inträder vid olika tidpunkter i olika länder, beroende på graden av ekonomisk och politisk utveckling (i efterordet till den engelska utgåvan argumenterar den amerikanska musikforskaren Susan McClary för att denna fas inleds i Norditalien redan under första hälften av 1600-talet med den tidiga operan som en kommersiell och representativ musikform), men vid slutet av 1700-talet är övergången fullbordad över i stort sett hela västvärlden.

Attalis tredje fas tar sin början i början av 1900-talet. Beteckningen ”Repetition” för denna fas syftar på de möjligheter som inspelningsmedierna ger till exakt reproduktion av ett klingande musikaliskt original, till skillnad från representationsfasen, där varje musikaliskt framförande är unikt. Musikens representativa funktion finns till viss del kvar men också den alltmer i förmedlad form, tack vare etermedierna radio och television.

Musikstilistiskt kännetecknas denna fas inom konstmusiken framför allt av att det tonala kodsystemet bryter samman och ersätts av tolvtonsteknik, seriell musik, slumpmusik och datormusik, enligt Attali rationalistiska kodsystém som tömmer musiken på mening och förvandlar den till en kultur av musikaliskt nonsens, reglerad av en expertkader av musikaliska teknokrater. Den tonala musikens utnötta koder fortlever i stället i populärmusiken, där de visserligen förnyas tack vare stilistiska synteser med framför allt afro-amerikansk musik (i jazz och rockmusik), men där enligt Attali ingen egentlig förändring sker: bakom den allt snabbare omsättningen av nya produkter på skivmarknaden döljer sig en ständig repetition av samma musikaliska koder, efterhand alltmer tömda på mening. Ekonomiskt och politiskt kännetecknas denna fas av monopolkapitalismen, där samhällelig makt i allt högre grad manifesteras i teknokratiska, anonyma, icke lokalisierbara men allt genomsyrande strukturer. Musikens funktion har här blivit att tysta människorna genom en permanent monolog där anonyma maktstrukturer talar till dem genom en repetitiv, meningslös musik.

Attali ger alltså en mörk bild av musikens och samhällets tillstånd vid början av 1900-talets sista fjärdedel. Som en motbild innehåller emellertid hans musikhistoriska modell även en fjärde, utopisk fas kallad "Komposition". I denna fas frigörs musiken från det kommersiella kretsloppet: musik skapas inte för att säljas på en marknad utan enbart för att tillfredsställa människans lust av skapa musik: "en musik skapad av varje individ för honom [sic] själv, för njutning bortom mening, användning och varuutbyte" (s. 137). Tönvikten ligger alltså här på varje människas musikaliska egenaktivitet, vilket betyder att den musikteknologi som står i fokus också skiftar: "om representationen är knuten till nottrycket (...) och repetitionen till inspelningen (...) är kompositionen knuten till instrumentet" (s. 144). Förutsättningen för detta är enligt Attali att musiken frikopplas från målrationaliteten. "Komposition" uppstår när människan skapar musik utan något annat syfte än att njuta av sitt eget skapande arbete, inte av resultatet av detta arbete eller av det ekonomiska utbytet av att omsätta detta resultat på en kommersiell marknad. De musikaliska kodsystém som utnötts och tömts på mening under repetitionens musikhistoriska fas återupplivas inte i och med detta, men i kompositionsfasen nyskapas ständigt

musikaliska kodsysten varje gång en människa i kommunikativt syfte ordnar ljudande materia till musik. Ekonomiskt och politiskt kännetecknas kompositionsfasen av självstyre, i och med att de olika sfärer av mänsklig verksamhet som under den föregående fasen inordnats i kommersiella kretslopp åter frigörs från dessa.

Att Attalis arbete har ägnats så stor uppmärksamhet beror alltså framför allt på hans futurologiska ansats, hans ambition att förutsäga kommande utvecklingstendenser inte bara musikstilistiskt utan också socialt, politiskt och ekonomiskt. Med utgångspunkt i hans tes om musikens ”profetiska” förmåga, dvs. att musikaliska förändringar föregår och förutsäger sociala och politiska förändringar, framstår det naturligtvis som angeläget att försöka upptäcka de musikaliska tecken som skulle kunna förebåda nya samhällsliga strukturer. Vilka tecken kan då skönjas på att vi skulle vara på väg in i Attalis fjärde fas? Författaren själv är sparsam med konkreta exempel på ”komposition”, dvs. musikalisk praxis som på något sätt motverkar eller kringgår musikindustrin, varuekonomin och de utslitna musikaliska koderna. Han nämner i förbigående fenomen som den tilltagande spridningen av piratinspelningar och illegala radiostationer, men det enda exempel som beskrivs med någon grad av utförlighet är 60-talets *free jazz* i USA med dess kombination av nyskapande av musikaliska koder, strävan efter möjligheter till inspelning och skivdistribution utanför musikindustrins kontroll och koppling till den samtida medborgarrättsrörelsens kamp för politisk frigörelse för USA:s svarta. Ur ett svenskt perspektiv vore för övrigt en närliggande parallell, högst aktuell vid tiden för bokens tillkomst, 1970-talets progressiva musikrörelse med en likartad kombination av antikommersialism, spela själv-ideologi och allmänpolitisk radikalism. Som Attali själv påpekar var dock frijazzrörelsen (i likhet med den svenska musikrörelsen) relativt kortlivad och lämnade få bestående spår efter sig.

I sitt efterord från 1985 framhåller Susan McClary som ytterligare ett tecken på en begynnande kompositionsfas den våg av politisk aktivism, musikalisk egenaktivitet och musikaliskt nyskapande som uppstod i och med punk och new wave under senare delen av 1970-talet. På konstmusikområdet pekar hon vidare på att den dominerande ställning som rationalistiska och teknokratiska musikaliska kodsystem – t.ex. serialism och datormusik – haft inom den akademiska tonsättarutbildningen, inte minst

i USA, sedan början av 1970-talet successivt försvagats till förmån för mer kommunikativt inriktade musikaliska koder, som minimalism och nytonal postserialism. Detta sammanhänger enligt McClary också med en mer framträdande roll för kvinnliga tonsättare, vilka tidigare haft en mycket undanskymd plats i den västerländska konstmusiken och musikhistorie-skrivningen.

Som jag redan antytt tar emellertid inte historien slut med den engelska utgåvan från 1985. Attalis förutsägelser framstår fortfarande som högst aktuella. Referenser till hans bok återkommer upprepade gånger i nyare musikforskning, och en sökning på hans namn på Internet ger åtskilliga träffar, varav många hänvisar till artiklar och debattinlägg som diskuterar konkreta vittnesbörd för att vi skulle vara på väg in – eller redan ha inträtt – i den förutspådda kompositionsfasen. Gemensamt för de flesta av dessa är den centrala betydelse som tillmäts ny musikteknologi, i synnerhet den digitala tekniken. Flera debattörer tar fasta på bokens titel och pekar på hur *noise*, dvs. akustiskt material som tidigare inte kommit till användning i musikaliska sammanhang, används för nyskapande av musikaliska koder, inte minst inom populärmusiken. Två genrer som framhålls i detta sammanhang är hiphop och elektronisk dansmusik eller klubbmusik (t.ex. house och techno): i båda dessa har digital musikteknik (sampling och looping) sedan 1980-talet använts som verktyg för nya former av musikskapande med utgångspunkt i diskjockey-praxis snarare än i traditionellt musikerskap, och resultaten har ofta inneburit häpnadsväckande utvidgningar av musikens kodsysteem. Framför allt inom den elektroniska dansmusiken har organisationen av musikproduktionen ofta också markant avvikit från de procedurer som musikindustrin vant sig att arbeta efter: musikerna är anonyma eller föga kända DJs, producenter och tekniker, snarare än storsäljande internationella popstjärnor.

Långt viktigare ur de flesta musikanvändares synvinkel är emellertid den digitala teknikens konsekvenser för distributionen av musik. I och med genombrottet för hanterbara filformat, framför allt MP3, har spridningen av musik i digital form via Internet möjliggjort ett storskaligt kringgående av den distributionsform som sedan förra hälften av 1900-talet utgjort den ekonomiska basen för musikindustrin, dvs. försäljningen av ljudbärande materiella objekt (grammofonskivor, kassetter och CD). Till spridningen

av musikfiler direkt från användare till användare (*peer-to-peer*) kommer också musikedistribution i ”strömmande” format (internetradio). I inbjudan till ett seminarium i april 2001 om den nya tekniken heter det ”liksom i det förgångna banar musiken väg för en ny politisk ekonomi för hela samhället. Napsteriseringen är en profetia om *peer-to-peer*-framtidens” (begreppet ”napsterisering” syftar på Napster, det första framgångsrika filbyterprogrammet). Attali framhåller själv, i en onlinetidskriftsintervju med anledning av publicerandet år 2001 av en ny fransk upplaga av hans bok, betydelsen av denna nya teknik ”som medför en ny roll för fritt utbyte via MP3”. Han hävdar att ”i ett nytt slags organisation av den framtida världsökonomi kommer det fria utbytet av självgjorda produkter att dominera” och fortsätter: ”om musiken är en profetia kommer globaliseringen att fungera, eftersom folk kommer att använda den för att skapa fler avvikelser i marknadsekonomins utkanter”.

Hur realistiska sådana framtidsvisioner är kan naturligtvis diskuteras. Klart är emellertid att musikindustrin, som sedan år 1999 sett skivförsäljningen successivt minska och lagt en stor del av skulden för detta på *peer-to-peer*-distribution av musik, tar allvarligt på förutsägelseerna. Motåtgärderna innebär både repression – kriminalisering av *peer-to-peer*-musikfilbyte – och försök att aktivt ta upp konkurrensen med den informella musikedistributionen – lansering av webbsajter för legal nedladdning av musik mot betalning. Dock finns flera andra möjliga förklaringar till den minskande skivförsäljningen än filbytet på Internet, t.ex. att mediekonsumtionen liksom flera gånger tidigare i mediehistorien närmar sig ett stadium av mättnad, där den enda framgångsrika utvägen för musikindustrin vore en övergång till ett helt nytt format (liknande övergången från vinyl till CD), eller att användningen av andra nya medier som TV-spel och mobiltelefoner i ökande utsträckning konkurrerar med musikanvändningen om användarnas tid, den resurs som varje människa endast äger i begränsad mängd, oavsett vilka ekonomiska tillgångar hon förfogar över. I den nämnda intervjun förutsäger Attali också att i framtiden ”den enda *verkligt* sällsynta varan, den enda dyrbara varan, är tiden. Live-händelser – konserter, sportevenemang eller teater – kommer att vara morgondagens huvudsakliga värden”.

Det sista citatet ovan antyder att "Kompositionen", om nu detta är den fas vi håller på att inträda i, har delvis andra kännetecken än vad Attali angav i sin visserligen ganska skissartade utopi från 1977 – betoningen av live-evenemangens värde innebär ju närmast en återgång till representationsfasens värderingar. De redovisade tolkningarna av nutida fenomen i termer av denna utopi betyder också att de "instrument" vars ökade betydelse han förutspådde måste ges en betydligt vidare innebörd som också innefattar "musikteknik" i generell bemärkelse – i synnerhet digital musikteknik och Internet, men även tekniskt realiserade möjligheter till egenaktivitet i form av t.ex. karaokemaskiner. I dagsläget förefaller det också högst osäkert i vilken utsträckning den kommersiella varucirkulationen på musikområdet kommer att kunna kringgå i framtiden. Svaret på denna problematik avhänger av hur framgångsrik musikindustrin kan vara i sina försök att lansera legala och inkomstbringande – dvs. ur användarsynpunkt legitima – former för digital musikdistribution via Internet. Kanske kan den digitala tekniken parallellt med en kvarlevande transnationell musikindustri möjliggöra en återgång i större skala till ett äldre ekonomiskt system, där musikern som "hantverkare" erbjuder sina produkter på Internet till en köpare som betalar direkt till upphovsmannen utan mellanhänder. Som Attali flera gånger påpekar i sin bok har ju musikskapandet även under senkapitalismen kvar en tydligt hantverksmässig karaktär och därmed en i grunden anakronistisk status jämfört med graden av rationalisering i andra former av industriell produktion.

I en sammantagen värdering av Attalis arbete måste nog sägas att det i likhet med andra totaliserande historiemodeller, eller "stora berättelser", i vissa delar framstår som ganska problematiskt. Som flera kritiker har påpekat är det inte rimligt att generalisera från det faktum att musikindustrin tendentiellt strävar efter total rationalitet och kontroll över produktion och konsumtion av musik till att denna rationalitet och kontroll faktiskt skulle vara en genomförd verklighet. Samma kritik har för övrigt också riktats mot masskulturkritikens kanske främste företrädare på musikområdet, Theodor Adorno, som Attali i stora stycken stödjer sig på. Attalis grandiosa teoribygge bygger också på ett ofta mer än lovligt slarvigt förhållande till historiska faktauppgifter. Vidare framstår hans föreställning om att musikaliska koder med tiden blir utnötta och meningslösa som uttryck

för en utpräglad estetisk evolutionism, en uppfattning om konstnärliga uttrycks nödvändiga utveckling mot alltmer avancerade stadier, som i grunden genomsyrar hans framställning.

Många nyare studier visar på att tendenser till ”Komposition”, dvs. musikalisk egenaktivitet som både bygger på och som fungerar som alternativ till den kommersiella masskulturen, har existerat genom hela den masskulturepok som utgör Attalis repetitionsfas. Detta förhållande är för övrigt en viktig källa till problemen med att försöka ge en entydig definition av begreppet ”populärmusik”, så som detta har använts i studiet av industrisamhällets musikkulturer: i brist på andra övergripande genrebegrepp har ”populärmusik” kommit att innefatta ett vidsträckt fält med genomkommersialiserad mediekultur och musikalisk egenaktivitet på gräsrotsnivå som polärt motsatta ändpunkter. Under de årtionden som gått sedan utgivningen av Attalis studie har musikforskningen i allt högre grad inriktat sig på att fylla sina kunskapsluckor genom studier av faktisk musikanvändning och musikaliskt meningsskapande i praxis, snarare än på skapandet av storslagna historiemodeller. Oaktat dessa invändningar ligger dock det bestående värdet hos Attalis ofta svepande, drastiska och provokativa resonemang i den stimulans till tänkande i nya och ovana banor som de har inneburit och fortsätter att innebära.

