

Den fixerede og fragmenterede lyd

af Charlotte Rørdam Larsen

Jeg formoder, at det var [...] Vanskeligheder med at fremskaffe virkelig god Musik, der fik Dem til at udholde saa meget Spil og Sang i Deres Hjem af Folk, der kun havde slette Anlæg for Kunsten.

Edward Bellamy

Eikon og mimesis

Paul Ricoeur beskæftiger sig i forelæsningen "Humanities between Science and Art"¹ med forholdet mellem *minde (memory)* og *historie (historiography)*. Mens mindet folder sig ud inden for mundtlighedens univers, er historiografi, som navnet angiver, skriftlighedens domæne. Nedfældes mindet bliver det dokumentation for historikeren. Mundtlighedens sidste stade er samtidig historieskrivningens første. Mindet er et efterladenskab eller et vidnesbyrd, der kan danne baggrund for historieskrivning. For grækerne var mindet, *eikon*, en repræsentation, som skulle tjene til at give det fraværende nærvær. Eikon var et mentalt billede, der genskabte hændelser, som engang havde været præsente, mens begrebet *mimesis* betegnede forholdet mellem det præsenterede billede, og det det efterlignede.

Anvender vi Ricoeurs iagttagelser i forhold til musikalsk hukommelse, var denne indtil sidste halvdel af 1800-tallet knyttet til såvel mundtlig overlevering, som til nodeskriften. Noden var et mellemled mellem mundtlighed og skriftlighed, ligesom den både kunne tjene til at fastholde en version og til at udvikle det

¹ Paul Ricoeur, "Humanities between Science and Art", Transcript of his speech at the "Humanities at the Turn of the Millenium" Conference, University of Aarhus, June 4, 1999, www.au.dk/cfk.

musikalske sprog, så det ikke kun var fastlåst af hvad hukommelsen kunne rumme. Fremkomsten af fonografen rejste imidlertid nye fænomenologiske spørgsmål til oplagring af lyd. Var lydgen-givelse relateret til mimesis eller eikon? Fremførelsen af det over-leverede materiale havde indtil da været en version – men vel at mærke altid en ny version – af det overleverede, hvad enten dette materiale forefandtes i skriftlig eller form, eller det befandt i den menneskelige erindring. Mundtlig overlevering gav det fraværen-de nærvær. Man genskabte musik, som man havde hørt engang og dermed bar gengivelsen mindet (eikon) i sig. Den skriftlige nota-tion betød derimod, at man spillede efter en opskrift. Noden var et (arbitrært) lagermedie for tonerne. Den opførelse, der udelukkende baserede sig på noden og kun havde denne som sit referentielle punkt, realiserede værkets idé, undfanget af en komponist. Opfø-relsen var en mimetisk genskabelse af den noterede komposition.

Med fremkomsten af fonografen blev det muligt at fastholde opførelsen. At optage lyd var at fastfryse et øjeblik og flytte det med ind i fremtiden.² Med lydoptagelsen fik eikon og mimesis nye ud-formninger og betydninger: Den mimetiske opførelse blev en cen-tral æstetik for plademediet og for afspilleudstyret. En mimetisk lydoptagelse skulle gøre det fraværende nærværende og tilstræbte således bedst mulig efterligning af koncertlyd. I takt med udbredel-sen af musikteknologi trådte eikon dvs. repræsentationen af begi-venheden i baggrunden. Den fandt dog sin egen plads med live-optagelsen.

Selve erindringens paradoks, beskrevet af Ricoeur som nærvær af fravær og fravær af det skildrede nærvær, har præget det 20. år-hundredes musikformidling, for parakdoksalt nok har musiktek-nologien med sit tilbud om formidling af nærvær også pointeret og kompenseret for et opstået fravær. Nærværende artikel beskæftiger sig med nogle af de spørgsmål som den medieborne og mediepro-ducerede musik rejser. Fænomenet musikoptagelse har rokket ved vores opfattelse af medieborne lyd som referentiel repræsentation, ja i det hele taget har den spillet ind på vores opfattelse af musik, på musikkens tilblivelse, på lydens udformning og på receptionen af den. Artiklens intention er ikke at give en udtømmende rede-gørelse for hele problemfeltet, men er nærmere tænkt som en slags

2 Dave Laing, "A voice without a face: popular music and the phonograph in the 1890s", in *Popular Music* 10(1), Cambridge University Press, Cambridge 1991, p. 3.

introducerende artikel til forskningsfeltet. Genstandsfeltet er det 20. århundredes populærmusik, idet teknologien her synes indlejret og accepteret som æstetisk præmis på alle niveauer. Her ser det ud som om musikoptagelsen har mistet sin umiddelbart referentielle karakter, og fraværet af musik som begivenhed og af musikken som synsindtryk har friset musikken og været med til at præge populærmusikkens æstetik, produktion og reception.

Den fragmenterede lyd

Teknologiens tilbud om øget adgang til at høre musik har betydet, at vi i vid udstrækning er blevet vænnet til at *høre* fremfor at *lytte*. Allerede Adorno anslog noget sådant i sin "Einleitung in die Musiksoziologie" fra 1962, i en ofte refereret opstilling af forskellige lyttertper. Repræsentanter for de kompetente *lyttere* var de, der var i stand til at opfatte et værks syntaktiske spidsfindigheder i modsætning til de tilhørere, der anvendte musik som baggrund for andre aktiviteter og som karakteriseres som adspredte *tilhørere*. Adornos karakteristik af den adspredte tilhører dækker – mere eller mindre selvvalgt – os alle i dagens samfund. For en overfladisk betragtning kan det synes som om dette udelukkende skyldes musikkens potentielle allestedsnærværelse. Men det er ikke alene øget adgang til at høre musik, der betinger en adspredt lytten. Den musikteknologi, som på den ene side udsender musik via højttalere, og derved kan nå en langt større *tilhørerskare* end de *lyttere* den samme musik ville kunne have nået akustisk, har jo også fostret fænomener som walk- og discman, der har betydet, at vi kan springe ud som lyttere hvorsomhelst. Samtidig med at afspilleudstyr idag overordnet set kan synes at gøre lytning til et mere adspredt og distraheret fænomen, har udviklingen af det samme udstyr betydet, at vi er i stand til at opnå mere fokuserede oplevelser og fysisk insisterende gengivelser af musik. Samme medium kan både adspredte og give koncentrerede lytteoplevelser, så det er ingen automatik, at massekommunikeret musik nødvendigvis taler til et adspredt kollektiv.

Producenter af afspilleanlæg har siden 1950'erne arbejdet med at gøre gengivelse af den indspillede musik så befriet for uvedkommende lyde som muligt, samtidig med at "støj" i form af forvrængning, eksperimenter med lydets bestanddele etc. har været en del

af det, der skulle formidles gennem det samme perfekte støjreducerende afspilleudstyr.³ Grænserne for hvor man kan høre musik er flydende, ligesom grænserne for hvad der er musik er flyttet. *Byten* er blevet den teknologiske enhed, der opbevarer elektroniske informationer. Hvilke informationer der repræsenterer musik, og hvilke der repræsenterer støj, afhænger af tolkningen og den kulturelle kode, informationsenheden er den samme.

Walter Benjamin beskriver i *Kunstværket i reproduktionsteknikkens tid*⁴ hvordan kunsten er forduftet fra den skønne illusions område. I stedet agerer filmkameraet i optageprocessen publikum øje,⁵ mens klipningen sørger for at det samme apparatur forbliver skjult. Den filmiske fremstilling er et mangfoldigt, fragmenteret billede, hvis dele remonteres efter optagelserne. Denne proces betyder, at filmpublikummet bliver kritikere og analytikere.⁶ Kameraet, der ikke er forpligtiget til at registrere skuespillerens præstationen som en totalitet, foretager snarere en række optiske analyser af skuespilleren. Når skuespilleren ikke længere kan tilpasse sin præstation i forhold til et publikum, vil dette indtage en syns- og skønsmands vurderende holdning, og dermed overtager publikum filmapparaturets optik: det undersøger.⁷ Den tekniske reproduktion betyder altså ikke kun, at værket forlader sit vante rum og møder sin aftager, der hvor han eller hun er.⁸ Selve produktionsapparatet og dets anvendelse betyder, at publikum oplever en identifikation med kameraets indstillinger. Apparatet – det magiske øje – analyserer og tester, i og med at det kan isolere og fokusere betragtningsvinklen, og kameraets mulighed for næroptagelse og close-up sætter publikum i stand til at udforske detaljer i mimikken, som ellers ville være skjult. Sammenligner man filmens lærred med maleriets, indbyder maleriets til kontemplation.⁹ Filmlærredets billedstrøm bryder beskuerens egne associationsrækker, både

3 John Mowitt, "Music in the era of electronic reproducibility", in *Music and Society, The politics of composition, performance and reception*, ed. Richard Leppert and Susan McClary, Cambridge University Press, Cambridge 1987, p. 194.

4 Walter Benjamin, "Kunstværket i reproduktionsteknikkens tid", i *Kritik* 12, Fremad, København 1969 (udgivet første gang i *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936).

5 Benjamin (1969) p. 38.

6 Ibid p. 49.

7 Ibid p. 37.

8 Ibid p. 29.

9 Ibid p. 47.

fordi de levende billeder ikke kan fastholdes (publikum må følge filmens tempo), og fordi filmen med sine klip forandrer sted og indstilling. Benjamin karakteriserer dette forhold som et anderledes engagement i kunstværket.

Adspredelse og koncentration står i et modsætningsforhold, som tillader følgende formulering: den, der koncentrerer sig foran kunstværket, fordyber sig i det; han går ind i det pågældende værk, som legenden fortæller en kinesisk maler gjorde det ved synet at sit fuldendte billede. Derimod lader den adspredte mængde for sin part kunstværket synke ned i sig. Mest iøjnefaldende ved bygningsværker. Arkitekturen har altid kunnet tilbyde en prototype på et kunstværk, som sanses og opfattes i adspredelse af et kollektiv. Lovene for receptionen af arkitektur er derfor højst lærerige.¹⁰

Middleton fremhæver,¹¹ hvordan Benjamin igennem hele sit essay understreger filmapparatet som styrende for oplevelsen. Filmens oplevelsesform karakteriseres som taktil, mens maleriets er kontemplativ. Den taktile reception som vi kender fra vores oplevelse af arkitektur er en følge af vane frem for opmærksomhed. Benjamin skriver ligefrem:

De opgaver, som i historiske brydningstider bliver stillet det menneskelige perceptionsapparat, kan slet ikke løses via den blotte optik, altså kontemplation. De kan klares lidt efter lidt med hjælp fra den taktile reception, gennem tilvænning. [...]

Den adspredte reception, som med voksende eftertryk viser sig på alle kunstens områder, og som er et symptom på dybtgående ændringer i perceptionen, har i filmen sit egentlige øveinstrument.¹²

Vurderingen af kunstneren må ifølge Benjamin bero på hvilken plads vedkommende indtager i produktionsprocessen. Hvis kunstneren anvender de muligheder, som de nye medier tilbyder, får denne en langt større indsigt i sin egen rolle i den samlede produktion. Denne *Umfunktionierung* vil resultere i nye fusioner og sammenstillinger af medier, genrer og teknikker, mere kollektive produktionsprocesser og et mere engageret og deltagende publikum.¹³

10 Ibid p. 48.

11 Richard Middleton, "Studying Popular Music", Open University Press, Milton Keynes 1990, p. 66.

12 Walter Benjamin, "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder", in *Kultur og Klasse* nr. 77, København 1994, p.34.

13 Middleton p. 66.

Skønt Benjamin ikke direkte forholder sig til musik, er der ingen tvivl om, at hans tanker om filmmediets reception og produktion stadig kan danne baggrund for en dybere forståelse af musikteknologiens betydning for musikreceptionen.¹⁴ Han beskriver – ligesom Adorno – en stadig større adspredelse hos det moderne publikum.

Looking Backwards

Den amerikanske utopist Edward Bellamy (1850-1898) forestiller sig i romanen *Looking Backward: From 2000-1887*,¹⁵ hvordan teknologi i fremtidens samfund vil spille en fremtrædende rolle på alle tænkelige områder. Handlingen udspiller sig i 1887 i Boston, hvor en ung mand hypnotiseres. Han kommer først til bevidsthed 113 år efter – i år 2000. Han stifter nu bekendtskab med fremtidens fortræffeligheder – i romanen udlagt som "fornuftens triumf". Forbløffende er det, at husene nu er udstyret med en musiktelefon, der bl. a. er installeret i alle soveværelser og er så avanceret, at er man to i sengen, hvorefter kun den ene ønsker at lytte, kan musikken gøres hørbar for den ene og uhørbar for den anden, ligesom et indbygget ur sørger for, at man kan blive vækket af musik. Endvidere er alle huse udstyret med et musikværelse, og bogens nys opvågnede hovedperson, Julian West, beretter om sit møde med opfindelsen, der demonstreres af husets datter Edith:

Hun anviste mig en behagelig Stol, og idet hun gik ned gennem Værelset, rørte hun, efter hvad jeg kunne se, blot ved en eller to Skruer, og straks fyldtes Rummet med en stor Orgelkorals Musik, fyldte Rummet, ikke øredøvende, men på en eller anden Maade var Melodiens Styrke blevet fuldstændig indpasset efter Stuens Størrelse. Jeg lyttede næppe aandende, til det var forbi. Aldrig havde jeg ventet at høre Musik saa fuldendt gengivet.

"Vidunderligt!" udbrød jeg, da den sidste store Bølge af Lyd klang ud og døde hen i Stilhed.

"Bach selv maa sidde ved Tangenterne ved det Orgel; men hvor er Orglet?"

"Vent lige et Øjeblik," sagde Edith, "jeg vil gerne have Dem til at lytte til denne Vals før De stiller noget Spørgsmaal. Jeg synes, den er

14 Jeg undlader i denne omgang at komme nærmere ind på aura-begrebet, som ellers er så centralt for essayet.

15 Edward Bellamy, "Tilbageblik Aar 2000", Carit Andersens Forlag, København 1946. Bogen udkom første gang i 1888. Web-udgave kan opses på adressen <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/BELLAMY/ch11.html>.

saa henrivende." Og da hun talte, fyldtes Stuen af Klangen af Violiner med en sommernats Trolddom. Da ogsaa dette var forstummet sagde hun: "Der er ikke det mindste mærkelige ved Musikken, saadan som De øjensynligt tror. Den skabes ikke af Feer eller Genier, men af gode ærlige og usædvanligt dygtige Mennesker. Vi har simpelthen anvendt Arbejdsbesparelsesprincippet ved Kooperation i vor Musiktjeneste, som i alt andet. Der er en række Musikstudier rundt om i Byen, der akustisk er fuldstændig tilpasset de forskellige Slags Musik. Disse Studier er med Telefon sat i Forbindelse med alle de Huse i Byen, hvis Beboere vil betale den lille Afgift, og der er ikke mange, kan De tro, der ikke vil det. Det antal Musikere, der er knyttet til hvert Studie, er saa stort, at skønt ingen enkelt Optrædende eller Gruppe af Optrædende har mere end en kort Spilletid, saa varer hver Dags Program alle de 24 Timer. Der er paa Programmet for i Dag, saadan som De vil se det, [...] udførlige Programmer for fire af disse Koncerter, hver af dem bestaaende af en forskellig Art Musik, som nu spilles samtidig, og man kan høre hvilkensomhelst, man maatte have lyst til af de fire Musikumre, der i Øjeblikket spilles, blot ved at trykke paa den Knap, der sætter Ledningen i ens hus i Forbindelse med Studiet, hvor Musikken spilles. Programmerne er saadan sammenstillet, at de Numre, der paa hvilketsomhelst Tidspunkt spilles samtidig i de forskellige Studier almindeligvis giver Lejlighed til at man kan vælge ikke blot mellem instrumental og vokal Musik og mellem forskellige Musikinstrumenter, men ogsaa mellem forskellige Motiver fra alvorlige til lette, saaledes at enhver Smag og Stemning kan tilfredsstilles."

"Det forkommer mig, Frøken Leete," sagde jeg, "at dersom vi blot kunne have fundet paa en Maade, der kunde bringe Musik til enhver i deres Hjem, fuldendt i Kvalitet, ubegrænset i Kvantitet, afstemt efter enhver Sindsstemning og begyndende og ophørende, naar man havde Lyst, saa vilde vi allerede have ment, at Grænserne for den menneskelige Lykke var naaet, og have ophørt med at Stræbe efter yderligere Forbedringer."

"Jeg tror slet ikke, jeg kunde forestille mig, hvordan De paa Deres Tid, hvor man holdt meget af Musik, kunde holde den gammeldags Musikfremføringsmaade ud," svarede Edith. "Jeg skulde tro, at Musik, der virkelig var værd at høre, maa have været fuldstændig udenfor Massernes Rækkevidde og kun opnaaelig for de mest begunstigede ved særlige Lejligheder og med Stort Besvær og vældige Omkostninger og saa kun for korte Øjeblikke, der var fastsat paa Skøn af en eller anden og i Forbindelse med alle mulige uønskede Forhold. Deres Koncerter f. Eks. og Operaen! Hvor maa det have været skrækkeligt at maatte sidde i Timevis og lytte til noget, man ikke brød sig om blot for at høre et eller to Musikstykker, som man godt kunne lide!"¹⁶

Det er fascinerende at se, hvordan Bellamys fremtidsvision både peger frem og tilbage. Forestillingen om en fremtid med adgang til at høre differentieret og højt professionaliseret musikudøvelse når

16 Bellamy, p. 75.

som helst må siges at være opfyldt, samtidig med at forfatterens forankring i 1800-tallets kontemplative og fokuserede koncertlytning afsløres med forestillingen om lytteværelser. Fremskridtet består for Bellamy i, at værket kan transmitteres til en lytter, der kan vælge repertoire efter sindsstemning og udført på et højt teknisk niveau. Den benjaminske understregning af teknikkens betydning for selve oplevelsens karakter, og den mobile musikkultur har Bellamy af gode grunde ikke kunnet forudse.

Bellamy forestiller sig i romanen hvordan den transmitterede musik indspilles i rum, der er fuldstændigt tilpassede de forskellige typer af musik. Disse forskellige akustikker overføres til hjemmets musikrum. Hermed forudser han teknologiens frisættelse af musikken fra dens vante rum: Orgelmusikken kan nydes udenfor kirkerummet, symfoniorkestret udenfor koncertsalen etc. Hans konstatering af at orglet lyder, som var det Bach selv, der sad ved tangenterne, forudgriber 1950'ernes high-fidelity, der blev lanceret som:

et system hvorefter man gengiver lyd, f. eks. musik, så virkelighedstro som overhovedet muligt. Det er et forsøg på at bibringe den lytter, der sidder i sin stue og hører grammofonplader, nøjagtig samme fornemmelse og musikalske oplevelse, som hvis han sad i en koncertsal og lyttede til den originale musik.¹⁷

Da man introducerede *high-fidelity*-teknikken for publikum, skulle *høj troværdighed* således både referere til koncertsalslyden og til koncertsalens kontraherede, centrerede *lydoplevelse*. Pladeproducentens bestræbelser på at genskabe en realistisk lyd havde imidlertid en virtuel lytter som sit omdrejningspunkt. Musikken indspilledes således, at det oplevedes som om musikerne var placeret rundt om lytteren i koncentriske cirkler, hvorved lytteren blev i stand til at høre alle instrumenter lige godt. Plademediet var en simulation af en musikalsk begivenhed, der blev gengivet, som indspillet i det rum hvor den ville have fundet sted. Stedet og rummet var referentielt og optagelsen bar stadig på en forestilling om *originalen*. Optagelsen signalerede både eikon (optagelsen af en virkelig begivenhed) og mimesis (en kopiering af lyden, som den ville have lydt, hvis den blev spillet live).

17 Jørgen R. Krag, "High Fidelity" in *Se og Hør* nr. 36, 17. Årgang, København 1956.

Fixering af lyden

Før nodeskriftens opfindelse og før optagelse var mulig, var musik lagret i mennesker som musikalsk hukommelse, understøttet af indrulleringen i ritualer og i gestik f. eks. i forbindelse med arbejdet. Musikkens rum var kroppens, og kunne kun viderebringes og opleves, når der var kroppe involveret. Med noden blev det muligt at lagre musikken udenfor kroppen. Der skulle rigtig nok stadig lægges krop til gengivelsen, men noden kunne fastholde en bestemt idé uafhængig af kroppen. Noden repræsenterede musikalsk hukommelse, og den klingende lyd, som ellers var knyttet til optræden, fik med nodeskriftens udbredelse også en fremtræden som artefakt. Fonografen fastholdt klingende lyd. I første omgang kunne den fixere en begivenhed og derefter transmittere denne gennem tid og rum, men senere betød musikteknologien at man blev i stand til at dissekere et musikstykke og indspille de enkelte dele og instrumenter for sig, således at slutresultatet blev en arrangeret collage af perfekte detaljer. Optageudstyrets teknik var blevet undersøgende og analyserende som filmens – var lytterne også blevet som det distraherede filmpublikum?

Indtil slutningen af 1800-tallet tjente plader og fonografvalser som konservering, og det indspillede materiale blev tilrettelagt således, at det kunne skulle kunne vise kunstneren og kunstnerens præstation i den bedst mulige udgave for eftertiden. I grammo-fonens første år fik disse intentioner indflydelse på det *repertoire* der indspilledes. Mindet (mundtligheden) blev forment med henblik på sin dokumentation (skriftlighed).¹⁸ Musikantropologen Charles Keil påpeger således hvordan blues og polkamusikere i 1920'erne sjældent indspillede deres liverpertoire, fordi dette levede ikke op til forestillingen om hvordan *en blues* eller *en polka* skulle lyde og dermed ikke skønnedes at være arkiveringsværdigt. For musikerne var indspilningerne ikke blot arkivalier, der dokumenterede en etnografisk interessant spilleaktivitet.¹⁹ 1950'ernes og 60'ernes

18 Ricoeur p. 4.

19 Simon Frith, "Performing Rites", Oxford University Press, Oxford 1996, p. 232. Allerede Bellamy var inde på behovet for at perfektionere musikudøvelse af hensyn til lytteren. Hans vej var professionaliseringen af musikeren. At båndoptageren siden skulle sætte musikeren i stand til at skabe virtuelle opførelser, fri for fejl, kunne han ikke forudse.

mulighed for perfektionering gjorde pladeindspilning attraktiv. Musikerne opfattede ikke indspilningerne som noget, der for enhver pris skulle være realisable *live* – de var *sammensatte mosaikker* med det ene formål at skabe forbedrede udgaver og undgå virkelighedens skønhedsfejl. Idealet for optagelserne var, at de skulle fremstå som spejlinger af *ideelle opførelser* (mimetiske), mens referencen til originalen som en musikalsk begivenhed gradvis opførte. Originalen blev en idé men en meget betydningsfuld idé. I pladeoptagelsens æstetik blev originalen en reminiscens af kunstværkets auratiske engangseksistens.²⁰ Med Ricoeurs ord indeholdt optagelsen i udtalt grad erindringens paradoks, idet den på samme tid repræsenterede nærvær af fravær og fravær af nærvær, endda med henvisning til en begivenhed, der aldrig havde fundet sted.

Edison havde opfundet fonografen i 1877, ti år før Bellamy skrev sin roman. Hvad sidstnævnte ikke kunne forestille sig var, at opfindelsen i det følgende århundrede ville få vidtrækkende konsekvenser for musikkens materialitet på alle niveauer og i forhold til alle tænkelige sider af musiklivet: Musikkens struktur, dens udbredelse, mængden af repertoire og musikalsk praksis osv. – alt blev påvirket med opfindelsen af fonografen. I første omgang var ændringerne ikke særlig fremtrædende. For at mindske den usikkerhed et publikum måtte føle overfor den nye, forbløffende teknik, der kunne fastholde den ellers så flygtige lyd, valgte de hurtigt voksende pladeselskaber at satse på indspilninger af et i forvejen kendt repertoire. Indspillekapaciteten på datidens cylindre og pladesider var 2-3 minutter, hvilket betød, at længden af et musikstykke fik afgørende betydning for udvælgelse af numre til indspilning, hvilket igen påvirkede de komponister, hvis kompositioner rettede sig mod indspilning. En standardisering af populærmusikalske numres varighed til 2-3 minutter blev således den første følge af den ny optageteknologi²¹ og denne længde blev først anfægtet med indførelsen af LP-pladen fra 1950'ernes slutning.

Muligheden for lagring af musik banede som bekendt vej for den materialemæssige udforskning af forholdet mellem tone og støj, som elektronkomponister foretog i 1960'erne. Med båndoptageren som medium anvendte komponister som Pierre Schaeffer billedkunstens collageteknik (montageteknik) og lod hverdagens

20 Benjamin (1969) p. 28.

21 Andre Millard, "America on Record", Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 84.

lyde være komponenter i kompositionerne (*musique concrète*). Tonerne blev mikroskoperet og deres bestanddele udgjorde det lyd-materiale, der blev udgangspunkt for de rene elektroakustiske kompositioner der med Stockhausen så dagens lys i 1950'erne. Desuden blev den støj, som den tekniske reproduktion forstærkede, en vigtig pol i udforskningen af lyd.

Fælles for en meget stor del af 1900-tallets musik var, at der op igennem århundredet i stadig højere grad indgik cyklisk repetition i tonesproget. Dette afløste den subjektrelaterede narrative udviklingsfortælling, som lå bag det meste af 1800-tallets musikalske udformning.²² Hvor repetition af formdele og temaer ofte havde været de formdannende elementer blev *motivet* nu et essentielt udgangspunkt inden for mange forskellige musikalske udtryksformer: Stravinskys barbariske²³ ostinater, den mantrøse, meditative, minimalistiske musik, mangfoldige afro-amerikanske populærmusikalske udtryk fra jazz til rap samt indoptagelsen af den latinamerikanske musiks percussionmønstre. Med techno-, hiphop- og dancemusikens brug af sampling blev lagring og manipulation af optagne brudstykker af lyd ligefrem musikkens håndgribelige repetitive byggesten, og den udvikling som havde været i gang gennem hele århundredet accentueredes via musikteknologiens sequensere, samplere og harddisk-recordingen.

Bellamys fremtidsvision byggede på forestillingen om ubegrænset adgang til professionaliseret "levende" musik i hans egen tids lydbillede. Han opfandt hvad vi kan karakterisere som en stationær on-line forbindelse, afskaffede amatøreren, og forudså fremtidens mangfoldige musikudbud.

22 Susan McClary, "Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture", upubliceret paper fra forskeruddannelseseminaret Kulturteorier och Kulturanalys i musikvetenskapen, Göteborgs Universitet 20-23 aug. 1998, p. 6.

23 Denne "funktionsforandring" karakteriseres således af Adorno: "De orgelpunkter der allerede i Petrusjka spiller en stor rolle som midler til at fremkalde en vedholdende mere eller mindre tidløst cirkulerende lyd, bliver nu – hvor de helt og holdent er opløst i ostinatorytmer, – til det enerådende harmoniske princip. Det harmonisk-rytmiske ostinato-kit er lige fra første færd, og uagtet alskens dissonant vildskab, let at følge. Til syvende og sidst er det den slags, som efter første verdenskrig er blevet til den normerede kedsommelighed i den typiske musikfestmusik, for såvidt den gebærder sig moderne." Th. W. Adorno i "Den Ny Musiks Filosofi", Tiderne Skifter, København 1983, p. 142.

Den transcenderende lyd

Optageteknikken satte gennem hele forrige århundrede sit præg på den musikalske formidling, men lige så revolutionerende var det, at man via afspilleteknikken fik adgang til at høre musik alle vegne, som en slags forvarsel om det musikalske *flow*, der akkompagnerer den moderne tilværelse. Skulle den fabelagtige hi-fi-lyd demonstreres i 1950'ernes pladebutikker, foregik det i lydisolerede musikboxe og i andægtig tavshed.

Teknologien bevirkede, at musik i den følgende periode blev præget af simultanitet (den kunne foregå mange steder på en gang), blanding (den kunne lade sig etablere og sammenstille på forskelligt sæt) og transit (den kunne flyttes, dislokere og transformeres).²⁴ Musikteknologien og lydens transcenderende karakter betød, at musikken kunne få en plads i tilværelsens mellemrum. Løsrevet fra den musikalske begivenhed akkompagnerede den vores færden overalt i livet.

Idealet for de afspilleapparaturer vi omgiver os med er da også, at de skal kunne overtage enhver akustik, og kunne overdøve andre støjkluder. Jaques Attali beskriver i bogen *Noise* musikkens ændrede rolle:

Blandt lyde er musik som et autonomt produkt en forholdsvis ny opfindelse. Selv så sent som i det 18. århundrede blev den effektivt overdøvet i helheden. Allestedsnærværende og bærbar, tilsyneladende sekundær og af mindre vigtighed har den invaderet vores verden og dagligliv. Idag er den uundgåelig som baggrundsstøj som om den i stigende grad er nødvendig for at give folk en følelse af sikkerhed, i en verden blottet for mening [...].²⁵

Murray Schafer forklarer denne udvikling med sin iagttagelse af, hvorledes det moderne menneske overordnet færdes i to meget forskellige idealtypiske lydlandskaber (soundscapes).²⁶ Det ene karakteriserer han som *hi-fi-landskabet*. Det er nattens og landets landskab, der lader de enkelte lyde træde frem. Med industrialismen får

24 Mario Perniola, "Kunsten som neutral mutant" in *Kunsten som neutral mutant*, Det kgl. Danske Kunstakademi, København 1996, p. 19-25.

25 Jaques Attali, "Noise, The Political Economy of Music", in *Theory and History of Literature* vol. 16, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, p. 3 [min oversættelse].

26 R. Murray Schafer, "The Music of the Environment", in *Cultures*, Vol.1, no.1, *Music and Society*, Unesco 1973, p. 24 [min oversættelse].

vi *lo-fi-landskabet*, karakteriseret af konstant nærvær af lyd. Schaffer illustrerer *lo-fi-landskabet* med et gadehjørne i byen, hvor lyden omslutter en med en sådan kraft, at perspektivet tabes. Den enkelte er maskeret i bredbånds-støj, og skal man lydligt trænge ind til vedkommende, må lyden forstærkes. Forbrændingsmotoren med dens uafbrudte kværnen bliver civilisationens nøglelyd. Vores sonoriske baggrund er besat af lyd. Muzak overdøver lyden af de mange maskiner, der oplyser hylderne, køler fødevarerne og registrerer vores indkøb. *Hi-fi-landskabet*, der lader de enkelte lyde træde frem, er skræmmende indendørs, hvor vi foretrækker *lo-fi-landskabets* intimiserende og omsluttende lyd. Teknikken bruges til at fokusere og komprimere lyden for os, så den *rigtigste* lyd kan dominere. Dette gælder også forstærkede koncerter, hvor god lyd er den, der overkommer koncertrummet immante akustik og erstatter den med solistens. Musikteknologi kræver musikteknologiske løsninger.

Den illuderende lyd

I fonografens tidligste tid stræbte man mod at gengive en realistisk lyd. Apparatet, der blev markedsført som *the talking machine* i 1890'erne blev lanceret og fungerede som en slags båndoptager, og det var muligheden for at fastholde den flygtige lyd, der var det fascinerende ved opfindelsen. Man indspillede på en valse og afspillede igen – blot ved at skifte tragt. Tidligt i 1890'erne viste sig også, *med nickel-in-the-slot*-fonografernes popularitet, en enorm interesse for indspillet lyd hos publikum, og da problemerne med at duplikere optagelserne var blevet løst med Berliners metal-matrix-plade, hvorfra en mængde kopier kunne trykkes (1893),²⁷ lå et marked for optaget lyd åbent. At det i lang tid stadig var fænomenet *optaget lyd*, som var det fascinerende for publikum fremgår af, at der gik 25 år før den indspillende kunstner optrådte med navns nævnelse på en udgivelse – indtil da var det kun navnene på opfinderne Edison og Berliner, der var at finde på valser og plader.²⁸ Den tidlige akustiske optagelse bød på store tekniske problemer. For at få resultatet til at lyde genkendeligt, ændrede man på instru-

27 Millard p. 46.

28 Ibid p. 61. Navnene på kunstnerne optrådte først på pladerne fra omkring 1907.

mentationen, eller man udelod ligefrem instrumenter i optagelsen i bestræbelserne på at få det optagne til at lyde som den opførelse, publikum kendte. Hverken de dybe eller de høje frekvenser kunne gengives, hvorfor musikoptagelser fra den tid lyder metalliske. For at få et mimetisk lydbillede, måtte man skabe en illusion om et orkester:

I optagerummet ... var et antal små plateauer af varierende højde – hvert stort nok til at rumme en stol og et nodestativ. Klaveret – altid et opretstående – havde fået fjernet bagvæggen. Stroh-violinerne²⁹ var placeret ved siden af hornene. Dæmpede strenge kom aldrig på tale. Hornene, der skulle rette schallstykket mod den optagende tragt måtte vende ryggen til denne, og blev udstyret med spejle, gennem hvilke de kunne iagttage dirigenten. Tubaen sad lige bag ved hornene, og da dennes schallstykke skulle drejes væk fra mikrofonen, måtte også han kigge i et spejl. En stortromme fik aldrig adgang til optagerummet.³⁰

Man reklamerede med, at man kunne gengive Caruso i hjemmets dagligstue, fuldstændig som lyttede man til ham i Metropolitan operaen.³¹ For at kunne det, var det imidlertid nødvendigt at manipulere med den indgående lyd. Ved opstillinger som ovenstående, skabte man en illusion af, hvordan et orkester skulle lyde: I stedet for at optage en realistisk udgave af et kendt stykke musik, indspillede man i realismens navn en illuderet opførelse.

Den elektriske mikrofon, der blev taget i anvendelse omkring 1924, betød to ting for lydens udformning: For det første kunne lydkilden nu fjernes fra optagegrejet, således at alle ikke skulle indfanges af den stationære tragts rækkevidde, og for det andet kunne flere mikrofoner tages i anvendelse, hvilket betød, at man kunne samle lyden ind fra flere vinkler. Den elektriske optagelse var en syntese, der når den afspillede præsenterede en ny form for illusion: En samling lyde opsamlet fra forskellige punkter i lokalet og samlet igen, så det lød som om de var samlet ind fra et punkt. Hver lyd blev optaget for sig og kunne balanceres i forhold til de øvrige signaler. Lige så vigtig som optagelsen var altså samlingen af lyden. Illusionen beroede på den fysiske umulighed at en lytter

29 Violiner med forstørret klangbund.

30 Stephen Struthers, "Technology in the art of recording", in Avron Levine White, *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*, Sociological Review Monograph 34, Routledge & Kegan Paul, London and New York 1987, p. 249 [min oversættelse].

31 Millard, p. 63.

sad midt i et orkester og samtidig hørte alle instrumenter lige godt. Det blev relationen mellem optagelsens enkelte bestanddele, der udgjorde værkets rumlige realisation.

Den nære lyd

At sangeren og musikeren med den nye teknik kunne stå adskilt fra teknikken betød, at der blev større fokusering på lokalets akustik, som på de tidlige optagelser ikke havde været til at adskille fra det, der skulle indspilles. Med den elektriske mikrofon fik teknikerne mulighed for at inkorporere et rum i optagelserne og det psykoakustiske forbillede for lokalitet var i lang tid koncertopførelsens. Man kunne nu få optagelsen til at lyde, som var den foretaget i en koncertsal ved faktisk at henlægge den til en sådan – og indbød somme tider et publikum for at gøre illusionen fuldstændig.³² Forbilledet for pladeoptagelsen var radioens koncerttransmissioner optaget i de store radiostudier. I pagt med dette ideal redigeredes så godt som ikke i lydbilledet. *Kunsten at optage* var synonym med at skabe ydre betingelser, som ikke ville gøre det nødvendigt at gribe ind i den kunst, der blev optaget.

Den anden mulighed blev fuldstændig at lukke det omgivende rum ude fra optagelserne og erstatte det med et nyt. En tæt mikrofonopstilling gav fornemmelsen af ekstrem nærhed mellem lytter og publikum. Den illusion der fostredes her var, at lytteren befandt sig i samme rum, som den der sang eller spillede. Den fysiske adskillelse af optagelse og redigering muliggjorde paradoksalt nok en illusion af nærhed. Snart lærte sangerne at udnytte den tætte mikrofonopstilling, og crooneren var født. Vejtrækning, mundstillinger, suk og luftfyldte ansatser opfangedes af mikrofonen, og den intime syngemåde fik stor betydning inden for næsten alle dele af populærmusikken.³³ Forstørrelsen af ansigtets reallyde blev opfattet som en meget naturalistisk og nøgen sangstil, men var i bund og grund blot teknisk muliggjort af adskillelse mellem lydkilde og

32 Struthers, p. 249.

33 Close-miketeknikken anvendes idag også inden for optagelse af klassisk musik. Her anvendes op til 18 mikrofoner: 3 til violiner, en til cello og kontrabas, mens træblæsere, messing, pauke, lille tromme og triangel, stortromme og bækken, celeste eller harpe samt solist optages med én. Kilde "Music Recording" Encyclopaedia Britannica Online, <http://www.eb.co.uk:180/bol/topic?eu=118777&sctn=7>.

optagegrej og mikrofonens mulighed for at forstærke det uhørlige. En sanger var ikke længere kun en *Sanger*. Crooneren udtrykte personen bag professionen, og førte publikum ind bag facaden.

Stjernedyrkelse kompenserede ifølge Benjamin for den indskrumpling af aura, som filmens sammensætning af mange enkelte præstationer og klip betød.³⁴ Også inden for populærmusikken kompenseredes for manglen på fysisk nærvær og krop. Med crooneren og den intimiserede sangstil inviteredes publikum så at sige inden for hos sangeren. Pladeoptagelsen overkom hermed teknikens mangel på menneskelig repræsentation idet den tætte stil bød på "private" optagelser. Publikum var blevet privatiseret: Det var til stede i optageprocessen via mikrofonen, samtidig med at dets manglende fysiske tilstedeværelse medvirkede til, at sangeren uden blø kunne henvende sig overdrevent intimt til det.³⁵ Senere blev det samspillet med de visuelle medier, der formidlede stjernerne til publikum: musikfilm, musikvideo og storskærme ved koncerter skruede op for den performative volumen.

Monteringens æstetikker

Optageteknologien blev baseret på adskillelsen af lydkilde og optagelse – mens remontering af den optagne lyd gennem tiden blev præget af forskellige konventioner: Stereo placerede lydkilden i et todimensionelt plan, således at lytteren kunne få fornemmelsen af at sidde på første række i en koncertsal, og det var da også i første omgang optagelser af klassisk musik, der anvendte denne teknik. Først i slutningen af 1960'erne opdagede rockmusikkens producere stereoteknikkens muligheder. Det var da man opgav den "autentiske" (mimetiske) koncertlyd til fordel for en mere eksperimenterende og kunstnerisk indgang til pladeproduktion. For rockmusikken indgik stereo som et aspekt af lydstudiets udvidelser af den kompositoriske proces, og stereo blev noget, der virtuelt understregede lytterens oplevelse af rum som når lyden panoreredes fra højttaler til højttaler. Med quadrofonien forsøgte man i 1970'erne

34 Benjamin, p.38.

35 Denne tendens er blevet forstærket med den privatisering af indspilleprocessen som udviklingen i musikteknologien har betydet. Nu kan en musiker indspille og bearbejde materialet helt solo, hvilket kan aflæses i helt ekstremt, ja næsten klaustrofobiske nærlyde som f. eks. Tricky-nummeret "Makes Me Wanna Die" fra *Pre-millennium Tension* (1996).

at tilføre lydbilledet dybde via optagelse i 4 kanaler. Nogle producere understregede via placeringen af kanalerne oplevelsen af koncertrummet dybde ved at placere tilhøreren i midten af et rum, mens andre valgte at placere tilhøreren i midten af instrumenterne.

Hvor det gengivne rum med den elektriske mikrofon havde frigjort sig fra optagelsens rum, betød indførelsen af båndoptageren i lydoptagelsen omkring 1950, at man nu også blev i stand til at separere tid og rum, idet musikerne ikke længere behøvede at indspille på samme tid (og sted). Denne mulighed blev udnyttet til det ekstreme i 1970'ernes forkærlighed for lagindspilning, der findyrkede det at indspille hvert instrument på et spor for sig (multi-tracking), hvorved teknik og producent blev i stand til at bestemme hvert enkelt instruments placering og styrke i lydbilledet. Det publikum hørte, var en virtuel sammenspilssituation, som også muliggjorde nye kunstneriske udtryksformer, som når Prince på sin første cd spillede samtlige instrumenter. *Originalen* var nu lig med den enestående version, som pladeudgivelsen præsenterede.

Den digitale optagelse som indførtes i slutningen af 1970'erne rokkede egentlig ikke ved dette billede. I første omgang oplevedes den nye optageteknik som en ny mulighed for at perfektionere lyden, og konventionerne om at optage forblev de samme. Digitalteknikken og de digitale rumklangsmaskiner kunne kreere nye rumlige virkninger. Sound forstået som et rumligt aspekt i indspilningen blev mere og mere sofistikeret. Da sequenserne kom på markedet, lå det lige for at behandle alle former for indspillet materiale som næringssubstrat for en videre bearbejdning, hvilket blev karakteristisk for stilarter som house og techno. I 1980'ernes dancekulturer lå et afgørende opgør med ideen om koncerten eller musikermødet som den hændelse fonogrammet skulle erstatte eller afspejle. Koncerten som eikon og mimesis var på vej ud af populærmusikkens æstetik.

Klubkulturerne havde disc-jockeyen og pladen som omdrejningspunkt. Pladen skiftede status, så den fra at blive betragtet som en sekundær form (mimesis) nu blev den primære, og dj'en blev vigtigere for det musikalske output end de musikere, der havde leveret det musikalske input. Her skulle den digitale cd hverken erstatte en original i form af et orkester, eller den modernatrix, som alle eksemplarer af grammofonpladen havde aftryk af. Det ægte eller enestående kunstværks her og nu var diffunderet ud i afspilleudstyrene.

Nutidens remix – en slags pladeimprovisation med computeren som instrument – leger med tid og rum og arrangerer den digitale optagelse og lydfiler på nye måder. Hvor indspillet lyd tidligere fremtrådte mærket af sin tid (ridser i lakken, båndsus, hak, indføringsrille osv.) og havde indlejret en tidsdimension i sin fysisk/tekniske fremtræden, kan man nu enten via remix eller remastering frisætte optagelsen fra denne indlejrede tidslige dimension og skabe nye rensede udgaver, som i ren form kan stilles til rådighed for en version, konstrueret ud fra dagens lydidealer. Musikkværkets klingende engangseksistens fik med fonografen, grammofonpladen og båndoptageren en masseeksistens, men med cd, DVD og DAT og de redigeringsmuligheder den enkelte lytter vil få med disse formater, vil skillet mellem autor, medie og publikum blive stadig mere opblødt.³⁶

Optagelsen af klassisk musik med symfoniorkester og kammerensembler har dyrket en tilpasset realistisk sound (mimetisk) som sit lydideal. Hører man lyden af en klassisk solists fysiske anstrengelser, virker dette dog forstyrrende, for det er den distante koncertsalslyd der er udgangspunkt for realismen. Også æstetikken omkring indspilning af jazzmusik er knyttet til en liveopførelse. Her er det dog jazzklubbens nærhed fremfor koncerten, der er idealet. Jazzmusikeren modsvarer crooneren, idet man skal høre tegn på sved, anstrengelser og nærhed. Også for rockmusikkens vedkommende er livelyden vigtig. Livekoncertens forstærkning skulle afspejles i studieoptagelsens æstetik. Den forstærkede guitar var i sig selv et tegn på kommunikationen med et publikum,³⁷ så i selve rockens lyd var et publikum indeholdt. Live-albummet med indlagt respons blev ligefrem til via optagelser af publikums optræden. "Pladen blev en ideel opførelse når det gjaldt sceneoptræden – en sammensmeltningen af den bedste optræden med den bedste publikumsrespons".³⁸ Men også i koncertoptagelsen ligger der en konvention. Her hører vi ikke lyden optaget fra tilskuerpladsen. Der er foretaget udvælgelser, fejl er rettet, der er mixet, forstærket og dæmpet. Gennem hele optagelsens æstetiske udformninger af

36 Benjamin (1969) p. 40.

37 Frith, p. 239 [min oversættelse].

38 Philip Brophy, "You Are There: Notes on 'Live' Music", unpublished paper, 1987, her citeret fra Frith, p. 239.

lyd, finder vi snarere bekendte tekniske løsninger på bekendte tekniske problemer, end naturlig, naturtro eller autentisk gengivelser af akustisk lyd.

De første 50 år af optagelsens historie optrådte 3 forskellige og rivaliserende æstetikker for pladeproduktion.³⁹ Dels var der *realisme-æstetikken*, der præsenterede det optagne som reproduktion af en begivenhed (eikon). Da de tekniske muligheder forbedredes betød dette, at producere begyndte at vægte illusionen frem for realisme og hermed udvikledes en *perfektionisme-æstetik* der dyrkede lyden af en opførsel (mimesis) som det centrale. I opposition hertil opstod *performance-æstetikken*, hvis vigtigste opgave det var at viderebringe indspilningens performative aspekter bl.a. i form af nærvær af en solist (eikon og mimesis mister sin referentielle karakter).

Et af de første eksempler på sidstnævnte var – udover croonen – 1950'ernes hitsound.⁴⁰ Idealet var ikke den realistiske lyd eller en perfektionering af det tekniske, men en solist, som via et ekko forstørredes til en næsten overnaturlig størrelse. Stemmen var ikke længere bundet til udstrømning fra et hul i hovedet, men kunne udsendes fra alle steder og fra flere steder på en gang.⁴¹ Indenfor populærmusikken accepterede man, at lyden var frembragt i et studie. Den autenticitet, som blev en af de mest indskrevne værdier i populærmusikken, gik ikke på om optagelsen var en gengivelse (eikon) af en koncert. Autenticiteten bundede i, at publikum fornemmede at musikernes personlighed trængte ud gennem rillerne, altså i om publikum oplevede pladens *solister* som nærværende. Dette krav om nærvær har betydet, at kroppens lyde får stadig større plads i optagelsen.

39 Struthers, p. 255.

40 Paradoksalt nok var koncertlyden ikke idealet for rock'n'rollen – ligesom koncerten ikke var den sammenhæng de unge hørte musik i i øvrigt. At studieoptage var accepteret, ligesom det var accepteret at høre musikken via en transportabel pladespiller eller på en jukeboks. Brug af hørligt ekko, af rekognoscerbart reverb, af tæt (intim) mikrofonopstilling blev almindelig. Det æstetiske ideal var en *hit*-sound. Dette ændrede sig med beat og rockmusikens koncertkultur, hvorefter rockmusikere så 1970'ernes diskotekskultur som dekadent og uautentisk fordi musikken ikke spilledes live.

41 Schafer, 1973 p. 30.

Forgrund og baggrund

To græske myter beskriver årsagerne til musikkens oprindelse helt forskelligt. Pindars 12. pythiske ode beretter, at Athene opfandt aulospillet som lindring, da hun rørtes af Medusa-søstrenes hjerteskræende gråd over at Perseus havde hugget søsterens hoved af, mens Homer beretter, at Hermes der opfandt lyren, da han opdagede, at skallen af en skilpadde var en ressonanskasse, der kunne forstærke lyd.⁴² I den ene myte opstår musikken som følge af behovet for at udtrykke følelser, mens den anden myte ser musik som forstærkning af de lydlige egenskaber, som universet allerede indeholder. Den ene myte forklarer musik som udsprunget af menneskets indre liv og behov. Her er musikken emotionel, ekspressiv og udtrykker følelser. Den anden myte ser musik som en accentuering og afspejling af verdens lyd og sfærernes musik. Her er musikken i verden, men mennesket opdager den. Disse to myter syntetiserer to forskellige opfattelser af musik, der strides med hinanden – også med teknologien som medspiller.

Den moderne teknologis allestedsnærværenhed har betydet, at musikkens rum nu lader sig generere alle tænkelige steder, og at lyden er løsrevet fra sin tidligere forankring i kroppe. Den teknisk reproducerbare musik har indtaget rummet og placerer os i det. Lydoptagelsen medførte, at musik ikke længere var afhængig af fysiske rum og lyd gengivelsen, at vi som lyttere placeres i nye virtuelle socio-akustiske sammenhænge. Rum skal her ikke opfattes som koncertsale eller containere, hvori vi befinder os. De er grænseløse, og vi opfatter vores organisme som centrum for dem. Rummet er ikke udenfor kroppen, men genereres af den.⁴³ Musikken omhyller os, akkompagnerer os og fungerer ligefrem som en forlængelse af eller en manifestering af kroppens rum, som når vi drager gennem verden iført medbragt lyd. Høresansens væsen er transcendent i modsætning til synssansen som indfanger, drager vores øjne mod et enkelt sted og dermed fixerer resten af kroppen.

Ved hjælp af mobile afspilleudstyr er der mulighed for at skabe sit personlige rum overalt. Karakteristisk for vor tidsalder er netop,

42 Ibid p. 16

43 Musikken skaber andre typer af rum. Den skaber også psykologiske rum som f. eks. subkulturernes universer.

at musikkens rum er mobile, og at vi kan opleve, at livet passerer forbi akkompagneret af musik. Hver teknisk innovation – den transportable grammofon, transistoren, walkmanen etc. har betydet en ændret social praksis, når det gælder opfattelsen af rammerne for at lytte, til musik. Musikkens dobbelte allestedsnærværelse (dobbelt, fordi den på samme tid omslutter os og optræder uden mindste krav om den opmærksomhed som inddragelsen af synssansen ville kræve) har flyttet den fra forgrund til baggrund. Umiddelbart synes det som om musikken har mistet terræn, for baggrundsmusik kræver ingen opmærksomhed, er anonym, og lige gyldig.

Pianisten Glenn Gould fremhævede dog at netop baggrundsmusik sætter os i stand til at yde opmærksomhed, når de store musikalske oplevelser indtræffer. Ifølge Gould betyder baggrundsmusikken, at et arsenal af musikalske vendinger synker ned i os, således at vi får et indgroet kendskab til musikalske ordforråd, hvilket sætter os i stand til at identificere det ekstraordinære, når det forekommer.⁴⁴ Også Benjamin argumenterer for en sådan nedsynken af informationer uden intellektuel refleksion. Hans eksempel er, arkitekturen, der sanses og opfattes i kollektiv adspredelse,⁴⁵ hvilket han karakteriserer som en taktil, der er indlejret i vanens univers. Begge beskriver en sanseligt omsluttende, men intellektuelt ubevidst type af oplevelse. Gould argumenterer for, at denne vil forberede, skærpe og kvalificere til den store (ekstraordinære) kunstoplevelse, mens Benjamin mener, at den placerer publikum i en sløv tilstand, der fordrer chokvirkninger af kunsten, hvis den skal kunne råbe det samme adspredte publikum op.

Fremkomsten af musikteknologien betyder, at de hidtil kendte måder at lytte til musik på ændres. Med muligheden for at høre musikken via højttalere, bliver koncertens rolle ny. Det bliver synligt, at den akustiske koncert er kendetegnet ved, at den fordrer tilskuernes udelte opmærksomhed. I den idealtypiske klassiske koncert var kunstværket objektet. Dette havde en komponist som ophavsmand, og en musiker fortolkede værket efter dennes anvisninger. Denne musikoplevelse var fokuseret, den foregik indendørs og den krævede fuld opmærksomhed og respekt for stilheden, som var en del af opførselsen. Dens musikalske forløb var karakte-

44 Frith, p. 36.

45 Benjamin (1969), p.48.

riseret af en markeret begyndelse og slutning. De musikalske former forløb i tid, og skulle de opleves, skulle lytteren være opmærksom under hele forløbet. Det perspektiviske rum som koncertsalen eksponerede, genfandt man i musikken som ofte havde en forgrund og en baggrund. Forholder vi dette til de to græske myter, fokuserer denne koncerttype på oplevelsen af musikken som et ekspressivt fænomen. Med den optagne musiks mulighed for at afspille lyd hvor som helst, trænger den hermetiske opfattelse af musik at trænge sig på: Musikken omgiver os, den er der konstant, den er en del af civilisationens lyd, og det er tilhørerne, der afgør, hvilke af de mange omgivende lyde, vi vil fokusere på.

Fra lytter til tilhører

At kunne skelne mellem forgrund og baggrund er meget vigtige egenskaber ved vores hørelse. Herigennem kan vi placere lydens retning. Mikrofoner og højttalere har gjort det muligt for os at følge med i begivenheder, som vi tidligere var afskåret fra, så snart afstanden til lyden oversteg dens naturlige rækkevidde. Tidligere kunne vi høre nogle stemmer klart, mens andre druknede i mængden.

Stemmer der forstærkes via mikrofon og højttalere, eliminerer ofte forskelligheder, for en kraftig og en svag stemme får samme lydniveau. Vi er blevet så vænnet til højttalernes forstærkning, at vi ikke længere studser over, at lydkildens ophavssted og lydens udgangssted ikke stemmer overens. Den optagne musiks æstetik har via højttalere og mikrofoner bredt sig til alle de sammenhænge, hvor vi støder på musik. Dette gælder også akustiske koncerter, hvor vi gerne vil opleve det samme lydkick, som vi kan få fra vore højttalere. Er akustikken ikke optimal (hvilket vil sige, at man hører alle deltagende lige godt), kan dette kun imødekommes med elektronik.

Jonathan Burston tager i en artikel om teaterlyd udgangspunkt i *megamusicalen*.⁴⁶ En megamusical er en musical, som har et globalt koncept, dvs. en global iscenesættelse møntet på et globalt publikum og styret af konceptets rettighedshavere som f. eks. *Les Mise-*

⁴⁶ Jonathan Burston, "Theatre space as a virtual place: audio technology, the reconfigured singing body, and the megamusical", in *Popular Music* 17/2, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

rables, der er set af 40 mill. over hele verden. Alle opsætninger er blevet kontrolleret af et panel udsendt af konceptets ejere, hvorved produktionerne og deres afvikling er blevet præget af en bestemt rationalitet, af industriel logik og kvalitetskontrol. I forhold til det akustiske eller lydlige felt opviser megamusicalen ligeledes en transnational homogenisering og standardisering.⁴⁷

Musicals er generelt blevet mere og mere afhængige, og dermed prægede af lydteknologi. Kontaktmikrofonen, påhæftet den enkelte sanger, betyder at denne ikke forstærkes ud fra sin placering i scenerummet. Tidligere forstækning betød at scenerummet havde adgang til lyden, idet stationære mikrofoner afslørede om skuespilleren stod tæt på eller længere væk fra disse, ligesom de agerendes stemmer kunne interferere i den enkelte mikrofon. Den nu anvendte "close-miking" betyder, at hver skuespiller har sit eget spor i mixepulten, ligesom orkestrets instrumenter har i hver deres. Lyden balanceres og mixes uafhængigt af det enkelte spors reelle volumen, hvilket ifølge Burston betyder, at lydniveauet generelt stiger, fordi man ikke længere er begrænset af, at den enkelte sanger kan synge det forstærkede orkester op. Skønt skuespillerens stemme i sig selv ikke rækker længere end til de 5 første rækker, sørger mikrofoner, højttalere og forstærkere for at stemmen bringes ud til resten af salen,⁴⁸ ligesom mixningen af lyden kompenserer for stemmernes forskellige volumen. Lydkonceptet i teateret er tillempet filmens og studiets.

Udover den stigende volumen nævner Burston også en anden konsekvens af at den elektroniske sound har overtaget musicalen, nemlig reproductionen af en renskuret, ikke-fysisk funderet FM-studielyd. Musicalens æstetiske ideal er ikke længere *teaterlyd*, men en sound, som kom den ud af højttalerne hjemme i stuen. Hertil kommer musicalens stilmæssige sammensmeltning af *blød rock* og *radio-sound* à la global, kommerciel musiklyd. Som publikum oplever vi, at en opførelsens lokalt forankrede live-sound og -lyd er erstattet af en lyd, hvis æstetik er globaliseret, virtuel og omsluttende og som intenderer at repræsentere et metaplan, løsrevet fra den enkelte opførelses bundethed til tid og rum. Skønt vi er vidner til opførelser, er lyden et produkt af *gengivelsens* eller reproduktionens æstetik.

⁴⁷ Ibid p. 206.

⁴⁸ Ibid p. 207.

Burston ser megamusicalens lydæstetik som et farvel til en live-sound i forsøget på at skabe en lyd, der er identisk med digitalt optaget musik. Denne sound bygger på et lyddesign, der normalt opleves hjemme, og som i sig altså har indbygget ensomhed og udelukkelse af oplevelsen af kødeligt musikerskab.

Med denne praksis skilles musikken fra den krop, der udtrykker den. Denne praksis resulterer i det Burston karakteriserer som en audio-visuel kløft (*gap*). Teatergængere kan ikke længere stole på, at de hører det, deres øjne fortæller dem, de hører. De mange højt-talere sender lyden ud i rummet, således at det synes som om skuespilleren mimer til sin egen sang. Det ekko, der anvendes for at give lyden dybde, er blot en forskudt doubling af lyden i sig selv,⁴⁹ og kompressionen, der fjerner spor af upassende gennemsigthed, sletter sporene af performerens krop. Lydens nærhed er knyttet til fraværet af ophavsmandens krop, men dette skjules i den kraftige volumen, der betyder at publikum er omsluttet af lyd. Skuespilleren er fasthæftet vores navle, trådløs og on-line.

Det homogene, splintrede rum

Henri Lefèbvre beskriver i sit essay *Det bymæssige rums produktionsproces*,⁵⁰ hvorledes det kapitalistiske rum er det perspektiviske rums sammenbrudssted. Det perspektiviske *Gesamtraum* ordnede samlende kompositioner af lys og skygge, linje og kurve, vinkel og bue. Her eksisterede et enhedspræget formsprog, der kom til udtryk på forskellige hierarkisk organiserede niveauer: værelsernes, ejendommenes, bydelens og placering af byen i det omgivende rum.⁵¹ Kimen til det kapitalistiske rum ligger i selve produktionsmåden og kapitalismens abstraktioner omkring bytteværdi og ækvivalens afspejles i rummets fragmenterede men samtidig homogene karakter, hvor alt kan byttes ud med andet. I modsætning til det perspektiviske rum, har det kapitalistiske rum ikke nogen foretrukken besigtigelsesvinkel:

49 Og ikke af et menneske i et rum.

50 Henri Lefèbvre, "Det bymæssige rums produktionsproces", *Arkitekturteoretisk Kompendierække 4*, Archipress, Århus 1973.

51 Ibid p. 13.

Bygningerne orienterer sig nu ikke mere efter den retning, hvorfra man betragter eller ser dem. De står i et ligegyldigt rum og er selv ligegyldige over for dette rum, der er på vej mod den totale kvantificering.

Højhuset [...] er placeret på en sådan måde i rummet, at man kan gå rundt om det. Det er et objekt, der ikke har noget foretrukket ansigt, ikke mere har nogen facade.⁵²

Et udtryk for denne arkitektur er elementet, der sammensat repræsenterer det homogene, idet elementerne jo lader sig sammensætte til et hele, men samtidig hver for sig er små enkeltdele, der kan adskilles, udskiftes eller omarrangeres. Lefébvre uddyber senere denne udvikling indgående.⁵³ Det historiske byrum karakteriserer han som *absolut*, hvorved han forstår, at rummet afspejler tydelige, veldefinerede magtrelationer, mens det kapitalistiske rum er *abstrakt* og i stedet for konkrete rum i stadig stigende grad skaber rum, vi kan forbruge. Der produceres fri-rum, fritids-rum, indkøbs-rum, etc. forbundne af et netværk af veje, som skal føre os fra et rum til et andet. Denne abstrakte karakter bliver stadig mere og mere synlig i udformningen af den enkeltes bolig, hvilket underbygges af arkitekten René Kurdal.⁵⁴

Den moderne arkitektur er ikke permanent. Dele af husene kan tages ud og geninstalleres og opgraderes. [...]

Man kan sige, at teknologien har gjort mennesket stedløst. Man kan være online overalt med meget få ting på sig. [...] Du kan bo hvor som helst, samtidig med at være i kontakt med din kone, dine børn, din far og mor online.

Det interessante er, at det er trådløst, og det at du er trådløs, betyder, at vi springer ind i den stedløse tialder.

[...] Det er et helt andet rum, vi er ved at skabe nemlig Nettet.⁵⁵

Overføres Lefébvres teorier om det moderne rum på musik, tegner sig mange paralleller. Centralt i det 20. Århundrede står – som jeg allerede har været inde på – den cykliske repetition eller elementet. Mulighederne for fixering af lyden betyder, at vi præsenteres for rum der ikke længere viser tilbage til reale steder, men er rumlige abstraktioner eller stedløse rum.

Den moderne electronica, som er den del af populærmusikken som frembringes via digitaliserede musikinstrumenter, består i

52 Ibid p. 17-18.

53 Henri Lefébvre, "The Production of Space", Blackwell, Oxford, 1993.

54 Kurdal er seniorforsker ved Århus Arkitektskole.

55 Interview af Christian Madsbjerg, Information 31. marts, 2000.

meget høj grad af musik-elementer. Den cykliske repetition bygger i første omgang på det temporale aspekt, idet et musikalsk forløb i tid gentages. Sequenseren understreger således et temporalt aspekt, men med det gentagne motiv eller *loopet* ændrer gentagelsen karakter, fordi den bestandige repetition bliver ensbetydende med oplevelsen af musikken som meditativ og statisk. Ofte farves motiverne af en langsomt skiftende timbre. Dette betyder at den musikalske struktur bliver at sammenligne med en uro eller en mobile, hvor helt elementære figurer bevæge sig, og danner forskellige rumlige, kaleidoskopiske figurer, der hele tiden skaber et eget rum, mens de enkelte elementers indbyrdes changering skaber nye relationer og metamorfoser i den store figur. Således får vi et kunstværk, der via sin mobile karakter undsiger et horisontalt forløb, og snarere kalder på en skulpturel forståelse (defineret som vertikal af Kramer i *The Time of Music*).⁵⁶ Perceptionen af dette kunstværk kræver ikke en bestemt perspektivisk vinkel, vi kan fokusere på den ornamenterende detalje, på helheden og på detaljen i helheden.

Oplevelsen af dette værk er mere præget af rum end af tid, idet hverken det temporale eller det horisontale aspekt er understreget. Vi kan så at sige gå ind og ud af værket når vi vil, idet musikken synes omsluttende, udstrakt og uafsluttet frem for struktureret og afrundet. Et forsøg på at skildre et einsteinsk tids- og rumunivers hvor:

Alt hvad hver enkelt af os forstår ved fortid, nutid og fremtid er givet en bloc, og hvor det samlede hele af (fra vores synspunkt) succesivt ordnede begivenheder, som former en materiel partikels eksistens, repræsenteres af en linje, partiklens universlinje ... Enhver iagttager opdager efterhånden som hans egen tid går, nye, så at sige portioner af rummet-tiden der fremtræder for ham som successivt ordnede aspekter af den materielle verden, skønt helheden af de begivenheder, som former rummet-tiden, i virkeligheden allerede eksisterede forud for erkendelsen af den.⁵⁷

Technomusikken har udviklet sig i tæt tilknytning til den musikteknologiske udvikling. Apparatet – samplere, sequensere, MIDI

56 Jonathan D. Kramer "The Time of Music,, New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies", Schirmer, New York, 1988. Her citeret fra Petter Dyndahl, "IT-relateret musikkundervisning i almenlærerutdanningen", Oslo 1998, p. 75.

57 Luigi Pareyson, "Estetica-Teoria della formatività" p. 194 ff. Her citeret fra Umberto Eco "Det åbne værks poetik", i *Æstetiske Teorier* ed. Jørgen Dehs, Odense Universitetsforlag 1995, p.118.

etc. har kunnet foretage de audiologiske analyser, der var nødvendige for at kunne bearbejde de musikalske momenter, som var at betegne som tegn, der kunne yngle i det uendelige.⁵⁸ Karakteristisk for populærmusikken i 1990'erne er, at der ikke alene er tale om cyklisk repetition, men om et bevidst recycling af kunstneriske idéer. Dette gælder for så forskellige stilarter som *hip hop*, *house*, *techno*, *breakbeat*, *worldmusic* og *easylistening*. Alle anvender under en eller form genbrug som kunstnerisk idé, og det er i vid udstrækning teknologien, der baner vej for den sekvenserede, *loop*-opbyggede musik, ligesom det er den, der gør det muligt at ækvivalere det musikalske materiale via MIDI som kan omplante det musikalske tegn fra en sammenhæng til en anden. Forudsætningen for dette er en *bit* – cellen, der integrerer produktion, reproduktion og reception. Dj'en er komponist, dirigent og musiker og styrer bit'ens ud- og indgang i hvert enkelt spor og ved hjælp af fremhævnningen af detaljen.

Umberto Eco beskriver i *Det åbne værks poetik*, hvordan udviklingen i perspektivets teori og praksis vidner om, at bevidstheden om den fortolkende subjektivitets funktion over for værket modnes. Det er i stigende grad op til lytteren eller læseren at udnytte værkets net af uudtømmelige relationer samt at vælge orienteringspunkter og referenceskala. Op gennem historien er udviklet et stadigt mere præcist begreb om det ikke-entydigt opfattelige værk, og Eco gør opmærksom på, at nogle af disse åbne værker⁵⁹ somme tider også er *værker i bevægelse*.⁶⁰ De enkelte udførelser af sådanne værker vil aldrig kunne give en sidste fortolkning. Et værk i bevægelse vil indeholde mulighed for *mangfoldige, personlige indgreb*. Medtænkes musikteknologiens indspil i forhold til åbningen af værket, kan vi iagttage samme historiske udvikling – det fortolkende subjekt spiller stadigt mere kreativt ind på alle niveauer og *værker i bevægelse* er ikke nogen dårlig karakteristik af nutidens sampler-kultur.

Historisk set satsede pladeindustrien i 1920'erne på at *indspille materiale*, hvilket i praksis betød, at mange forskellige kunstnere

58 Dyndahl p. 77.

59 Hvormed han sigter han til de værker, der af en komponist er struktureret på en sådan måde, at de først er færdige i det øjeblik fortolkeren fuldender dem dvs. netop i det øjeblik de nydes æstetisk.

60 Ibid p. 102.

indspillede de samme numre. På en gang åbnede og lukkede teknologien værket. Tolkningerne blev flere, men hver tolkning blev en fastholdt version. Op gennem århundredet blev fortolkeren stadig mere central for lanceringen og modtagelsen af den indspillede lyd. 1960'ernes beatkultur og dens fokus på sammenfald mellem fortolkerens og værkets identitet vægtede nu *originalen*, der blev opfattet som den definitive fortolkning. Andre versioner blev betragtet som kopier. Teknologien forseglede en bestemt version, hvorved den lukkede værket. Imidlertid har 1990'ernes udbredte og demokratiserede adgang til musikteknologi banet vej for en ny praksis, idet det nu er de indspillede værker,⁶¹ der udgør materialet, og som bestandig popper op under nye former. I 1990'ernes mange remix og versioneringer ligger en erkendelse af, at fortolkningen har sin tid. Denne praksis har gjort det fixerede værk til et flygtigere kunstværk. Ecos idé om værket i bevægelse kan således overføres på indspillet musik, som tidligere var noget af det mest definitive og lukkede, man kunne tænke sig.

Vender vi tilbage til Paul Ricoeurs tanker om eikon og mimesis må vi konstatere, at en stor del af populærmusikken har forladt opfattelsen af lyd som en gengivelse, som mimesis eller eikon af instrumenter, koncerter og mennesker. Tilbage står, at kroppen har en central plads i æstetikken. Forskellige normer og æstetikker omkring indspillet musik trives side om side – hver især knyttet til den tid, den er opstået i og denne tids ideal-præsentationsform. Imidlertid har musikteknologien gjort det muligt at bearbejde og fortolke videre på al indspillet musik. Musikteknologien kan tendentielt gøre alle værker til værker i bevægelse, idet de har åbenheden som grundlæggende mulighed. Us 3 *Hand on the Torch* (1993) blandede loops fra optagelser med Art Blakey, Horace Silver and Herbie Hancock hentet fra jazzpladeselskabet Blue Notes arkiver, med rap og soloer, indspillet med de gamle mestre som backing, iscenesat som en livekoncert. Med en sådan udnyttelse af teknologien rummer ethvert indspillet værk kimen til mange nye værker.

61 I electronica er den udøvende kunstners rolle decideret nedtonet. Dj'en leger ofte med anonymiteten, skifter navn – og kun få ønsker sig den stjernestatus, som musikere ellers er blevet tildelt.