

DANSK MUSIKFORSKNING ONLINE / SÆRNUMMER 2014
DANISH MUSICOLOGY ONLINE / SPECIAL EDITION 2014

MUSIK SOM PRAKSIS

MUSIC AS PRACTICE

Forord	3
<i>Steen Kaargard Nielsen og Mads Krogh</i>	
At musikere En praktisk orientering i musikvidenskaben – i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys	5
<i>Steen Kaargard Nielsen</i>	
At skabe en komponist Om kompositionsmusik som kollektiv social praksis eksemplificeret ved to britiske cases	19
<i>Tore Tvarnø Lind</i>	
Tradition som musikalsk erindringspraksis	43
<i>Iben Have</i>	
Musik som kommunikativ emotionel praksis i <i>Armadillo</i>	63
<i>Nina Gram</i>	
Musikalsk stedsans En undersøgelse af sansernes betydning for etableringen og erfaringen af stedet	79
<i>Mads Krogh</i>	
Mellem ting og sager Musik som materiel praksis – et aktør-netværks-perspektiv	97
Gæsteredaktører: Steen Kaargaard Nielsen, Mads Krogh	
Redaktion: Martin Knakkegaard, Mads Krogh, Søren Møller Sørensen	



DANISH/DANSK
MUSICOLOGY/MUSIKFORSKNING
ONLINE

Dansk Musikforskning Online Særnummer, 2014: *Musik som praksis* /
Danish Musicology Online Special Edition, 2014: *Music as practice*
ISSN 1904-237X

© forfatterne og DMO

DMO publiceres på www.danishmusicologyonline.dk

Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation

Forord

Det musikvidenskabelige forskningsfelt er gennem de seneste årtier udvidet genstandsmæssigt, teoretisk og metodisk i en grad, så det kan diskuteres, om faget gennemlever en form for paradigmeskifte eller måske slet og ret befinder sig i en 'poly-paradigmatisk' situation. Blandt de markante udviklinger inden for feltet er en bevægelse fra en i hovedsagen værkorienteret forståelse af musik i retning af, hvad den nyligt afdøde new zealandske musikforsker Christopher Small har kaldt for *musicking* (1998). Det vil sige en opfattelse af musik som en form for handling, aktivitet eller praksis – en *musikeren* eller *musikering*, for nu at oversætte den engelske term. At denne bevægelse implicerer et paradigmeskifte beror ikke alene på, at det musikvidenskabelige genstandsfelt samt viften af fremherskende teorier og metoder er udvidet, men at denne udvidelse angår selve opfattelsen af, hvad musik *er*, dvs. hvordan fænomenet musik kan forstås, afgrænses, og følgelig hvordan det meningsfuldt kan studeres.

Smalls begreb samt konstateringen af den vending mod praksis, som det indikerer, udgør baggrunden for den samling af artikler, som indgår i dette særnummer af *Dansk Musikforskning Online*. Vi har ønsket at udfolde en række perspektiver på forståelsen af musik som praksis – på hvorledes en sådan forståelse kan rammesættes teoretisk eller (omvendt) det teoretiske grundlag, som en sådan forståelse implicerer; på hvorledes konkrete cases og i det hele taget inddragelsen af empiri kan angribes i et praksis-perspektiv, samt hvilke tematikker undersøgelser af musik som praksis involverer og kan forbindes med. Om end forståelsen af musik som praksis har mange og lange aner, har vi savnet fremstillinger, som i en opdateret form behandler dette perspektiv på dansk, ligesom vi i det hele taget har savnet en opmærksomhed på den ontologiske differentiering af forståelsen af musik som praksis, som underligger fem af de seks her-værende artikler. At forsøge systematisk at behandle (og sammenstille behandlinger af) musik som en henholdsvis social, spatial, emotionel, temporal og materiel praksis er blot skridt på en vej, som kunne forfølges meget længere – hvad med fx diskursive, gestiske og affektive praksis? Men det er skridt, som vi ikke desto mindre mener bidrager til en dybere forståelse af, hvad det vil sige *at musikere*.

Særnummeret består af seks artikler. I den første artikel ("At musikere") foretages et rids af den udvikling, som i musikforskningen og i et bredere videnskabsteoretisk perspektiv har tegnet omtalte orientering i retning af en forståelse af musik som praksis. Dernæst følger fem tematiske artikler, der respektivt præsenterer én praksis-vinkling af det musikalske fænomen: I Steen Kaargaard Nielsens artikel "At skabe en komponist" behandles musik som kollektiv, social praksis ud fra to forskellige kultursociologiske optikker og med omdrejningspunkt i to eksempler fra nyere britisk kompositions-musikkultur: miljøets hædring af komponisten Harrison Birtwistle og forløbet af Steve Martlands 'skandaløse' komponistkarriere. Tore Tvarnø Linds artikel "Tradition som musikalsk erindringspraksis" udgør en antropologisk analyse af nutidig musik-traditionsforvaltning blandt græske munke på Athos-bjerget og viser, hvordan skabel-

sen og vedligeholdelsen af en 'tidløs' tradition involverer komplekse og konfliktfyldte praksis. Med afsæt i bl.a. kognitiv emotionsteori tematiserer Iben Have i artiklen "Musik som kommunikativ emotionel praksis i *Armadillo*" musikoplevelse som en mental-kropslig praksis, der udgør en væsentlig men ofte overset kompetence, når musik bruges som kommunikativt virkemiddel i audiovisuelle medier – her specifikt en dansk krigsdokumentar. Nina Gram undersøger i artiklen "Musikalsk stedsans," hvordan musik kan betragtes som en spatial praksis, og hvordan rum og steder konstitueres og erfares auditivt. De overordnede tematikker belyses via en autoetnografisk analyse af åbningskoncerten til STRØM-festivalen 2013 samt en interviewbaseret undersøgelse af individuel, mobil mp3-lytning. Endelig behandler Mads Krogh i artiklen "Mellem ting og sager" en orientering i de senere års musiksociologi mod betydningen af materielle vilkår, teknologi og ting for forståelsen af musik og musikkultur. I en sammenstilling af teorier på området og med betoning af den såkaldte aktør netværksteori bidrages således til en forståelse af musik som materiel praksis. De seks artikler kan læses separat, idet det dog er vores håb, at de samtidig, i sammenhæng, kan bidrage til en refleksion over begrebet om musik som praksis på tværs af de respektive artiklers teoretiske rammesætning af denne forestilling.

Del af baggrunden for denne udgivelse er en postdocbevilling, som Mads Krogh modtog i 2007. Således skal som det sidste her lyde en tak til Det Frie Forskningsråd – Kultur og Kommunikation samt Aarhus Universitet (det daværende Humanistiske Fakultet) for økonomisk støtte i den sammenhæng.

Aarhus 2014

Steen Kaargaard Nielsen og Mads Krogh

At musikere

En praktisk orientering i musikvidenskaben – i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys.

En spinkel pige ser op, knuger guitaren og fortsætter sin sang. Intimt, trods det fyldte telt, hvor tusindvis af festivalgæster står med hænderne i vejret. Forenet, som i én blidt vejende bevægelse af arme og musik.

I et lyskryds holder en cyklist. Et potent beat dunker i ørene, mens anklen banker mod cyklens ene pedal. Heldigvis skifter lyset.

Der må ikke fotograferes. Ellers afbrydes koncerten. Publikum tier, sidder stille og gør sig umage – indtil pianisten vender sig, bukker og går ud.

Bror og søster sidder i sofaen, synger og tjekker, om iPaden var slået rigtigt til. Lytter til de løsrevne stemmer og håber, at mor snart kommer for at høre.

Et torturoffer skriger ad Barney the Purple Dinosaur, idet nummeret starter forfra, alt for kraftigt – igen og igen.

På omtrent denne måde indleder den new zealandske musikforsker Christopher Small sin bog *Musicking* fra 1998, med en opremsning af situationer – fra det nære, ordinært hverdagslige til det kollektive og ekstraordinære. Situationer, hvor der handles med musik, hvor musik angår menneskers gøremål, hvor musik er noget nogen gør.

Small betegner – som det fremgår af bogens titel – denne gøren med begrebet *musicking*, der præsenteres i sammenhæng med en kritik af det musikalske værkbegreb, som ifølge Small historisk har været intimt forbundet med en reificering af musik. Det vil sige en tingsliggørelse eller objektivering, hvor netop 'musik' eller 'musikken' tilkendes en ontologisk eller fænomenal selvberoenhed. I modsætning hertil konstaterer Small:

There is no such thing as music. Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing "music" is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely.¹

Med musikkens reificering – som selvsagt bekræftes, hver gang nogen skriver "musikken" – er fulgt en række problemer for den musikforskning, som i øvrigt bærer en del

1 Christopher Small, *Musicking* (London: Wesleyan University Press), 2.

af ansvaret for reificeringen.² Man har ifølge Small³ spurgt til, hvad musik betyder og den rolle musik spiller i menneskers liv, men uden at finde tilstrækkelige svar og uden at erkende, at denne spørgen reproducerede en misforståelse (jf. citatet). Smalls enkle modtræk er, som anført, lanceringen af et verbum, dvs. et begreb for musik, som noget nogen gør, *musicking* – eller på dansk, *musikeren*. Hermed forsvinder ikke det klingende fænomen, de partiturer eller fonogrammer, som ofte udpeges, når musik skal udpeges empirisk. Ej heller forsvinder det musikalske værkbegreb (som fx kulturel forestilling eller som ideal hos bestemte komponister), ligesom selve substantivet, begrebet om musik består. Nej, pointen med Smalls begreb om *musikeren* er ikke at eliminere disse fænomener, men nærmere at flytte fokus væk fra musik (i dens reificerede former) og over på alt det, nogen (og noget) gør, for at der kan være musik. Musik bliver med andre ord et fænomen, som altid må begribes i de mange situationer, hvor der musikeres.

Smalls begreb optræder hyppigt, ikke mindst i den såkaldte *cultural musicology*⁴ – hvad man på dansk kan omtale som *musikkulturstudier* – men også bredere i tidens musikforskning.⁵ Vi betragter begrebet som symptom på en udvikling, som tegner en væsentlig og markant tendens i de seneste årtiers musikforskning. En udvikling, hvor forestillingen om *musikeren*, eller hvad man bredere kan tale om som en forståelse af *musik som praksis*, har stået centralt. Det er denne artikels formål at tegne et rids af denne udvikling musikfagligt såvel som i et bredere videnskabsteoretisk lys, idet vi samtidig søger at udpege nogle af de tematikker, som har været fremherskende, og problemstillinger, som bliver presserende i sammenhæng med forståelsen af musik som praksis.

Musikforskningens kulturelle vending og praksisorientering

Orienteringen mod musik som praksis er inden for musikforskningen for en stor dels vedkommende udsprunget og båret af en mere overordnet fagudvikling, som allerede begyndte at manifestere sig i 1970'erne i kraft af en række beslægtede, fagkritiske nybrud, men som først i løbet af 1980'erne antog konturerne af en mere gennemgribende udfordring, nemlig den såkaldte kulturelle vending. I indledningen til anden udgave af antologien *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction* fra 2012⁶ reflekterer Richard Middleton over modtagelsen og forståelsen af disse nybrud inden for musikforskningen: "In the 1980s and 1990s, the "cultural turn" in music studies was presented as a radical shift and widely received as such. Now, it is commonly suggested, its lessons have been absorbed. Cultural musicology is mainstream. Job done."⁷

2 Musikforskningen er dog langt fra ene om dette ansvar. Man kunne fx nævne den kommercielle musikindustri samt den juridiske varetagelse af ophavsret som sammenhænge, hvor reificeringen tilsvarende er etableret og opretholdt.

3 Ibid.

4 Richard Middleton, "Introduction," i *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction*, 2. udg., red. Martin Clayton, Trevor Herbert og Richard Middleton (New York: Routledge, 2012), 2.

5 Om end forfatterne til nærværende tekst har deres ståsted i musikkulturforskningen, er det således tvivlsomt, om alle forfatterne til særnummerets artikler ville acceptere en sådan rubricering.

6 Middleton, "Introduction," 1-14.

7 Ibid., 2.

Denne forståelse af, at musikkulturstudier i kraft af deres udbredelse i dag er blevet en faglig selvfølgelighed, hvis fagudviklingsfordringer er realiseret og indoptaget i musikforskningen generelt, deles ikke af Middleton. I hans optik har, hvad man måske kunne kalde en paradigmatiske (ontologisk, epistemologisk og metodologisk) integration af en kulturorienteret optik, endnu ikke fundet sted:

If the cultural approach in music studies has become routine, or if it represents little more than a return, after the neo-positivist hegemony of mid-twentieth-century musicology, to an earlier norm [...] than it seems strange that the re-settlement of the field and its subdisciplines, commonly associated with the period from the 1990s on, has not been more straightforward and is patently incomplete.⁸

I et historisk tilbageblik opruller Middleton så de i hans primært anglo-amerikanske optik fire grene inden for kulturorienterede musikstudier, der tilsammen og på forskellig vis har bidraget til denne kulturelle vending, men hvis faglige potentiale endnu savner en reel integration i en musikvidenskabelig selvforståelse:

1. *Musiketnologisk forskning* i kølvandet på Alan P. Merriams *The Anthropology of Music* fra 1964, hvor fordringen om studiet af musik i (og senere: som) kultur bl.a. af-fødte en styrkelse af antropologisk metodik, fx i form af feltstudier. Senere har musiketnologien også gjort Vestens egen musikkultur til genstand for antropologiske studier, jf. fx Georgina Borns analyse af kulturen i den franske kompositionsmusikinstitution IRCAM.⁹ Blandt centrale repræsentanter kan nævnes Charles Keil, Steven Feld, John Blacking, Martin Stokes, Ruth Finnegan, Bruno Nettl og Philip V. Bohlman.¹⁰
2. *Kultursociologiske studier* og teoretiseringer med musik som omdrejningspunkt. Her udgør Theodor Adorno, repræsentant for Frankfurterskolens kritiske teori, en central og meget omdiskuteret faderfigur.¹¹ Siden er fulgt en række væsentlige bidrag fra bl.a. John Shepherd, Antoine Hennion, Tia DeNora, Peter J. Martin

8 Ibid.

9 Georgina Born, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde* (Berkeley: University of California Press, 1995).

10 Se fx følgende publikationer: Charles Keil, *Urban Blues* (Chicago: Chicago University Press, 1966); Charles Keil og Steven Feld, *Music Grooves* (Chicago: Chicago University Press, 1994); Steven Feld, *Sound and sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (Philadelphia: Philadelphia University Press, 1982); John Blacking, *How Musical Is Man?* (Seattle: University of Washington Press, 1973); Martin Stokes, *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music* (Chicago: Chicago University Press, 2010); Ruth Finnegan, *The Hidden Musicians* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989); Bruno Nettl, *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music* (Urbana: University of Illinois Press, 1995); Philip V. Bohlman, *Jewish Music and Modernity* (Oxford: Oxford University Press, 2008); og antologien *My Music: Explorations of Music in Daily Life*, red. Susan D. Crafts et al. (Hanover: University Press of New England, 1993).

11 To centrale titler udgøres af: Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen: Mohr Siebeck, 1949), dansk udgave *Den ny musiks filosofi* (København: Tiderne Skifter, 1983); og *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen* (Frankfurt am Main: Rowohlt, 1969).

og David Hesmondhalgh.¹² John Shepherd karakteriserer musiksociologien som et både diffust og fragmenteret felt, men opstiller ikke desto mindre fire centrale temaer i moderne musiksociologi: Den sociale konstituering af musikalsk betydning; musik som social aktivitet og samhandlen; musik som medium for social identitet; og den kommercielle og industrielle rammesætning af musikproduktion og (for)brug.¹³

3. *Populærmusikstudier*, som primært med fokus på rock og pop siden 1950'erne udgør en stadig mere uddifferentieret forskningstradition, bl.a. med rod i 1970'ernes britiske *Cultural Studies*-tradition (den såkaldte Birmingham-skole, specielt Dick Hebdige¹⁴). Der er her tale om et vist overlap med ovenstående kultursociologiske kategori, men feltet er meget sammensat og rummer fx også mere tekst-orienterede (fx Allan F. Moore¹⁵), semiotikteoretiske (fx Philip Tagg¹⁶) og medieteoretiske (fx Sarah Thornton¹⁷) repræsentanter. Centrale repræsentanter udgøres i øvrigt af bl.a. Richard Middleton, Simon Frith, Keith Negus, Peter Wicke og Sara Cohen¹⁸.
4. Den såkaldte *New Musicology*, hvis oprindelse oftest forbindes med Joseph Kermans appel om en hermeneutisk reflekteret og kritisk tilgang i musikforskningen som modvægt til en fremherskende positivistisk tilgang, fremsat i bogen *Contemplating Music: Challenges to Musicology* fra 1985. *New Musicology* (i Storbritannien typisk omtalt som *Critical Musicology*) er at betragte som en paraplybetegnelse for en lang række meget forskelligartede musikstudier, der har fordringen om studiet af musik-i-kontekst som fællesnævner, herunder køns- og seksualitetsstudier (bl.a. Susan McClary og Philip Brett¹⁹). *New Musicology* har ikke mindst

12 John Shepherd, *Music as Social Text* (Cambridge: Polity Press, 1991); Antoine Hennion, *La Passion musicale*, rev. udg. (Paris: Editions Métailié, 2007); Tia DeNora, *Music in Every Day Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Tia DeNora, *After Adorno: Rethinking Music Sociology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); Peter J. Martin, *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music* (Manchester University Press, 1995); og David Hesmondhalgh, *Why Music Matters* (Chichester: Wiley Blackwell, 2013).

13 John Shepherd, "Sociology of Music," *Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com.ez.statsbiblioteket.dk:2048/subscriber/article/grove/music/26085?q=sociology+of+music&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit, tilgået 10-01-14.

14 Fx Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979); dansk udgave *Subkultur og stil* (Århus: Sjakalen, 1983).

15 Bl.a. Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Farnham: Ashgate, 2012).

16 Philip Tagg, *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos* (New York: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012).

17 Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity Press, 1995).

18 Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Buckingham: Open University Press, 1990); Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 1998); Keith Negus, *Popular Music in Theory: An Introduction* (Cambridge: Polity Press, 1996); Peter Wicke, *Rockmusik: Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums* (Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1987); og Sara Cohen, *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making* (Oxford: Oxford University Press, 1991).

19 Se fx Susan McClary, *Feminine Endings* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991); og antologien *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, red. Philip Brett et al. (London: Routledge, 1994).

bidraget til en radikal 'verdsliggørelse' af forskning i vestlig kompositionsmusiktradition, som indtil da i en autonomiæstetisk dyrkelse har udgjort en central og 'ubesmattet' musikvidenskabelig kanon. Blandt dens centrale repræsentanter er Gary Tomlinson, Lawrence Kramer, Richard Leppert og Leo Treitler.²⁰

Kategoriseringen i denne opstilling skal tages med en udtalt grad af forbehold, da der her er tale om et samvirkende netværk af forskningsaktiviteter, ofte på kryds og tværs af de indikerede separat institutionaliserede 'skoler.' Georgina Born giver i 2010 sin egen udlægning af den særlige dynamiske konstellation og samvirken af diverse forskningsaktiviteter, der gjorde 1990'erne til et afgørende årti i vestlig musikvidenskabs udvikling:

If changes were happening in the early 1990s, then, and depending upon one's perspective, they were fed by a pincer movement in which the impact of humanistic feminist and critical theory in musicology was being matched by that of the emergent field of popular music studies, which, influenced in turn by British cultural studies and its sociological orientation, was from the outset permeated by a range of post-Marxist problematics, including, centrally, the politics of race and class.²¹

Disse kultur-kontekstualiserende musikforskningsaktiviteter har ikke blot radikalt reformuleret og udvidet det musikvidenskabelige genstandsfelt og de typer af problemstillinger og tematikker, som er akademisk legitime og relevante, men også generelt inviteret til og gennemført grundlæggende diskussioner om den traditionelle musikvidenskabs egen ideologiske karakter og fundament, som udtrykt i fx metodisk indbyggede og lidet reflekterede værdinormer og dogmer.²² Robert Fink betragter denne faginterne udvikling som den såkaldte traditionelle musikvidenskabs ideologiske kollaps, en direkte konsekvens af den klassiske musik-kanons tab af kulturel autoritet i en post-klassisk æra.²³ Men til trods for at der således gøres fælles front mod den traditionelle musikvidenskabs konceptuelle afgrænsninger, fremhæver Georgina Born to sådanne, som fortsat må siges at være i spil:

The first boundary concerns *what music is*: it rests on the ontological assumption that 'music's' core being has nothing to do with the 'social' (a conceptual equation in which the 'cultural' is often seen as a mediating or even substitute term

20 Gary Tomlinson, *Music and Historical Critique: Selected Essays* (Farnham: Ashgate, 2007); Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900* (Berkeley: University of California Press, 1993); Richard Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988); og Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989).

21 Georgina Born, "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn," *Journal of the Royal Musical Association* 2 (2010): 207.

22 En central tekstantologi udgøres her af *Rethinking Music* fra 1999 redigeret af Nicholas Cook og Mark Everist (Oxford: Oxford University Press).

23 Robert Fink, "Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon," i *Rock Over the Edge. Transformations in Popular Music Culture*, red. Roger Beebe, Denise Fulbrook og Ben Saunders (Durham: Duke University Press, 2002), 60-109.

for the social). According to this conceptual dualism, the 'social' is extraneous to 'music,' and equivalent to 'context,' such that the appropriate focus in music scholarship is self-evidently on the 'music itself.' The second boundary concerns *what counts as music to be studied*: at issue here is musicology's preoccupation with the bounded, internal, immanent development of the lineages of Western art music, rather than their complex interrelation and imbrication with contiguous musical systems existing in the same or proximate physical, geographical, historical or social space.²⁴

Mens konceptualiseringen af det musikvidenskabelige genstandsfelt indiskutabelt er blevet mere inkluderende, lever forestillingen om vestlig kompositionsmusiks fortsatte 'naturlige' og nødvendige privilegering, fx som garant for den fortsatte relevans af en 'uundværlig' værkæstetisk og kunstteoretisk fagdiskurs, i bedste velgående. Men den måske største udfordring ligger i en forpligtende ontologisk diskussion om, hvad vi betragter som musik.²⁵ Her har kultur-kontekstualiserende musikforskning netop udfordret den allerede omtalte reificering af det musikalske fænomen, fx som kunstværk eller partitur, en forståelse som fortsat indtager en central placering i musikvidenskabelig tænkning. Med den akademiske 'kulturalisering' af det musikalske genstandsfelt er det musikerende menneske blevet et helt centralt omdrejningspunkt. Og idet musik således er blevet et fænomen, der gøres, skabes, bruges, føles, fornemmes, danses, betydes, omtales, værdisættes, reificeres etc. i specifikke socio-kulturelle situationer af enkelt-aktører eller grupper af aktører og typisk i samspil med diverse teknologier (fx instrumenter, afspilnings- og fremvisningsudstyr) og under specifikke økonomiske, politiske, etc. omstændigheder, er netop den ontologiske forståelse af musik-som-praksis blevet en uomgængelig implikation, der radikalt rekonceptualiserer musikvidenskabens objekt. Med denne forsknings fremherskende abonnement på et antropologisk kulturbegreb (kort sagt, kultur som livsform)²⁶ bliver Stuart Halls forestilling om kultur som en konstellation af samtlige sociale praksis²⁷ en oplagt metafor, der i direkte modsætning til forestillingen om 'musikken' som autonomt fænomen, konfigurerer genstandsfeltet som dynamiske, processuelle verdener befolket af musikerende mennesker og musikalske begivenheder. Forestillingen om 'musikken' antager i denne optik netop karakter af en specifik kulturhistorisk forestilling, som fortsat er fremherskende i vestlig musikkultur og af stor betydning for, hvordan mange typer af musik praktiseres. Men i stedet for at abonnere på en sådan ontologisk forestilling, bliver det her musikforskningens opgave at undersøge, hvordan en sådan forestilling opretholdes i kraft af konventionaliserede musikalske aktiviteter, der er stabiliseret og 'naturaliseret' som ofte meget komplekse,

24 Born, "For a Relational Musicology," 208-09.

25 For et tiltrængt og frisættende bidrag til denne diskussion, se: Philip V. Bohlman, "Ontologies of Music," i *Rethinking Music*, red. Nicholas Cook og Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 17-34.

26 For en diskussion af kulturbegrebet historiske sammensathed, se Middleton, "Introduction," 5-10; eller på dansk Anne Scott Sørensen, Ole Martin Høystad, Erling Bjurström og Halvard Vike, *Nye Kulturstudier – teorier og metoder* (København: Tiderne Skifter, 2010), 30-52.

27 Middleton, "Introduction," 7-8.

kollektive musikalske praksis, jf. fx den beskrivelse Small giver i *Musicking* af en symfoniorkester-koncert som en musikalsk begivenhed sammensat af en 'selvfølgelig' myriade af samvirkende musik-aktiviteter. Eller som Nicholas Cook har udtrykt det i et forsøg på netop at installere den troldsplint i vores øje, der synliggør musik som praksis:

'Music' is a very small word to encompass something that takes as many forms as there are cultural or subcultural identities. And like all small words, it brings a danger with it. When we speak of 'music,' we are easily led to believe that there is *something* that corresponds to that word – something 'out there,' so to speak, just waiting for us to give it a name. But when we speak of music we are really talking about a multiplicity of activities and experiences; it is only the fact that we call them all 'music' that makes it seem obvious that they belong together.²⁸

Hvor en forestilling om musik i kontekst naturligvis ikke på nogen måde er ny og altid har været en del af musikforskningen, er det springende punkt i denne praksis-orienterede tænkning, at der ikke længere er tale om en optik, der installerer 'musikken' som centralt og eventuelt selvberørende objekt, hvorom en kontekst udfolder sig eller konstitueres på forskellig vis af forskerne, men at de praksis, der i dette tilfælde samles under betegnelsen musik eller hellere *musikeren* ER selve sagen. Det er disse praksis, der har skabt og vedvarende reproducerer og ændrer konfigurationen af de myriader af aktiviteter, forestillinger og oplevelser, som vi på ethvert givent tidspunkt finder det meningsfuldt at kalde musik.

Videnskabsteoretiske implikationer: Praksisteori

Musikforskningens orientering mod praksis kan ses i sammenhæng med nogle overordnede bevægelser inden for det 20. århundredes filosofi og videnskab. Et fremtrædende aspekt af fagets kulturelle vending er således en kontekstualisering eller (om man vil) tendens til *relationalisme* (dvs. en opmærksomhed på de sammenhænge af fx social, diskursiv, materiel art, hvor der musikeres, og på den gensidige bestemmelse af praksis og praksissammenhænge, tekst-kontekst etc.). Ligeledes følges med orienteringen mod praksis en udbredt *kritik af essentialisme og universalisme* (fx mht. begrebet om musik eller den musikvidenskabelige kanon), en grundlæggende tendens til *procestænkning* (jf. dynamiseringen af begrebet om musik i termen *musikeren*) samt en betoning af det *singulære* (fx den specifikke, situerede oplevelse og udøvelsen af musik). Man kan argumentere for, at musikforskningens udvikling for så vidt illustrerer en *konstruktivistisk* tendens, som genfindes (med en vis tidsmæssig forskydning) i udviklingen af en lang række andre human- og samfundsvidenskaber gennem sidste del af det 20. århundrede.²⁹ En sådan konstruktivisme beror imidlertid på en lang række mere specifikke videnskabsteoretiske skoler, og ser man på den lange række af musikforskere, som har tegnet orienteringen mod praksis, kan spores indflydelser fra fx

28 Nicholas Cook, *Music – A Very Short Introduction*, 2. udg. (Oxford: Oxford University Press, 2000), 5.

29 Se fx Thomas Wiben Jensen, *Kognition og konstruktion – to tendenser i humaniora og den offentlige debat* (Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2011).

kritisk teori, ny-historisme, poststrukturalisme, (social)konstruktivisme, performativitetsteori, amerikansk mikrosociologi og pragmatisme.

Et bud på en mere systematisk fremstilling af, hvordan forskellige fagområder, teoretikere og videnskabsteoretiske skoler samles i en orientering mod praksis findes fx hos den amerikanske filosof Theodore R. Schatzki i introduktionen til antologien *The practice Turn in Contemporary Theory* fra 2001. Schatzki udpeger her fire områder, hvor den i titlen nævnte vending kan lokaliseres³⁰:

I **filosofien** kan peges på betydningen af den sene Ludwig Wittgensteins pragmatisk sprogfilosofi og ikke mindst forestillingen om sprogspil. Her tilkendes praksis en rolle som konstituerende for en ikke-propositional viden, dvs. en konventionel og praktisk beherskelse, som knytter sig til bestemte situationer, sociale og kulturelle sammenhænge. I stedet for tidligere, referentielle forestillinger om sprogets betydning anføres de såkaldte sprogspil som den (eller de) mangfoldige ramme(r) indenfor hvilke vi ved, idet viden er kunnen:

Ordet sprogspil skal her fremhæve, at det at tale et sprog [og hermed det kunne formulere påstande] er del af en aktivitet eller en livsform. Dan dig en forestilling om sprogspillenes mangfoldighed ved disse og andre eksempler: befale, og handle efter befalingen – Beskrive en genstand efter at have betragtet den, eller efter at have udmålt den – [...] Spille teater – Synge i runddans – Gætte gåder [...] ³¹

Schatzki nævner i sammenhæng med Wittgenstein den amerikanske kollega Hubert Dreyfus samt den canadiske politiske filosof Charles Taylor, ligesom Schatzki selv kan føjes til listen over praksis-teoretiske forvaltere af inspirationen fra Wittgenstein.

Inden for **sociologien** fremhæves den franske sociolog Pierre Bourdieu, i hvis analyser af sociale felter og begreb om habitus praksis tilskrives en medierende rolle i forholdet mellem individers (subjektive) gøre og laden og (objektive) samfundsmæssige strukturer. Bourdieu fremhæver således den praksisteoretiske tilgang som erkendelse i forhold til objektivistiske og fænomenologiske traditioner i sociologien:

Endelig er der den erkendelse, vi kan kalde for *prakseologisk*. Dens genstand er ikke blot det system af objektive relationer, som den objektivistiske erkendelse opbygger, men også de *dialektiske* relationer mellem disse objektive strukturer og de strukturerede *dispositioner* (anlæg), hvori de aktualiseres, og som har tendens til at reproducere dem. Den interesserer sig altså for den dobbelte proces, i løbet af hvilken de ydre forhold inderliggøres og de indre yderliggøres.³²

En tilsvarende opfattelse af praksis præger Anthony Giddens' strukturationsteori³³, ligesom Schatzki anfører Harold Garfinkels etnometodologi, som en sammenhæng, hvor studiet af sociale praksis er udviklet (bl.a. til inspiration for Giddens).

30 Schatzkis oversigt er summarisk, og her er således tilføjet et vist mål af eksemplificering.

31 Ludwig Wittgenstein, *Filosofiske undersøgelser* (København: Munksgaard, 1971), §23.

32 Pierre Bourdieu, *Udkast til en praksisteori* (København: Hans Reitzels Forlag, 2005), 179 [kursivering i original].

33 Anthony Giddens, *The Constitution of Society* (Berkeley: University of California Press, 1984), 2.

I **kulturateoretisk** regi kan ifølge Schatzki fremhæves Michel Foucault og Jean-Francois Lyotard, som tænkere for hvem "to speak of practices is to depict language as discursive activity in opposition to structuralist, semiotic, and poststructuralist conceptions of it as structure, system or abstract discourse"³⁴. En væsentlig formidling af Foucault, Lyotard og andre franske kulturateoretikere er i musikfaget (som i en lang række andre humanvidenskaber) sket via den engelske tradition for *cultural studies*, og man kan her beskrive betoningen af praksis som et forsøg på at dynamisere forståelsen af de ekspressive levemåder eller -mønstre, som kulturbegrebet betegner. Bemærk således, hvordan Clarke et al. i introduktionen til et af traditionens tidlige og centrale værker definerer kultur som ikke alene ekspressive handlemønstre, men handlinger:

We understand the word culture to refer to that level at which social groups develop distinct patterns of life, and give expressive form to their social and material life experience. Culture is the way, the form, in which groups "handle" the raw material of their social and material existence³⁵

Man kunne med reference til den diskursanalyse, som impliceres hos Schatzki (i citatet ovenfor), sige at kulturen (som sproget) altid må artikuleres³⁶, dens (eller dets) ekspressive elementer har ingen betydning uden som momenter af faktiske, diskursive praksis.

Sidst men ikke mindst udpeger Schatzki de såkaldte **science-technology-studies**, som et område, hvor videnskabsantropologiske studier har indebåret dels en forskydning fra en (positivistisk) opfattelse af videnskabelig viden som reproduktion eller repræsentation i retning af en (konstruktivistisk) forståelse af denne videns skabte eller praktisk betingede karakter; dels en revurdering af forholdet mellem handlende mennesker og disses omgivelser, herunder forholdet mellem mennesker og ikke-menneskelige entiteter (i musikalsk sammenhæng fx instrumenter). Schatzki henviser bl.a. til den amerikanske sociolog Andrew Pickering, mens man med tilsvarende ret kunne nævne fx den franske filosof og videnskabsantropolog Bruno Latour.

Opregningen af de fire områder illustrerer, at den af Schatzki annoncerede 'vending' betegner "a loose, but nevertheless definable movement of thought"³⁷. Man kan således med en vis variation udpege en række gennemgående karakteristika, som samler bevægelsen:

Udbredt er, for det første, en forståelse af praksis som ikke alene aktiviteter (handling, ageren, gøren etc.), men *ordnede* aktiviteter eller 'aktivitetsordener' ("arrays of

34 Theodore R. Schatzki, "Introduction: practice theory," i *The Practice in Contemporary Theory*, red. Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina, Eike von Savigny (London: Routledge, 2001), 42-55.

35 John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson og Brian Roberts, "Subcultures, Cultures and Class," i *Resistance through Rituals*, red. Stuart Hall og Tony Jefferson (London: Hutchinson & Co, 1976), 10 [forfatterens kursivering]. Jf. også i den sammenhæng bemærkningen vedrørende Stuart Halls kulturforståelse ovenfor.

36 Ernesto Laclau og Chantal Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy – Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985), 105.

37 Schatzki, "Introduction," 13.

activity"³⁸). Således er det at spille klaver, skrive, tale osv. i det partikulære tilfælde en aktivitet, som imidlertid bærer lighed med andre tilfælde, hvor nogen spiller, taler, skriver osv., hvorfor man kan tale om en pianistisk, verbal eller skriftsprogslig praksis.³⁹ Praksis' orden opretholdes eller udfordres i de konkrete tilfælde eller situationer, hvor der handles, og her behøver ikke være tale om en bevidst overholdelse eller undvigelse af ekspliciterede standarder, regler eller konventioner. Tværtimod kan praksis bero på kropsligt tillærte færdigheder, vanemæssige, emotionelle reaktionsmønstre, fordomme etc. I alle tilfælde impliceres imidlertid en forbindelse mellem det individuelle (den aktuelle, partikulære aktivitet) og det overindividuelle eller sociale, idet "practices are understood to be the primary building blocks of social reality."⁴⁰

For det andet, konstaterer Schatzki, så dækker begrebet om praksis typisk over *menneskelige* aktiviteter ("practices are arrays of human activity"⁴¹). Han er her på linje med den tyske sociolog Andreas Reckwitz, som beskriver al praksisteori som en form for kulturteori: "All practice theorists are examples of cultural theory in this sense: [...] They all highlight the significance of shared or collective symbolic structures of knowledge in order to grasp both action and social order"⁴². Hermed ikke sagt at den praksisteoretiske vending ikke udfordrer skellet mellem det menneskelige og det ikke-menneskelige. Det sker som nævnt i de såkaldte science-technology-studies, og spørgsmålet er i den forbindelse, om det kræver menneskelig involvering, før man kan tale om aktivitet og/eller agens. Endvidere diskuteres forholdet mellem den menneskelige krop og praksis beroenhed på andre kroppe, dvs. den måde praksis medieres af fx teknologi og artefakter – fra implantater til musikinstrumenter.⁴³

Endelig forbindes forskellige praksisteoretiske tilgange i en fælles *modstand mod dualismer* eller *begrebsdikotomier* i tæt sammenhæng med den relationalisme og proces-tænkning, som anførtes ovenfor i den kortfattede karakteristik af videnskabsteoretiske implikationer i musikfagets udvikling. Modstanden retter sig mod dikotomier som de just anførte: struktur vs. agens, det menneskelige vs. det ikke-menneskelige. Som eksempler i øvrigt kan nævnes krop vs. bevidsthed, kontemplation vs. handling, det objektive vs. det subjektive, det individuelle vs. det kollektive, fri vilje vs. determinisme.⁴⁴ Procestænkningen følger ganske oplagt med betoningen af praksis og den hermed implicerede gensidige konstituering af orden og aktivitet (struktur og agens). Således er "social regularities [...] always "in the making"; that is, they are ongoing

38 Ibid., 2.

39 Et andet eksempel kunne være det med Small anførte, nemlig symfoniorkesterkoncertens stærkt ritualiserede praksis.

40 Martha S. Feldman, Wanda J. Orlikowski, "Theorizing Practice and Practicing Theory," *Organization Science* 22, 5 (2011): 1241.

41 Schatzki, "Introduction," 2.

42 Andreas Reckwitz, "Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing," *European Journal of Social Theory* 5 (2002): 246.

43 For musikalske eksempler se fx Bennett Hogg, "Music Technology, or Technologies of Music?," i *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction*, 2. udg., red. Martin Clayton, Trevor Herbert og Richard Middleton (New York: Routledge, 2012).

44 Reckwitz, "Toward a Theory of Social Practices"; Feldman og Orlikowski, "Theorizing Practice and Practicing Theory," 1242.

accomplishments (re)produced and possibly transformed in every instance of action” ligesom “practice theory enables scholars to theorize the dynamic constitution of dualities and thus avoid the twin fallacies of ‘objectivist reification’ on the one hand and ‘subjectivist reduction’ on the other”⁴⁵. Samtidig involverer praksis ikke alene en gensidig konstituering af orden og aktivitet, men principielt ethvert fænomen: “Phenomena always exist in relation to each other, produced through a process of mutual constitution”⁴⁶. Det vil sige, at praksis’ gensidige konstituering af orden og aktivitet implicerer en ontologisk heterogenitet, som oplagt bryder (eller i hvert fald åbner for en kritisk spørgen til) adskillelser af krop og bevidsthed, kontemplation og handling, det humane og det ikke-humane etc. Den pointe fremgår hos Reckwitz af følgende definition:

A ‘practice’ (*Praktik*) is a routinized type of behaviour which consists of several elements, interconnected to one other: forms of bodily activities, forms of mental activities, ‘things’ and their use, a background knowledge in the form of understanding, know-how, states of emotion and motivational knowledge. A practice [...] forms so to speak a ‘block’ whose existence necessarily depends on the existence and specific interconnectedness of these elements, and which cannot be reduced to any one of these single elements.⁴⁷

Mens Schatzki formulerer sig tilsvarende i en karakteristik af praksisoptikkens potentialer i socialteoretisk sammenhæng:

In social theory [...] practice approaches promulgate a distinct social ontology: The social is a field of embodied materially interwoven centrally organized around shared practical understandings. This conception contrasts with accounts that privilege individuals, (inter)action, language, signifying systems, the life world, institutions/roles, structures, or systems in defining the social. These phenomena, say practice theorists, can only be analyzed via the field of practices. Actions, for instance, are embedded in practices, just as individuals are constituted within them. Language, moreover, is a type of activity (discursive) and hence a practice phenomenon, where as institutions and structures are effects of them.⁴⁸

Det “field of practices,” som optræder i sidste citat, er Schatzkis begreb for den ontologiske primat, som praksis tilkendes på tværs af nævnte vending, og begrebet introduceres netop i en karakteristik af, hvad der samler de meget forskellige tilgange, som er anført ovenfor:

Despite this diversity, practice accounts are joined in the belief that such phenomena as knowledge, meaning, human activity, science, power, language,

45 Feldman og Orlikowski, “Theorizing Practice and Practicing Theory,” 1242; med reference til Reckwitz, “Toward a Theory of Social Practices” samt Charles Taylor, “To follow a rule,” i *Bourdieu: Critical Perspectives*, red. Craig Calhoun, Edward LiPuma og Moishe C. Postone (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 45–60.

46 Feldman og Orlikowski, “Theorizing Practice and Practicing Theory,” 1242.

47 Reckwitz, “Toward a Theory of Social Practices,” 249–50.

48 Schatzki, “Introduction,” 3.

social institutions and historical transformation occur within and are aspects or components of the *field of practices*. The field of practices is the total nexus of interconnected human practices. The 'practice approach' can thus be demarcated as all analysis that (1) develop an account of practices, either the field of practices or some subdomain thereof (e.g. science), or (2) treat the field of practices as the place to study the nature and transformation of their subject matter.⁴⁹

Som det fremgår differentieres med afsæt i den ontologiske forestilling om et praksisfelt mellem på den ene side studier af dette felt (delområder af det, eller slet og ret praksis som fænomen betragtet); på den anden side studier på baggrund af dette felt, dvs. praksisteoretiske studier af individer, interaktion, sprog, betydningssystemer, institutioner osv. – jf. citatet ovenfor. Man kunne synes, at studier af musik som praksis falder under anden kategori, som et specifikt emne, hvis konstituering kan belyses i bestemte praksissammenhænge. Schatzkis differentiering markerer imidlertid primært en forskel i perspektiv, dvs. en skellen mellem, hvorvidt musik betragtes som udkomme af (sociale, materielle, diskursive, emotionelle, auditive etc.) praksis; eller hvorvidt musikalske praksis betragtes som et felt, hvor fx sociale relationer, symbolsystemer, emotionelle reaktionsmønstre etc. konstitueres. Begrebet om *musikeren* illustrerer således et emne så vel som et generelt, musikalsk praksisperspektiv.

Afrunding

Christopher Smalls lancering af begrebet om *musikering* kan med forfatterens insistensen på, at "[t]here is no such thing as music" forekomme polemisk. Men den orientering mod praksis, som begrebet indikerer, har vidtrækkende konsekvenser. Det har været sigtet med denne artikel at tegne et rids af denne orientering i de seneste årtiers musikvidenskab foruden de videnskabsteoretiske implikationer, som forståelsen af musik som praksis kan forbindes med.

Det må understreges, at musikfagets orientering mod praksis langt fra ækvivalerer den praksisteoretiske vending, som vi med afsæt hos Schatzki har peget på. På den ene side er den vifte af tilgange, som gør sig gældende i musikvidenskab, og som bl.a. har tegnet den kulturelle vending (jf. Middletons oplistning), bredere end det praksisteoretiske felt; på den anden side samles dette felt af en grundlagsteoretisk interesse, som rækker ud over musikvidenskab. At undersøgelser (på baggrund) af (en forståelse af) musik som praksis til gengæld kan ækvivaleres med den praksistilgang ("practice approach"), som Schatzki anfører ovenfor, er lige så oplagt, og vi ser således et potentiale i en videreudvikling af denne tilgang. Et potentiale for fagudvikling, i en fortsat dialog mellem musikkulturforskningen i al dens bredde og praksisteoriens vidtrækkende felt.

49 Schatzki, "Introduction," 2 [kursivering i original].

Abstracts

Den new zealandske musikforsker Christopher Small lancerede i 1998 med sin bog af samme navn begrebet *musicking* som betegnelse for en forståelse af musik som *praksis*. Hermed formuleredes i ét begreb den afstandtagen til forståelser af musik som struktur eller værk, som i øvrigt findes vidt udbredt i de seneste årtiers musikforskning – fra musiketnologien over musiksociologi og populærmusikforskning til den såkaldte *new musicology*. I artiklen tegnes et rids over denne orientering i musikfaget – også i et bredere videnskabsteoretisk lys. Samtidig udpeges en række af de tematikker, som har været fremherskende, og problemstillinger, som bliver forskningsmæssigt presserende i sammenhæng med det 'at musikere.'

In 1998 New Zealand musicologist Christopher Small introduced the term 'musicking' in the same titled book as a name for an understanding of music as *practice*. Thus, in a single concept, he formulated a dissociation from understandings of music as structure or work, a dissociation that has gained ground within musicological research in recent decades – from ethnomusicology across sociology of music and popular music studies to the so-called New Musicology. This article outlines this disciplinary turn – including a broader philosophical perspective. Simultaneously, a number of dominating research themes and pressing debates related to 'musicking' are pinpointed.

At skabe en komponist

Om kompositionsmusik som kollektiv social praksis
eksemplificeret ved to britiske cases.

“Kunstens univers er et trosunivers, troen på gaven, på den unikke ikke-skabte skaber, og det vækker anstød når sociologen, der ønsker at forstå, forklare og give fornuftige begrundelser, bryder ind i dette univers.” Pierre Bourdieu¹

“Det forekommer mig at denne realistiske synsvinkel, der gør skabelsen af det universelle til et kollektivt forehaven- de underlagt visse regler, når alt kommer til alt er mere be- tryggende og, om jeg så må sige, mere human end troen på det kreative genis mirakuløse evner.” Pierre Bourdieu²

I 1992 kunne man i Dansk Musik Tidsskrift læse en artikel af den danske komponist Poul Ruders, der på det tidspunkt var bosiddende i London. Denne minirapport fra London, som han selv betegner den, har titlen “Underground-tanker om kunst” og er en karakterisering af og angreb på den kommerialisering og leflen for det brede publikum, som Ruders på daværende tidspunkt oplever skylle ind over ny britisk kompo- sitionsmusik. Den direkte anledning til artiklen er, at Ruders på en undergrundsstation har fået øje på en koncertplakat, mens han venter på sit tog. Han skriver blandt andet:

Kæmpestore fuldfede typer forkynder den kommende, sæsonens første koncert med The BBC Symphony Orchestra i Royal Festival Hall, musik af Steve Mart- land, “The most exiting composer of his generation” (Citat City Limits, et punk- lædermagasin). Og, med meget, meget små typer bliver det oplyst, at der forre- sten også spilles værker af Britten og Vaughan Williams. [...]

Nu skal Steve Martland ha’ lov at hænge på Clapham South, jeg er principielt ligeglad, men ikke helt, for manden er ude af stand til at foretage den simpleste A til B manøvre på et stykke nodepapir, uden at falde ned af den stol han sid- der på, og det er her, det bliver interessant: det normalt kvalitetsbevidste BBC Symphony Orchestra er økonomisk i fedtefadet (hele program 2 musik-radioen er i modvind) og da orkestret er forpligtet til at spille ny musik, må man ty til

- 1 Pierre Bourdieu, *Men hvem skabte skaberne? – Interviews og forelæsninger* (København: Akademisk For- lag, 1997), 211.
- 2 Pierre Bourdieu, *Af praktiske grunde* (København: Hans Reitzels Forlag, 1997), 78.

at lancere en talentløs Louis Andriessen-epigon som en rock-star. Martland [...] skriver, hvor han kan komme afsted med det, imod 'the establishment', som han kalder en samling røvhuller, incl. [sic] de mennesker der har hjulpet ham frem.³

Bortset fra den usædvanligt personlige karakter af dette angreb på en herhjemme i øvrigt ukendt britisk komponist, er artiklen atypisk, fordi den peger på den grundlæggende interaktion mellem komponist-individet og den arena af institutionelle relationer og konflikter, hvori dennes karriere udspiller sig. Faktisk kan man med udgangspunkt udelukkende i denne lille artikel opstille et helt katalog af tematikker, der alle fokuserer på karakteren af og dynamikken i britisk *new music*-kultur⁴ i 1990'erne. For eksempel spørgsmål om dette miljøes politiske, sociale og kunstideologiske stratificering, som udmøntet i blandt andet hierarkiseringen af enkeltkomponister: Hvem regnes for betydningsfuld og hvem ikke – og hvorfor? Spiller i den forbindelse fx karakteren af komponistens image og massemediering en afgørende rolle? Eller er det kun værkproduktionen, der tæller? Hvorfor modstillingen af kompositionsmusik og populærmusik (her rock)? Hvorfor påpegning af en modsætning mellem kommercialisering (som økonomisk strategi) og såkaldt kunstnerisk kvalitet? Hvilke spilleregler er i det hele taget gældende for deltagelse som komponist i denne kollektive praksis af sociale og kulturelle aktiviteter, hvori komponistkarrierer skabes og tabes.

Når vi umiddelbart forestiller os musik som social(iseret) aktivitet, er det typisk billeder af åbenlyse kollektive sammenhænge, der fremmanes. Fx rockkoncertens svedige oplevelsesrum med samvær blandt koncertdeltagerne, interaktion mellem publikum og musikere, og samspil på scenen mellem de enkelte bandmedlemmer. Eller fællessang i skolen, i kirken, på stadion og til familiefest. Musik som socialt kit, der i tid og sted bringer og binder os sammen i forskellige typer af fællesskaber. Omvendt rummer vores kulturelle forestillinger også billeder af musik som en solitær, privat, ja måske ligefrem asocial aktivitet. Teenageren isoleret på sit værelse opslugt af sin alt for larmende musik, gågadens tilsyneladende omverdensfjerne iPod-bruger, den koncentrerede koncertpianist, eller netop komponist-geniet drevet af indre nødvendighed i sin ensomme kamp med det musikalske materiale, der omsider resulterer i et færdigt og fuldendt partitur. Denne artikels hovedanliggende er at argumentere for at som al anden musikering er også den ofte romantiserede værkskabende komponist-'gerning' en grundlæggende kollektiv praksis, bundet op i sociale og kulturelle konventioner, der på gennemgribende vis rammesætter denne specielle og dybt specialiserede musikalske aktivitet. Dette gælder såvel de 'ydre' rammer for komponistkarrieren, allerede indikeret, som de 'indre' kompetencer og dispositioner, der overhovedet muliggør forestillingen om og forfølgelsen af noget så usædvanligt som en komponistkarriere. Kort sagt, komponisten (og hendes værker) er en kollektiv skabelse.

3 Poul Ruders, "Underground-tanker om kunst," *Dansk Musik Tidsskrift* 3 (1992/93): 100.

4 Artiklen igennem bruges det britiske kompositionsmusikmiljøes egen term *new music*, en term der har en umiskendelig modernistisk og autonomiæstetisk klang, jf. fx Adornos *Den ny musiks filosofi* fra 1949. Betegnelsen 'ny musik' har ikke samme udbredelse i det tilsvarende danske miljø, hvorfor den engelske betegnelse fastholdes men udelukkende med reference til britisk ny kompositionsmusiks produktions- og receptions-kultur.

Denne artikel vil anlægge en overordnet teoretisk optik, som beforder en sådan 'radikal' kontekstualisering af en musikalsk praksis, der i overensstemmelse med *new music*-miljøets selvforståelse typisk italesættes i en snæver værkorienteret, akademisk diskurs. Den empiriske ramme udgøres af to komponist-aktører, som kom til at spille meget forskellige roller i 1990'ernes engelske *new music*-miljø: Den i miljøet kontroversielle Steve Martland (1954-2013) og den hæderkronede men uden for miljøet kontroversielle Harrison Birtwistle (1934-). I første del tematiseres den symbolske kroning af Birtwistle som britisk kompositionsmusiks *grand old man* ud fra Howard Beckers teoretisering af kunstverdenens kollektive operationer, mens anden del giver et rids af Steve Martlands atypiske karriereforløb som komponist i Pierre Bourdieus felt-optik. Afslutningsvist kommenteres forskellene mellem de to tilgange.

Secret Theatres: En Proms-skandale og en komponist-kroning i en kunstverden-optik

Lørdag den 16. september 1995 affødte Englands mest hæderkronede musikfestival for klassisk musik, de årligt tilbagevendende BBC-administrerede promenadekonserter i Royal Albert Hall, en historisk skandale, tilmed på den traditionsrige og internationalt tv-transmitterede *Last Night of the Proms*, også en årlig tv-begivenhed herhjemme.⁵ Det er koncertens sidste halvdel præget af et fast (fællessangs)repertoire af populære britiske patriotiske værker, bl.a. "Land of Hope and Glory" indlejret i Elgars *Pomp and Circumstance March No. 1*, "Rule Britannia!" og "Jerusalem," der har status som en nærmest globalt kendt britisk institution, hvor et festklædt, meget medlevende og hørbart publikum udfolder sig i markant kontrast til den klassiske koncerts gængse konventioner for social adfærd. Denne koncertdel, som i Storbritannien transmitteres på BBC 1, mens første halvdel 'kun' transmitteres på kultur-kanalen BBC 2, indledes normalt med et lidt større 'publikumsvenligt' klassisk værk, hvor den traditionelle andægtighed endnu hersker. Men denne placering blev dette år tildelt uropførelsen af Harrison Birtwistles meget voldsomme og komplekse orkesterværk *Panic*, en 'larmende' dobbeltkoncert for saxofon, slagtøj og orkester. Reaktionen var tilsvarende voldsomme med et uhørt antal seer-klager til BBC (som Proms-administratoren Stephen Maddock sammenlignede med den tænkte reaktion, hvis dronningen havde bandet i sin juletale⁶) og stor forargelse og fordømmelse i tabloid-pressen, der ikke blot nedgjorde værket, men så opførelsen som en hån eller et anslag mod en folkekær institution. Værket var bestilt af den afgående chef for Proms-festivalen, John Drummond, og var oprindeligt planlagt til at blive spillet i koncertens første 'finkulturelle' del. Ifølge Drummond selv⁷ var det logistiske problemer, der nødvendiggjorde programændringen, men med bevidstheden om følgerne blev denne højst usædvanlige og derfor forventeligt kontroversielle *mainstream*-eksponering af moderne kompositionsmusik samtidig til en magtdemonstrerende farvelgestus: elitistisk kunstkultur omplantet til

5 For en redegørelse for *Last Night of the Proms* som *invented tradition*, se David Cannadine, "The 'Last Night of the Proms' in historical perspective," *Historical Research* 212 (2008): 315-349.

6 Eget interview, 24. januar 1997.

7 Eget interview, 7. juni 1996.

en populærkulturel folkescene med ikke blot et britisk men internationalt massepublikum som uforvarende statister i et for de fleste ukendt 'hjemmeligt teater'; et bevidst iscenesat sammenstød mellem to normalt adskilte kulturverdener.

Syv måneder senere var Birtwistle og hans musik igen på plakaten, men denne gang på hjemmebane, i hvad der både med hensyn til omfang og symbolik blev årets begivenhed på den engelske *new music*-scene i 1996: en tre-ugers musikfestival i Londons største koncertsalskompleks The South Bank Centre (SBC), som ifølge reklame-materialet fejrede "sin generations førende britiske komponist," Harrison Birtwistle. *Secret Theatres – The Harrison Birtwistle Retrospective* omfattede otte koncerter med 14 af komponistens værker, heriblandt tre uropførelser.⁸ Tre London-baserede symfoni-orkestre, heriblandt The London Philharmonic Orchestra, som Birtwistle havde været huskompost for siden 1993, spillede hver en hel koncert, og fire engelske *new music*-kammerensembler, inklusive The London Sinfonietta, og Arditti-strygekvarteret samt en lang række vokal- og instrumentalsolister bidrog sammen med tre dansekompanier. Hertil kom ni forskelligartede bagom-musikken begivenheder, der inkluderede foredrag og paneldiskussioner samt fremførelse af musik fra pædagogiske workshops inspireret af Birtwistles værker. Disse var befolkede med undervisere, musikstuderende, musikvidenskabsmænd m/k, kritikere, musikere og komponister. Hovedpersonen selv deltog aktivt i de fleste arrangementer og lod sig gentagne gange hylde af koncertpublikummet.

Men bortset fra dette for publikum umiddelbart synlige apparat af programsatte aktører, de i bred forstand optrædende, opererede et mindst lige så imponerende netværk af aktører bag scenen. Her tænkes ikke på de mange unavngivne scenearbejdere, lydteknikere, billetkontrollører, etc., men på de enkeltaktører og institutioner, som typisk fremgår af koncertprogrammernes kreditering eller annoncering, fx den administrative og kunstneriske ledelse af de enkelte orchestre og ensembler samt statslige og private støttegivere (The Arts Council of Great Britain og diverse sponsorer), og komponistens forlag (Univocal Edition og siden 1994 Boosey & Hawkes) samt pladeselskaber (bl.a. Collins Classics, som i forbindelse med festivalen udsendte en indspilning af operaen *Gawain* fra 1991). De fleste værkomtaler var skrevet af *The Guardians* mangeårige musikkritiker og bannerfører for Birtwistles musik, Andrew Clements, og et fremtrædende og gennemgående essay om festivalens overordnede tema var ikke tilfældigt leveret af SBCs øverste chef, Nicholas Snowman, som havde kendt og samarbejdet med Birtwistle helt tilbage fra slutningen af 1960'erne. Dette var et forholdsvist beskedent udtryk for at initiativet, planlægningen, markedsføringen og afviklingen af festivalen delvist med midler samlet fra en lang række både private fonde og offentlige kanaler, inklusive BBC, primært var SBC-administrationens værk, ligesom den var (med)ansvarlig for to af de nye værkbestillinger. For hovedarrangøren var der således tale om en betragtelig økonomisk og symbolsk investering.

Mediedækningen både før og under festivalen inkluderede artikler, interview, anmeldelser og anden omtale i førende britiske aviser, bl.a. *The Times* and *The Indepen-*

8 Programmet kan ses på dette link: <http://www.braunarts.com/birtwistle/festcontent.html>, tilgået 07.01.2014.

dent, og i musiktidsskrifter. BBC Radio 3 transmitterede udvalgte koncerter og afviklede et live program fra koncert-foyeren som optakt til åbningskoncerten.

Den samlede orkestrering af denne begivenhed krævede et meget omfattende samarbejde mellem et stort antal enkeltaktører og kultur-institutioner, og er således også at betragte som en magtdemonstration af det britiske (London-baserede) *new music*-establishment, som med denne fejring kronede den 61-årige Harrison Birtwistle som den mest betydningsfulde nulevende engelske komponist, *the grand old man of British music*. Med festivalens karriere-omspændende program blev hovedpersonen retrospektivt iscenesat som en betydningsfuld historisk komponist, programmæssigt flankeret af komponister som Stravinsky, Stockhausen og den jævnaldrende Maxwell Davies, og med uropførelserne som en fortsat aktuel hovedkraft i britisk kompositionsmusik. Også hans fremtidige betydning for miljøet i kraft af positionen som professor i komposition (The Henry Purcell Chair for Composition) på King's College London fra 1994 og frem blev markeret ved at underviseren delte en af koncerterne med to af sine tidligere studerende.

Festivalen blev efterfølgende af kritikere betegnet som en stor succes, ikke blot kunstnerisk men også i forhold til publikums størrelse, som dog nu skulle tælles i hundreder, ikke millioner.

Ved at betragte festivalen som et netværk af aktører og aktiviteter, med komponisten som central omdrejningsfigur og uropførelsen som den ultimative begivenhed, begynder der at tegne sig et billede af en mere eller mindre afgrænset og selvberoende kulturverden. En sådan kulturverden og dens mekanismer er det netop den amerikanske sociolog og kunstkultur-teoretiker Howard S. Beckers primære ærinde at beskrive og teoretisere i hovedværket *Art Worlds* fra 1982. Med afsæt i den amerikanske Chicago-skoles symbolske interaktionisme anskuer han kunst som arbejds-, produktions- og receptionskultur, ikke som organisation eller struktur, men som social aktivitet og proces. Som rammebetegnelse foreslår han 'kunstverden' (*art world*) og definerer begrebet således:

Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. The same people often cooperate repeatedly, even routinely, in similar ways to produce similar works, so that we can think of an art world as an established network of cooperative links among participants.⁹

Ontologisk omdefineres kunst fra en væren til en gøre, en verden bestående af dynamiske, kollaborative aktivitetsnetværk, hvor professionelle aktører varetager forskellige indbyrdes relaterede arbejdsfunktioner og deres samvirke, afhængigt af den enkelte kunstverdens særlige omstændigheder og karakter, resulterer i bestemte kultu-

9 Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1984), 34-35.

relle mønstre af specifikke normer, konventioner, værdier og anskuelser. Denne optik har radikale konsekvenser for forståelsen af kunstværkets og kunstnerens tilblivelse og reception:

Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, "artists" who possess a rare and special gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an art world's characteristic conventions to bring works like that into existence. Artists are some subgroup of the world's participants who, by common agreement, possess a special gift, therefore make a unique and indispensable contribution to the work, and thereby make it art.¹⁰

Det er således i det kollaborative netværk, at kunstværket skabes, materielt og symbolsk, som 'æstetisk' artefakt, med baggrund i udpegning og blåstempling af en central og æret kunstner-aktør, som tilskrives en særlig 'kunstnerisk begavelse,' hvilket, i kunstverdenens egen selvforståelse, overhovedet muliggør kunstnerisk frembringelse. Hvad Becker ser som en uundgåelig kollaborativ proces, fra 'kunstværkets' undfangelse som idé over materiel produktion og eventuel fremførelse til reception og brug, ser kunstverdenen altså selv typisk som en solitær værk-frembringelse båret af kunstner-geniet, men assisteret af diverse støtteaktiviteter, fx ved musikalsk fremførelse eller fortolkning og formidling af, hvad der forstås som værkets iboende betydning. Hvor kunstverdenen fokuserer på kunstnerisk innovation som kunstnerens kerne-kompetence, er det for Becker snarere netværkets fælles konventioner (fx at kunst skal være innovativt), der muliggør og sætter betingelserne for såkaldt kunstnerisk produktion. Som Becker udtrykker det: "In general, breaking with existing conventions and their manifestations in social structure and material artifacts increases artists' trouble and decreases the circulation of their work."¹¹ For at opnå kunstnerisk succes (dvs. kunstverdenens positive bedømmelse af 'værket' eller det kunstneriske projekt) må den kunstneriske innovation i overvejende grad ske inden for de gældende (men ofte indbyrdes omdiskuterede) konventioner, der sætter kriterierne og rammerne for 'god kunst.'

Disse kollektivt genererede kunstner-disciplinerende konventioner eksisterer ikke blot som en ekstern realitet forvaltet af et netværk af aktører, men er ikke mindst for den succesfulde kunstner i høj grad internaliseret og gennemsyrrer således det som ofte betragtes som den mest private, isolerede og individuelle aktivitet i en kunstnerisk praksis, 'selve skaberakten.' Til at (be)gribe denne altid pågående proces anvender Becker forestillingen om det redaktionelle øjeblik:

By and large, people act with the anticipated reactions of others in mind. This implies that artists create their work, at least in part, by anticipating how other people will respond, emotionally and cognitively, to what they do. That gives them the means with which to shape it further, by catering to already existing dispositions in the audience, or by trying to train the audience to something new. [...] During the editorial moment, then, all the elements of an art world come to

10 Ibid., 35.

11 Ibid., 34.

bear on the mind of the person making the choice, who imagines the potential responses to what is being done and makes the next choices accordingly. Multitudes of small decisions get made, in a continuous dialogue with the cooperative network that makes up the art world in which the work is being made.¹²

Denne evne til at sætte sig i en andens sted og dermed se sig selv udefra og følgelig disciplinere det sociale (eller her kunstneriske) jeg i overensstemmelse med omverdens normer og konventioner er en central forestilling i den symbolske interaktionisme, der basalt set forsøger at forklare det sociale individs basale intersubjektive konstitution. Det er gennem socialiseringsprocesser, at individet overhovedet lærer at 'udspalte' og forstå sig selv som individ.¹³ Dialog-metaforen kan give indtryk af en bevidst og meget 'besværlig' redaktionel proces, men reelt er der tale om en oftest ubevidst selvregulering, der for kunstnerindividet opleves som den naturligste ting i verden. Som Becker udtrykker det: "Conventions become embodied in physical routines, so that artists literally feel what is right for them to do." [...] They experience editorial choices as acts rather than choices."¹⁴ Naturligvis indebærer enhver værkproduktion en række bevidste valg for komponisten, men for den rutinerede komponist er den kompositoriske praksis også netop handlingsmæssig rutine, hvor erfaring med fx specifikke fremgangsmåder (kompositionstekniske greb i materialebearbejdning og/eller -generering) og evaluering af tidligere præstationer danner afsæt for udøvelsen af denne specifikke profession. Det at identificere sig med den kollektivt skabte og vedligeholdte rolle som kunstner-individ er udtryk for en omfattende og altid fortsat pågående socialiseringsproces, der overhovedet gør det muligt at se og forstå sig selv som fx komponist og at agere 'naturligt' derefter, og det i en sådan grad, at kunstner-individet kan have oplevelsen af blot at give efter for en 'indre nødvendighed', der byder hende at kanalisere en almen virkelyst eller skabertrang ud i denne ekstremt specialiserede men kulturelt 'naturaliserede' type af produktion.

For Becker er det altså i netværkets aktive fællesvirke, at værket og kunstnerens betydning (forstået både som mening og værdi) konstant forhandles og forvaltes. Kunst og kunstner er således ikke (hvad antropologien kan sekundere) et absolut, universelt fænomen, men et specifikt kulturelt og kultur-ideologisk begreb, der dog har en så lang og vidtstrakt udbredelse, at det forekommer os naturligt, essentielt og sandt. Disse traditionelle forestillinger om den (guds)begavede kunstner og kunstværkets iboende mening og værdi har i Beckers sociologiske optik karakter af basale mekanismer i selvopretholdelsen af enhver kunstverden. Den kollaborative symbolske produktion er det nødvendige ritual, der udspiller sig, når Harrison Birtwistle og hans værkproduktion hylides i en kraftanstrengelse af en festival, iscenesat og gennemført af et stort og sammensat aktivitetsnetværk, som i 1990'erne udgjorde kernen i den kunstverden, som omtaler sig selv som britisk *new music*. Centralt i denne skabelse står kunstne-

12 Ibid., 200-201.

13 For en generel indføring i klassisk symbolsk interaktionisme som teori og metode, se Herbert Blumer, *Symbolic Interactionism – Perspective and Method* (Berkeley: University of California Press, 1969).

14 Becker, *Art Worlds*, 203-204.

rens og værkets 'kritiske' italesættelse, det diskursive svøb, som for den ny kompositionsmusiks vedkommende primært produceres af videnskabsfolk og kritikere med akademisk baggrund. I sin anmeldelsesartikel om bl.a. Robert Adlington's genremæssigt klassiske monografi *The Music of Harrison Birtwistle* fra 2000¹⁵, tematiserer den engelske sociolog Peter J. Martin netop karakteren og funktionen af den betydningstilskrivning, som forfatteren gør Birtwistles enkeltværker til genstand for:

First of all, it is evident that to reach an 'understanding' of this piece, or to attach a 'meaning' to it, requires interpretative 'work' of some kind or another. Secondly, such meanings are provisional and contestable, and involve individuals or groups making claims about the qualities or characteristics of the art-work itself. Such claims, thirdly, have to be made in the context of an established discourse or, speaking more sociologically, what Becker calls an 'art world' which is organized on the basis of certain fundamental values or aesthetic commitments. In the present case, for example, while participants in the struggle over how the music is to be heard may differ in their views, they are none the less united in the belief that Birtwistle's music is important, and that making sense of it is a serious matter. (Why else would academic analysts dissect it, or Cambridge University Press publish Adlington's book?) These beliefs, in turn, may be seen to be derived from a more general ideology of artistic modernism which legitimates this work and the activities of figures such as Birtwistle.¹⁶

I Martins sociologiske optik og analyse er denne klassiske værkdiskurs altså ikke blot at betragte som en musikbeskrivelse og æstetisk domfældelse men som et centralt bidrag til selve konstitueringen af den musikalske produktion som æstetisk artefakt og en normativ rammesætning af dets 'korrekte' oplevelse eller reception. I stedet for, som foregivet, primært at handle om 'musikken-i-sig-selv', kan diskursen læses som udtryk for en kunstverdens kollektive bestemmelse, afgrænsning og regulering af den 'gode' (dvs. legitime) kunst gennem konventionaliserede æstetiske værdidomme.

It is this discourse, this framework of legitimation, and the claims and activities it licenses, which are of primary analytical interest, rather than 'the music' itself. Cases such as that of Birtwistle's music, where questions of meaning and interpretation are constantly foregrounded, are of interest precisely in that they tend to make explicit what is often concealed or taken for granted, namely the underlying aesthetic values of the 'art world' and the conventions which derive from them.¹⁷

Disse legitimeringsdiskurser og deres værdigrundlag bliver ifølge Martin særligt tydelige i fortolkningsfællesskabets egne diskussioner af betydningerne i og af et værk som det skandaleramte *Panic*, hvilket Jonathan Cross forsvar for kompositionen i det britiske musiktidsskrift *Tempo* er et godt eksempel på:

15 Robert Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

16 Peter J. Martin, "Over the Rainbow? On the Quest for 'The Social' in Musical Analysis," *Journal of the Royal Musical Association* 1 (2002): 135.

17 Ibid.

'Moral panic' is a phrase normally associated with middle-class reactions to subversive youth subcultures, not with cultural products aimed directly at the bourgeoisie. 'Unmitigated rubbish' (Daily Express), 'last fright of the Proms' (Today), 'an hors d'oeuvre of cold sick' (Richard Littlejohn in The Spectator – though elsewhere in the same issue Robin Holloway mounts a brave and intelligent defence, in keeping with the reasoned responses of the majority of the broadsheet reviewers). No doubt Panic was meant to instill just such a sense of outrage – terror, even – into the audience. [...] It's a music with a primordial expressivity which goes far deeper than any words could go. And it's surely this powerfully erotic aspect of much modern music, from The Rite of Spring onwards, which has so often caused the repressed middle classes to panic. [...] Was it a mistake for Sir John Drummond to programme Panic at the Last Night rather than to hide it under the safe covers of a late-night new music Prom? No, because in an age of postmodern mediocrity it served to remind a worldwide audience of the continuing vitality of the genuinely new.¹⁸

Som et sandt modernistisk kunstværk udstiller *Panic*, ifølge Cross' diskursivering, et 'ægte kunst'-forskrækket bourgeoisie, der med deres panikagtige afstandtagen i virkeligheden fæller en knusende dom ikke over værket, men over sig selv. Den positive værkebedømmelse, som et nærmest enigt, ræsonnerende anmelderkorps (en central stemme i kunstverdenens fortolkningsfællesskab) åbenbart tilslutter sig, har således karakter af en kollektiv udgrænsning af de inkompetente og uværdige. Den gode smag som afsmag for den dårlige smag, som den franske antropolog og kultursociolog Pierre Bourdieu ville formulere det.

Det britiske *new music*-establishments kroning af Birtwistle som Storbritanniens fremmeste komponist fik utvivlsomt sit mest eklatante udtryk i de to ovenstående musikbegivenheder, men denne hyldest udgjorde blot kulminationen på en opbygning af komponistens betydning. Mens komponisten Peter Maxwell Davies i 1960'erne blev betragtet som den ledende figur i den trio af jævnaldrende komponister (Maxwell Davies, Birtwistle og Alexander Goehr), der af kritikere blev grupperet under navnet The Manchester School og blåstemplet som centrale repræsentanter for britisk modernisme, var det først i midten af 1980'erne, at opfattelsen af Birtwistle begyndte at ændre sig. Som kritikeren Bayan Northcott har udtrykt det: "Up to that time [Birtwistle] had been considered not the also-ran of that trio but the sort of most extreme figure, you know, a sort of strange shambling, sort of primeval thing out on the margin."¹⁹ I sit rids af Birtwistles karriere i Universal Editions komponistbrochure, giver Andrew Clements en udlægning af denne udvikling, som udpeger en række centrale værkproduktioner og -premierer som centrale faktorer:

18 Jonathan Cross, "Thoughts on first hearing Sir Harrison Birtwistle's 'Panic' [sic]..." *Tempo* (New Series) 195: 34-35.

19 Eget interview, 10. maj 1996.

With *Secret Theatre* [...] first performed at the London Sinfonietta's 50th birthday concert for Birtwistle in 1984, he entered a period of unprecedented fertility, in which his stature as the outstanding British composer of his generation became ever more secure. In 1986, besides the first staging of *The Mask of Orpheus* [at the English National Opera], which won the London *Evening Standard* Opera Award and led to Birtwistle receiving the Grawemeyer Award from the University of Louisville, Kentucky, Opera Factory/London Sinfonietta staged *Yan Tan Tethera*, a 'mechanical pastoral' [...] and the BBC Symphony Orchestra introduced *Earth Dances*.²⁰

Denne række af vægtige begivenheder fortsatte og nåede et foreløbigt højdepunkt med premieren på helaftensoperaen *Gawain* (1990-91), bestilt og uropført af the Royal Opera House, Covent Garden i 1991. Betydningen af dette værk kan ifølge Bayan Northcott næppe undervurderes i forhold til skiftet i Birtwistles position:

I went to the dress rehearsal with Alexander Goehr, who sort of said: "Oh dear, this is a real establishment work piece, isn't it?" And he was right. The establishment went down on their knees. You know, "This is as great as *Parsifal*" and so on. Obviously the sort of people like the Arts Council [...] decided that, you know, this was the one — "This is the grand old man." And since then that's where he's been.²¹

Endnu en velmodtaget fuldaftensopera, *The Second Mrs Kong*, fulgte i 1994, bestilt af Glyndebourne Festival Opera til dets turne-ensemble, Glyndebourne Touring Opera. Og siden kroningen i 1996, er for eksempel fulgt fejringen af komponisten med en koncertrække i 2004 i forbindelse med hans 70-års dag, ligesom hans 80-års dag i 2014 blandt andet fejredes med en koncertrække i The Barbican, *Birtwistle at 80*.²²

En komponist på afveje – Steve Martlands turbulente komponistkarriere i en feltoptik

I modsætning til de fortsat fremherskende værkstudiers overvejende formalistiske dagsorden ofte koblet med æstetik-teoretiske refleksioner, udgør Howard Becker med sin kunstverden-analyse en forholdsvis teorisparsom og stærkt empirisk funderet tilgang til udforskningen af kompositionsmusik forstået som kollektiv produktionskultur. Et andet bud udgøres af den optik og analytiske tilgang, som den allerede nævnte franske antropolog og kultursociolog Pierre Bourdieu udviklede igennem et meget omfattende forfatterskab baseret på en kombination af empiriske studier og teoretisk abstraktion.²³

20 Andrew Clements, "Harrison Birtwistle," i *Harrison Birtwistle* [Universal komponistbrochure] (London: Universal, uden årstal), 3.

21 Eget interview, 10. maj 1996.

22 <http://www.barbican.org.uk/music/series.asp?ID=1175>, tilgået 07.01.2014.

23 Følgende engelsksprogede antologi samler Bourdieus væsentligste tekster om kulturel produktion: Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production – Essays on Art and Literature* (Cambridge: Polity Press, 1993). På dansk findes relevante tekster i følgende udgivelser: Pierre Bourdieu, *Af praktiske grunde* (København: Hans Reitzels Forlag, 1997), og Pierre Bourdieu, *Men hvem skabte skaberne? – Interviews og forelæsningsnoter* (København: Akademisk Forlag, 1997).

Skønt Bourdieu kun har forholdt sig meget perifert til musikkultur som specifikt emneområde og slet ikke beskæftiget sig med nutidig kompositionsmusikkultur²⁴, er hans analyser af og teoretiseringer omkring, hvad han kalder felter af kulturel produktion, primært kunstkulturen, meget anvendelige i forhold til at analysere en række centrale sociokulturelle mekanismer også på det kompositionsmusikalske område. I hans egen beskrivelse af formålet med som kultursociolog at beskæftige sig med kunstormrådet kommer også hans grundliggende forståelse af 'kunsten' som en kollektiv illusion eller fælles tro klart til udtryk:

Hovedformålet med min beskæftigelse med kunst er at konstituere den som analyseobjekt. Det vil sige, at jeg beskriver de positioner, der udgør feltet og producerer kunstværket som en moderne fetich, det vil sige som et univers, der objektivt er indrettet til *at producere en tro* på kunstværket.²⁵

Der er i kunstverdenen således en fundamental enighed om 'kunstens' realitet og væsentlighed, hvad Bourdieu kalder en grundlæggende objektiv meddelagtighed.²⁶ Men det, der primært karakteriserer denne produktionsarena, er, at den som ethvert andet felt basalt set er en slagmark, hvor diverse enkeltaktører og institutioner kæmper om kontrollen over feltets interesser og ressourcer. Det, der er på spil, er magten til at påføre andre grupperinger autoritative definitioner (af hvad der er eller ikke er kunst, eller blot betydningsfuld og betydningsløs kunst), at akkumulere de ressourcer som er nødvendige for at beskytte ens egen position og legitimere den (den rette æstetiske disposition), og/eller at modstå angrebene på ens dominans. Ethvert felt udgør således på ethvert tidspunkt en hierarkisk struktur af positioner, hvorom der konstant kæmpes. For overhovedet at kunne deltage i dette (magt)spil må man først lykkes med at positionere sig, det vil sige anerkendes som legitim spiller eller udfordrer af de, der allerede har positioneret sig i feltet. Med Bourdieus egne ord:

Et felt består af aktive og potentielle kræfter, men samtidig foregår der en kamp inden for rammerne af feltet, der går ud på at fastholde eller ændre styrkeforholdet mellem kræfterne. Et felt forstået som en struktur af objektive relationer mellem positioner virker styrende for de strategier, aktørerne bringer i spil – individuelt eller kollektivt – for at fastholde eller forbedre deres position i overensstemmelse med den hierarkisering af værdier, som er mest profitabel for deres form for kapital.²⁷

En kapital eksisterer og fungerer kun i relation til et felt. Den giver ejermænd magt i feltet, det vil sige rådighed over de konkrete og symbolske produktions- og reproduktions-mekanismer, hvis spredning udgør strukturen i feltet, og som

24 I *Men hvem skabte skaberne?* indgår dog en kort men interessant interview-tekst om emnet musik med titlen 'Fanatiske musikelskere: opkomst og udvikling.' Se Bourdieu, *Men hvem skabte*, 158-64.

25 Pierre Bourdieu og Loïc Wacquant, *Refleksiv sociologi – mål og midler* (København: Hans Reitzels Forlag, 1996), 74. Forfatterens egen kursivering.

26 Bourdieu, *Men hvem skabte*, 119.

27 Bourdieu og Wacquant, *Refleksiv sociologi*, 89.

giver ret til at fastsætte reglerne for feltets funktionsmåde og til at tilegne sig de goder, der produceres i det.²⁸

Inden for det musikkulturelle delfelt, der er centreret omkring produktionen af ny kompositionsmusik – hvad man lidt populært kunne kalde ‘de levende komponisters klub’ til forskel fra den ‘klassiske’ museumskultur, der reproducerer en mere eller mindre afsluttet kanon (‘de udødeliggjorte døde komponisters klub’) – står kampen primært om bestemmelsen og tilskrivningen af produkternes symbolske (altså såkaldt kunstneriske) værdi frem for deres oftest nærmest ikke-eksisterende kommercielle værdi. Bourdieu beskriver denne (delvist) autonome produktionssfære med dens egen praksis-logik som en omvendt økonomisk verden, hvor det netop ikke er akkumulationen af økonomisk kapital, men af specifik kulturel og symbolsk kapital, der er målet. Kort sagt, kunstnerisk anerkendelse frem for økonomisk vinding. At en sådan ‘bagvendt’ logik overhovedet kan eksistere skyldes ifølge Bourdieu den historiske uddifferentiering af en interessefri ‘kunst’ netop som et (semi)autonomt felt centreret omkring en autonomiæstetik, hvor kunsten dyrkes for kunstens egen skyld, med eksklusion af den populære kommercielt betingede kulturproduktion til følge (smag som afsmag); en langvarig proces, der fuldendes i løbet af det nittende århundrede og som danner den væsentligste forudsætning for den kunstneriske modernisme, som præger store dele af det tyvende århundredes kunstverden.²⁹

I den subsidierede *new music*-kultur, som i andre specifikke kunstfelter, udfordrer den unge avantgarde typisk den etablerede avantgardes ortodoksi, dens monopolisering af kunstnerisk ‘blåstempling’ og dermed definition af kulturel og kunstnerisk legitimitet og værdi. Gennem ofte ubevidste legitimeringsstrategier vil udfordrerne, de unge komponister, forsøge at akkumulere symbolsk kapital i form af den anerkendelse og prestige, der er det egentlige udbytte af eksempelvis kompositionspriser, større værkbestillinger, første opførelser af anerkendte orkestre og ensembler, positive anmeldelser, musikvidenskabelige lovprisninger og forlæggerkontrakter, og derved ‘skabe sig et navn’ eller stabilisere og forbedre deres allerede opnåede position i delfeltet. Komponist-individets position og status er således i bund og grund afhængig af den symbolske værdi, der tilskrives dets materielle produktion. Det er, ifølge Bourdieu, kort sagt i interaktionen med et sammensat netværk af diverse dominerende enkelt-aktører og institutioner, at komponistkarrieren skabes og tabes.

Netop den af Poul Ruders udskældte britiske komponist Steve Martland og hans atypiske komponistkarriere, der med dens gentagne geografiske og strategiske positionsforskydninger vedblivende gav anledning til ændringer i komponistens ofte konfliktfyldte forhold til det omgivende *new music*-miljø, synes særligt velegnet til studiet af dialektikken mellem komponistindividet og det kunst-institutionelle netværk eller kulturelle delfelt, hvori han typisk (ud)dannes og forventes at fungere. I Bourdieus

28 Ibid., s. 88.

29 For kultursociologen bliver netop det “at vise hvordan feltet for kunstnerisk produktion, der i denne egenskab producerer troen på kunstens værdi og kunstnerens værdiskabende kraft, historisk er blevet konstitueret,” som Bourdieu selv udtrykker det, en hovedopgave. Bourdieu, *Hvem skabte*, s. 223.

feltoptik træder de næsten konstante fluktuationer i dette sam- og modspil tydeligt frem og udgør således en tematisk rød tråd i det følgende rids af Martlands karriere-forløb.³⁰ Efter en kort introduktion til det britiske *new music*-establishment, udfolder fortællingen sig i fire kronologiske afsnit.

Det er, med undtagelse af en vigtig femårsperiode, på arenaen domineret af det allerede omtalte britiske *new music*-establishment, at Steve Martlands komponist-karriere primært udspillede sig. Historisk set er gennembruddet for dette *establishment* synonymt med den 'forsinkede' import af den kontinentale modernisme, specielt den anden wienerskoles førkrigsproduktion, men også repræsentanter for efterkrigsserialisme. Indvirkningen på de britiske producenter var først og fremmest af musikalsk karakter, da den dogmatiske æstetik, som prægede store dele af den kontinentale kompositionsmusikproduktion, ikke harmonerede med den britiske *new music*-kulturs traditionelt pragmatiske klima. Således tøvede repræsentanterne for Manchester-skolen ikke med at finde inspiration i den middelalder- og renæssancemusik, som den blomstrende britiske *early music* bevægelse satte på dagsordenen. Men den britiske *new music*-produktion fulgte dog det generelle æstetiske princip om kunstnerisk autonomi, hvilket fremgår af det simple faktum, at skønt gennembruddet for den første generation af britiske efterkrigsmodernister faldt sammen med den britiske populærmusiks spektakulære internationale gennembrud, havde denne kommercielle kultur ingen indflydelse på de 'seriøse' komponisters kompositoriske praksis. Til trods for det generelt mindre dogmatiske æstetiske klima viste klassiske eksempler på eksklusion eller udgrænsning (hvad Bourdieu betegner som symbolsk vold) dog hvor grænserne gik for, hvad *the establishment* definerede som legitim *new music*. Avantgarde-aktiviteter, som var imod *establishment*-kulturen, blev således marginaliseret. For eksempel fandt den af Cage inspirerede eksperimentalmusiktradition, der blomstrede i Storbritannien i slutningen af 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne, og dens efterkommere (fx Michael Nyman) kun meget begrænset opbakning. Dette var senere også tilfældet i den anden ende af det æstetiske spektrum med Brian Ferneyhough og de yngre *New Complexity* komponister, som hylkede den kontinentale efterkrigsmodernismes æstetisk set dogmatiske tradition. Omvendt udvidede *the establishment* løbende sin smag, primært som svar på postmodernismens indvirkning siden slutningen af 1960'erne, hvilket har kunnet aflæses i den musikalske produktion hos tredje og fjerde generations komponister (fx Robin Holloway, Oliver Knussen og Mark-Anthony Turnage). I 1990'erne kunne indlemmelsen af potentielt mere populære og dermed kommercielt indbringende *new music*-former (fx post-minimalisme), som førte til overraskende eksempler på sene blåstempler af tidligere outsiders (fx Gavin Bryars), i hvert fald delvis læses som et modstræbende men nødvendigt modtræk til den økonomiske udsultning, som den konservative regering påførte den britiske *new music*-kultur fra begyndelsen af 1980'erne. Denne særlige establishment-smag og ændringer heri var naturligvis af

30 Fremstillingen bygger i alt væsentligt på min ph.d.-afhandling: Steen Kaargaard Nielsen, *Making a stand biting the hand – Steve Martland and British new music culture* (Aarhus: Aarhus Universitet, 1999). En tidligere version af dette karriere-rids er publiceret under titlen 'Steve Martland – kultur-analytiske betragtninger over en komponistkarriere,' *Dansk Musik Tidsskrift* 2 (2000), 38-44.

afgørende betydning for mulighederne for enkeltkomponister for at erhverve sig symbolsk kapital inden for rammerne af det britiske *new music*-felt i de år, hvor også Steve Martland forsøgte at etablere sig som komponist.

Martlands etablering som legitim udfordrer – årene frem til 1982

Med baggrund i en provinsiel arbejderklasseopvækst var Steve Martland ikke nogen oplagt kandidat til komponistens typiske middelklassekarriere. Men hans opdagelse og idolisering af engelsk avantgarde-musik i teenage-årene kom på afgørende vis til at præge hans dannelse og karriereplaner. Da hans tilgang til denne musik primært var gennem radioen, det vil sige BBCs Radio 3 og de offentlige biblioteker, var det musik af repræsentanter for 70'ernes fremherskende establishment-kultur, han stiftede bekendtskab med, først og fremmest Maxwell Davies, men også Michael Tippett, som siden 60'erne havde oplevet en renæssance. Begge komponister opfattede han som radikale og oprørske, hvilket stemte overens med hans egen komplekse oprørstrang, der bundede i et kompleks af politiske, sociale og seksuelle faktorer. Hans stærke socialistiske overbevisning bandt ham til en positiv opfattelse af arbejderklassen. Men at den musik, som han idealiserede på grund af dens radikalitet, var forankret i en dominerende middelklassekultur, stod ham næppe så klart, som at miljøet havde flere ledende skikkelser, der vedstod sig deres homoseksualitet, blandt andet Maxwell Davies og Tippett.

Opsat på at forfølge en karriere som komponist inden for denne musikkultur tog Martland, efter hvad der svarer til en dansk studentereksamen, det næste logiske skridt, nemlig at videreuddanne sig på lokale højere uddannelsesinstitutioner, resulterende i en kandidateksamen i musik fra Liverpool University. Den positive bedømmelse af de studenterkompositioner, som Martland producerede inden for denne institutionelle ramme, førte på en musikfestival i Glasgow i efteråret 1981 til det første professionelle møde med centrale repræsentanter for Londons establishment-kultur. Vigtigst af disse kontakter blev Sally Groves, der som repræsentant for musikforlaget Schott tre år senere skrev kontrakt med Martland. I forlængelse af sin kandidateksamen blev Martland sporet ind på en specialistuddannelse i Cambridge hos en af de mest eftertragtede og indflydelsesrige kompositionslærere i Storbritannien, Manchester-skolens Alexander Goehr, finansieret af et ligeså eftertragtet stipendium, et Mendelssohn Scholarship. En integration i det etablerede *new music*-miljø via en af Storbritanniens mest prestige-fyldte uddannelsesinstitutioner syntes forestående, og spejlede således det forhold at *the establishment* producerede egne 'naturlige' arvtagere. Martland tog nu allerede del i spillet som legitim udfordrer – en *establishment* insider, der arbejdede på at oparbejde relevant specifik kulturel og symbolsk kapital.

Etablering i det hollandske kompositionsmusik-felt – perioden 1982-1987

Et ret tilfældigt møde med samtidig hollandsk kompositionsmusik i efteråret 1981 i form af Louis Andriessens turnerende ensemble Hoketus fik dog Martland til at ændre

planer. Skønt han allerede var i færd med at tilegne sig konventionerne i den britiske *new music*-kultur, som han fortsat havde et grundlæggende positivt syn på, besluttede han sig tidligt i 1982 til at studere komposition i udlandet. Motivationen bag dette 'impulsive' træk, som på længere sigt ville komplicere hans forhold til det britiske *new music*-establishment, var primært musikalsk men også til dels politisk motiveret. Da Martland vendte tilbage til Storbritannien fem år senere i 1987, havde han lært et nyt spil ved at tilegne sig dominerende træk i det tilsvarende hollandske musik-felt, der adskilte sig markant fra det fremherskende britiske *new music*-miljø. Haag-miljøet var i begyndelsen af 80'erne i sig selv et klassisk eksempel på en vellykket konsolidering og institutionalisering af en avantgarde, der fra slutningen af 60'erne havde realiseret et meget radikalt og dybt politiseret alternativ til den fremherskende musikkultur. Martland blev således i kraft af sin aktive deltagelse i miljøet på og omkring konservatoriet i Haag, der var mere eller mindre synonymt med denne avantgarde, og kompositionsstudierne hos nøglepersonen Louis Andriessen integreret i et magtfuldt kompositions-musik-miljø, der ideologisk, æstetisk og musikalsk fortsat forfægtede radikale demokratiske idealer praktiseret i en veletableret ensemble-kultur, der integrerede musikere og fusionerede musik på tværs af traditionelle musikkulturelle skel. Den dannelsesmæssige effekt af denne femårsperiode fik afgørende indflydelse på Martlands opfattelse af hans egen kulturelle funktion som komponist og arten af hans kompositoriske praksis. For Martland var måske det vigtigste aspekt ved denne hollandske æstetik det forhold, at den kompositoriske praksis ikke blev betragtet som et isoleret fænomen, en selvstændig privat aktivitet, men derimod som en integreret del af en overordnet musikkulturel praksis, hvor kompositoriske, stilistiske, æstetiske, ideologiske, politiske, kommunikative og praktiske anliggender var betingede af hinanden. Og selvom innovative handlinger ikke i samme grad og omfang fulgte ord i 80'ernes Haag-miljø, som det havde været tilfældet i avantgardens unge år, fik Martland mulighed for gennem dette møde at udvikle en praksis, der utvivlsomt var væsensforskellig fra de konventioner, som han ville være blevet skolet og have spejlet sig i, havde han valgt at studere i Cambridge. I Haag var for eksempel hans stærke socialistiske overbevisning i overensstemmelse med den fremherskende politiske holdning i store dele af det kompositionsmusikalske establishment, inklusive Andriessen, og blev betragtet som et legitimt udgangspunkt for en komponiststuderendes praksisudvikling. For at nærme sig Haag-idealet om den udøvende komponist tog Martland, til trods for begrænsede musikalske færdigheder, del i forskellige avantgarde-aktiviteter, men det var primært i hans satsning på produktion af ensemble-værker, at han formåede at tillægge sig en 'hollandsk' praksis, efter i Andriessens ånd at have foretaget et ideologisk fravalg af symfoniorkestret, en i hans øjne udemokratisk institution. Knyttet til idealet om at realisere en kompositionspraksis, hvor komponisten skriver direkte til og samarbejder med specifikke udøvere, bestod Martlands hollandske produktion næsten udelukkende af performer-specifikke kompositioner, bl.a. *Shoulder to Shoulder* (1986), skrevet specifikt til det toneangivende ensemble Orkest de Volharding, og *Drill* (1987), komponeret til Pianoduo bestående af de to pianister fra *Hoketus*, Gerard Bouwhuis and

Cees van Zeeland. Som det havde været tilfældet i Storbritannien arbejdede Martland målbevidst på at skabe sig en position inden for rammerne af det establishment, der dominerede et nationalt kompositionsmusik-felt.

Forsøg på etablering af en outsider-position i forhold til det britiske new music-felt – 1987-1992

Martlands villighed til at engagere sig i og tilpasse sig et hollandsk kompositionsmusik-klima, som han fandt stimulerende – og som belønnede hans engagement med økonomisk støtte og symbolsk blåstempling i form af værkbestillinger og en fornem kompositionspris – stod i skarp kontrast til hans aversion mod at gøre det samme i forhold til det britiske *new music*-miljø ved hans tilbagekomst til Storbritannien i 1987. Hans intention var naturligvis at overføre den specifikke kulturelle og symbolske kapital, han havde akkumuleret i Holland, som afsæt for en fornyet karriere i Storbritannien; at realisere en hollandsk-inspireret praksis som basis for en erklæret kamp mod thatcherismen. Men konfronteret med et britisk *new music*-establishment, der hverken værdsatte politisk radikalitet eller cross-over kultur, rettede Martland i stedet det meste af sit skyts mod det musikmiljø, han nu forsøgte at (re-)positionere sig i forhold til, og hvoraf dele faktisk havde været aktive i promoveringen af Martlands tidlige værk i hans fravær. I gentagne diskursive angreb på det London-baserede *new music*-establishment tog han skarp afstand fra dets karakter og dominans og udtrykte ønske om at skabe sig en britisk karriere uden for dette institutionelle netværk for således at realisere sit kunstneriske mål om “metaphorically at least, [to] return the music to the street.”³¹ Angrebene var således udtryk for en legitimeringsstrategi, der havde til formål at placere Martland i direkte opposition til hans tidligere ‘allierede’ som erklæret outsider. Han så sig selv som del af en radikal britisk dissident-tradition og henviste til Michael Tippett som beslægtet repræsentant. Denne forestilling om at redefinere en hollandsk-inspireret kunstnerisk praksis inden for rammerne af en britisk dissident-tradition var, strategisk set, en oplagt idé, der tilmed forbandt hans nuværende ‘outsider’-ideologi med hans oprørske ungdom i Liverpool. Skønt dette koncept hverken i økonomisk eller praktisk henseende førte ham i retning af et reelt alternativt forum, som kunne danne basis for en sådan dissident-praksis, var Martland opsat på at følge sine mål. Med finansiell støtte fra hollandske fonde og en højst usædvanlig værkbestilling fra BBC Television (udvirket af Martlands forlægger), afprøvede han i de første par år efter sin tilbagekomst bæredygtigheden i at fungere såvel kunstnerisk som økonomisk uafhængig af det londonske *new music*-establishment. I forbindelse med produktionen af dokumentarfilmen *Albion* (1987-88), som var et frontalangreb på thatcherismen, samarbejdede han således med musikere fra den uafhængige britiske populærmusik-scene, bl.a. det militante musikkollektiv Test Department og den tidligere Communards-sangerinde Sarah Jane Morris. Og med *Glad Day* (1988), en sangcyklus bestående af tre politiske popsange skrevet til ASKO-ensemblet, fortsatte han sit samarbejde med hollandske udøvere.

31 Citeret i Stuart Jeffries, “Burning at the Stave,” *The Guardian*, 25 October 1990.

Men skønt Martland fortsat var opsat på at gå andre veje og erobre et bredere publikum til sin musik, udviklede hans kollaborationer med musikere fra den uafhængige britiske rockmusik-scene sig ikke til et mere permanent fundament for en alternativ praksis. Dette skyldtes sandsynligvis, at Martland forstod, at hvis han for alvor krydsede grænsen til populærmusikkulturen, ville han blive endeligt ekskluderet fra det spil, hvorfra hans eget musikkulturelle fundament sprang, og hans gennemgribende professionelle specialisering (hans specifikke kulturelle kapital) og allerede oparbejdede symbolske kapital ville miste sin værdi. I løbet af få år efter hans tilbagevenden udkrystalliserede Martlands legitimeringsstrategi sig således i kultiveringen af en forskelsstrategi baseret på modstand mod men samtidig forsøg på indlemmelse i den legitime *new music*-kultur. Han ønskede at bevare sin status som såkaldt 'seriøs komponist' samtidig med at han, som han udtrykte det, gjorde tingene anderledes. Men Martlands status som 'seriøs komponist' blev i de britiske musikkritikers øjne stærkt kompromitteret af hans afvigelser fra konventionel britisk komponistpraksis. Dette gjaldt blandt andet hans forbindelse med det uafhængige Manchester-baserede pladeselskab Factory Records fra 1989 frem til selskabets konkurs i 1992. For Martland indebar det at blive indspillet på og promoveret af et populærmusikalsk selskab som var synonymt med indie-grupper som Joy Division og Happy Mondays muligheden for at blive lanceret som uafhængig komponist og, i overensstemmelse med hans æstetiske mål, at nå et andet og yngre publikum. Men i en kompositionsmusik-kultur, hvor (kunst)værket fortsat betragtes som et autonomt artefakt perfekt indkapslet og indeholdt i dets 'neutrale' grafiske repræsentation, måtte udsendelsen af fonogrammer med en halvnøgen komponist på omslagene vække opmærksomhed og afføde negativ kritik. Ledsaget af en rapkæftet Martlands hyppige optræden i massemedierne iført hans sædvanlige uniform bestående af Doc Marten-støvler, forrevne Levi's, hvid T-shirt og flat-top frisure – et militant look, ladet med såvel arbejderklasse- som homoseksuelle signaler – konkluderede de fleste kritikere, at denne dyrkelse af et for en komponist usædvanligt image var kommercielt motiveret, kort sagt del af en aggressiv *pop style* promovering, hvor manden gik forud for musikken. I et felt af kulturel produktion, som netop er baseret på – i hvert fald illusionen om – kunstnerisk autonomi og uafhængighed af kommercielle interesser, var Martland med sin åbenlyse 'urene' praksis således i færd med at diskvalificere sig selv som seriøs kandidat, jævnfør Poul Ruders' bastante kritik fra 1992. Den britiske musikkritiker Gavin Thomas fælder samme år en lignende dom: "I just wish Martland would stop trying to save the world and get on with making the most of his modest but attractive talent. We could do with more music like this, but we could do without the advertising."³²

Heller ikke Martlands rock-inspirerede post-minimalistiske musik- og spillestil, en vigtig del af arven fra hans hollandske ophold, appellerede til de førende britiske *new music*-ensembler, som det tydeligt fremgik af fiaskoen med *American Invention* skrevet på bestilling til The London Sinfonietta i 1985. Men det, der mere end noget andet

32 Gavin Thomas, "American Inventions," *The Musical Times* 1797 (1992): 592.

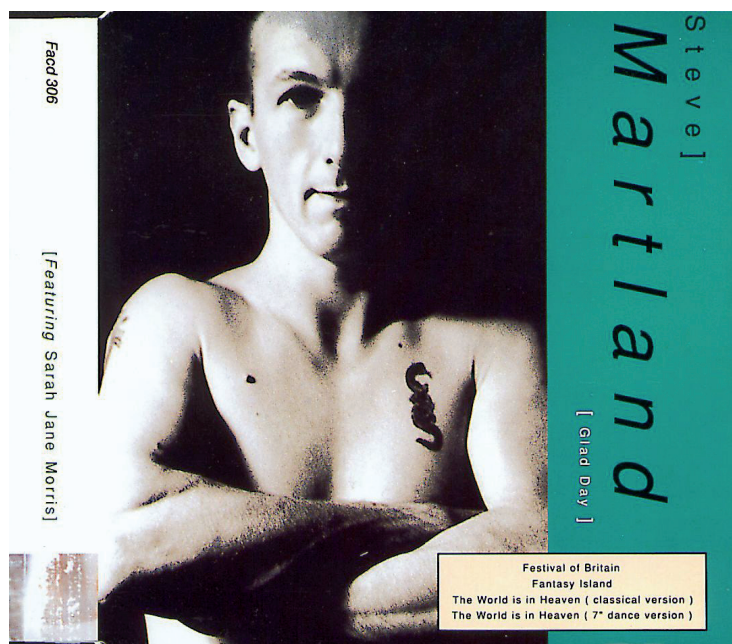


Fig. 1. *Glad Day*-sangcyklen som cd-single (Factory Records, 1990). For at understrege, at der er tale om en populærmusikalsk udgivelse i et populærmusikalsk cd-format indeholdt singlen endog en radikalt remixet 7" **dance**-version af sangen "The World Is In Heaven." Copyright: Andrew Catlin.

førte til en midlertidig nedkøling af, hvad der for Martland før hans opbrud havde udgjort en meget lovende alliance med inderkredsen i det britiske *new music*-establishment, var hans uophørlige diskursive angreb på centrale establishment-institutioner og repræsentanter, bl.a. John Drummond, ansvarlig for BBCs klassiske kanal, Radio 3, fra 1987-91. Den gensidige afstandtagen resulterede for Martlands vedkommende i en afskæring fra ellers oplagte britiske kilder til økonomisk og symbolsk støtte, og følgelig et fravær af prestige-givende værkbestillinger. Denne tiltagende eksklusion fra 'det gode selskab' og dets ressourcer, en form for legitim symbolsk vold, som ifølge Bourdieu konstant udøves i kunstverdenen, udgjorde en reel trussel mod Martlands fortsatte komponistkarriere. Ved ikke at spille spillet på spillets præmisser og uden en magt-position til at ændre spillereglerne, var Martland i færd med at sætte sin position som legitim udfordrer over styr og derved blive sat helt ud af spillet.

Fra selvudråbt outsider til modstræbende insider

I 1992, efter en karrieremæssigt turbulent periode, begyndte en modvillig men gensidigt fordelagtig tilnærmelse mellem Martland og indflydelsesrige fraktioner inden for det britiske *new music*-establishment, specielt BBCs Radio 3 nu under den pragmatiske musikchef Nicholas Kenyon, og the South Bank Centre, hvor postmodernisten David Sefton som ansvarlig for kunstnerisk udvikling åbnede for en meget bred vifte

af musik. Denne slækkelse på kravet om kunstnerisk autonomi i centrale dele af establishment-miljøet må, i hvert fald delvis, læses som et modstræbende men nødvendigt modtræk til den økonomiske udsultning, som den konservative regering påførte den britiske *new music*-kultur fra begyndelsen af 80'erne og frem til midten af 90'erne. Langt fra alle i *the establishment* bifaldt denne 'inkluderende' politik med dens stadig mere åbenlyse blanding af kunst og kommercialisme som økonomisk overlevelsestrategi under den konservative regerings privatiseringsivrige kulturpolitik. For Martland resulterede disse overordnede forandringer i *new music*-klimaet i en række nye værkbestillinger, opførelser, radiotransmissioner et cetera. Det gav ham desuden mulighed for at realisere en praksis baseret på hans hollandske erfaringer med stabiliseringen af ensemblet Steve Martland Band, som op gennem 1990'erne udgjorde omdrejningspunktet i hans produktion og koncertpraksis, til trods for at ensemblets aktiviteter, i hvert fald delvist, afhang af økonomisk støtte fra det establishment, som det var tænkt som alternativ til.

Forholdet mellem Martland og *the establishment* skulle dog forblive spændt. Fanget mellem ønsket om at lykkes som 'seriøs komponist' og en indgroet aversion mod at overgive sig til en establishment-kultur, i opposition til hvilken han havde opbygget sit velplejede outsider-image, og hvis middelklassekarakter han ikke kunne forlige med sin dybtliggende arbejderklasse-selvforståelse, vedblev Martland at markere distance om end primært diskursivt. Denne uoverensstemmelse mellem diskurs og praksis rejser spørgsmålet om den faktiske beskaffenhed af Martlands position i britisk kompositionsmusik helt frem til hans tidlige død i 2013. I lyset af hans interaktion med dele af det britiske *new music*-establishment må Martland dog betragtes mere som en modstræbende eller vrangvillig insider end som outsider i establishment-miljøet, skønt han stædigt fastholdt en modsætningsfyldt strategi. *Making a stand by biting the hand that feeds you* kunne passende stå som overskrift over størstedelen af hans usædvanlige karriereforløb, hvor det aldrig lykkedes ham som komponist at indtage en central eller blot stabil position i det londonske establishment. Dertil forblev anerkendelsen af hans værkproduktion for sporadisk, ligesom selve værkproduktionens karakter og begrænsede omfang ikke indbød til oplagt værdsættelse inden for den fremherskende *establishment*-æstetik.

Netop den helt centrale værkproduktion, som udgør selve forudsætningen for skabelsen og vedligeholdelsen af en komponist, forblev i Martlands tilfælde en problematisk aktivitet til frustration for blandt andet hans forlag Schott, hvis forretningsmæssige interesse i og forsøg på at bidrage til hans skabelse og succes som komponist blev saboteret af denne mangel på at 'levere varen.' Som forlagsrepræsentanten Sally Groves udtrykte det i 1996:

What I do find difficulty with, and I'm sure that it will sort itself out, but he spends a huge amount of time both gossiping and talking about and thinking about things that he doesn't need to talk and think about. And I'm not talking about politics. But just the way things are organized. I mean, he is always going on about, oh, how things are organized at the South Bank [Centre] or how they

are organized here and there. He now has a manager for the band but in fact he is always interfering and making it impossible for her to do things. [...] He is a complete, total control freak. And this is obviously avoidance tactics. It's like, Ollie Knussen doesn't compose. I told him. I said: "You're like Oliver Knussen." That didn't help. [Sally Groves ler høilydt.] That didn't please him. But it's the truth. He will use any avoidance tactics to not write music. This has happened gradually, and I don't quite understand.³³

Eller sagt med andre ord: en komponist skal koncentrere sig om at skrive musik, og det gerne på bestilling. Således betragtede Groves også Martlands problematiserende forhold til værkbestillinger som en unødvendig komplikation:

Steve usually, much to my complete despair, doesn't want to have commissions. First of all he is very suspicious of them coming either from the Arts Council, which he suspects, or from business, because he suspects the source of the money [Sally Groves ler]. He wants to get his money from selling lots of records and from the kind of pop way of earning money.³⁴

Ved ikke at spille spillet på de betingelser, som feltet tilbød og fordrede, lykkedes det aldrig Martland at optimere sine muligheder for en mere holdbar karriere som komponist. I modsætning til tilfældet Harrison Birtwistle, hvor kunstverdenens kollektive diskursive handlen har svøbt værkproduktionen i en solid symbolsk værdsættelse – i kunstverdenens egen optik naturligvis forstået som en værkproduktionen iboende kvalitet, der vidner om komponistens sande kunstneriske værd – vil Steve Martland derfor højest sandsynlig forblive en parentes i den løbende diskursivering af nyere britisk musikhistorie. Det vil under alle omstændigheder kræve en ekstraordinær indsats af et magtfuldt netværk af felt-aktører at udvirke en posthum skabelse af Martland som en vægtig 'overset' komponist.

Becker vs. Bourdieu – afsluttende bemærkninger

Til trods for de oplagte ligheder i den grundlæggende kultursociologiske forståelse af komponisten og dennes værkproduktion som et resultat af kollektiv social aktivitet, er der også markante forskelle mellem Howard Beckers og Pierre Bourdieus tilgange til analysen af kulturproduktion, som bl.a. skyldes deres forskellige positioner i en sociologisk faglighed.

Becker har med sin mikrosociologiske forankring i den anden Chicago-skole fokus på en empiri-nær og teorisparsom analytisk beskrivelse af kunst som en arbejds- og produktionskultur med kollektiv interaktion mellem (grupper og netværk af) enkeltaktører med forskellige relaterede arbejdsfunktioner. Hans kunstverden-begreb er nok en rammesættende teoretisk metafor, men det er 'virkelighedsskildring' uden videre teoretisk abstraktion, der bærer hans analyser. Som han selv udtrykker det:

33 Eget interview, 4. juni 1996.

34 Ibid.

[T]he metaphor of world [...] contains people, all sorts of people, who are in the middle of doing something which requires them to pay attention to each other, to take account consciously of the existence of others and to shape what they do in the light of what others do. [...] Whoever contributes in any way to that activity and its results is part of that world. The line drawn to separate the world from whatever is not part of it is an analytic convenience, not something that exists in nature, not something which can be found by scientific investigation.³⁵

Her er altså tale om en verden af mennesker, der deltager i 'reelle' sociale praksisser og processer. Det er som en modsætning til denne 'virkelige' verden at Becker ser netop Bourdieus felt-begreb, som han beskriver således:

The idea of field seems to me much more a metaphor than a simple descriptive term. Bourdieu described the social arrangements in which art is made [...] as if it were a field of forces in physics rather than a lot of people doing something together. The principal entities in a field are forces, spaces, relations, and actors (characterized by their relative power) who develop strategies using the variable amounts of power they have available. The people who act in a field are not flesh and blood people, with all the complexity that implies, but rather caricatures, in the style of the *Homo economicus* of the economists, endowed with the minimal capacities they have to have to behave as the theory suggests they will. Their relations seem to be exclusively relations of domination, based in competition and conflict.³⁶

I denne noget tendentiøse karakteristik peger Becker ikke desto mindre på tre centrale forskelle mellem hans egen og Bourdieus tilgang. For det første er Bourdieus optik eksplicit funderet i et omfattende teoretisk begrebsapparat, hvis udtalte abstraktions-karakter er Becker grundlæggende fremmed. For det andet er Becker i sin sociologiske grundoptik, i modsætning til Bourdieu, mere konsensus- end konfliktorienteret. Og endelig er Bourdieus indgang til empirien ikke mikro- men bevidst meso-sociologisk, hvilket tydeligt fremgår af denne formulering:

Formålet med et begreb som felt er bl.a. at gøre opmærksom på, at det, samfundsvidenskaberne fundamentalt skal beskæftige sig med, *ikke* er individet [...]. Det primære i den sociologiske forskning er felter. Det betyder ikke, at den enkelte som sådan er en illusion og at der ikke eksisterer individer. De eksisterer som aktører eller *aktanter* [...] der er socialt konstituerede og aktive inden for rammerne af et givet felt, fordi de besidder de egenskaber, der gør det muligt at fungere i det og påvirke det.³⁷

35 Howard S. Becker og Alain Pessin, "A Dialogue on the Ideas of "World" and "Field," *Sociological Forum* 2 (2006): 277-78.

36 Ibid., 277.

37 Bourdieu & Wacquant, *Refleksiv sociologi*, 93.

Bourdieu lægger ydermere afstand til Beckers helt centrale interaktionsbegreb og betoner samtidig en objektivitet, som er fremmed for Beckers socialkonstruktivistiske position, når han hævder:

[D]et virkelige er relationelt. Den sociale verden består af relationer, ikke af interaktioner mellem aktører eller intersubjektive bånd mellem individer, men af objektive relationer, der eksisterer "uafhængigt af den enkeltes bevidsthed og vilje," som Marx så udmærket har udtrykt det.³⁸

Men Bourdieus egen teori er med sit habitus-begreb om den enkelte aktørs socialiserede subjektivitet³⁹ ikke uden blik for vigtigheden af det mikrosociologiske niveau, og når Bourdieu selv beskriver sin sociologifaglige position fremstår den netop som et krydsfelt mellem historisk separate traditioner:

Helt generelt har folk svært ved at placere mig på det sociologiske felt, fordi jeg på den ene side har berøringsflader med de "store teoretikere" (først og fremmest strukturalisterne), i og med at jeg lægger vægt på de store strukturelle konfigurationer, der ikke kan reduceres til de interaktionsmønstre og praksisformer, de manifesterer sig i. På den anden side nærer jeg stor sympati for og føler mig beslægtet med forskere, der går helt tæt på tingene (jeg tænker på interaktionisterne, på [Erwin] Goffman [...]).⁴⁰

De påpegede forskelle mellem Becker og Bourdieu har stor betydning for det genstandsfelt og de problemstillinger, som de to tilgange hver især konstituerer, når de tages i anvendelse. Det er således to ret forskellige 'virkeligheder,' der tegner sig: konsensus og samarbejde vs. konflikt og konkurrence, mikroverden vs. feltstruktur, realisme vs. abstraktion. Med sin mere overbliksorienterede optik egner Bourdieus greb sig bedre til diakrone tematiseringer af strukturelle ændringer over tid, mens Beckers tætbefolkede kunstverden byder sig til synkrone scenarie-beskrivelser i forbindelse med meget specifikke cases. Men valget i forhold til teoretisk rammesætning af studier af fx kompositionsmusikultur behøver naturligvis ikke at være ensbetydende med et valg mellem Becker og Bourdieu. En kombination af Becker og Bourdieu, med blik for forskellighederne, vil kun udvide paletten af mulige problemstillinger og styrke en kultursociologisk optik, som stadig er forholdsvis ny i forhold til studiet af kompositionsmusik.

Den måske sværeste udfordring ved at gå kultursociologisk til værks er ikke at oparbejde en teoretisk optik, men at aflære eller tilsidesætte den centrale kompetence og det faglige mål, som man i kraft af traditionel musikvidenskabelig beskæftigelse med kompositionsmusik har tillært sig, nemlig at fælde æstetiske værdidomme. Det er netop i kraft af denne udøvelse, at man som akademiker selv spiller en musikkulturel rolle i skabelsen af komponist og værk, og derved faktisk også selv bliver en del af det genstandsfelt, som kultursociologen analyserer. Den sociologiske optik og tilgang til

38 Ibid., 84.

39 Ibid., 111.

40 Ibid., 98.

kunst som produktionskultur, hvad enten man abonnerer på Becker eller Bourdieu, fordrer, at man som analytiker placerer sig uden for dette kulturelle fænomen. I stedet for som vanligt selv at fælde æstetiske domme, bliver opgaven at observere og analysere betydningen af sådanne domfældelser som en central aktivitet i en kunstverden, der til stadighed skaber og vedligeholder et panteon af komponister og værker i kunstens hellige navn.

Abstracts

Denne artikels mål er ud fra en kulturteoretisk optik at argumentere for forståelsen af den ofte romantiserede komponist-‘gerning’ som en grundlæggende kollektiv praksis defineret af sociale og kulturelle konventioner. Kort sagt, komponisten og hendes værkproduktion er en kollektiv skabelse. Det empiriske fokus udgøres af to komponist-aktører, som kom til at spille meget forskellige roller i 1990’ernes engelske *new music*-miljø: Den i miljøet kontroversielle Steve Martland (1954-2013) og den hæderkronede men uden for miljøet kontroversielle Harrison Birtwistle (1934-). I første del tematiseres den symbolske kroning af Birtwistle som britisk kompositionsmusiks *grand old man* ud fra Howard Beckers teoretisering af kunstverdenens kollektive operationer, mens anden del giver et rids af Martlands atypiske karriereforløb som komponist i Pierre Bourdieus felt-optik. Afslutningsvist kommenteres forskellene mellem de to teoretiske tilgange.

Based on a cultural-theoretical approach, the main objective of this article is to argue for an understanding of the often romanticised composer ‘calling’ as a basically collective practice defined by social and cultural conventions. In short, the composer and her work production is a collective creation. Empirically, the article focuses on two composers who came to play very different parts in the British new music milieu in the 1990s: The within the scene controversial Steve Martland (1954-2013), and the celebrated but outside the scene controversial Harrison Birtwistle (1934-). The first part discusses the symbolic crowning of Birtwistle as the grand old man of British art music framed by Howard Becker’s theory of the collective operations of art worlds, while the second part outlines Martland’s atypical composer career as seen through the field theory of Pierre Bourdieu. In conclusion, differences between the two theoretical approaches are commented upon.

Tradition som musikalsk erindringspraksis

Kultur gror ikke i jord, men i de billeder, mennesker skaber af sig selv og deres omverden...¹

Det er ikke blevet mindre kompliceret at beskæftige sig traditioner, hverken som begreb eller empirisk fænomen, men det er heller ikke blevet mindre interessant at studere de måder, hvormed kulturer eller grupper af mennesker erindrer og fortæller sig selv. Tradition (af latin *traditio*) betyder at overlevere og refererer til den handling, hvormed overlevering finder sted. Tradition er altså allerede i dets etymologiske betydning forbundet med praksis.² Snarere end at bekymre sig om, hvad musikalsk tradition *er*, altså om det, der overleveres, vil denne artikel belyse noget af det, som tradition *gør*. Med fokus således rettet mod praksis, må tradition også betragtes som *sproglig* praksis: tradition dækker som begreb over det mennesker betragter som meningsgivende helheder bestående af handlinger, vaner, artefakter, verdensbilleder, livsformer osv. Sådanne traditionelle praksis adskilles ofte fra livsforhold, der opfattes som det traditionelles modsætninger, og her er der tale om sondringer, der forhandles diskursivt, selvom traditionelle praksis ikke står i et 1:1 forhold med sprogliggørelser af dem. Begreberne om kultur og tradition er tæt sammenknyttede, så tæt, at "kulturel kontinuitet har været regnet for åbenbart selvindlysende" og at 'tradition' oftest i videnskaberne har optrådt i teorier om dens negation.³ Den naturalisering, der præger mangt og megen videnskabelig forståelse af traditioner, er her inspireret af antropologen Kirsten Hastrups udlægning af kulturbegrebet:

Den implicerede naturgroethed ved kulturbegrebet medfører en forestilling om, at kulturer er noget, man *har*. Den har fået karakter af et vandmærke, der er uafviskeligt indskrevet i kroppen og autentificerer identiteten. Men i langt de fleste tilfælde er kulturen ikke noget vi taler *om* – med mindre vi er i gang med en eksplicit kontrastøvelse. Det er noget vi ser *med*. Forestilling om fælles rødder

1 Kirsten Hastrup, *Kultur: Det fleksible fællesskab* (Århus: Århus Universitetsforlag, 2004), 128.

2 Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, rev. udg. (New York: Oxford University Press, 1985), 318-20; Ton Otto og Poul Pedersen, "Tradition between Continuity and Invention: An Introduction," *Folk* 42 (2000): 3.

3 Katja Kvaale, "Tradition: Det oprindeliges modernisering," i *Viden om verden: En introduktion til antropologisk analyse*, red. Kirsten Hastrup (København: Hans Reitzels Forlag, 2004): 304; med reference til Otto og Pedersen, "Tradition," 6.

er et af de kulturelle billeder, vi ser på verden med. Men det kan ikke tages for pålydende. Det er og bliver en metafor, der som sådan er med til at forme såvel nutidige opfattelser som erindringer.⁴

I tråd med denne forståelse er tradition ikke noget vi har, og skønt traditionsbærere taler om tradition, og forskere konstant foretager kontrasteringer mellem kulturer, så er tradition først og fremmest noget mennesker lever i og ser på verden med: sociale grupper ser sig selv og kender sig selv gennem tradition, og samtidig i de billeder, som vi skaber af os selv og vores omverden, formes og omformes traditionen.

Jeg vil i det følgende fortsætte den teoretiske diskussion af traditionsbegrebet og se nærmere på tradition som praksis, som opfindelse, som modernitet og som erindring. Derefter illustreres diskussionen med eksempler fra min forskning i genopblomstringen af den græsk-ortodokse musikalske tradition på munkeklosteret Vatopaidi på Athosbjerget i det nordlige Grækenland, hvor jeg har bedrevet flere musiketnologiske feltarbejder i perioden mellem 1997 og 2013.⁵ Græsk-ortodoks kristendom vægter religion traditionen – i bestemt ental – som central både for den rette tro (orto+doksa) og den dertil ledsagende rette praksis (orto+praksis), som også omfatter ideer om korrekt musikalsk opførelsespraksis, stemmens klang og i forlængelse heraf forestillinger om hvilken 'lyd,' der er den rette til at kommunikere mellem det verdslige og det guddommelige,⁶ samt til at genfortælle de bibelske begivenheder navnlig omkring Jesu liv, død og genopstandelse i sang og recitation med det formål, at de ihukommes af deltagerne i den levende fælles tradition.

Tradition som praksis

Tradition står ikke stille. Og hvis den gør, er det fordi objektiveringens kulturelle *rigor mortis* for længst er indtruffet og den levende tradition plantet i tyverisikrede monrer i tryk afstand fra pilfingre og under museal belysning og luftfugtighedskontrol. Tradition forstået som praksis, derimod, er til tider en rodet affære, eftersom tradition er aldeles påvirkelig af dem, der lægger deres hånd på den. Tradition kan med rette beskri-

4 Hastrup, *Kultur*, 129.

5 Tore Tvarnø Lind, *The Past Is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos* (Lanham: The Scarecrow Press, 2012); Tore Tvarnø Lind, "The New Sound of the Spiritual-Modern: The Revival of Greek Orthodox Chant," i *Innovation in the Orthodox Christian Tradition? The Question of Change in Greek Orthodox Thought and Practice*, red. Trine Stauning Willert og Lina Molokotos-Liederman (London: Ashgate, 2012), 123-139; Tore Tvarnø Lind, "Past and Power in the Revival of Byzantine Chant at Mount Athos," i *Resounding Transcendence: Transition in Music, Ritual, and Religion*, red. Jeffers Engelhardt og Philip V. Bohlman (New York & London: Oxford University Press, in press). Jeg ønsker at rette en særlig tak til munkene på Athosklostrene Vatopaidi og Iviron, samt de to byzantinske musikspecialister og kantorer Georgos Konstantiou og Kostas Angelidis, som frekventerer Vatopaidi-klosteret og er centralt involveret i den musikalske udvikling der. Min forskning er kun muliggjort ved klostrenes store gæstfrihed og munkenes deltagelse i og interesse for min forskning. Derudover vil jeg gerne takke Mads Krogh og Steen Kaargaard Nielsen for gode kommentarer undervejs i tilblivelsen af denne artikel.

6 Jeffers Engelhardt, "Right Singing in Estonian Orthodox Christianity: A Study of Music, Theology and Religious Ideology," *Ethnomusicology* 53 (2009): 32-57.

ves som en dynamisk proces som præges af evig forhandling og forandring som følge af den gentagelsens nødvendighed, som sikrer at traditionen levendeholdes.

I forståelsen af musikalsk tradition som kulturel praksis betones det forhold, at tradition udgøres af mennesker, der gør noget i overensstemmelse med eller i forhold til overleverede musikalske handlemåder, som er værdibærende og værdibårne. Tradition udspilles på konkrete steder og involverer specifikke instrumenter og artefakter, og skønt disse ofte har stor betydning, så kan tradition ikke reduceres til steder og genstande. Når tradition betragtes som praksis, så fokuseres der på sammenhænge, relationer, beslutninger, handling og kropslig gestik, altså det, mennesker på forskellige steder og tidspunkter gør med deres krop, stemme, musikinstrumenter, noder osv., herunder hvad mennesker forstår som musikalsk signifikant i forhold til tradition og hvilken betydning den har i deres liv og for deres verdenssyn og selvforståelse.

Tradition forstået som praksis kan overordnet betragtes på to måder: Tradition betegner for det første en historiografisk praksis, måder at producere historie på; med andre ord, en måde hvorpå en gruppe mennesker eller individer identificerer, definerer og fortæller sig selv eller nogle andre – også fortidige kulturer – historisk. I denne forstand er traditionsbegrebet et bagudrettet redskab. For det andet, betegner tradition en aktuell musikalsk praksis, en måde, hvorpå mennesker agerer i nutiden. Her er traditionsbegrebet et aktuelt og fremadrettet redskab. Denne sondring er imidlertid et teoretisk udgangspunkt, der opløses i mødet med den musikantropologiske erfaring af livsverdener: der er tale om en tvillingeforståelse, eftersom begge måder at betragte tradition på indgår i allehånde musikalske revitaliseringer og identitetskonstruktioner, som gør brug af det fortidige i nutidige handlinger som dermed er projiceret ud i fremtiden. Tradition er derfor også en metafor for det, vi endnu ikke gør eller er, og som udtrykker det ønske, at også fremtiden må være genkendelig. De to redskaber svarer altså ikke bare på spørgsmål som "hvor kommer vi fra?" og "hvor skal vi hen?," men på "hvor ønsker vi at komme fra?" og "hvordan ønsker vi vores liv skal være?," samt "hvordan kan vi bruge fortiden til at tjene vores ønsker?" Vi kan ikke uden videre afskrive traditionsbegrebet eller traditioner, ikke blot fordi de til stadighed er et empirisk faktum, dvs. at de fremtræder for os og erfares, men fordi gentagelsesaspektet i kulturer og traditioner er en forudsætning for samfunds sammenhængskraft. Samfund, argumenterer Hastrup:

forudsætter nemlig et vist mål af genkendelighed, for at mennesker kan handle rationelt i forhold til hinanden. Hvis ikke der var en tilnærmelsesvis stabil forventningshorisont, ville der ikke være noget samfund. Traditionen rummer nogle af de billeder, der gør det muligt at forestille sig et fællesskab, som man i øvrigt kan knytte sin egen forståelse til.⁷

Revitaliseringen af den græsk-ortodokse kirkesang er blot et af talrige eksempler på, hvordan en nutidig musikalsk praksis legitimeres i en bestemt historisk (selv)forståelse og derved tilskrives historisk autenticitet. Man kan også betragte den levende musikalske tradition som en måde at aktualisere og udtrykke en bestemt historisk identitet. Begge

7 Hastrup, *Kultur*, 130.

funktioner indgår derfor i de måder, hvorpå mennesker erindrer sig selv gennem forestilling og handling. Tradition er dermed ikke kun en refleksiv kategori (som vedrører historisk forståelse), den virker også normativt ved at foreskrive og fremme en bestemt adfærd, bestemte performative handlinger og værdier (i den aktuelle musikalske praksis).

Studiet af musikalske traditioner

De måder, hvorpå vi i dag er i stand til overhovedet at tænke traditioner, er uvægerligt moderne; dette gælder i almindelighed såvel som i forskningen. Vi kan kun betragte det moderne (og det traditionelle) fra en position midt i det moderne.⁸ Siden vi således ikke er eksterne observatører, er traditioner derfor heller ikke objektivt givne, men defineret af kulturelle aktører og de forskere, der studerer dem. Med andre ord, er måden, vi er i stand til at tænke tradition, i sig selv et produkt af moderne teoridannelser.

Før den refleksive og poststrukturelle vending i musiketnologien kunne man fastholde ideen om, at man studerede kulturer i synkrone (samtidige) snit, når man tog på feltarbejde. I modsætning hertil opholdt man sig ved det diakrone (historiske) perspektiv i det traditionelle musikhistoriografiske gebet. Den bekvemme sondring mellem det synkrone og diakrone har været motor i opretholdelsen af et skel mellem musikhistoriografiens og musiketnologiens klassiske genstandsfelter. Dette ses i dag mere som en konsekvens af fasttømrede fagpolitiske positioneringer – fagligt set er sondringen forvrøvlet. Ethvert studie af nutidige musikalske traditioner, som ikke tager højde for den historiske (diakrone) dimension løser ikke sin opgave tilstrækkeligt.⁹ Mennesker har det med at udtrykke og definere sig selv historisk i deres samtid, og dermed er det musiketnologiske studie af traditioner allerede et historiografisk studie. Sådan betragtet kan en særlig 'historisk musiketnologi,' som har været genstand for stigende interesse siden starten af 1990'erne, synes ganske overflødig.¹⁰

Som en implicit historisk disciplin kan musiketnologien på den måde for eksempel studere, hvordan kulturelle aktørers selvbiografiske historiske narrativer smelter sammen med sociale grupperes kulturelle arv og verdensbilleder. En præmis for denne tankegang er imidlertid et opgør i musikvidenskaben (navnlig i musiketnologien) med den konventionelle sondring mellem vesten og resten, hvor såkaldt traditionelle og primitive samfund typisk er placeret i sidste kategori. Her har blandt andet Johannes Fabians slagkraftige argument for, at antropologien burde tillade sit objekt en plads i historien gjort sig gældende¹¹: Således står det klart, at ikke blot de 'moder-

8 Niklas Luhmann, *Observations on Modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1998), x.

9 Richard Widdess, "Introduction," i *Ethnomusicology and the Historical Dimension, Papers presented at the European Seminar in Ethnomusicology, London, 20-23 May, 1986*, red. Margot Lieth Philipp (Ludwigsburg: Phillipp Verlag, 1989), 1; Richard Widdess, "Historical Ethnomusicology," i *Ethnomusicology: An Introduction*, red. Helen Myers (London: MacMillan, 1992), 219.

10 Jonathan P. J. Stock, "New Directions in Ethnomusicology: Seven Themes toward Disciplinary Renewal," i *The New (Ethno)musicologies*, red. Henry Stobart (Lanham: The Scarecrow Press, 2008), 198; Lind, *Past Is Always Present*, 30-31.

11 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Objects* (New York: Columbia University Press, 1983).

ne,' men også de 'traditionelle' samfund kontinuerligt har ændret sig over tid og derfor hverken er mere naturlige eller mindre opfundne end andre. Jeg skal vende tilbage til opgøret med sondringen mellem det moderne og traditionelle nedenfor, men først vil jeg se nærmere på 'inventionsskolens' fornemmelser for opfundne traditioner.

Opfundne traditioner

At traditioner er moderne, opfundne og sammensatte er efterhånden videnskabeligt velkendt. Historikerne Eric Hobsbawm og Terence Ranger står faddere til en forståelse af traditioner som opfundne og konstruerede, der i humanvidenskaberne har fundet anvendelse i sådan en grad, at den har dannet skole: 'inventionsskolen,' som den kaldes, inspireret af titlen på de to forfatters ofte citerede antologi, *The Invention of Tradition* fra 1983. Udgangspunktet for inventionsskolens forståelse af traditioner er formeringen af de moderne nationalstater, og hvor den til stadighed leverer en anvendelig kritisk tilgang til nationalisering af kulturarv, fædrelandsfejrning og kulturkanon, så lader den imidlertid noget tilbage at ønske, når det kommer til dels den principielle, teoretiske forståelse og applikation af traditionsbegrebet, dels den forskningserfaring som akkumuleres i musikeknologien og antropologien, hvilket jeg skal vende tilbage til. I sin introduktion til nævnte værk gør Hobsbawm det klart, at moderne nationalstatslige opfundne traditioner ikke bør forveksles med de kulturelle vaner og skikke, der kendetegner såkaldt traditionelle samfund.¹² Denne sondring implicerer imidlertid ideen om uden for det moderne nationalstatslige domæne stående traditioner som ikke-opfundne og autentiske, inden for hvilke forandring sanktioneres af social kontinuitet og følger naturgivne love.¹³ Dette billede af traditionelle samfund som isolerede ø-kulturer, der står uden for historien og derfor også uden for samtiden, har påkaldt sig antropologisk selvrefleksion i tråd med Fabians kritik af det eurocentriske historiesyn (se ovenfor), og affødt behov for gentænkning af begrebet.¹⁴

Tradition som modernitet

Tradition og modernitet er diskursive troper, eller billedlige udtryk, der ofte har en særlig overbevisende kraft¹⁵: når musik beskrives som traditionel, antager den et skær af historisk autenticitet, som ofte modstilles moderne frembringelser som historieløse, kommercielle og midlertidige. Men modsætningen mellem det traditionelle (kontinuitet) og det moderne (forandring) har mistet betydning: også kulturer, som betoner det traditionelle deltager i selvsamme modernitetsdiskurs. Skønt sondringen synes belejlig og stadig er almindelig i daglig tale, i pressen og populære fremstillinger, så er den en illusion: I levet praksis kollapse den binære modsætning mellem det traditio-

12 Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions," i *The Invention of Tradition*, red. Eric Hobsbawm og Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 2.

13 Hobsbawm, "Introduction," 2.

14 Se f.eks. Kvaale, "Tradition."

15 Stokes, *Ethnicity, Identity and Music*.

nelle og det moderne. For at holdes i live må traditioner gentages ved på ny at finde praktisk form i stadigt skiftende kontekster og nutider, hvorved det traditionelle eller 'oprindelige' moderniseres.¹⁶ Traditioner er altså moderne (samtidige) udtryk, skønt ofte selvhævdende traditionelle og positioneret i modsætning til det moderne og modernitetens betoning af forandring, fremdrift og rationalitet.¹⁷ I sådanne tilfælde anvendes traditionsbegrebet som en retorisk markør,¹⁸ der tjener en bestemt (kultur)politisk og ideologisk dagsorden og refererer til værdsatte historiske og kulturelle praksis, som det findes værdifuldt at bevare i den moderne sammenhæng,¹⁹ og som samtidig tjener til at sondre mellem selv og anden.

Bevidsthed som den tabte mødom

Skellet mellem tradition og skikke, som bl.a. inventionsskolen grunder på, reproduces også i nyere forsøg på teoretisering af traditionsbegrebet, som antropologen Katja Kvaale gør opmærksom på.

For eksempel skelner Otto og Pedersen i deres indledning til temanummeret af det etnografiske tidsskrift *Folk* dedikeret til traditionsbegrebet mellem kulturelle vaner (som praktiseres per automatik og ureflekteret i en cirkulær tidsforståelse) og traditioner, der er eksplicit udtrykt som 'tradition' i sprog og anden kommunikationsform og altså del af en *refleksiv* eller ideologisk praksis.²⁰

En fundamental svaghed ved denne sondring mellem autentiske og opfundne traditioner ligger i, at bevidsthed bliver det afgørende kvalifikationsparameter. Kvaale baserer sin velafrettede kritik af denne teori på sine studier af traditioner i livet i en igorot-landsby i de filippinske Cordillera-bjerger i FN-regi: her oplever indbyggerne, at ændringer i traditionel praksis, forestået af dem selv, ikke vækker forfædrenes vrede, hvilket må betyde, at forfædrene har accepteret ændringerne i den samtidige forvaltning af traditionen. Kvaale spørger:

Hvordan kan bevidsthed egentlig være et diskvalifikationsparameter for ægte tradition, uden at dette samtidig rummer et abonnement på ideen om et uhildet, jomfrueligt naturfolk, der endnu ikke har opdaget, hvor umiddelbart, ureflekteret og uegennyttigt traditionelle de er?²¹

Bevidsthed som diskvalifikationsparameter for ægte tradition bygger på en romantisk ide om, at repræsentation dels sprogligt besudler det repræsenterede, dels at de 'indfødte' mennesker, der mestendels repræsenteres i etnografien, ikke selv indlader

16 Jf. Kvaale, "Tradition."

17 Otto & Pedersen, "Tradition," 3.

18 Michael Herzfeld, "Cultural Fundamentalism and Regimentation of Identity: The Embodiment of Orthodox Values in a Modernist Setting," i *The Postnational Self: Belonging and Identity*, red. Ulf Hedeftoft og Mette Hjort (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 202.

19 Se R.G. Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Oxford University Press, 1986); Reinhard Bendix, "Tradition and Modernity Reconsidered," *Comparative Studies in Society and History* 9 (1967), 295.

20 Otto & Pedersen, "Tradition," 7.

21 Kvaale, "Tradition," 307.

sig på sligt strategisk foretagende, men lever deres umiddelbare liv og forbliver "ubesmittede af bevidsthedens syndefald."²² Her lyder indvendingen, at socialt liv ikke kan erstattes af eller reduceres til repræsentationer af det,²³ og som Nicolas Thomas har påvist i Stillehavssamfund, forstår såkaldt traditionelle samfund i selvrepræsentationer at fremhæve deres traditionelle træk og særegenheder – ofte i forsøget på at distancere sig fra tidligere kolonimagters dæmonisering af netop disse træk.²⁴ *The Inversion of Tradition*, kalder Thomas denne effekt i et ordspil op mod inventions-skolen, hvor inversion refererer til disse samfunds omvendning af den koloniale fremstilling af dem.²⁵

Om erindring

I denne artikel begrænser jeg mig til at betragte erindring som kulturelt og antropologisk fænomen og trækker ikke som sådan på egentlige modeller for erindring. Disse findes i vid udstrækning, naturligvis, blandt andet inden for psykologien. Her skal jeg kun flygtigt referere til Daniel L. Schacter,²⁶ hvis arbejder musiketnologen Kay Kaufmann Shelemay trækker på i sit studie af syriske jøders musikalske (pizmon) tradition og erindring.²⁷ Shelemay anfører, at musik relaterer til erindring på to afgørende måder:

For det første kan musik anvendes med det eksplicite formål, at lytterne skal ihukomme (eller lære at kende og huske) bestemte begivenheder og individer, stof som sangtekster og poesi indeholder i rige mål. Steven Felds berømte studie af Kalulifolket i Papa New Guinea viser, hvordan steder i regnskoven knyttes til afdøde familiedlemmer i sangtekster og dermed huskes²⁸ og tilsvarende i Qureshis studie af qawwali-traditionen (gren af Sufi-mysticismen) i Pakistan og det nordlige Indien, hvor lokale islamiske helgener mindes i rituelle ceremonier i sanglige opførelser.²⁹ Den vokale opførelse af bibelsk digtning i den rituelle praksis i de kristne kirker er ligeledes en illustration af, hvordan tilhørerne lærer gerningerne og ordene at kende og kontinuerligt mindes om (eller husker på ny) ophavet til livet på jord og hinsides. For det andet kan musik 'trigge' menneskers hukommelse, og individer bringes til at huske tidligere opførelser, erfaringer, følelser, mennesker osv.

22 Ibid.

23 Ibid., 308; Jonathan Friedman, "The Politics of De-Authentification: Escaping from Identity. A Response to "Beyond Authenticity" by Mark Rogers," *Identities* 3 (1996): 127-36.

24 Nicolas Thomas, "The Inversion of Tradition," *American Ethnologist* 19 (1992): 213-232.

25 Ibid., 214; se også Kvaale, "Tradition," 308.

26 Daniel L. Schacter, "Implicit Memory: A New Frontier for Cognitive Neuroscience," i *The Cognitive Neurosciences*, red. M.S. Gazzagnia (Cambridge: MIT Press, 1995): 815-824; og Daniel L. Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past* (New York: Basic Books, 1996).

27 Kay Kaufmann Shelemay, *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

28 Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, 2. udg. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990).

29 Regula B. Qureshi, *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

På denne måde skelner Schacter³⁰ og Shelemay³¹ mellem eksplicit og implicit erindring, eller mellem på den ene side erindring, som musikken er intenderet at tjene til at vække kollektivt i lytterne og på den anden side kontingent eller tilfældig erindring som følge af individuel respons i den musikalske deltagelse og lyttesituation.

Som Shelemay peger på, relaterer det at begynde at huske en musikalsk tradition ikke blot til tekstligt indhold i sange eller hymner, men også til gendannelsen af den lyd ('sound') som repræsenterer det fortidige, det traditionelle.³² I kropslig erindring, her forstået bredt som multisensorisk betinget,³³ lader det sig hverken gøre at forudse eller fastlægge hvilke parametre, der 'trigger' eller genererer erindring: tekstlige og musikalske parametre (såsom melodiføring, tonemateriale, instrumentering, stemmebrug, osv.), parametre der vedrører kropslig gestik og adfærd i øvrigt (også relateret til musikalsk opførelsespraksis), samt hvad der ellers måtte spille en rolle i lyttesituationens individuelle og kollektive sammenhæng, som f.eks. politiske eller spirituelle forhold.

Fra kropslig erindring til kollektiv tradition tur/retur

Fællesskaber er både forestillede og konkrete. Det at genkalde sig fælles oplevelser er konkrete måder at føle tilknytning og at være en del af et fællesskab på. "Vandringen i forfædrenes spor er en omfattende kulturel handling, som gang på gang fremkalder den kollektive tradition, der efterhånden har afløst den personlige erindring."³⁴ Hastrup peger her på koblingen mellem det kollektive og det personlige, og binder erindring og kropslig erfaring sammen:

Erindringen hører ikke fortiden til; den er til stede i nutiden. Takket være skriftlighed, udbredt læsekyndighed og hele kommunikationsekspllosionen er det imidlertid blevet almindeligt at tro, at erindring handler om at kunne dokumentere konkrete hændelser og erfaringer fra tidligere tid. Det er det ikke; hukommelsen gør nemlig en kritisk forskel i forhold til erfaringen.³⁵

Hastrup skelner mellem kropslig erfaring og kognitiv, sprogliggjort hukommelse og hæfter sig ved, at kroppen er aktivt til stede med hele sanseapparatet i tilegnelsen af den verden, som den er kastet ud i, og hvor den i intersubjektiv forstand knytter sig til objekter, steder og andre mennesker.

30 Schacter, "Implicit Memory," 816; Schacter, *Searching for Memory*, 5.

31 Shelemay, *Jasmine*, 7.

32 Ibid.

33 Min behandling af erindring stammer fra fænomenologiske begreber som erfaring og livsverden, der udfordrer sondringer mellem kognitiv og kropslig viden og hukommelse (en videreførelse af det kartesianske og kristne osv. skel mellem krop og hoved). At der er psykiske, cerebrale, nervøse, biokemiske osv. forhold, der gør sig gældende for, at menneskelige kropsfunktioner kan virke, synes klart, men i det øjeblik vi underkaster disse forhold sprogliggørelse, bliver de en del af det kulturelle domæne. Det er en pointe i denne artikels tilgang til traditionsbegrebet og traditionsfænomener, at de ikke kan reduceres til hverken natur, nerveimpuls eller universelle kausalsammenhænge, men er produkter af menneskers sociokulturelle positionering, interaktion og stillingtagen til deres egen livsverden.

34 Hastrup, *Kultur*, 121.

35 Ibid., 124.



Figur 1: Munke fra Vatopaidi synger en kerubisk hymne (nadverritualet) i højre kor. November 2000. (Foto: Toptsidis Photo, gengivet med tilladelse.)

Den kropslige erfaring lader sig ikke narre på samme måde som den sprogliggjorte. Vi kan bortforklare meget med ord, men vi kan ikke løbe fra vores krop. Der er derfor også grænser for, hvor meget historien kan omskrives, hvis den vedrører ens egen erfaring [...] erindringer som sådan er markerede af en betydning, som bunder i en social erfaring. De kan blive standardiserede med tiden, og de kan tolkes forskelligt af forskelligt situerede personer, men helt slippe forbindelsen til deres udgangspunkt kan de ikke, hvis de fortsat skal kaldes erindring.³⁶

En præmis for dette skel er, at sprog (som tanke eller formuleringer) ikke allerede spiller ind, når den menneskelige krop stiller forventninger og gør sig sine erfaringer. Som vi skal se, repræsenterer et munkesamfund et religiøst ideal, som besøgende og munke både beundrer og underkaster sig. Når nytilkomne novicer og munke skal oplæres i den revitaliserede musikalske praksis på klosteret, så skal de først aflære sig de uvaner og unoder, som de måtte have tillært sig og som har taget plads i deres krop som musikalsk (og spirituel) erfaring under deres opvækst i det omkringliggende samfund. Snarere end at personlig erfaring afløses af en kollektiv, synes her en omvendt logik at spille ind: den dominerende kollektive klostertradition sætter sin autoritet ind og afløser gradvist munkenes tidligere personlige erfaringer, som så giver plads til, hvis ikke ligefrem dikterer, en ny kropslig erfaring og disciplinering funderet i en af den ortodokse kirkes kardinaldyder: lydighed (*ypakoi*). Således kunne man fremkalde andre eksempler på, hvordan magtrelationer og dominerende diskurser allerede præger og sætter betingelser for den kropslige erfaring.

36 Ibid., 127.

Case: den græsk-ortodokse musikalske traditions genopstandelse

Når de sortklædte munkes stemmer fylder det hellige eller sakrale rum i klosterets kirke og kapeller, brydes konventionelle barrierer mellem fortid, nutid og fremtid, liv, død og efterliv. Det har angiveligt været gængs forståelse og praksis i mange århundreder i den græsk-ortodokse kirke, men sangen har ikke altid klinget, som den gør i dag. Skønt fortiden i den kristne tradition altid har spillet en væsentlig rolle, så er den måde fortiden tages i brug og refereres til i musikalsk praksis i dag anderledes end tidligere tiders. I den revitaliserede eller opblomstrede messesang på Vatopaidi-klosteret i det græsk-ortodokse munkesamfund på Athosbjerget forestilles og appliceres idealiserede fortider for at give fornyet styrke til medieringen mellem det verdslige og gudommelige i ritualer, bøn og det spirituelle liv i det hele taget. Byzantinsk musik eller græsk-ortodoks messesang udtrykker kærlighed til Guds Søn og Panagía Theotókos (gudsfødersken, den alhellige) og må forstås i den liturgiske og i bredere forstand religiøse sammenhæng som bøn og lovprisning. Musikken er udelukkende vokal og monodisk (enstemmig sang) dog med en dybere klingende drone (der i kristen ortodoks sammenhæng forstås som *íson-praksis*).

Revitaliseringen af den musikalske praksis blev iværksat efter, at klosteret valgte en ny abbed i 1990. En gruppe munke fra en *skete* (en samling af nogle få hytter centreret om et kapel) på den sydlige del af Athos-halvvøen var ankommet til Vatopaidi, som skiftede struktur fra den idiorytmiske ('egen rytme') livsstil, hvor hver munk fulgte sit eget program, til den cenobitiske (*koinóbion*, 'fælles liv') organisering, hvor man kollektivt følger den samme daglige rytme på klosteret.

Samtidig med den musikalske revitalisering er også en omfangsrig restaurering af klosterbygningerne iværksat. Dette arbejde muliggøres ved massiv EU-støtte, hvilket skaber nogen klosterlig uro, eftersom EU repræsenterer en sekulariseret verden, som munkene og andre på den ene side opponerer mod, og på den anden side også ønsker at sætte sit præg på.³⁷ At Athosbjerget i 1988 kom på UNESCOs "World Heritage List" (nr. 454), og således blev dømt universelt bevaringsværdig for menneskeheden, har kun været befordrende for finansieringen af restaureringsprojekterne på flere af Athosbjergets tyve klostre. Klosteret Iviron har således kunnet bryste sig af restaureringsstøtte på små 3 mio. euro.

Bygningsrestaurering tilbyder en frugtbar metafor for revitalisering af musikalsk tradition³⁸: uanset materialernes alder og karakter, så følger arkitekttegninger og byggeteknik tidens teknologiske standarder og entreprisen moderne måder at lede og organisere på. Dem, der udfører arbejdet, påvirker i den grad restaureringen. Arkæologen Peter Fowler betoner den række beslutninger, der må træffes: "To restore involves decisions, historical, practical, ethical, about what to restore to."³⁹ På samme måde involverer arbejdet med en musikalsk tradition nogle forestillinger om, hvad musikken skal lyde som, og hvordan man skal nå derhen.

37 Grækenland blev medlem af det nuværende EU 1981.

38 Jf. Richard Widdess, "Editorial," *Early Music* 24 (1996), 372-73.

39 Peter J. Fowler, *The Past in Contemporary Society: Then, Now* (London & New York: Routledge, 1992), 12.



Figur 2: Skilt foran Iveron-klosteret, der viser millionbeløbet doneret af EU til restaurering af klosterkomplekset. November 2001.
(Foto: Tore Tværnø Lind.)

I starten af 1990'erne, hvor de nye munke ankom til Vatopaidiklosteret, var der kun to *protopsáltes* (kantorer) i koret. Med den nye abbed, Fader Ephraim, ændredes den musikalske praksis imidlertid, da man besluttede at iværksætte forskellige aktiviteter for generelt at højne den musikalske standard: "Gud elsker skønhed, velduft og velklang," som en munk udtrykte det, da jeg spurgte til bevæggrundene for at profilere klosteret så markant på det musikalske. "Nogle klostre er kendte for deres klokkespil, andre for deres ikoner. Vi er kendte for den gode sang!"⁴⁰ De musikalske aktiviteter udgør dels en revitaliseringspraksis, dels en særlig form for 'sakral musikvidenskab', både teologisk og teologisk i sit sigte⁴¹: Den er teleologisk eftersom den søger at dokumen-

40 Feltnoter, Vatopaidi 2000. Feltnoter refererer til mine noter og feltdagbøger fra musiketnologiske feltarbejder på Athosbjerget. De indeholder observationer, refleksioner, analyser, noter fra interviews, samtaler og diskussioner osv.

41 Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (Berkeley: University of California Press, 1998), 92; Lind, *Past Is Always Present*, 77 og 204.



Fig.3. Bygningsrestaurering: Vatopaidi-klosteret med gul kran. November 2001. (Foto: Tore Tvarnø Lind.)

tere klostrets musikalske betydning, som delvist er baseret på musikalske håndskrifts-studier i klosterets egne musikalske manuskripter, heraf unikke værker fra middelalderen. Den er teologisk eftersom den søger at skabe den korrekte enhed af *dóksa* eller tro (ortodoksi) og *práksi* (ortopraksis).

Udover en kernegruppe af musikalske og videnskabelige munke har to specialister udi byzantinsk musik fra Athen været centralt involveret i den musikalske opblomstring på Vatopaidi-klosteret siden midten af 1990'erne, og deres engagement har haft en væsentlig betydning. Inspireret af Tamara Livingstons model i artiklen "Music Revival: Toward a General Theory"⁴² vil jeg gennemgå nogle af de aktiviteter, der relaterer til den musikalske opblomstring og revitaliseringspraksis på Vatopaidi nedenfor. Livingston påpeger i sin artikel, at musikalske revitaliseringer i væsentlighed har præget det 20. århundredes internationale musikalske landskab inden for kunst-, populær- og folke-musik.⁴³ Selv har Livingston forsket i brasiliansk *choro*, en urban instrumental tradition. Et fællestræk for mange revitaliseringer er de særlige kulturelle og politiske dagsordner, der præger aktiviteterne i og omkring den revitaliserede musik. Aktører inden for sådanne bevægelser positionerer sig typisk i opposition til visse aspekter inden for eksisterende musikalske praksis, ofte forstået som 'mainstream', allierer sig selv med en særlig historisk afstamning eller på anden måde forbindelse, samt tilbyder et musikalsk alternativ legitimeret ved påberåbelse af en særlig autenticitet og historisk oprigtighed.⁴⁴

42 Tamara E. Livingston, "Music Revival: Towards a General Theory," *Ethnomusicology* 43 (1999): 66-85.

43 Se også Max Peter Baumann, "Folk Music Revival: Concepts between Regression and Emancipation," *The World of Music* 38 (1996): 71-86.

44 Livingston, "Music Revival," 66.

Livingstons teoretiske overvejelser synes særdeles relevante i forhold til religiøse musikformer, som her den musikalske revitalisering af byzantinsk eller græsk-ortodoks sang.

Dokumentation: manuskripter og lydoptagelser. Munkene på Vatopaidi-klosteret studerer musikalske håndskrifter fra klosterets eget bibliotek. Men i tidens løb er manuskripter blevet spredt ud, givet væk, byttet, stjålet osv., og nogle af disse findes på andre Athos-klostre. På feltarbejde gjorde jeg et mindre dokumentations-team følge og kørte i en firhjulstrucken pick-up over bjergpasset til det russiske kloster, Panteleímonos, beliggende på den sydvestvendte bred af halvøen. Teamet bestod af en munk, en specialist i byzantinsk musik fra Athen og en fotograf, og formålet var at lave digital fotografering af Vatopaidi-manuskripter i det russiske klostres besiddelse. Håndskriftsstudierne suppleres af studier af – og auditiv træning baseret på – tidlige optagelser som opbevares i klostrets '*kassettothíki*' (diskotek eller lydarkiv). Disse rummer blandt andet ældre munkes stemmer og de store, berømte sangere fra Agias Sofias kirken i Konstantinopel (Istanbul) såsom Stanitsas, Naupliotis og Pringos. Lydarkivet har stor betydning for bestemmelsen af, hvordan man forestiller sig lyden og stilen af den revitaliserede praksis. Det interessante er, at stemmer og personligheder uden for klosteret og sågar uden for det hagioreitiske ('fra det hellige bjerg') klostersond fund inkluderer som originale, autoritative kilder. Dette beskriver et interessant paradoks ved det, at munkenes musiksyn er traditionalistisk og deres historiske selvforståelse grænsende til det puritanske, mens selve revitaliseringspraksis peger på en inklusiv, elastisk og synkretistisk tilgang, hvor man sætter elementer, der stammer fra forskellige steder og tider, sammen.

Retrospektiv musikalsk transortografi. Munkene kerer sig om at omskrive den musikalske notation til det korrekte (transortografisk praksis). Flere musikalske tegn blev dømt ude under reformen af det byzantinske musikalske system i årene 1814-32, hvor den såkaldte *Néa Méthodos* (Den Nye Metode) blev implementeret. Denne reform var et forsøg på at samle den musikalske praksis i kirken, som under Ottoman-styret siden det byzantinske riges fald (1453) havde udviklet sig i mange lokale og personlige retninger. Et af de tegn, som blev slettet var *okseía*-tegnet, som Vatopaidi-klosteret (og specialisterne i Athen) har genindført i skriftlig, teoretisk og opførelsesmæssig praksis. *Okseía* ('høj') betegner en opadgående sekund udført med en særlig kvalitet (*poiótita*) og stemmebrug (*laringismós*), og grunden til at puste nyt liv i det (sådan forklarer munkene det) er, at det har været holdt i live i mundtlig overlevering, men at den melodiske bevægelse (*pneúma* eller 'ånd'), som tegnet repræsenterer, har været løsrevet fra sin notationsmæssige materialitet, har mistet sin 'krop' (*psóma*). Der er andre tegn, som beskriver en opadgående sekund, og som i kombination med forskellige andre tegn kan beskrive næsten det samme på skrift, som *okseía*-tegnet kan. Pointen er imidlertid at genforene de oprindelige tegn med den rette melodiske bevægelse og vokale interpretation. Dette er naturligvis resultatet af, hvordan man *forestiller sig* disse tegn og melodier så ud og lød i en given historisk periode.

Mundtlig tradition som autoritativ. Skønt munkene finder tilføjelser i marginen i manuskripter, som udtrykker tidligere munkes måde at tolke melodiske bevægelser på, så er det den mundtlige overlevering, der betragtes som afgørende: "Alle kan studere musikalsk notation, men ikke alle har den mundtlige tradition," som min musiklæremester på klosteret, Fader Agapios, udtrykte det.⁴⁵ Mundtlig overlevering bliver et korrektiv til skriftsystemet. Den mundtlige traditions vigtighed peger på, at den ikke blot er en måde at overlevere et musikalsk system på, men en del af en spirituel sammenhæng, hvor stemmen i sin korrekte brug er et middel til at transcenderer det menneskeligt immanente. Vatopaidi-klosteret gør krav på at 'have' traditionen, de udfører den, lever den. Nok legitimeres dette krav ved historiske kilder og musikalsk genealogi, men at *have* traditionen betyder at have adgang til en form for esoterisk viden for at kunne tolke de musikalske tegn korrekt (ortopraksis). Denne viden er skjult for den uindviede musiketnolog, og ikke noget man kan analysere sig til uden åndelig deltagelse i traditionen.

Reetablering af tidligere musikalske og liturgiske praksis. Korrekt adfærd og formaliteter i kirkerummet og opførelsespraksis af ritualer foreskrives i den bog, der kaldes *Typikón*. Nogle udgaver dateres tilbage til det 5. århundrede og beskriver blandt andet udførelsen af *kánon*-versene, herunder, hvordan *kanonárchis* (den, der leder kanon) bør agere. Jeg har flere gange på Vatopedi-klosteret kunne observere *kanonárchis* alternere småløbende mellem de to kor, reciterende versene for koret. Dette en 1500 år gammel praksis, som ingen praktisk betydning har, siden begge kor i dag har teksten foran sig og har god støtte i det elektronisk dæmpede læselys over pulten (som har erstattet de traditionelle olielamper).

Forbedre eksisterende praksis. Korsangen på klosteret er forbedret gennem indførelsen af øvning, som undertiden ledes af specialisterne fra Athen. Blandt andet har man tilstræbt at synge homofont, altså med én stemme (som ikke er en selvfølge i udførelsen af monodi) efter moderne professionelle standarder for, hvordan man arbejder med korsang. Jeg mødte nogle yngre sangere fra Athen, som mente, at manglen på autenticitet i den musikalske standard på Vatopaidi var prisen for den professionelle lyd og videnskabelige tilgang, hvilket nogle af dem (efter jeg lovede dem anonymitet i min etnografiske fremstilling) betragtede som tegn på afvigelse fra en mere 'simpel' klostertradition, hvis ikke ligefrem sekularisering. Denne modstand ser Vatopaidi-traditionen som en moderniseret praksis, der ikke matcher vidt udbredte romantiske ideer om munkelivet på Athosbjerget: at Athos-munke er simple bønder der ikke øver sig, men lever et ureflekteret liv i pagt med Gud og natur. Dette eksotiske syn er knyttet til ideen om, at tradition ikke er i bevægelse, men er statisk, og så har det den oplagte svaghed, at det ikke giver mulighed for at skelne mellem en autentisk musikalsk opførelse og munke, der synger falsk (*parafoanía*) –ikke alle klostre har veltrænede stemmer blandt brødrene. Rekrutteringsgrundlaget har også ændret sig siden midten af 1970'erne –

45 Feltnoter, Vatopaidi, 2001.

efter at mange forudså munkesamfundets undergang op til fejringen af tusindåret for dets grundlæggelse i 1963. I dag ankommer mange munke med lange uddannelser inden for alle mulige fag, der tæller økonomi, elektronik, it, mikrobiologi, musikvidenskab osv.

Uddannelse. Uddannelse af sangere på klosteret er en måde at sikre vedligeholdelsen (og den fortsatte udvikling) af den revitaliserede praksis. Det tager tre-fem år at blive *psáltis* alt efter talent, stemme og øvelse. Når man taler om at holde traditionen i live, er det påfaldende i eksemplet her med klosteret, at det ikke reproducerer sig selv, men holder traditionen i live ved at skole nytilkomne ind i den. Selvfølgelig er der kirker, korsang og teoriundervisning ude i de græske sogne, men når en nyankommen kommer i musikalsk lære på klostret, starter han med at skulle aflære sig sine tidligere vaner og unoder, for derefter at tilegne sig den nye og korrekte praksis, alt i mens han også vokser spirituelt under vejledning.

Genopdagelse af det klassiske. Komposition af nye hymner i klassisk stil, liturgiske kor-svar og hymner i ældre (og af reformen forladte) tonearter, brugen af klassiske intona-tionsformler, indføringen af en forenklet drone-praksis (ison-praksis) tæller som nogle eksempler på, hvordan tidligere måder genoptages i klosterets dagligliv.

Musikalsk genealogi. Centralt for den selv-historiografiske opgave er at kortlægge den musikalske genealogi over musikalske fædre, dvs. komponister, mestersangere, lærer-mestre, hvis netværk kobler klosteret til den store kirke (Agias Sofias) i Konstantino-pel. Sådan et stamtræ er en måde at dokumentere klosterets musikalske storhed og centrale placering i den byzantinske musikhistorie. Det er samtidig en måde, hvormed man kan legitimere den fornyede praksis historisk. Genealogi har som sådan en vigtig rolle at spille i udformningen af klosterets narrative profilering og bliver særlig vigtig, når det kommer til at værne om den musikalske arv.

Udbredelse. Produktionen af kommercielle indspilninger er en vital måde at udbrede den revitaliserede praksis på. Klosteret udgiver det, der forstås som det klassiske reper-toire og en serie, der på engelsk kaldes *The Vatopaidi Musical Bible*, og som indeholder kompositioner af betydningsfulde lokale komponister, såsom Matthaïos Vatopaidinos (1774-1849).

Anvendelsen af tidlige indspilninger og udgivelsen af egne i forbindelse med op-blomstringen af den musikalske tradition, peger på, at selv konservative og religiøst-dogmatiske traditioner indoptager nyt materiale og anvender moderne teknologi som befordrende for det traditionelle.

Et spørgsmål trænger sig på, eftersom klostre i sagens natur ikke er i stand til at reproducere sin egen population. Nye medlemmer må komme udefra. Sådan har det – og jeg er lige ved at sige 'naturligvis' – altid været, men i forhold til en revitalise-ring af den musikalske praksis må vi imidlertid spørge: Præcis hvilken tradition er ble-

vet revitaliseret? Den udbredte ide om en særlig agioreitisk stil (*to agioreítiko ífos*) har længe har været delt af vestlige forskere.⁴⁶ Men der må stilles et stort spørgsmåltegn ved, hvordan den i så fald skulle defineres, eftersom klostrene indbyrdes er uenige om, hvad der karakteriserer denne særlige syngestil udover en betoning af, at munkens stemme bør udtrykke dyder som ydmyghed (*tapeínosi*) og kærlighed (*agápi*), samt at munkens kontinuerlige, hverdagslige bøn giver hans stemme en spirituel tyngde. Om-sat i klanglig praksis udtrykkes disse forhold ret så forskelligt.

Spørgsmålet er da, om Vatopaidi-klosterets musikalske praksis må betegnes som en helt lokal tradition for sig. Svaret er ikke helt enkelt. På et regionalt plan (som udtryk for en Athos-tradition) deler Vatopaidi-munkene i bred forstand nogle syn på musikken med andre klostre, hvorimod der i aldeleshed hersker uenighed om andre.⁴⁷ Og så er Vatopaidi-klosterets musikalske ståsted i stor grad præget af den græske musikteoretiker og radiomand Simonos Karas puritanske syn på græsk folke- og kirkemusik⁴⁸ – altså en klar urban og 'moderne' kulturkonservativ inspirationskilde. Endelig finder man også munke, der afviser ideen om en særlig syngestil på Athosbjerget, men som betoner, at der kun findes én samlet musikalsk tradition inden for den græsk-ortodokse kirke helt i tråd med idealet om én samlet kirke og en stærk græsk nation.

Afsondrethed

Traditioner og deres betydninger er reelle og virkelige. For så vidt, at mennesker lever dem og holder dem i hævd, så finder de sted bestemte steder og i afgrænsede miljøer, sætter deres præg på deltagernes liv og har konsekvenser, der rækker ud over lokale forskelle inden for en tradition. Samtidigt er traditioner imidlertid også imaginære, produkter af menneskers forestillingsevne – helt i tråd med diskussion ovenfor om fællesskaber som samtidigt konkrete og forestillede. Et særtræk ved globaliseringsprocesser er blandt andet et øget antal af det antropologen Edward Ardener har kaldt "remote areas," afsides områder eller fjerne egne.⁴⁹ Ardener fastholder, at "it is obviously necessary that 'remoteness' has a position in topographical space, but it is defined within a topological space whose features are expressed in a cultural vocabulary" (Ardener 2007: 214).⁵⁰ Altså, traditioner finder sted i topografisk og geografisk forstand, men er samtidig topologisk konstitueret ved de måder, vi taler om traditioner både inden for traditionerne selv og i teoretiseringer om dem udefra.

Ofte understreges traditioners forbindelse med afsondrede egne, der typisk kobles til en tidsmæssig analogi, nemlig forbindelsen til fjerne tider som beskrevet ovenfor. Og

46 Fx Bjarne Schartau, "Athos." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bd. 1, (Kassel/Basel: Bärenreiter/Metzler, 1994), 942-45.

47 Lind, *Past Is Always Present*, 151-71.

48 Eleni Kallimopoulou, *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece* (Farnham: Ashgate, 2009).

49 Edwin Ardener, "'Remote Areas' – Some Theoretical Considerations," i *The Voice of Prophecy and Other Essays* (Oxford/New York: Berghahn Books, 2007), 211-223; 2007; Kirsten Hastrup, *A Passage to Anthropology: Between Experience and Theory* (New York: Routledge, 1995), 156.

50 Ardener, "'Remote Areas,'" 214.

her er det Athosbjergets geografiske afsondrethed som halvø med en mur, som tegner en officiel grænse mod det øvrige græske fastland i Halkidiki-området, der giver anledning til at opfatte munkesamfundet som tidsmæssigt afsondret, i den forstand, at der fremelskes en 'organisk' sammenhæng mellem den nutidige musikalske opførelsespraksis og sådan som man forestiller sig, at den har været i fjernere tider. Der er imidlertid et stort problem med den svage og upræcise betegnelse 'fjernere tider,' hvorfor musikforskningen må stille spørgsmålet: præcis hvilken fortid henvises der egentlig til? Men inden for en tradition har man ofte ikke samme krav til præcision i de historiske forhold, som man finder i videnskaben. Det er en udbredt (selv)opfattelse, at "der har ikke været en eneste dag på Athosbjerget siden grundlæggelsen i 963, uden at der mindst et sted på Det hellige Bjerg (Athos) har været holdt højmesse."⁵¹ Her tages hverken hensyn til ændringer i klosterets organisering gennem tiden og dermed den måde, hvorpå man har administreret klosterlivet herunder den musikalske tradition, eller til perioder med ustabilitet, som har sat sit præg på Athosbjerget som fx under og efter dets engagement i uafhængighedskrigen i 1820'erne, hvor mange munke måtte lade livet eller flygte. Ikke desto mindre finder fortællingen om en ubrudt tradition næring – indadtil som udadtil – i den nutidige, hverdagslige klosterdisciplin og askese, ja selv i klosterdiæten.⁵² Betonningen af traditionelle forhold også i omverdenens måde at italesætte Athosbjerget peger på, at traditioner også vedligeholdes i den del af verden, der netop ikke er afsondret, ikke er perifer, men udgår fra det center, hvorfra den agioreitiske tradition betragtes. Den omkringliggende græske og pan-ortodokse verden har netop brug for Athosbjerget som et refugium, som 'en anden,' der kan give næring til den enkeltes religiøse og historiske – og musikalske – selvidentitet. Og det kan det kun være, hvis det diskursivt, eller topologisk, nægtes en plads i den moderne verden, desuagtet at klostrene kan tilbyde de besøgende pilgrimme varme brusebade og mobildækning, ligesom derhjemme.

Konklusion: Traditionen er død! Traditionen længe leve!

Selv efter postmodernismens varsel af de 'ægte' traditioners globale varmedød og den kulturelle værdi-nivellerings komme, er de der stadig, traditionerne, også de religiøse, flere af dem endog med fornyet kraft. De har blot ændret sig på nye måder end tidligere set og forudset, ligesom de måder, hvorpå mennesker erindrer sig selv ændrer karakter og medieringsform med tiden og den teknologiske udvikling. Konfronteret med moderne bekvemmeligheder svarer nutidens munke, at mobiler, elektricitet og firhjulstrukne jeeps netop ikke er afgørende for den traditionelle levevis. Der er blot tale om redskaber og forhold, der letter klostrets mange daglige opgaver.

51 Feltnoter, Ivron, 2013.

52 Den seneste udvikling i betoningen af positive forhold ved de ortodokse munkes traditionelle levevis har givet anledning til flere kogebøger om Athosbjergets køkken, bl.a. Stig Ekkert, *Athos kuren: munkene, maden og det gode helbred* (København: Gyldendal/Nordisk Forlag, 2009), der kobler kræftforskning med anekdoter om munkelivet med sunde opskrifter hovedsageligt baseret på grøntsager og fisk (munkene spiser ikke kød med ganske få undtagelser). Et andet eksempel er Monk Epiphanius of Mylopotamos, *The Cuisine of the Holy Mountain Athos* (Thessaloniki: Synchroni Orizontes, 2010), som er udgivet på flere sprog, bl.a. græsk, russisk og engelsk.

Den akademiske verden (re-)producerer ofte det argument, at traditioner ikke længere er traditionelle, men moderne simulacra. Alligevel er det ikke ligefrem i inautentiske musiktraditioner antropologer og musiketnologer drømmer om at lave feltarbejde. På den måde sidder det autentiske allerede i øjet, der ser, og i øret, der lytter – helt i tråd med Hastrups argument om, at kultur er noget, vi ser med. Forskningen er altså medproducent på det autentiske liv, den forsøger at dokumentere.⁵³ I mellemtiden kan de mennesker som lever en given tradition i praksis stadig (vælge at) opfatte den som netop en antitese til det moderne eller fremhæve det idiomatisk traditionelle for at gøre sig synlig og vinde særlige rettigheder i en globaliseret verden. Men det er svært at være selvhævdende traditionel, uden at denne positionering samtidig må betragtes som ideologisk betinget: traditionsforvaltere placerer ofte sig selv som modstykke til det moderne, detraditionaliserede, fremmedgørende og usunde samfund (og hvad den konventionelle storbysdystopiske narrativ nu ellers hedder). Klostersamfundet på Athos tilbyder således sjælens frelse med fornyet spirituel vitalitet og traditionalitet og må dermed rykke ved vores opfattelser om det moderne som ikke-religiøst og ikke-traditionelt.

I stedet for at bestemme autentiske fra uægte traditioner, hvilket må forstås som en værdinormsætning, hvor forskeren sætter sin autoritet igennem, består musikvidenskabens opgave snarere i at studere traditioner, som de tager sig ud i det moderne samfund inklusive traditionernes selvrepræsentation. Derved kommer de interessante spørgsmål til at handle om, hvorfor og hvordan det ene og det andet fremhæves som traditionelt i og omkring musikken, hvad der har musikalsk signifikans, og hvorfor det særligt traditionelle er så vigtigt. Denne strategi er frugtbar, hvis målet er at forstå de dagsordner og dynamikker, der driver mennesker til at opfinde, videreføre, tale om, ændre, identificere sig med og erindre gennem traditioner.

Forvaltningen af den musikalske tradition på de enkelte klostre på Athosbjerget synes ved nærmere undersøgelse altså at udfordre traditionen som *tilsyneladende* homogen. De lokale forskelle inden for traditionen peger imidlertid ikke blot på en rig mangfoldighed, men præges også af diskussion og forhandling, der ikke ofte går stille af. En gruppe af byzantinsk-musikkyndige kantorer fra Athen, der ligesom klostrene bekymrer sig om 'traditionen', lagde sag an mod en af de eksperter udi det byzantinsk-musikalske, som Vatopedi-klosteret rådfører sig med, fordi han i en lærebog⁵⁴ i byzantinsk sang havde genoplivet syv musikalske notationstegn (herunder *okseía*-tegnet, som nævnt ovenfor), som blev afskaffet ved den musikalske reform i 1814 på foranledning af patriarken. Konstantinou har i retten forsvaret sig med, at han ikke er den eneste, der har genanvendt de omtalte tegn: de findes i talrige antologier med hymner udgivet på tryk i tiden omkring og efter reformen, og anvendes på Vatopaidi-klosteret, hvor munkene har gjort deres autoritet gældende som historisk betydningsfuld udi de musikalske forhold. Med udbredelsen af deres musikalske indspilninger har de sat nye standarder for, hvordan sangen fra et livskraftigt ortodoks fællesskab bør klinge. Tra-

53 Regina Bendix, *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1997).

54 Georgos Konstantinou, *Theoría kai práxis tis ekklesiastikís mousikís* [Kirkemusikkens teori og praksis] (Athen: Ekdosi Etairias Byzantinon, 1997).

ditionsforvaltning kan dermed forstås som en musikalsk temporal praksis, der udover opførelsespraksis består af et kompleks af viden om musikteori og musikpaleografi, teknisk mediering samt historisk forestillingsevne. Dertil kommer en vision om den fremtidige verden – ikke blot den verden, vi lever i, navnlig også den verden, det ortodokse livssyn forstår som efterlivet hos gud. Præcis hvordan den musikalske tradition forvaltes for at befordre det fremtidige liv i guds nærvær på bedste måde, understreger blot dens vigtighed, og kan bidrage til at forklare de voldsomme stridigheder om nogle småtegn i moderne byzantinsk nodeskrift.

Abstracts

Tradition belyses i denne artikel som praksis, som opfindelse, som modernitet og som erindring. Diskussionen illustreres med eksempler fra den græsk-ortodokse musikalske tradition på Athosbjerget i det nordlige Grækenland, hvor jeg har lavet feltarbejder i perioden 1997-2013. Her kobles den rette tro (ortodoksi) med ideer om den rette praksis (ortopraxis), dvs. hvordan man i munkesamfundet bedst gebærder sig i forhold til liturgisk sang. At forstå tradition som praksis vil sige, at tradition ikke så meget er noget man har, som det er noget man gør. Tradition kan både være en historiografisk praksis, som rummer de måder mennesker husker og fortæller sig selv på, og samtidig betegne en aktuel praksis. For munkene på Athosbjerget handler det dels om at ihukomme Jesu liv og guds ord som en levende del af en nutidig religiøs – og musikalsk – tradition, dels at sætte en standard for, hvordan dette bør gøres blandt andet med kortlægning af klosterets musikalske mestre og æstetiske bud på, hvordan musikken bør klinge.

This article discusses tradition as practice and remembrance, and in terms of invention and modernity. The discussion is illustrated by examples from the author's ethnomusicological fieldwork among the Greek Christian Orthodox monks at Mount Athos, Northern Greece, in the period between 1997 and 2013. In the monastic society, ideas about right chanting relates to the correct unity of right belief (orthodoxy) and right practice (orthopraxis). Tradition is not merely the transmission of a content or an object to possess. Rather, tradition is emphasized as a set of cultural and religious practices, including bodily and musical actions, and activities that inform the listener of how modern, Christian Orthodox chant should sound and through which pasts (i.e., its historiographical narratives) it comes to sound in present performance practice.

Musik som kommunikativ emotionel praksis i *Armadillo*

En stor andel af den musik, vi som mennesker i en moderne mediekultur udsættes for, stammer fra audiovisuelle medietekster, hvad enten de stammer fra YouTube, computerspil, film eller tv. Der er her tale om sammensatte udtryk, hvor musikken ofte er sekundær i den forstand, at en given film ville fungere som film (omend forandret) også uden musik, hvilket også gælder computerspil, tv-serier etc. Musik i audiovisuelle medier tjener typisk specifikke kommunikative formål, som ofte har at gøre med oplevelsen af stemninger og følelser. Selvom vi som brugere af audiovisuelle medier er yderst kompetente i afkodningen af musikken og ubesværet opfatter og forstår de musikalsk formidlede stemninger og emotionelle relationer mellem filmens figurer og mellem filmens fortælling og os selv, så foregår det oftest på et intuitivt, ureflekteret perceptionsniveau.

Denne artikel handler om disse kompetencer, som jeg vil argumentere for bunder i en mental-kropslig praksis, der bør anerkendes og bevidstgøres som en særlig form for musikalsk viden, som vi anvender i vores hverdagslige omgang med musik i audiovisuelle medier. Først vil jeg præsentere Philip Taggs systematik af musikalsk viden og dermed tydeliggøre, hvorledes den emotionelle kommunikation adskiller sig fra andre musikalske videns- og praksisformer. Dernæst opstilles en epistemologisk ramme for forståelsen af, hvad det er for en type emotionel oplevelse, musik som kommunikativt virkemiddel i audiovisuelle medier kan give anledning til. Den musikalske lydside til den danske krigs-dokumentar *Armadillo* instrueret af Janus Metz (2010) vil her blive brugt som eksempel – både på den emotionelle praksis, der knytter sig til det individuelle her-og-nu-møde med filmen, men også på den praksis, der efterfølgende knytter sig til offentlighedens reaktion på en dokumentarfilms anvendelse af musik.

Musik som viden og kompetence

Philip Tagg inddeler i artiklen "Music, Moving Images, Semiotics and the democratic right to know" musikalsk viden¹ i fire kategorier (se skemaet nedenfor). Parallelt med Christopher Smalls skelnen mellem at *musikere* og at forholde sig sprogligt distanceret til musikken² skelner Tagg overordnet mellem viden i musik ("knowledge in music")

- 1 Musikalsk her i den brede forståelse "vedrørende musik" og er dermed ikke begrænset til forståelsen "musikbegavet."
- 2 Christopher Small, "Prelude", i *Musicking, the meanings of performing and listening* (Hanover & London: Wesleyan University Press, 1998).

og viden *om* musik ("knowledge *about* music"). Skemaet beskriver fire former for musikalsk viden og kompetence samt i hvilken type institution, den læres og praktiseres. Taggs kategorisering vil først blive diskuteret og efterfølgende føre til en yderligere kvalificering og perspektivering af det, Tagg kalder den musikfortolkende kompetence i skemaet nedenfor (1b), hvor mit fokus vil ligge på musik som emotionel hverdagspraksis i mødet med audiovisuelle medieudtryk.

Philip Taggs skema over musikalske videnstyper:³

Musik-videnstyper	Beskrivelse	Læringsinstitution
1: Musikalsk viden ("knowledge in music")		
1a: Musik-skabende kompetence	Skaber, opfinder, producerer, komponerer, arrangerer, performer osv.	Konservatorier, musikskoler
1b: Musik-fortolkende kompetence	Genkalder, genkender, skelner mellem musikalske lyde samt deres kulturelt specifikke konnotationer og sociale funktioner.	----
2: Metamusikalsk viden ("knowledge about music")		
2a: Metamusikalsk diskurs	"Musikteori," identificerer og navngiver elementer og mønstre i den musikalske struktur.	Musikvidenskab, musikakademier
2b: Fortolkende metamusikalsk diskurs	Forklarer hvordan musikalsk praksis relaterer sig til kultur og samfund, inklusiv tilgange fra psykologi, akustik, business, sociologi, antropologi, cultural studies.	Socialvidenskabelige afdelinger, litteratur og medievidenskab, populærmusikstudier.

Taggs skematisk opstilling giver et noget forenklet og stiliseret billede af musikvidenskaben (2a), hvis generelle praksis i dag integrerer dele af viden fra de tre øvrige kategorier.⁴ Især med *New musicology*, som er en bevægelse inden for musikvidenskaben, der opstod i 1980'erne, har den vestlige musikvidenskab især gennem de sidste 20 år taget en kulturel og sociologisk drejning (2b). Der er altså ikke helt så skarpe grænser mellem læringsinstitutionerne, som Taggs model giver indtryk af, og det samme gælder for den praktiske brug af de forskellige videnstyper.

3 Tagg, Philip, "Music, Moving Images, Semiotics and the democratic right to know," i *Music and Manipulation. On the Social Uses and Social Control of Music*, red. Steven Brown et al. (New York: Berghahn Books, 2006), 167. Forfatterens egen oversættelse.

4 Taggs artikel er en bearbejdet version af et paper han gav ved konferencen *Music and Manipulation* i Stockholm i 1999. Artiklen har været tilgængelig på tagg.org siden 2001 inden den i 2006 udkom i antologien *Music and Manipulation*, der består af bidrag fra konferencen i 1999.

Tagg har med vilje ladet institutions-feltet i 1b stå udfyldt, eftersom han mener, at denne type viden ikke kan læres i nogen uddannelsesinstitution, hvilket generelt set stadig er gældende i dag. Vi er alle specialister, hvad angår den musikfortolkende kompetence, men vi kender ikke til mekanismerne bag. Vi ved godt, at musikken kan få os til at føle sympati for en person, vi ellers ikke bryder os om, men vi ved ikke helt, hvordan den gør det.⁵ Det sted, hvor vi opøver og anvender denne kompetence, er i hverdagens møde med musik f.eks. i tv, på internettet, i computerspil, i reklamer, i butikker, i telefoner osv. Vi lærer at genkende lyden af en helt og en skurk, af gener, brands, produkter, forskellige etniciteter, forskellige samfundsgrupper osv. I den tomme rubrik kunne der derfor stå "hverdagserfaring" og evt. suppleret med "især i mødet med audiovisuelle medier." Vi er sjældent særligt bevidste om denne kompetence, og Taggs ærinde i artiklen er at påpege nødvendigheden af at få disse kompetencer bevidst- og videnskabeliggjorte både i hverdagslytningen og i musik- og medievidenskaben. Taggs projekt er kritisk, og handler om at ruste os bedre i forhold til den store mængde af audiovisuel information (og manipulation), som vi i moderne samfund udsættes for hver eneste dag. Ved at få større kendskab til, hvordan musik formidler betydning, kan vi bedre tage stilling til, hvilke budskaber vi vil acceptere eller afvise, eller selv ønsker at skabe, mener Tagg.⁶ Han kommer selv med fire bud på, hvordan dette kan ske: 1) Via *musik-epistemologi*, der hos Tagg handler om at gøre op med den autonomi-æstetiske musikvidenskab samt få et antropologisk blik på vores egen kultur (en karakteristisk tilgang for den kontekst-orienterede *New musicology*); 2) Via *semiotisk musikanalyse*, der undersøger de musikalske strukturer som tegn, der er kulturelt kodede med betydning; 3) Via *lige adgang til musikproduktion* – altså en demokratisering af den form for musikeren, der traditionelt praktiseres i 1a i skemaet; 4) Via *ideologisk kritik*, der hos Tagg henviser til større bevidsthed om magtudnyttelse via musikalsk manipulation i audiovisuelle medier. Punkt tre er allerede en realitet med de digitale mediers tilbud om let tilgængelige muligheder for selv at producere musik og film. Den ideologikritiske metode (punkt 4) har haft meget lav prioritet i de humanistiske videnskaber de seneste årtier, men forestillingen om manipulation gennem musik spiller en fremtrædende rolle i den offentlige debat – ikke mindst når det gælder anvendelsen af musik i reklamer og dokumentar.⁷ De øvrige to muligheder, Tagg mener kan føre til bedre kendskab til de musikfortolkende kompetencer (musik-epistemologi og semiotisk musikanalyse), hører hjemme i en videnskabelig praksis, og der har de seneste år vist sig en voksende interesse for forskellige former for hverdagslytning og -oplevelse inden for en række af de fagdiscipliner, som Tagg næv-

5 Det viste sig f.eks. i et mindre receptionsstudium, jeg foretog i efteråret 2009, hvor jeg undersøgte receptionen af den danske dokumentarfilm *Ballets Dronning*, der portrætterer formanden for Dansk Folkeparti, Pia Kjærsgaard. Have, Iben, "Underlægningsmusik i dokumentariske politikerportrætter," i *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne mediekultur*, red. Anne Jerslev et al. (København: Tiderne Skifter, 2009) & Have, Iben "Attitudes towards documentary soundtracks – Between emotional immersion and critical reflection," *MedieKultur* 48 (2010), 48-60.

6 Tagg, "Music, Moving Images, Semiotics," 182.

7 Diskussionen omkring underlægningsmusik og manipulation behandles i Have, "Underlægningsmusik," og Have, "Attitudes."

ner i 2b: f.eks. antropologisk *akustemologi*,⁸ *soundscape*-teori,⁹ kognitionsteori, fænomenologi, lydbranding og musikpsykologi. Taggs artikel er over ti år gammel, hvilket til dels forklarer, at ingen af disse nyere tendenser inddrages eller omtales, men det kan også skyldes, at ingen af dem (i modsætning til *New musicology*) er udviklet ud fra musikvidenskab, men opstår og praktiseres i et bredt og broget tværfagligt felt uden tydelig faglig base. "Lyden har ikke noget videnskabeligt hjem" som medieforsker Klaus Bruhn Jensen formulerer det,¹⁰ og det karakteriserer netop mange af de studier, der beskæftiger sig med hverdagens musikfortolkende kompetence, at de ikke begrænser sig til musik, men beskæftiger sig mere bredt med lydoplevelse og lytning (jf. f.eks. toneangivende teoretikere som Steven Feld og Don Ihde), hvilket er med til at adskille disse teoretiske tilgange fra Taggs beskrivelse i 2b. Når de videnskompetencer, vi anvender i hverdagslytningen, teoretiseres og videnskabeliggøres anvendes et metablik og en sprogliggørelse, som nødvendigvis må medføre, at kompetencerne flytter sig fra viden *i* musik til viden *om* musik. Dermed flyttes den viden Tagg beskriver i 1b til 2b på samme måde som 2a er et teoretisk metablik på de kompetencer, der udøves i 1a.

Mit ærinde her lægger sig i forlængelse af Taggs i forsøget på at forklare nogle af de mekanismer, der ligger til grund, for den måde musik kommunikerer på, når vi møder den som en del af diverse audiovisuelle mediefortællinger. Jeg vil fokusere på en bestemt type musikfortolkende kompetence, som jeg mener, Tagg overser (eller i hvert fald ikke nævner i sin beskrivelse) i 1b i skemaet, nemlig den der har at gøre med den emotionelle oplevelse af musik – nærmere bestemt med musik som emotionel hverdagspraksis i mødet med audiovisuelle medieudtryk. Relationen mellem de musikalske strukturer og en emotionel oplevelse er helt central i vores måde at afkode musik på i audiovisuelle fortællinger, hvad enten vi møder dem i biografen, på tv, i reklamer eller på YouTube. Musikken rører os, så vi får tårer i øjnene, den gør os anspændte eller lettede, skaber indlevelse og mistro. Og instruktører og reklameproducenter anvender musikken som et kommunikativt værktøj, som, de ved, giver mulighed for at skildre følelser og stemninger, og som skaber en særlig adgang til modtagerens følelser.

I det følgende vil jeg først opstille en epistemologisk ramme, der gør det muligt overhovedet at betragte emotionel oplevelse af musik som en vidensform. Inden for denne ramme vil jeg forsøge at nå nærmere en forståelse af, hvad det er for en type emotionel oplevelse, musik som kommunikativt virkemiddel i audiovisuelle medier giver anledning til. Jeg vil her anvende neuropsykolog Antonio Damasio's begreb om *baggrundsfølelser* fra bøgerne *Descartes' Error* (1994) og *The Feeling of What Happens* (2000). Den danske krigsdokumentar *Armadillo* (2010) vil blive anvendt som eksempel på et musikalsk lydspor, der i udpræget grad kommunikerer via disse baggrunds-

8 Feld, Steven, "Waterfalls of song: An *Acoustemology* of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea," i *Senses of place*, red. Steven Feld et al. (Santa Fe: School of American Research Press, 1996), 91-135.

9 Schafer, Murray R., *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, Vermont: Destiny Books, 1977).

10 Jensen, Klaus Bruhn, "Lyd som kommunikation," *MedieKultur* 40 (2006): 5.

følelser. Modtagelsen af filmen (med fokus på den musikalske formidling af følelser) vil efterfølgende blive diskuteret, og til sidst vender jeg tilbage til Taggs ønske om, at denne type af emotionel og intuitiv kropslig viden i mødet med musik i højere grad bør bevidstgøres eller reflekteres.

Krop, kognition og kvalia

Der er forskellige indgange at vælge, når man vil prøve at forstå mekanismerne bag musikalsk betydningsdannelse. Man kan tage afsæt i de musikalske strukturer (f.eks. via semiotikken, som Tagg gør det), i kulturen (f.eks. via diskursanalyse) eller i mennesket (f.eks. via kognitionsteori, psykologi, fænomenologi), som jeg vælger her. Jeg skriver med vilje "indgange," eftersom de fleste bidrag inden for dette felt netop ofte erkender helheden i samspillet mellem de musikalske strukturer, lytter og kontekst, selvom de vælger en bestemt indgangsdør. Det er f.eks. for snæversynet at udelukke den kulturelle prægning af f.eks. kognitive strukturer på samme måde som det er vanskeligt at forstå menneskers handlinger og kultur uden også at prøve at forstå, hvordan de tænker, føler og erkender. Selvom man vælger en bestemt indgang til betydningsdannelse, er det altså nødvendigt at anlægge et bredere perspektiv.

Musik som emotionel praksis, som jeg som nævnt betragter som en del af 1b i skemaet ovenfor, er ikke en fysisk handlingsorienteret praksis som i 1a, men en mental-kropslig praksis, hvor det kropslige ikke skal forstås som en ydre, men som en indre aktivitet. For at forstå denne praksis som viden, er det nødvendigt at gøre op med den klassiske skelnen mellem krop og sind, følelse og bevidsthed.

Inspireret af tanker fra filosofen Mark Johnson og neurologen Antonio R. Damasio, mener jeg, at den kropslige erkendelse og forståelse er helt central for vores bevidsthed, vores opfattelse af os selv og verden omkring os. Johnson ønsker med sin bog *The Body in the Mind* (1987) at undersøge et, som han siger, hidtil uudforsket område inden for menneskets kognition – et område hvor det kropslige "works its way up into the 'conceptual' and 'rational' by means of imagination."¹¹ Han vil således nedbryde normen om, at betydning, logiske forbindelser, begrebsliggørelse og ræsonnement knyttes til det mentale og rationelle, mens perception, følelser og mentale forestillinger (*imagination*) knyttes til kroppen. Menneskets forståelse og betydningsdannelse er ikke kun et spørgsmål om bevidsthed eller refleksion, men i højere grad om dets måde at "have" eller "være i" verden – måden vi oplever verden på som en forståelig realitet (jf. Johnsons inspiration fra franske fænomenologer som Maurice Merleau-Ponty). Vores måde at "have" verden på foregår ifølge Johnson via kognitive, dynamiske mønstre og strukturer (de såkaldte *image schemata*¹²), som udvikles på baggrund af vores kropslige interaktion med verden – mønstre der strukturerer vores per-

11 Mark Johnson, *The Body in the Mind – the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987), xxi.

12 Et lignende begreb, "kropsskemaer," findes hos Merleau-Ponty, der dog går noget mindre systematisk til værks end Johnson i undersøgelsen og definitionen af begrebet. Jf. Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception* (London: Routledge, 1981), oprindeligt publiceret på fransk i 1945.

ception, men samtidigt udvides og udvikles, så de også bliver centrale for vores konceptuelle og refleksive forståelse af verden. Herved forstår jeg, at de fysiske kropslige erfaringer, vi gør os gennem livet, har betydning for, hvordan vi forstår abstrakte fænomener som f.eks. musik, hvilket kommer til udtryk i metaforiske beskrivelser af musik som blød, tung, lys osv.¹³

Hos Damasio finder man i bogen *The feeling of what happens* (2000)¹⁴ neurologiske forklaringer på, at følelser er en vigtig del, måske endda en forudsætning for forståelse og bevidsthed. Han opererer med begrebet *baggrundsfølelser*, som kendetegnende for menneskets måde at "have" eller "være i" verden på, og det fungerer som en form for forbindelsesled mellem kroppen og bevidstheden. Jeg vender tilbage til baggrundsfølelserne i det følgende afsnit.

Når man opløser dikotomien krop og sind, følelse og bevidsthed, giver det ikke længere mening kun at knytte betydningsdannelsen til det mentale arbejde. Viden kan også være noget kropsligt intuitivt, og betydningsdannelse kan finde sted allerede i det sansemæssige – jf. det engelske "*sense*," der både kan betyde "*sans*" og "*betydning*." Jeg mener således også, at musikalsk betydning eksisterer allerede på et før-refleksivt forståelsesniveau i kraft af koblingen til den kropslige erfaring.¹⁵ Grundlæggende bør kroppen opfattes som udgangspunkt for al betydningsdannelse: både fordi sanserne, som vi erfarer verden igennem, er knyttet til kroppen, men også fordi kroppen kan fungere som en form for erkendelsesstruktur både kognitiv (Johnsons skemaer) og emotionelt (Damasios baggrundsfølelser).

For at kunne tale om, at betydning finder sted allerede i sansningen må lytteren tildele sansningen en form for oplevelseskvalitet. Celloens lyd er ikke bare en række sansede lydbølger, men opleves som "mørk" og "fyldig" på en helt særlig måde. Denne oplevelseskvalitet betegnes med en filosofisk term som *kvalia*. Begrebet stammer fra latin og betyder "hvilken art," og benyttes til at betegne den subjektive kvalitet ved en sanseoplevelse. Ifølge *Stanford Encyclopedia of Psychology* er *kvalia* "a qualitative or phenomenal property inhering in a sensory state,"¹⁶ og den amerikanske filosof Daniel Dennett skriver, at: "'Qualia' is an unfamiliar term for something that could not be more familiar to each of us: the *ways things seem to us*."¹⁷ *Kvalia* er således en subjektiv oplevelse af f.eks. smerten ved hovedpine, farven blå blåhed, smagen af vin og klangen af en cello. *Kvalia* er et meget omdiskuteret og meget abstrakt begreb. I det følgende vil jeg forsøge at beskrive aspekter ved de musikalske *kvalia* ved hjælp af Damasio's begreb om baggrundsfølelser.

13 Uddybes i Iben Have, *Lyt til tv. Underlægningsmusik i danske tv-dokumentarer* (Aarhus: Aarhus University Press, 2008), kapitel 6.

14 I denne artikel benyttes den danske udgave fra 2004: Antonio R. Damasio, *Fornemmelsen af det, der sker* (København: Hans Reitzels Forlag, 2004).

15 Jf. Have, *Lyt til tv*, Kapitel 5.

16 *Stanford Encyclopedia of Psychology*. Opslag på 'Representational Theories of Consciousness.' First published May 22, 2000. <http://plato.stanford.edu/entries/consciousness-representational/>.

17 Daniel C. Dennett, "Quining Qualia," i *Consciousness in Modern Science*, red. A. Marcel et al. (Oxford: Oxford University Press, 1988), 1.

Baggrundsfølelser og baggrundsmusik i Armadillo

Helt tilbage til antikken har man været opmærksom på den særlige relation mellem musik og følelser, og der eksisterer en lang musikfilosofisk diskussion om, hvorvidt musik overhovedet kan repræsentere og skabe følelser i lytteren.¹⁸ I barokkens affekt- og figurlære, mente man, at bestemte følelser og stemninger kunne oversættes direkte til bestemte musikalske figurer. Mere plausibel er opfattelsen af, at musik ikke direkte repræsenterer en konkret følelse, men at dens dynamiske form har formel lighed med følelsernes form. Den tankegang blev fremført allerede af Eduard Hanslicks i *Vom Musikalisch Schönen* fra 1854, men det er især filosofen Susanne K. Langer, der er blevet repræsentant for dette synspunkt, som også er det, jeg vil videreføre her i min anvendelse af begrebet baggrundsfølelser.

Begrebet følelser henviser som regel til de seks såkaldte primære eller universelle følelser, som er glæde, tristhed, frygt, vrede, overraskelse og afsky. Desuden taler man om de sekundære eller sociale følelser så som forlegenhed, jalousi, skyld og stolthed.¹⁹ Denne skelnen har længe været almen kendt, og det har været disse typer af følelser, der har været genstand for de musikfilosofiske diskussioner hos blandt andre Kivy og Radford. Men disse følelseskategorier synes ikke at fange oplevelsen af musikalske lydstrukturers tidlige *flow*. Damasio har imidlertid tilføjet og defineret en tredje følelseskategori, som han kalder for *baggrundsfølelser*.²⁰ Hvor de to første typer af følelser umiddelbart knytter sig til et objekt – man er f.eks. vred eller jaloux på nogen, eller at man morer sig over en sjov historie eller er overrasket over en hændelse – er baggrundsfølelser mere en underliggende dynamisk tilstand, som generelt præger vores måde at opleve og forstå verden på, og som, jeg også mener, er karakteristiske for vores måde at opleve musik på – ikke mindst når den optræder i baggrunden for et visuelt forløb. "Fremtrædende baggrundsfølelser er blandt andet: træthed, energi, op-hidselse, velbehag, ildebefindende, anspændthed, afslappethed, opbrusen, træthed, stabilitet, instabilitet, ligevægt, uligevægt, harmoni, disharmoni."²¹ Baggrundsfølelser er fornemmelser, der konstant finder sted i vores krop, og som vi kan registrere hos os selv ved at rette opmærksomheden mod dem og hos andre gennem f.eks. deres kropsholdning, bevægelser, mimik og stemmeføring. Baggrundsfølelser kan således kommunikeres både visuelt og auditivt, og selvom Damasio ikke beskæftiger sig med musik, mener jeg, at de kan bruges til at forklare den type af følelsesmæssigt engagement, som underlægningsmusik i f.eks. film giver anledning til. Koblingen opstår,

18 Jævnfør bl.a. Peter Kivy, *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions* (Philadelphia: Temple University Press, 1989), og Colin Radford, Colin, "Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/1 (1989): 69-76. Denne diskussion udfoldes også i Have, *Lyt til tv*, kapitel 11.

19 Damasio, *Fornemmelsen*, 62.

20 Damasio skelner mellem baggrundsemotioner og baggrundsfølelser. Faktisk opererer han med tre tilstande: en *emotionstilstand*, som kan udløses og effektueres ikke-bevidst; en *følelsesstilstand* som kan repræsenteres ikke-bevidst og en *følelsesstilstand, der er gjort bevidst*, dvs. erkendt (Damasio, *Fornemmelsen*, 48). På det niveau, jeg behandler baggrundsfølelserne i denne artikel er denne detaljerede skelnen imidlertid ikke relevant, hvorfor jeg konsekvent anvender betegnelsen baggrundsfølelser.

21 Damasio, *Fornemmelsen af det, der sker*, 288.

fordi baggrundsfølelsernes strukturer minder om musikkens strukturer, således at en lydlig sitren bestående af en hurtig staceret vekslen mellem forskellige tætliggende toner vil kunne give anledning til en baggrundsfølelse af uro og instabilitet, hvorimod en rolig droneflade bestående af en dyb dur-treklang vil kunne befordre baggrundsfølelsen harmonisk stabilitet. Musikkens formidling af baggrundsfølelser er således en kommunikativ praksis, der dog er væsensforskellig fra sproglig betydningsdannelse.

Damasios begreb om baggrundsfølelser kan således bruges til at kvalificere den uklare kategori "inner life," som Langer taler om i citatet nedenfor, og som hun mener har formelle ligheder med musikalske strukturer, som netop gør musikken i stand til at repræsentere følelser som form.

There are certain aspects of the so-called "inner life" – physical or mental – which have formal properties similar to those of music – patterns of motion and rest, of tension and release, of agreement and disagreement, preparation, fulfilment, excitation, sudden change etc.²²

Det er vigtigt at påpege, at selvom der sker en umiddelbar kobling mellem oplevelsen af musikalske strukturer og oplevelsen af baggrundsfølelser, så er denne form for kommunikation og betydningsdannelse kontekstfølsom, for eksempel når musikken indgår som en del af en audiovisuel fortælling. Her kan baggrundsfølelserne knytte sig til de primære og sekundære følelser og f.eks. være med til at nuancere forståelsen af, hvordan en person er glad, nervøs, euforisk, bange osv. Der er f.eks. forskel på, om en person er sitrende, knugende eller ophidset bange, og det er nogle af de nuancer, som underlægningsmusik kan kommunikere. Damasio nævner, at baggrundsemotioner er meget nært beslægtet med stemninger, "en bestemt baggrundsemotion kan opretholdes gennem en periode og skabe en stemning,"²³ hvilket netop også karakteriserer oplevelsen af musik.

Janus Metz' danske krigsdokumentar *Armadillo* er et godt eksempel på, hvordan baggrundsmusik formidler baggrundsfølelser. Jeg vil endda hævde, at det er det musikalske lydspors primære funktion i *Armadillo*. Filmen handler om danske soldater udstationeret i lejren Armadillo, som ligger i frontlinjen i Helmand-provinsen i Afghanistan. Vi følger de to soldater Mads og Daniel i seks måneder, fra deres afsked med familien hjemme i Danmark, over ventetiden i lejren, til åben kamp mod Taleban. *Armadillo* er først og fremmest en film om mennesker, og i pressematerialet står der, at "filmen er en rejse ind i de unge soldaters sind," "et karakterdrevet psykologisk drama."²⁴

Armadillo havde premiere i de danske biografer d. 16. maj 2010 tre uger før planlagt. Den fremrykkede biografpremiere skyldes, at producenterne havde valgt at lade filmen deltage i *Semaine de la Critique*-programmet under filmfestivalen i Cannes 2010

22 Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (New York: New American Library, 1951), 228.

23 Damasio, *Fornemmelsen af det, der sker*, 340.

24 Pressemeddelelse hentet fra Det Danske Filminstituts hjemmeside: <http://www.dfi.dk/Nyheder/NyhederFraDFI/Nyheder-fra-DFI-nyhedsbrev/Armadillo-vinder-pris-i-Cannes.aspx?newsletterhtml=1>. Tilgået 20. Januar 2014.

på trods af, at lydarbejdet ikke var færdigt. *Armadillo* vandt her den såkaldte Grand Prix, der er kritikernes hovedpris, hvilket skabte meget nysgerrighed og medieomtale i Danmark ikke mindst på grund af dens kontroversielle emne. Også filmens ufærdige lydside fik ros med fra Cannes, og filmen blev derfor ført direkte videre ud i de danske biografer efter festivalen, mens interessen og debatten stadig var varm.

I løbet af sommeren 2010 udarbejder produktionsholdet det, der blev kaldt "den internationale version"²⁵, hvor de *mockups*,²⁶ som komponisten Uno Helmersson selv har indspillet i sit studie, bliver erstattet med indspilninger af det tjekkiske national symfoniorkester fra Prag.²⁷ I denne udgave er også filmens generelle lyddesign redigeret med hjælp fra lyddesigner Rasmus Winther samt en *foley-artist*.²⁸ Den internationale version blev frigivet d. 30. November 2010. I Danmark har producer, forhandlere, biografer og det danske filminstitut indgået en aftale om, at film først må frigives på dvd seks måneder efter biografpremieren. Producerne bag *Armadillo* prøvede at få lavet en undtagelse fra denne aftale, men uden held.²⁹ Endelig blev *Armadillo* også sendt på dansk tv i en forkortet version (59 minutter) d. 6. januar 2011 omgivet af live studie debat i prime time på TV 2. Der findes således flere versioner af denne film: henholdsvis biograf-versionen (Cannes-versionen) – som er den, jeg henviser til her – samt dvd-versionen (den internationale version) og tv-versionen.

Armadillo anvender et meget fyldigt og dynamisk musikalsk lydspor domineret af lange gennemgående toner og sammensatte lydflader og lydeffekter (fra dybe, rungende og rumlende bastoner til skingre, metalliske diskanter), hvor det er diskrete forskydninger i tonehøjde og klang, der giver fladerne liv.³⁰ Fladerne toner ind og ud imellem hinanden og giver anledning til en strøm af baggrundsfølelser, med oplevelsen af f.eks. afventen, ophidselse, lethed, uro, rastløshed, anspændthed, afslappethed, harmoni, disharmoni. Den oplevede lydlige repræsentation af baggrundsfølelserne knyttes umiddelbart til de unge soldaters emotionelle tilstand: rastløsheden og uroen under den lange ventetid i lejren, den euforiske lettelse efter kampen med Taleban, usikkerheden over for lokalbefolkningen osv. Men i de mest intense kampscener,

25 Cannes-versionen og den internationale version er produktionsholdets egne betegnelser for de to forskellige udgaver af filmen, jf. privat mailkorrespondence med komponist Uno Helmersson, 2. juni, 2010.

26 En *mock-up* er en prototype, en skitse, som har den tilstrækkelig funktionalitet i forhold til slutproduktet. De *mock-ups* som Helmersson anvender, er en blanding af synteesizer indspilninger og enkelte live-indspilninger fra hans studie, jf. privat mailkorrespondence med komponist Uno Helmersson, 2. juni, 2010.

27 Desuden bliver der i Cannes-versionen anvendt seks minutter af en version af Johan Söderkvists musik fra filmen "Låt den rätte komma in." Denne musik erstattes i følge Uno Helmersson af noget andet i den internationale version.

28 Privat telefonsamtale med lyddesigner Rasmus Winther, 12. april 2011.

29 <http://krigieren.dk/armadillo-dvd-udgivelsesdato-og-eksklusivt-ekstramateriale>, tilgået 31. marts, 2011.

30 Beskrivelserne bygger på en lyd-fokuseret oplevelse i biografen, hvor jeg samtidig tog 10 sider noter om det musikalske lydspor og den handling musikken ledsagede gennem de godt 100 minutters spilletid. Komponisten Uno Helmersson har desuden lagt fire lydfiler ud på internettet, og det er temanavnene herfra, jeg benytter i det følgende. De fire tracks hedder "Flying to Afghanistan," "First encounter," "Motorcycles" og "Fucked-up-land," <https://soundcloud.com/unohelmersson/sets/armadillo-international-version>.

filmens handlingsmæssige klimaks, toner det musikalske lydspor ud og lader den tumulte reallyd af skud, råb og åndedræt stå alene.³¹ Her flyttes den emotionelle oplevelse fra et indre til et ydre handlingsniveau.

Nogle steder træder der mere genkendelige musikalske lydelementer frem fra de anonyme lydflader. I filmens begyndelse høres f.eks. to sekvenser med heavyrock, når vi ser de unge soldater henholdsvis tumle rundt med hinanden og slås for sjov, og når vi ser dem til en afskedsfest sammen med en stripper, der vrider sig dansende foran dem³². Dette tema ledsager således drengenes egne og forholdsvis uskyldige rum og skaber en aggressiv og højspændt stemning. Et andet tema har et kontrasterende udtryk i forhold til heavy-temaet, og høres hen imod slutningen af filmen, hvor soldaterne kort forinden har 'mistet deres uskyld' i en voldsom, blodig og drabelig nærkamp med Taleban-krigere. Det er filmens eneste tydeligt melodiske, harmoniske tema, som ledsager en scene, hvor drengene kører legende rundt på motorcykler i ørkenen. Temaet ligger i et højt leje og får en ophøjet, nærmest "himmelsk" karakter. Metz har i et interview beskrevet, hvordan han oplevede, at både han selv og soldaterne nærmest blev 'høje' på krigen.³³ Det adrenalinus, som man får i åben kamp, kan man blive afhængig af. Filmen lader dette stå, som en del af forklaringen på, hvorfor de fleste soldater ønsker at vende tilbage til kampzonen igen, efter de er vendt hjem til Danmark. Det er netop ikke en forløsende lettelse, der her skildres musikalsk, men en oppebæren af en friktionsfri, let, trancelignende tilstand oven på syndefaldet.³⁴

Filmens hovedtema spilles af en cello.³⁵ Temaet er kendetegnet ved det meget tydelige indledende lille tertsspring, som giver hele filmen en molstemning, og tonerne ligger så langt fremme i lydbilledet, at vi kan høre buehårenes friktion mod strengene, hvilket skaber en kornet grovhed i den mørke klang. Tonerne er lange, træge og oftest uden melodisk eller harmonisk retning. Nogle gange suppleres cellotemaet med strygeragtige akkordbrydninger, der 'vipper' frem og tilbage mellem få toner og stabiliserer lydfladerne rytmisk og harmonisk, men stadig med et stillestående udtryk uden retning. Cellotemaet anvendes i kortere brudstykker filmen igennem og ofte sammen med underliggende lydflader, -effekter og reallyde, men i de sidste tre minutter får temaet lov at stå alene sammen med de akkompagnerende akkordbrydninger. Temaets intense insisteren, mens vi i filmens sidste scene en efter en præsenteres for de unge soldaters videre ønsker for fremtiden, virker påtrængende, og det var min oplevelse, at

31 Disse kampscener vidste produktionsholdet ville kunne blive genstand for et juridisk efterspil og diskussion i offentligheden. De valgte derfor at lade dem fremstå fuldstændig uredigerede, jf. Claus Christensen, "Krig kan være forførende," *EKKO* 43 (2010): 6.

32 Efterfølgende har soldaterne i deres eget fagblad *Hæren* beskyldt filmselskabet for at iscenesætte denne scene med stripperen til deres afskedsfest i Danmark (P1, radioavisen 2. juli 2010). Filmselskabet forsvare sig med at soldaterne til en fest forinden selv havde hyret en stripper til at komme, og da de ikke havde råd til den efterfølgende fest tilbød Frihof Film at betale.

33 Claus Christensen, "Krig kan være forførende," *EKKO* 43 (2010): 2.

34 Krig som "tab af uskyld" og "syndefald" er et af filmens hovedtemaer – et syndefald som ikke kun gælder soldaterne, men også hele den danske nation, hvilket instruktøren Christian Metz selv har udtalt, f.eks. i et online interview på Filmz.dk: <http://filmz.dk/filmz-tv-uge-21-armadillo-interview>. *armageddon-paa-blu-ray*, 27. maj 2010 og i Christensen, "Krig kan være forførende," 6.

35 Spillet af Anna Dager og indspillet i Helmerssons lydstudie.

musikken her giver anledning til, at vi som publikum gribes og fastholdes i et umiddelbart emotionelt engagement, som befordrer eftertanke. Stemningen fra filmens slutscene hang ved lang tid efter, jeg havde forladt biografen, og tvang mig til at tage stilling til krigen og Danmarks deltagelse i den, også på et politisk plan.

Opsamlende på min oplevelse og analyse af *Armadillo*, mener jeg, at det musikalske lydspor spiller en rolle for det emotionelle engagement i filmen på to niveauer: *Det personnære niveau*, der har at gøre med oplevelse af og indlevelse i de baggrundsfølelser, som er til stede hos soldaterne samt *det evaluerende niveau*, hvor musikken giver anledning til distanceret emotionel (og mere værdiladet) evaluering af filmens indhold. Det første niveau opstår først og fremmest i sammenhæng med lydfladerne (inkl. de korte cello-sekvenser), der ofte forekommer sammen med dialog og reallyde og er filmet tæt på soldaterne og deres handlinger. Det andet forekommer med de mere musikalsk fremtrædende temaer, der ligger længere fremme i lydbilledet, og hvor musikken overtager hele det lydlige univers og fortrænger reallydene. I flere af disse scener trækker kameraet sig samtidig væk fra personer og konkrete handlinger, hvilket befordrer rum for den evaluerende eftertanke. Disse to niveauer stemmer overens med instruktørens intentioner om både at arbejde med små mennesker og store landskaber for at give anledning til moralske overvejelser.³⁶

Man kan imidlertid pege på en tredje funktion i lydens rolle for det emotionelle engagement, som findes i scenerne, hvor det musikalske lydspor er helt fraværende, hvor reallydene tager over og fokus i højere grad rettes mod soldaternes fysiske univers frem for deres mentale. Fraværet af den underliggende strøm at musikalsk formidlede baggrundsfølelser skaber et intenst akustisk nærvær, og hvor baggrundsfølelser så rigeligt formidles gennem stemmer, åndedrag, bevægelser og blikke, men også gennem de hektiske og tumultariske kamerabevægelser skabt ved at kameraer er monteret på soldaternes hjelme.

Instruktøren Janus Metz lægger ikke skjul på inspirationen fra amerikanske krigsfilm som *Apocalypse Now*, *Full Metal Jacket* og *Deer Hunter*,³⁷ og den mentale reference til disse film er en central del af oplevelsen af *Armadillo*. F.eks. er helikopterlydene i filmens åbningsscene en tydelig reference til åbningsscenen i *Apocalypse Now*. I *Armadillo* er der ingen speak, ingen ekspertkilder og ingen interviewspørgsmål. Dialogen er sparsom, der er smukt komponerede landskabsbilleder, kameraet dvæler ved motiver og blikke og fastholder stilhed og pauser. Den musikalske lydside formidler stemninger og baggrundsfølelser, som passer til fortællingens realistiske univers, men som også gør de dokumentariske billeder mere gribende og levende. Filmen fremstår derfor i højere grad som et poetisk værk frem for en journalistisk, dybdeborende dokumentar – "et psykologisk drama," som der også står i pressematerialet, frem for en undersøgende sagsfremstilling. Men den poetiske og emotionelle dokumentar er imidlertid ikke nødvendigvis mindre virkelig end den logisk argumenterende, måske snarere tvært imod. På spørgsmålet om, hvad Metz vil sige til dem, der efter al sandsynlighed vil kritisere ham for hans brug af underlægningsmusik, svarer han: "Jamen, så vil jeg

36 Christensen, "Krig kan være forførende," 5.

37 Ibid., 6.

sige, at de har en alt for simplificeret opfattelse af, hvad virkeligheden er. For virkeligheden er altså ikke nødvendigvis bare repræsenteret i vores dogmatiske forståelse af, hvad et dokumentarisk billede er.”³⁸ Og uddybende:

Filmen spiller jo eksplicit på, hvordan virkeligheden egentlig kan erkendes, når den er så ekstrem, som den er. Og det gør den også filmsprogligt ved at benytte nogle greb, som vi normalt forbinder med fiktionsfilm. Den klipper meget effektivt i scener, og det er jo, fordi vi har højspændt drama. Hvis vi havde lavet interviews, hvor soldaterne sidder og fortæller os, hvad de føler, ville det for mig at se blive lidt fattigt og lidt kedeligt i forhold til rent faktisk at opleve tingene udspille sig.³⁹

Metz rejser her epistemologiske spørgsmål om, hvordan virkeligheden kan formidles og erkendes i dokumentarfilm, og i denne artikels regi leder det til akustemologiske spørgsmål om, hvordan den emotionelle side af virkeligheden formidles og opleves gennem det musikalske lydspor. Med begrebet om baggrundsfølelser og med *Armadillo* som eksempel har jeg forsøgt at beskrive musik som emotionel praksis i her-og-nu-mødet med filmen. I det følgende vil jeg brede praksis-perspektivet ud og se på den efterfølgende offentlige modtagelse af *Armadillo* og dens anvendelse af musik.

Den offentlige modtagelse af Armadillo og dens musik

I modsætning til USA og England er det forholdsvist nyt, at de danske medier har åbnet op for skildringer af krigen i Afghanistan, som Danmark trods alt har deltaget i siden begyndelse af 2002. Militæret som fænomen og institution er i det hele taget kraftigt underbelyst i dansk dokumentarisme, både på tv og på film.⁴⁰ Der har tilsyneladende været en berøringsangst i forhold til emnet, og da Christoffer Guldbrandsen med film- og tv-dokumentaren *Den hemmelige krig* i 2006 gik kritisk undersøgende til krigen mod terror med fokus på danske soldaters udlevering af krigsfanger til amerikanerne, blev det da også tydeligt, at der stiller sig magtfulde forhindringer i vejen for arbejdet med dette tema. Under produktionen af *Den hemmelige krig*, var det yderst vanskeligt at få adgang til dokumentation (jf. titlen), og efter at filmen var vist offentligt, blev den udsat for noget, der minder om en ”koordineret smædekampagne” fra regeringspartierne og den regeringsvenlige presses side.⁴¹ Det lykkedes kritikerne at dreje fokus væk fra de kritikpunkter, filmen rejser, omkring en grundlæggende overholdelse af menneskerettigheder over for krigsfanger hen imod beskyldninger om manipulation med billeder og lyd for at skjule dårligt dokumenteret journalistisk arbejde. Disse beskyldninger blev senere undersøgt og afvist i den uvildige rapport *Den Hemmelige krig*.⁴² *Armadillos*

38 Ibid.

39 Ibid., 5.

40 Ib Bondebjerg, ”Dokumentarister på krigsstien,” *Kosmorama* 241 (2008): 22.

41 Bondebjerg, ”Dokumentarister,” 21.

42 Eri Albæk et al., *Den hemmelige krig* (2007), publiceret som pdf-fil på DR: http://www.dr.dk/forbrug/portal/cms-assets/hemmeligkrig/den_hemmelige_krig.pdf.

strategi er (måske netop derfor) en anden, da den ikke går kritisk til krigen udefra, men ønsker at skildre "de unge soldaters sind"⁴³ indefra. *Armadillo* har ikke samme kritiske brod som *Den hemmelige krig*, og eftersom det er mindre risikabelt at anvende musik i skildringen af et sind frem for en sag, er filmen også sluppet mere skånsomt for efterfølgende kritik af brugen af underlægningsmusik, end man sædvanligvis ser i modtagelsen af danske dokumentarer med et politik islæt.⁴⁴

Frem for at blive mødt med beskyldninger om manipulation og underlagt et undersøgelsesudvalg er (det halvfærdige) lydarbejde i *Armadillo* blevet rost med ord som "suverænt lydarbejde"⁴⁵ af filmkritikeren Søren Høy og "fornem musik" og "nærværende lydside" af filmanmelder Kim Skotte.⁴⁶ Selv det internationale filmmagasin *Variety* kalder ifølge *Politiken* soundtrack og lyd for fremragende.⁴⁷ I en enkelt anmeldelse af filmen klinger de velkendte undertoner om musikken som manipulerende, udtrykt med det lille 'men': "Underlagt med musik – men med den ægte fremstilling som idealet."⁴⁸ Der har i det hele taget været bemærkelsesværdigt tavst omkring brugen af æstetiske virkemidler i relation til *Armadillo*.⁴⁹ Den æstetiske bearbejdning er i stedet blevet udråbt til et særligt kendetegn ved de succesfulde danske dokumentarfilm. "Dansk dokumentarfilm er inde i en guldalder," proklamerede chefredaktøren for filmmagasinet *EKKO* Claus Christensen i et interview i *Politiken*, og han bliver bakket op af flere fagfolk, der er enige i, at en særlig kombination af journalistik og æstetik kendetegner de danske dokumentarfilm af høj kvalitet.⁵⁰

For ti år siden oplevede vi med dogmebølgen dansk spillefilms guldalder. Nu er det dokumentarfilmens tur. Dansk dokumentar er kendetegnet ved flotte værker, der er båret af grundig research og en elegant brug af filmiske virkemidler, for eksempel spillefilms dramaturgi. Der skabes universelle historier, som har politisk brod. Det er film, der taler til både hjertet og hjernen.⁵¹

43 Pressemateriale tilgået på Det Danske Filminstituts hjemmeside 20. Januar 2014. <http://www.dfi.dk/Nyheder/NyhederFraDFI/Nyheder-fra-DFI-nyhedsbrev/Armadillo-vinder-pris-i-Cannes.aspx?newsletterhtml=1>

44 Jf. diskussionerne fremlagt i Have, "Underlægningsmusik" & Have, "Attitudes."

45 <http://blogs.jp.dk/scarlettimitbadekar/2010/05/17/armadillo-apocalypse-afghanistan>, tilgået 15.12.13.

46 Kim Skotte, "En forbløffende modig film," sektionen Kultur, *Politiken*, 17. maj, 2010, 1.

47 *Politiken.dk* 18. maj 2010: <http://politiken.dk/kultur/film/ECE973879/armadillo-hoester-international-anerkendelse/>. I undersøgelsen af det jeg kalder den offentlige modtagelse, har jeg søgt på 'Armadillo' på databasen over trykte medier *Infomedia* i perioden 15. maj-10. august 2010. Desuden har jeg fulgt med på internetaviser, blogs, *Armadillos* Facebook-side, tv og i radioen, når filmen har været omtalt.

48 *NORDJYSKE Stiftstidende*, "Krigen i virkeligheden", torsdag 27. maj 2010, Kultur side 26.

49 Eneste undtagelse er journalist Mads Kastrup, der anlægger et kritisk perspektiv på filmen på sin blog. <http://kastrup.blogs.berlingske.dk/2010/07/14/armadillo-patter-pa-journalistik>, tilgået 15.12.13.

50 Dorte Hygum Sørensen, "Dansk dokumentarfilm har ramt en guldåre," *Politiken*, 22. maj 2010: <http://politiken.dk/kultur/film/article977682.ece>, tilgået 15. december 2013. Ifølge artiklen er der bred enighed om at dansk dokumentarfilm i disse år er blevet et internationalt kendt *brand*. Artiklen refererer til både Tine Fisher, Claus Christensen, med, Michael Haslund-Christensen (dokumentarfilmskonsulent i Det Danske Filminstitut) og Vibeke Bryld, som er instruktør og også redaktør på det europæiske blad *DOX Magazine*, Anne Marie Kürstein, som er festivalmanager for kort- og dokumentarfilm i Det Danske Filminstitut.

51 Sørensen, "Dansk dokumentarfilm."

Den særlige vægtning af den æstetiske bearbejdning er blevet et *brand* for dansk dokumentarfilm frem for et problem, hvad enten der står journalister eller filmfolk bag produktionen.

At *Armadillo* ikke i så høj grad er blevet kritiseret for sin æstetiske iscenesættelse som f.eks. *Den hemmelige krig*, kan også skyldes den forskellige historik omkring lanceringerne. *Den hemmelige krig* blev kort efter premieren i biografen sendt på landsdækkende tv,⁵² og debatten tog derfor først og fremmest udgangspunkt i tv-oplevelsen, som flest så. Debatten efter *Armadillo* handler derimod om biografudgaven, som allerede i april 2011 var set af over 100.000 i Danmark. Og i modsætning til tv-dokumentar er der ikke så skrappe krav til journalistisk dokumentation, og der er mere rummelighed over for æstetiske virkemidler. Med sætningen "For dig er det film. For dem er det virkelighed" stående på alle plakater og annoncer er annonceringen af *Armadillo* ligeledes med til at indstille tilskueren på en filmisk oplevelse frem for en dokumentarisk. Den større tolerance over for den æstetiske bearbejdning af virkeligheden kan også hænge sammen med, at vi som tilskuere og seere er begyndt i højere grad at acceptere den præmis, som Metz fremlægger i citatet ovenfor: at virkeligheden i dokumentarer ikke nødvendigvis formidles mest sandfærdigt ved kun at anvende sprog og billeder, men også har en emotionel side, der blandt andet kan formidles musikalsk.⁵³

Men denne accept af musik i dokumentarfilm kræver tilsyneladende stadig en form for bevidstgørelse af musikken og dens tilstedeværelse. I 2006-2007 foretog jeg en receptionsanalyse af dokumentarfilmene *Fogh bag facaden* og *Ballets dronning*.⁵⁴ En af de pointer, jeg kunne udlede, var, at selvom folk havde en umiddelbar kritisk og afvisende holdning til musik i dokumentar, så ændrede det sig, så snart de blev bedt om at lytte efter, hvilket kan illustreres med følgende citater fra den samme interviewperson omkring *Ballets Dronning*, der var et portræt af lederen for Dansk Folkeparti, Pia Kjærsgaard:

Ej det er det jo ikke [i orden at bruge underlægningsmusik (red.)]. Det er det jo aldrig i en dokumentarfilm. Man kan sige, var det en spillefilm, så er det i orden at musikken manipulerer os, fordi den skal kalde nogle følelser frem. Den skal sådan set ikke andet. I en dokumentarfilm er det selvfølgelig ikke i orden. Det er jo sørgeligt, vi ikke opdager det.⁵⁵

Det er nogle manipulationer eller virkemidler, der sker, for at vi skal opleve hele hendes sindstilstand. Det er egentligt ikke så meget, tror jeg ikke, nogle manipulationer der sker for, at vi skal ændre holdning til hende. Så på den måde er det egentlig harmløst nok, for det er bare for at give en stærkere film.⁵⁶

52 Filmen havde biografpremiere d. 4. december 2006 (ingen journalister havde mulighed for at se filmen før) og blev sendt på DR 2 d. 7., 11. og 18. december samt d. 12. december på DR 1.

53 Den holdning Metz giver udtryk for er i øvrigt karakteristisk for flere andre danske dokumentarister, jf. Have, "Underlægningsmusik"; og Have, "Attitudes."

54 Ibid.

55 Fokusgruppeinterview i aldersgruppen 50-60 årige foretaget i november 2007.

56 Fokusgruppeinterview i aldersgruppen 50-60 årige foretaget i november 2007.

I løbet af interviewet skifter flere af respondenterne i deres fælles samtale således fra en afvisende til en mere accepterende attitude over for underlægningsmusikken, og med denne holdningsforskydning følger en accept af musik som emotionel kommunikationsform.

Men spørgsmålet er, om skildringen af sindstilstande via musik – hvad enten det er de unge soldaters i Afghanistan eller Pia Kjærsgaards – er så harmløs endda? Kan man som instruktør undgå at tage stilling og være politisk, i valget af underlægningsmusik i en film som *Armadillo*, ved at dække sig ind under, at det er stemninger og følelser, der hører virkeligheden til? Eller er det, som Tagg pointerer, stadig nødvendigt at blive mere kritisk reflekterende lyttere i mødet med de audiovisuelle fortællinger?

Nye kognitionspsykologiske studier inden for den haptiske sans (berøringssansen) viser, at oplevelser af tekstur, form, tyngde og temperatur påvirker vores sociale holdninger, beslutninger og interpersonelle relationer. Undersøgelserne bekræfter dermed denne artikels påstand om, at grænsen mellem krop og bevidsthed ikke kan opretholdes, eftersom de umiddelbare sanseindtryk får både emotionel, kognitiv og herefter også social betydning. Undersøgelserne viser f.eks., at vi er mere gavmilde og omsorgsfulde over for andre, efter at vi har holdt om en varm kop kaffe i modsætning til en kold,⁵⁷ og at vi vurderer et møde mellem to mennesker som værende mere fjendtligt, hvis vi netop har rørt ved nogle ru brikker frem for nogle glatte.⁵⁸

Overført på perceptionen af musikalske lydstrukturer gør det således også en forskel for vores indstilling til soldaterne og krigen, om vi i *Armadillo* hører grov, dissonerende eller rolig og harmonisk musik; om det er lyse eller mørke klange, dur eller mol. Det musikalske lydspor i *Armadillo* rummer som sagt alle disse varianter af kvalia, og det er derfor vanskeligt at pege på en entydig musikalsk værdiladning, da der både er "varme" og "kolde" klange, "ru" og "glatte." Generelt set domineres det musikalske lydspor i *Armadillo* imidlertid af ubehag, med triste, skærende, dissonerende og ulmende klangflader, og efterlader et råt og nådesløst billede ikke af soldaterne, men af krigen. En krigsførende nation har brug for heltebilleder, og de skabes til dels også i *Armadillo* – ikke via fanfarer, men via baggrundsfølelsernes skildring af de danske soldaters frygt og ubehag, hvilket giver anledning til sympati og i sidste ende respekt omkring deres arbejde, men stadig med en grundlæggende tvivl på krigen i Afghanistan. *Armadillo* og dens musikalske lydspor fungerer således ikke som en hyldest til krigen, men til de soldater, der deltager i den. Så selvom *Armadillo* forsøger at gardere sig i forhold til mulig kritik om manipulering, så kan filmen og musikken ikke undgå også at blive politisk. Filmen kan ikke undsige de værdiladninger, der følger med de musikalske baggrundsfølelser. Derfor mener jeg også, at Taggs projekt stadig er relevant og nødvendigt, hvis vi ønsker at få et øget kendskab til nogle af de mekanismer, der ligger bag vores emotionelle engagement i audiovisuelle fortællinger frem for at føle os forførte eller manipulerede i vores holdninger til verden omkring os.

57 Lawrence E. Williams & John A. Bargh, "Experiencing Physical Warmth Promotes Interpersonal Warmth," *Science* 322 (2008): 606-607.

58 Joshua M. Ackerman, Christopher C. Nocera & John A. Bargh, "Incidental Haptic Sensations Influence Social Judgments and Decisions," *Science* 328 (2010): 1712-1715.

I en analyse af musik som emotionel praksis i en dokumentarfilm som *Armadillo*, er det derfor nødvendigt ikke kun at se på nu-og-her-oplevelsen, hvor musikken er med til at gøre oplevelsen mere virkelig i kraft af formidlingen af baggrundsfølelser, men også se denne emotionelle praksis i et bredere perspektiv i forhold til den offentlige modtagelse og en eventuel viderebringelse af værdier og holdninger, som vi bærer med os lang tid efter at filmen er klinget af.

Abstrakt

Artiklen handler om den mental-kropslige kompetence, vi – oftest intuitivt og ureflekteret – anvender, når vi oplever musikalsk formidlede stemninger og emotioner i relation til audiovisuelle medieudtryk. Med afsæt i Philip Taggs definition af forskellige musikalske videnstyper argumenteres der for, at denne kompetence bør anerkendes som en særlig form for musikalsk viden, som vi trækker på i vores hverdagslige forståelse af audiovisuelle medietekster. Lydsiden til den danske krigs-dokumentar *Armadillo* fra 2010 vil blive brugt som eksempel – både på den emotionelle praksis, der knytter sig til det individuelle her-og-nu-møde med filmen, men også på den praksis, der efterfølgende knytter sig til offentlighedens reaktion på en dokumentarfilms anvendelse af musik.

Abstract

The article is about the mental-embodied skills, which we – often intuitively and unreflectively – use when we experience musically expressed moods and emotions in relation to audiovisual mediatexts. Based on Philip Tagg's definition of different musical knowledge types, it is argued that these mental-embodied skills should be recognized as a special kind of musical knowledge, which we use in our everyday understanding of audiovisual mediatexts. The musical soundtrack to the Danish war documentary *Armadillo* (issued in 2010) will be used as an example – both of the emotional practice related to the individual here-and-now meeting with the film, but also as an example of the public reaction to the use of music in documentary films.

Musikalsk stedsans

En undersøgelse af sansernes betydning for etableringen og erfaringen af stedet.

Christopher Smalls begreb *musicking* introducerer en udvidelse af musikbegrebet fra at være et substantiv til også at kunne forstås som et verbum.¹ Denne udvidelse skaber en ramme for, hvordan vi samlet kan forholde os til aktiviteter, der involverer musik og lyd. Herved sprænges rammerne for, hvad musik kan være, hvordan og hvornår vi skaber musik, og hvilke processer, der kan anses for værende musikalske. Samtidig afføder begrebet en række nye spørgsmål der eksempelvis angår temaer som rum, grænser og territorier. Eftersom musikering² både foregår, når vi lytter til musik, mens vi spiser eller laver mad, når vi hører radio i bilen, når vi danser, når vi cykler med høretelefoner på eller på scenen som performere, bliver den musikalske handling en del af hverdagens aktiviteter. De forskellige former for interaktion med musik og lyd skaber og meddefinerer de situationer, som udgør vores hverdagsliv, og som vi erfarer og forstår vores livsverden ud fra. Disse rum, kontekster og situationer er medbestemmende for karakteren og oplevelsen af den musikering, vi udfører, deltager i og overværer i dem, og tilsvarende påvirker musik og lyd, hvordan vi forstår og tilegner os vores omgivelser.

Artiklens undersøgelsesfokus er baseret på Smalls brede opfattelse af musikalsk handling og hans forståelse af musik som en organisk del af vores hverdag. Jeg fokuserer i denne artikel på musik som spatial praksis. Jeg undersøger, hvordan rum og steder konstitueres og erfares auditivt, og hvilken betydning rummet har for de oplevelser, vi har i dem.³ Det er et lyd- og lyttefokuseret perspektiv på udforskningen af vores multisensoriske erfaring og etablering af rum.

Mit undersøgelsesfokus belyses af to cases, der på forskellig vis eksemplificerer *musikering* og denne auditive erfaring og etablering af rum.

Første case er åbningskoncerten til STRØM-festivalen 2013, der fandt sted i Tietgenkollegiets runde gård, som rent arkitektonisk er et særegent rum.⁴ Jeg analyserer, hvil-

- 1 Christopher Small, *Musicking – The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1995).
- 2 Jeg oversætter begrebet *musicking* direkte til 'at musikere' og 'musikering' for at understrege praksiselementet, der adskiller verbet fra substantivet musik.
- 3 Jeg argumenterer i artiklen for, at disse lydum, eller auditivt baserede rum, altid i udgangspunktet vil være multisensoriske. Når jeg alligevel henviser specifikt til *lydrum*, er det for at understrege lyden og musikkens afgørende betydning for netop disse rum. Jeg vil i løbet af artiklen komme med eksempler på sådanne rum.
- 4 Tietgenkollegiet ligger på Amager i København lige ved Københavns Universitet. Rummets karakteristika beskrives senere i artiklen.

ken betydning arkitekturen og rummets fysiske egenskaber har for koncertoplevelsen og omvendt, hvordan koncertens rammesætning og iscenesættelse af rummet forandrer vores oplevelse af og i det. Det vil sige en analyse af praktiseringen af *musikering* og etableringen af rum under koncertoplevelsen.

Den anden case undersøger mobil mp3-lytning og er baseret på interviews med mp3-lyttere. Dette perspektiv belyser hvilket rum, der produceres under den private mobile lytteform, og hvordan dette rum indvirker på oplevelsen af musikken.

Teoretisk og begrebsligt udgangspunkt

Forskning i perception og forståelse af steder har i vid udstrækning været domineret af en visuel tilgang og diskurs. Steven Feld og Don Ihde mfl. anfægter dette ensporede fokus og plæderer for en anerkendelse af den multisensoriske proces, der går forud for vores forståelse af vores omgivelser.⁵ I denne kontekst, hvor jeg fokuserer på musikeringens territoriale og spatiale kvaliteter og kendetegn, ville jeg dog være i risiko for at være tilsvarende diskriminerende, hvis jeg undersøgte musikken og lyden isoleret fra de øvrige sensoriske input. Vi kan fornemme auditive territorier på samme måde, som vi klart perciperer visuelle grænser, men begge dele erkendes som resultat af de multisensoriske inputs, som vi møder på et sted. Undersøgelsen af lydige rum og grænser må derfor udforskes i relation til et komplekst sanseinput og med opmærksomhed på konteksten, som rummet etableres og opleves i.

Min undersøgelse af musikeringens territoriale og rumlige kvaliteter og kendetegn arbejder eksplicit med især én enkelt teori, som jeg efterprøver i en analyse af to fænomener, der eksemplificerer Smalls førmtalte *musicking*-begreb. Denne teori formuleres af Steven Feld, hvis forskning i vid udstrækning er baseret på analyser af lyd miljøer og musikalsk praksis hos Kaluli folket i Bosava, Papua New Guinea. Feld beskriver i sit arbejde sammenhængen og den gensidige påvirkning mellem vores sansning og de steder, som vi befinder os i og oplever. I antologien *Empire of the Senses : The Sensual Culture Reader* fra 2005 indleder Feld sit bidrag "Places Sensed, Senses Placed" med at beskrive, hvordan i betegnelsen "a sense of place" (en fornemmelse eller sansning af et sted) selve sansningen, *the sense*, bliver oversat i vores egentlige forståelse af, hvordan vi oplever og skaber steder. Feld sætter i dette kapitel netop fokus på denne sensorisk funderede erfaring og skabelse af et sted:

My desire is to illuminate a doubly reciprocal motion: that as place is sensed, senses are placed; as places make sense, senses make place [...] What these rather abstract formulations suggest, in simple terms, is that experiencing and knowing place – the idea of place as sensed, place as sensation – can proceed through a complex interplay of the auditory and the visual, as well as through other intersensory perceptual processes⁶

5 Steven Feld, "Places Sensed, Senses Placed," i *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, red. Davis Howes (Oxford: BERG, 2005), 182. Se i øvrigt Steven Feld, "A Rainforest Acoustemology," i *The Auditory Culture Reader* (Oxford: BERG, 2003) og Don Ihde, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, 2. udg. (New York: State University of New York Press, 2007).

6 Feld, "Places Sensed, Senses Placed," 179,185. Se også Feld, "A Rainforest Acoustemology."

Citatet illustrerer Felds forståelse af denne sansebaserede erfaringsproces, som nok er enkelt og symmetrisk opstillet men alt andet end simpel.

Når den brydes ned indeholder den to påstande: "As place is sensed, senses are placed" og "As places make sense, senses make place." I første udsagn beskriver Feld, at når vi sanser et sted eller et rum, placerer vi vores sanser i relation til det. Denne placeringen synes at henvise til det grundlæggende, rumlige udgangspunkt, der er for enhver sansning. Vi sanser altid i rum på samme måde, som vi altid sanser i tid. Denne forståelse af den rumlige konstruktion og oplevelse ses også senere hos Feld, hvor den forklares med følgende logik: "This is so because space indexes the distribution of sounds and time indexes the motion of sound"⁷. Han angiver, at der er en indeksikal forbindelse mellem lyd og rum og mellem lyd og tid – en forbindelse, der er baseret på kausalitet. Det eksisterende fysiske rum betinger videre en række faktorer i sansningen og vil derfor altid have en betydning for oplevelsen.

Den anden påstand berører nogle mere komplekse, rum-praktiserende og rumkonstituerende forhold ved sansningen. Idet vores sanser placeres i relation til et rum (jf. første påstand) begynder rummet at give mening for os ("places make sense"). Vi kan fornemme og sanse rummet helt fysisk og får derigennem etableret en forståelse af det. Forståelsen og den samtidige meningstilskrivning er med til at skabe rummet på ny. Den multisensoriske sansning starter en erfaringsproces, der dermed altid er ny, individuel og flygtig. Etableringen af rummet kan beskrives som en rumlig praksis, og denne aktive konstruktion af et rum ses også i Felds undersøgelsesspørgsmål:

The sense of place: the idiom is so pervasive that the word 'sense' is almost completely transparent. But how is place actually sensed? How are the perceptual engagements we call sensing critical to conceptual constructions of place? And how does this feelingful sensuality participate in naturalizing one's sense of place?⁸

Det sansemæssige, praktiserende aspekt af rum- og verdensoplevelse ligger ligeledes til grund for hele Felds arbejde med lydmiljøer. Hans begreb *acoustemology*, der med sin sammenskrivning af akustik og epistemologi betegner en lydlige erfaring af og væren i verden, har også dette praktiserende moment som udgangspunkt:

Acoustemology, acousteme: I'm adding to the vocabulary of sensorial-sonic studies to argue the potential of acoustic knowing, of sounding as a condition of and for knowing, of sonic presence and awareness as potent shaping forces in how people make sense of experiences. Acoustemology means an exploration of sonic sensibilities, specifically of ways in which sound is central for making sense, to knowing, to experiential truth. This seems particularly relevant to understanding the interplay of sound and felt balance in the sense and sensuality of emplacement, of *making place*⁹

7 Feld, "Places Sensed, Senses Placed," 185.

8 Feld, "Places Sensed, Senses Placed," 179.

9 Ibid., 185 (min kursivering).

Feld beskriver med det oprindelige citat både den gensidige informations- og erfaringsudveksling, der sker mellem vores sanser og en lokalitet, og den efterfølgende rumlige praksis, der følger med den mening, som tilskrives, og den relation, der skabes til et rum eller et sted.¹⁰ I denne artikel efterprøver jeg Felds skildring af vores multisensoriske tilegnelse af et sted med udgangspunkt i den auditive erfaring og oplevelse. Jeg fokuserer i den forbindelse især på den aktive, sansende praktisering og konstruering af et rum, og dette perspektiv understreges i analysen af de to omtalte cases, der netop eksemplificerer de auditive aspekter af en sådan spatial praksis. Gennem beskrivelse og analyse af disse musikeringscases undersøger jeg med et særligt auditivt fokus, hvordan vi rent faktisk placerer vores sanser i relation til disse steder, og hvordan denne auditivt båret erfaring bærer både indsigt om stedet, vores sanser og os selv med sig.¹¹ Jeg tager således udgangspunkt i høresansens betydning for og relation til den rumlige erfaring. Jeg spørger til, hvordan lydligt definerede og auditivt eksperimenterende rum produceres, erfares og påvirker vores (sensoriske) egenforståelse.

Territorier, tærsker og knuder

Vi kender alle til oplevelsen af, at musik og lyd kan ændre og definere stemningen i et rum. Den kan skabe en atmosfære på et sted, som bliver afgørende for, hvordan vi oplever det sted eller det rum. Men forklaringen på, hvordan musik og lyd etablerer disse grænser og territorier er mere kompleks. En interessant oversigt over lydens grænser findes hos Jean-Paul Thibaud, der i "The Sonic Composition of the City"¹², tager udgangspunkt i, hvordan mobile lydmedier (og i hans tilfælde walkmanen) skaber komplekse rum og territorier i forholdet mellem lytter og omverden.¹³ Thibauds udgangspunkt er oplevelsen af det offentlige rum, og han beskriver de forskellige rumkonstruktioner og rumgrænser med metaforerne *tærskel*, *knuder* og

10 I denne artikel anvender jeg begreberne sted og rum stort set som synonyme, dog med en bevidsthed om, at stedet i højere grad er knyttet til en geografisk placering, hvor rummet som udgangspunkt knytter sig til den personlige erfaring. Denne dikotomi er dog i opløsning, hvilket uddybes senere i artiklen.

11 Med ordlyden fra forfatter Dan Ringgaard, der forsker i litterære behandlinger af stedet, handler det om, at vi "træder i et sanseligt og mentalt forhold til en lokalitet." Vi bruger simpelthen vores sanser og vores sind til at skabe en relation til et område, et miljø, et rum osv. Dan Ringgaard, "Stedet/Steder – stedet hos Henrik Nordbrandt," *Arbejdsrapport fra Æstetisk Seminar, Aarhus Universitet* (2009).

12 Jean-Paul Thibaud, "The Sonic Composition of the City," i *The Auditory Culture Reader* (Oxford: BERG, 2003).

13 Spørgsmålet om steder og rum i forbindelse med musikudøvelse og oplevelser med musik er udforsket fra forskellige vinkler, der bl.a. fokuserer på overgangene mellem rummene (Thibaud "The Sonic Composition of the City;" og David Beer, "Tune out: Music, Soundscape and the Urban Mise-en-scène." i *Information, Communication & Society* 10, 6 (2007): 846-866), lytterummets mobilitet og betydning (Nina Gram, *Når musikken virker – en undersøgelse af lydens mobilisering og mediering i det urbane rum*. (Ph.d.-afhandling Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet, 2013)), det mobile lytterums funktion (Michael Bull, "No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening." *Leisure Studies* 24, 4 (2005)); Michael Bull, *Sound Moves – iPod Culture and Urban Experience* (New York: Routledge, 2007)) og musik som territorial praksis (Jacob Kreutzfeldt, "Akustisk Territorialitet" (Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, 2008), Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Tusind Plateauer. Kapitalisme og Skizofreni* (København: Det Kongelige Kunstakademis

konfigurationer. Tærsklen henviser til det øjeblik, hvor lytteren forlader sit hus – overgangen mellem privat og offentligt rum. Knuder er ifølge Thibaud dér, hvor individet bruger sine sanser, hvor der er sammenfald mellem øret, synet, kroppen osv., og konfigurationerne angiver blandt andet bevægelser rundt i byen med musik og lyd – selve den kropslige udførelse af hverdagsliv i byen.¹⁴ Han uddyber begrebet tærskler ved at inddrage metaforerne *døre*, *broer* og *udvekslinger*, der betegner de forskellige typer overgange.

Døren beskriver den distinkte afgrænsning mellem to rum – en grænse, der samtidig også kan skabe en forbindelse. Den markerer et forbindelsespunkt og understreger en forskel mellem det første og det næste rum. Idet man går ud af en dør og et rum, går man ind i og iværksætter et andet rum. Døren og dørtrinnet markerer i den sammenhæng grænsen, der overskrides mellem det ene og det andet rum.¹⁵ *Broen* er forbindelsen mellem rummene, som i tilfældet med walkman-lytning skabes af musikken. Den skaber helt fysisk (i kraft af det uafbrudte lydmiljø) en kontinuitet mellem de forskellige rum, som lytteren bevæger sig igennem og samtidig en stemningsmæssig grundtone eller auditiv farvning af omgivelserne, der går på tværs af fysiske grænser.

Endelig betegner *udvekslingen* den organisering og manøvrering, som lytteren foretager, idet han både konstituerer og bevæger sig igennem forskellige former for rum. I tilfældet med walkman-lytning omhandler det bl.a. justering af musikkens volumen.¹⁶

Thibaud beskriver endvidere, at musiklytning i offentlige rum kan medføre forskellige former for *knuder* såkaldte *interphonic*, *topophonic* og *visiophonic knots*. De to førstnævnte henviser henholdsvis til konvergenspunktet for to rum af forskellig karakter (for walkman-lytteren er det mødestedet for det private lytterum og de offentlige omgivelser) og til det punkt, hvor rummene overlapper og/eller påvirker hinanden. Det sker eksempelvis, når de ydre omgivelser overdøver musikken i hovedtelefonerne. *Visiophonic knot* betegner specifikt tilfælde, hvor den visuelle og den auditive sansning påvirker hinanden og eventuelt skaber en sammensmeltning af henholdsvis auditivt og visuelt definerede rum. Selvom der her arbejdes med det mobile lydtrum, der blandt andet etableres ved at bære hovedtelefoner, er Thibauds begrebsapparat også interessant for den rumorienterede undersøgelse generelt. For et rum eksisterer altid i kraft af, hvad det definerer sig i forhold til, og Thibauds begreber betegner netop grænserne og overgangene mellem rumlighederne med særligt fokus på overgange mellem det private og det offentlige rum. Terminologien kan derfor hjælpe til forståelse og skildring af forskellige former for navigationer mellem rum, og det essentielle

Billedskoler, 2005)) med flere. Herudover er flere medie-, urbanitets- og litteraturfokuserede teoretiseringer over fænomenerne sted og rum også relevante for nærværende undersøgelsesfelt. Blandt andre Louise Fabian, "Stedets identitet til genforhandling – London som postimperial metropol," *Slagmark* 51 (2012): 76-90; Dan Ringgaard: *Nordbrandt*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, (2005) og Rowan Wilken, "From Stabilitas Loci to Mobilitas Loci: Networked Mobility and the Transformation of Place," *Fibreculture Journal* 6 (2005).

14 Thibaud, "The Sonic Composition of the City," 332.

15 Thibaud, "The Sonic Composition of the City," 332-3.

16 Ibid., 334.

i denne sammenhæng er anerkendelsen af, at de stedskabende og stedserfarende praksisser er individuelle og foregår kontinuerligt og løbende.

En anden teori, der primært fokuserer på reallidens territoriemarkerende kvaliteter ses hos Jacob Kreutzfeldt, der i afhandlingen *Akustisk Territorialitet* undersøger sammenhængen mellem lyde, rumlige praksis og grænser i det offentlige rum. Kreutzfeldt laver en gennemgang af centrale teorier og personer inden for lydmiljø-forskning og inddrager bl.a. Gilles Deleuze og Felix Guattaris udviklinger af territorialitetsbegrebets lydige dimension.¹⁷ Kreutzfeldt beskriver selv, at "med begrebet *akustisk territorialitet* udfordres dikotomien mellem lyd og lytning, og opmærksomheden henledes på de sociale og sanselige former, hvorunder miljøet tager form"¹⁸. Kreutzfeldt kombinerer Deleuze og Guattaris begreb *mærket* med Jean-François Augoyards fokus på *lydvirkningen* og forklarer, at "mens begrebet *akustisk territorialitet* på baggrund af Deleuze og Guattari bestemmes som *en tendens til at knytte sig til et miljø gennem tilegnelsen af lydkvaliteter*, kan begrebet gennem Augoyards arbejde varieres og operationaliseres som det at mærke et miljø gennem lydvirkninger – i den dobbelte betydning af både at sanse og markere"¹⁹. Kreutzfeldt anerkender gennem denne sammenskrivning af teorier lydens afgørende betydning for vores oplevelse af et rum. Vi mærker og erfarer rummet blandt andet ved at lytte til det. Samtidig tænkes lydvirkningen også omvendt som en måde at præge et rum på, og denne funktion eksemplificeres i begge de cases, der analyseres i artiklen.

Stedet i en medieret og mobil virkelighed

Teorier om og forståelse af steder og rum er til konstant forhandling og især har hastig teknologisk udvikling påvirket vores oplevelse af rum og for alvor sat spørgsmålstegn ved den ellers fysisk materielle eller kropsligt multisensoriske forankring, som vi forbinder med et rum og et sted. Med telefonen, computeren og tilsvarende teknologier kan vi forbinde to eller flere steder, der rent geografisk ingen forbindelse har til hinanden.²⁰ Rummets grænser er i dag flydende, overlappende og diffuse, og alligevel forbliver spørgsmålet om rum og sted særdeles betydningsfuldt i forhold til vores forståelse og tilegnelse af os selv og af vores omverden.²¹ Det komplekse felt udforskes i Louise Fabians artikel "Stedets identitet til genforhandling – London som postimperial metropol." Fabian beskriver, hvordan globaliseringen har medvirket til nye stedskonstruktioner og et nyt hybridt stedsbegreb, der er åbent og porøst og i evig konstruktion

17 Deleuze & Guattari *Tusind Plateauer. Kapitalisme og Skizofreni*.

18 Kreutzfeldt, "Akustisk Territorialitet," 253.

19 Ibid., 253 (forfatterens kursivering). Se iøvrigt Jean-François Augoyard & Henry Torgue, red., *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds* (Montreal: McGill-Queens University Press, 2006).

20 For en udfoldelse af dette perspektiv på rum i en teknologisk, mobil tidsalder se Caroline Basset, "How many movements?," i *The Auditory Culture Reader*, red. Michael Bull & Less Back (New York: BERG, 2003).

21 For mere om anerkendelsen af stedets mobile karakter se bl.a. Wilken, "From *Stabilitas Loci* to *Mobilitas Loci*."

og dekonstruktion.²² Hun forklarer: "[Stedet] defineres ikke udelukkende internt inden for en afgrænset horisont, men konstitueres også gennem forbindelser til det, der ligger uden for stedet"²³.

Jeg går ikke ind i en større udredning af denne begrebsudvikling her, men disse refleksioner over stedsbegrebets kompleksitet er relevante, idet de begrunder en forskningsmæssig fastholdelse af et kropsligt og sansemæssigt fokus i undersøgelsen af den rumlige praksis og -oplevelse. Når fænomenerne *sted* og *rum* forstås som flydende og foranderlige kan den sansende krop fungere som et stabilt udgangspunkt for udforskning af vores stedsopfattelse. For selvom kroppen ikke er i spil på en traditionel, fysisk måde i etableringen af alle rum (eksempelvis når vi lytter i hovedtelefoner og herigennem genererer komplekse, mobile rumligheder) bruger vi stadig vores høresans og synssans, vores kropsligt funderede erfaring og analytiske kompetencer til at skabe og fornemme det rum, der danner rammen om enhver oplevelse eller erfaring. Derfor er Felds citat centralt for undersøgelsen af vores oplevelser og forståelser af forskellige rum og steder.

I det følgende præsenteres to forskellige eksempler på netop oplevelse, forståelse og praktisering af rum.

*Case 1: Kollegiekoncerten Panorama*²⁴

Mandag d. 12 august skydes STRØM-festival 2013 i gang med en koncert, der bogstavelig talt har indtaget Tietgenkollegiet ved i sit setup at få facaderne på selve kollegiets mange rum til at udgøre en slags scene og den cirkulære gård i midten til at agere sal for de mange publikummer, der er dukket op denne sommeraften. Publikum bliver lukket ind i gården på denne arkitektidarling og kan se 360 grader rundt på en cirkulær facade med karakteristiske firkantede fremspring, som i aften fungerer som et visuelt lærred, der spiller op til og repræsenterer musikkens udtryk.

Kunstner og komponist Mike Sheridan har stået for det klassiske program bestående af både nyere klassiske kompositioner og Sheridans eget værk, som udføres af et 22 mand stort strygerensemble. Musikerne sidder på to balkoner, der vender ud mod gården. Sheridan har samarbejdet med lysdesigner Jakob Kvist og lyddesigner Martyn Ware om denne panoramiske, multisensoriske oplevelse, hvor lys og lyd kommenterer og komplementerer hinanden. Alt lys i rummene på de seks etager kontrolleres

22 Som det fremgår af Fabians artikel breder udforskningen af steder og stedsbegrebet sig til mange forskellige discipliner, hvilket kunne vidne om stedets grundlæggende betydning for vores interaktion med og forståelse af en lang række områder i vores liv. Hun henviser til Henri Lefebvre, Edward Soya, Edward S. Casey og Doreen Massey som centrale for dette voksende fokus på stedet; Fabian, "Stedets identitet til genforhandling," 76-77.

23 Ibid., 78. Se også Doreen Massey, "A Global Sense of Place," i *Space, Place and Gender* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), der netop skildrer opgøret med den fikserede, nostalgi-orienterede forståelse med stedet til fordel for en relationel tilgang til fænomenet.

24 Min personlige oplevelse med koncerten Panorama danner udgangspunkt for den efterfølgende analyse. Nedenstående beskrivelse og efterfølgende analyse af eventen er derfor funderet i mine egne indtryk og erfaringer på aftenen.



Figur 1: Tietgenkollegiet

centralt og er slukket under koncerten. I stedet er der i nogle rum placeret projektører, der lyser i forskellige farver. Disse tændes og slukkes i formationer og tempi, der minder koncertens lydlige side.²⁵

Lys og lyd er samarbejdende i en sådan grad, at det ind i mellem (grundet effektiv og kreativ panorering) opleves, som om lyden farer fysisk fra den ene side af cirklen til den anden, og at lydene hænger sammen med de forskellige lys og farver, der tændes i en rytmisk sammenhæng med forskellige toner. Den markante lydsætning bevirker, at musikken ind mellem opleves taktil. Det er, som om man kan fornemme dens fysiske materialitet, idet den bevæger sig rundt i cirklen, igennem menneskemængden. Samtidig tydeliggøres og forstærkes dens udtryk rent visuelt af lysene, på de forskellige etager. Her spejler lyset både stemninger og tonehøjder ved henholdsvis at ændre farvetoner og lysintensitet og ved at skifte mellem de forskellige rum på de seks etager. På den måde bliver koncerten på den ene side en forestilling, der arbejder med lysvæggen som objekt og visuel illustration og fortolkning af lyden, og som på den anden side indtager, omformer og opstår i silokollegiets runde gård. Disse to forskellige rumligheder er afgørende for, hvordan musikken, rummet og dermed hele koncerten opleves.

Den første komposition denne aften er Arvo Pärts *Fratres* (for strygere og perkussion) der blandt andet er karakteriseret ved de intensitetsudsving, der opstår af store temposkift i strygernes figurer og bevægelser. Det klassiske værk afslører isoleret set ikke ligefrem, at dette er åbningen af årets elektroniske musikfestival, men den storladne musik virker dog ikke påtrængende i sin intensitet eller malplaceret i dette studiemiljø, som kollegiet jo i sin natur er. Snarere synes værkets skiftende stemninger

25 En kort video fra koncerten og med interview med lysmageren Martyn Ware produceret af *Politiken* findes her: <http://politiken.dk/ibyen/nyheder/musik/koncert-beat/ECE2051923/tietgenkollegiet-lyste-som-billie-jean-ved-hoeflig-festivalaabning/> (tilgået 15.12.2013).

at blive fint matchet af den kølige aftenduft og de smukke farver på kollegiets facade. Den visuelle spejling forstærker indtrykket af det auditive. Hele rammesætningen, der også inkluderer den spektakulære arkitektur, den kølige, rene aftenluft og mørknende nattehimmel, som bliver en del af koncertrummet og fungerer som en slags scenografi, der slører, hvad der er scene, og hvad der er sal. Koncerten læner sig dermed op ad performancegenren, idet lys og arkitektur nærmest kan siges at 'performe' lyden. I og med at man som publikum oplever dette multisensoriske setup, hvor lys, lyd og arkitektur/rum spiller sammen, praktiserer og iværksætter man rummet i en proces, der på den ene side er kollektiv, idet den involverer en masse mennesker, som man deler oplevelsen med, men på den anden side altid er singulær og fundamentalt funderet i det sansende individ. Dette performerende samspil og den rumkonstruerende proces uddybes yderligere nedenfor.



Figur 2: *Panorama*, STRØM festival 2013, Tietgenkollegiet (Foto: Kim Matthäi Leland).

Sansernes placering i kollegiet – om det panoramiske rumarbejde

Felds tidligere citerede beskrivelse af vores sansebaserede erfaring af et rum kan bruges til at udforske, hvordan oplevelsen af disse rumligheder etableres, og omvendt kan casen fungere som eksempel på, hvordan vi netop ved hjælp af vores sanser tilegner os ikke bare hverdagens steder og rum, men også de rum, der afgrænser og definerer en kunstnerisk oplevelse. I henhold til analysens fokus på tilegnelsen af et rum, den rumlige praksis og oplevelsen af, at et rum 'giver mening' (*makes sense*), spørger jeg til, hvordan rummet under *Panorama* praktiseres, idet det får tilskrevet sig betydning gennem en kombination af det sansende individ og musikkens iscenesættende og rum-

konstruerende funktion. Desuden undersøger jeg, hvordan dette rum selv påvirkede den betydning, der blev erfaret under koncerten.

Vi kender det alle sammen: den første gang vi ser vores nye by, vores nye arbejdsplads, vores nye ferielejlighed eller andre steder, vi ser for første gang, så fremstår alt anderledes, end når vi har været der henholdsvis en uge, nogle måneder eller flere år. Efterhånden som vi tilegner os disse forskellige steder i vores liv, tilskriver vi dem betydning gennem vores sansning og erfaring af dem. I denne proces kommer de til at fremstå anderledes. Det er, som om proportionerne forandrer sig i sådan en periode. Dufter og lyde går fra at være ukendte og måske utrygge eller spændende til at være forbundet til minder og meninger om stedet og emotionelle investeringer i det. Det er en multisensorisk proces, hvor vi med vores krop og hele vores sanseapparat får et sted ind under huden, tilskriver det betydning og forbinder det med følelsesmæssige reaktioner. Dette er en tilegnelsesproces, der sker, hver gang vi sætter vores sanser i relation til et sted. Det skete for og med de studerende, der bor på Tietgenkollegiet, første gang de så deres værelse, og det sker på ny den aften, hvor deres hjem iscenesættes gennem musik og lyd og rammesættes som koncertvenue. I første omgang sker en fremmedgørelse, hvor det kendte pludselig synes ukendt, anderledes, mystisk, men gennem en ny placering af sanserne i rummet – en spatial musikering – tegnes gården på ny på baggrund af nye sanseinputs.

Når vi fornemmer et sted, placerer vi vores sanser i relation til dette sted. Denne første del af processen, som Feld beskriver, kan illustreres i mødet med Kollegiet under koncerten *Panorama*. Koncerten, der næsten har karakter af en multisensorisk performance, synes at tematisere denne proces, hvor vi går fra først at have et umiddelbart indtryk af en næsten ikonisk og arkitektonisk markant bygning, som vi muligvis har set i medier. Dernæst erfares bygningens karakteristiske fremspring, smukke udformning og farver i større detaljer, og dermed erfarer vi det på ny og får en anden fornemmelse for dets proportioner.

Jeg startede mit besøg på Kollegiet ved at gå rundt om den store cirkel og derefter bevæge mig ind i midten af gården. Det første, der ramte mig, var størrelsen på bygningen, den forventningsfulde summen af mennesker, der langsomt blev lukket ind i gården, og duften af øl og røg, der stadfæstede, hvilken gruppe mennesker kollegiet til daglig huser. Mine sanser placerede sig og gav mig indtryk af et sted, der emmede af nysgerrighed og energi. Langsomt begyndte mørket at sænke sig, og vi blev lukket ind i midten af den spektakulære bygning og ind midt i en menneskeflokk. Da musikken endelig begyndte startede en ny erfaringsproces af dette rum. Vi blev budt velkommen af Mike Sheridan, der forklarede, at dette var en særlig event, der ikke kan opleves på YouTube. Man får kun den fulde oplevelse ved at være der. Således var scenen sat, og udsigelsen rammesatte en anden sensorisk tilgang til rummet og situationen. Rummet blev med Sheridans besked forandret fra spektakulær studentergård til et tredimensionelt performancerum.

Da musikken begyndte, indledte vi endnu en proces, hvor vi placerede vores sanser på ny i dette rum. Musikken skabte omgående en atmosfære, der indbød til fordybelse

og sensorisk frisættelse, der fremmede processen, hvor vi som publikum kunne give slip på det konventionelle syn på murene som ... nå ja, mure. Vi kunne overgive os til en anderledes sansning af kollegiets vægge som et omsluttende lærred, der både helt territorielt omkransede og indrammede os og koncerten, men som i sig selv undervejs i koncerten også rummede musikerne, der kunne ses som silhuetter i de forskellige oplyste værelser. Værket synes dermed at spille på to forståelser af rummet, der henholdsvis fokuserer på den kunstneriske rammesætning af en koncert og den praktiske funktion, som bygningen har til daglig.

Den føromtalte sammenvævning af lys og musik konstruerede en oplevelse, der meget specifikt talte til disse to sansers indbydes relation. Det, som vi hørte, blev illustreret visuelt på væggen, og dermed blev toner, stemninger og intensiteter pludselig tilgængelige for vores synssans også. Musikken styrede placeringen af synssansen, der omvendt også påvirkede vores hørelse. De forskellige toneskift gjorde os opmærksomme på bygningens etager og niveauer, og de lysmæssige etageskift fik os modsat til at høre toneskiftene tydeligere. Vores placering af sanserne skabte meget hurtigt en forståelse af samspillet mellem musik og rum, og ind i mellem oplevedes gården som et musikinstrument. Som om der blev 'spillet på' de forskellige etager, som så afgav hver deres smukke toner i forskellig volumen og intensitet. Publikum var inde i musikken, og musikken var overalt. Dette forstærkedes af den tydelige panorering, der styrede violinernes toner gennem gården. Vi blev ansporet til at følge lyden med vores ører (og måske også vores øjne), og dermed fornemmede vi rummets udformning og dybde.

Denne beskrivelse er et eksempel på en betydningstilskrivning til rummet. Som det fremgår, er der stor forskel på kollegiet i dagslys fyldt med studerende og kollegiet i skumringen fyldt med lyd, lys og publikummer. I sidstnævnte indgår vi (i kraft af vores sansning) i produktionen og oplevelsen af en anden, iscenesat og kunstnerisk formidlet gård. Vi ser ikke alene den runde silhuet og de kvadratiske fremspring, men hører, mærker og ser denne bygning 'i spil.' Overført på Felds teori sanser vi kollegiet, idet vi placerer vores sanser i relation til det. Denne placering er her iscenesat og styret, men den er samtidig vores egen. For det er kun gennem vores egen subjektive sansning, at rummet giver mening for os. Meningen er derfor både knyttet til os som sansende individer og til situationen og rammen omkring sansningen.

Kollegieknuder

Hvis ovenstående refleksion overføres på Jean-Paul Thibauds terminologi kan der under koncertens iscenesættelse af kollegiegården ses en række forskellige 'knuder' – nogle *visiophonic* mødepunkter for vores sanser, hvor det lydum, der som beskrevet skabes blandt andet ved hjælp af panorering gennem rummet, møder de visuelle udtryk. I mødet sammensmeltes de to rumligheder, og deres fusion fremmes af samtidigheden af toner og lys og skaber et multisensorisk performancerum. En sådan erfaring kan beskrives med Thibauds begreb *topophonic knot*. Thibaud beskriver selv overlappet og afsmitningen mellem musikkens rum og de visuelle omgivelser således:

Depending upon the music listened to, the city takes on varying tones and moods. The attention paid to the elements of the visual landscape seems to depend in particular upon the musical style.²⁶

Musikken definerer ikke bare, hvad vi lytter til, men påvirker ligeledes vores visuelle sansning og dermed den betydning, vi tilskriver rummet. Musikgenren er dermed medbetydende for, hvordan de øvrige indtryk tages ind. Musikken 'stemmer' os så at sige i vores efterfølgende sansning og i hele vores rumerkendende praksis.

Et andet knudepunkt ses på et mere semantisk, rammesættende plan i mødet mellem koncertrummet og kollegiebygningen. Begge rum har konventioner, normer, etik, funktioner og lignende tilskrevet sig. I mødet reevalueres disse funktioner, og det sker netop i sansningen af det fællesrum, som musikere og publikum deler denne aften. Kollegiets funktion af ramme om studerendes faglige udvikling og deres sociale udfoldelser forhandler med den klassiske koncerts normer for opmærksom og fysisk passiv lytning. Balancen mellem disse konventioner etableres ligeledes igennem placeringen af vores sanser. Idet vi ser, mærker, hører og fornemmer hele situationen omkring koncerten – retter vores opmærksomhed mod både arkitektur, publikum, musik, setup og lignende – giver rummet langsomt mening for os. Vores sansning af stedet giver dermed rummet den identitet for os, som i første omgang er ukendt og til forhandling.

Oplevelsen af *Panorama* er derfor afhængig af det rum, som musikken opføres i. Både i relation til akustik, atmosfære, belysning men altså også i forhold til de konventioner, som rummet bærer i sig. Man kan sagtens forestille sig koncerten opført andre steder med andre etagebygninger, men et sådan sceneskift ville, i og med sanseprocessen, afføde en helt anden oplevelse af musikken. På samme måde ville en anden musikgenre afspillet i Tietgenkollegiet som sagt afføde en markant anderledes oplevelse af denne gård som performancerum.

Case 2: Mobil mp3-lytning

I min ph.d.-afhandling *Når musikken virker* (2013) undersøger jeg, hvordan mobil lytning påvirker vores oplevelser af omgivelserne under lytning. Som en del af dette studie analyserede jeg de rum, som skabes og opleves under den private, mobile lytning med hovedtelefoner. Dette undersøgelsesperspektiv blev især tegnet i relation og delvis opposition til eksisterende teorier på feltet, der især fokuserede på det private lyd-rums ekskludering af individet fra omgivelserne.²⁷

Denne case baseres på interviewmateriale fra informanter, som jeg har interviewet i forbindelse med min afhandling.²⁸ Informanterne fortalte om deres begrundelser for og oplevelser med at lytte med hovedtelefoner i det offentlige rum. Langt de fleste

26 Thibaud, "The Sonic Composition of the City," 336.

27 Her kan især Michael Bull fremhæves, som med betegnelsen *sound bubble* angiver, hvordan den mobile, private lytning med hovedtelefoner kan skærme individet fra omverdenen. Bull, *Sound Moves*.

28 Refleksioner over indsamlingen og analysen af det empiriske materiale kan findes i afhandlingen. Gram, *Når musikken virker*, 38-49.

bekræftede umiddelbart den eksisterende forsknings beskrivelse af hovedtelefonernes evne til at give lytteren en fornemmelse af at være adskilt fra omgivelserne.

Men det er jo rart det der med, at man kan jo gå ind i sin... Altså det er jo sin egen lille verden man... Altså det er jo også det, der kan være både rart og ikke rart, at man lukker sig ude på en eller anden måde [...] Eller man signalerer i hvert fald, at man ikke har lyst til at tale med nogen, eller at man ikke har lyst til at... Eller man vil ikke forstyrres unødvendigt.²⁹

Alligevel oplevede jeg nuancer i fortællingerne, der angav en kompleksitet i det mobile lydtrum og i grænserne mellem dette og de ydre omgivelser.

Selvom informanterne på forskellig vis fortalte, at musikken kunne hjælpe dem til at "lukke sig helt inde" eller i overført betydning at "sætte en væg op ind til sidemanden"³⁰ beskrev de også, hvordan musikken påvirker deres indtryk af omgivelserne:

Jamen du kan gå forbi det samme sted, og hvis du hører to vidt forskellige sange, så får du to vidt forskellige indtryk af det sted.³¹

Denne udtalelse siger indirekte en masse om karakteren af de rum, der etableres og opleves under mobil lytning. Dels at lytteren stadig er opmærksom på omgivelserne, og at de derfor i nogen udstrækning kan forstås som en del af lytterrummet, og dels at stimulansen af en sans (her høresansen) kan påvirke de øvrige sanser. På den måde fremstår et miljø – et rum – anderledes afhængig af, om der lyttes til punkrock eller en klassisk ballade, imens det perciperes. iPod-lytter, Mortens, beskrivelse er et godt eksempel på Felds teori om rumkonstruktion. De to 'vidt forskellige' indtryk af steder, som Morten nævner, beskriver ligeledes to vidt forskellige rum. Atmosfæren i dem afhænger af musikken, og derfor ændrer samtlige udtryk karakter i perceptionen. Idet vi hører noget bestemt musik, placerer vi som nævnt vores sanser i relation hertil. Musikken kan farve perceptionen, således at vores øjne fokuserer på nogle elementer, som vi ellers ikke ville lægge mærke til. En sådan proces kan belyses ud fra filmmusikforskningen, der netop fokuserer på betydningen af kombinationen af billede og lyd for vores oplevelse og forståelse af en 'scene'.³² Denne påvirkning kan også tænkes omvendt, men i dette tilfælde, hvor musikken er udvalgt og tilføjet, kan den formodes at være en styrende faktor og dominerende for vores oplevelse af rummet. Når vores sanser er placeret, skaber vi mening ud af de indtryk, som vi modtager:

Jeg hader at købe ind [...] Og så tager jeg selvfølgelig iPod'en med, og så tænker jeg: jamen det kan da... Det kan ikke gøre turen kortere, men det kan gøre turen lidt mere spændende for mig [...] Øh, at...at den giver mere mening.³³

29 Frederik, personligt interview, maj 2010.

30 Per, personligt interview, december 2010.

31 Morten, personligt interview, januar 2010.

32 For mere om sammenhængen mellem billede og lyd se fx Annabel J. Cohen, "The Functions of Music in Multimedia: A Cognitive Approach," i *Proceedings of the Fifth International Conference on Music Perception and Cognition* (Seoul: Seoul University Press, 1998). I min afhandling ses mere om denne sammentænkning af filmteori og den private lyd- og lytterum (Gram, *Når musikken virker*, 50-95).

33 Rocha, personligt interview, april 2010.

Den spænding eller mening, som Rocha beskriver, er et tilføjet element, der primært handler om musikkens funktion af underholdning i en kedelig venteposition. Hun bruger musikken til at skabe et nyt rum eller forandre det eksisterende i køen i supermarkedet. Denne rum-etablering og -praktisering er igen et resultat af en sanseproces, hvor høresansen har været delvist styrende for de øvrige sansers fokus. Den mening, som Rocha oplever er *ikke* en iboende, konstant mening i rummet, som musikken frigør og formidler. Den er funderet i hendes sansning, ansporet blandt andet af musikken og frigjort i praktiseringen af rummet. Dette forhold har medført en forståelse af den mobile lytning som et redskab til kontrol og manipulation af omgivelserne. Redskabet kan med Thibauds ord betegnes som en *bro* mellem det rum i køen i supermarkedet, som Rocha først befinder sig i, til et rum, som hun praktiserer i og med sin lytning med hovedtelefoner.³⁴ Det udbredte (og ofte kritiske) fokus på manipulation og kontrol i denne proces, mener jeg dog, glemmer en præmis, som er grundlæggende for denne artikel. Nemlig at oplevelsen af mening i et rum altid er knyttet til den subjektive sansning. Vi skaber vores egen forståelse af et rum, idet vi sanser det, og derfor vil den mening, vi oplever, altid være funderet i en subjektiv, kropslig erfaring. Forskellen på den betydning, der opleves i henholdsvis det private lydtrum, hvor individet bærer hovedtelefoner og det offentlige rum, hvor soundtracket er reallyde, er, at førstnævnte er medieret gennem et udvalgt musikalsk soundtrack, hvor indtrykkene i sidstnævnte rum er uden for individets kontrol.

Knuder i den mobile mp3-lytning

De førømtalte overlap og 'knuder' mellem rum kan også overføres på mine informanternes oplevelser under mobil mp3-lytning. Den afsmitning, som musikkens stemning har på lytternes oplevelse af omgivelserne, og omvendt miljøets påvirkning af oplevelsen af musikken vidner om transparente og flydende grænser mellem det private lyttrum og omgivelserne. Ved hjælp af Thibauds terminologi kan vi nærme os en forståelse af denne afsmitning og disse grænser:

M: "Noget af det musik som jeg hører, det er jo meget 'elektro' og sådan noget, som jeg har fordybet mig i. Der er noget af det, som er enormt 'up beat', og hvis du så kører fx på strøget i myldretid, så bliver det nærmest sådan et racerløb i sig selv ikk' [...] Og hvis du nu hører noget helt afslappet, så er det mere sådan 'cruising' ned mellem alle folkene, som det bliver til.."

NG: "Ja. Så det har også noget at gøre med, hvordan du interagerer i rummet?"

M: "Helt sikkert, helt sikkert. Og det er jo igen også fordi at musikken for mig også nærmest kan gå direkte ned i adrenalinen og bare gå helt amok ikk' så man får lyst til at træde endnu hurtigere i pedalerne, eller hvad man nu laver."³⁵

34 Jf. blandt andre Bull, *Sound Moves* og Miriam Simun, "My Music, My World – using the MP3 player to shape experience in London," *New Media Society* 11 (2009).

35 Morten, personligt interview, januar 2010.

Denne sammensmeltning af musikkens rum og de aktuelle omgivelser kan forstås som en 'topofonisk knude'. Mortens interaktion med rummet forandrer sig i relation til den musik, som han hører. Han bruger byens rum til at udspille musikkens tempo og energi gennem sin krop. Det er et eksempel på en praktisering og iværksætning af et rum. Samtidig får rummet gennem denne aktive og sansende proces betydning for ham. Enten opleves det som en kompleks forhindringsbane, der langsomt gennemføres, eller som en invitation til et fartfix for en adrenalinjunkie.

Et mere semantisk overlap ses hos Magnus, der tænker meget over, hvordan musikken både stemningsmæssigt men også indholdsmæssigt relaterer sig til omgivelserne:

M: "Altså et nummer kan åbnes helt op i New York. Man kan gå inde i Central Park og høre noget med Simon og Garfunkle. Det giver lidt mere mening, end det gør i Mindeparken, altså."

NG: "Okay."

M: "Fordi de har deres koncert fra '81 i netop Central Park [...] Det er to New Yorkere. Man kan høre, de synger om New York. Ligesom The Ramones. Det giver mere mening at høre The Ramones, når man bor nede i Lower East Side af New York. End det gør Jordsteds Ager nr. 30 i Odder hos min mor."³⁶

I dette tilfælde får omgivelserne lige så stor betydning for oplevelsen som selve musikken. New York bliver en slags performancerum eller scene, som musikken og historien om Simon and Garfunkel kan udspille sig på. Denne særlige form for 'topofoniske knude' kan dog grundet konvergenspunktet mellem de to rum også betegnes som en 'semantisk knude'. Det er et overgangspunkt mellem Central Park i New York og Central Park som hjemsted for Simon and Garfunkel. Musikken kan med Thibauds terminologi beskrives som *bro* mellem det ene og det andet rum. Musikken igangsætter Magnus' praktisering af et personligt, sanset rum med overskriften 'hjemsted for Simon and Garfunkel'.

Denne form for semantiske overlap mellem musik og miljø ses flere steder i mit empiriske materiale, hvor omgivelserne på den ene eller den anden måde understreger et element i musikken. Der kan eksempelvis opleves overlap mellem tekstens indhold og det man ser på gaden.

Jeg cyklede en tur for nyligt ind gennem byen, og jeg kom til Rådhuspladsen, og jeg hørte Tina Dickow, ikk'. Da jeg kom til Rådhuspladsen spillede den 'Copenhagen.' Og så...og det lyder helt vildt plat – jeg ved godt det er fjollet ikk'. Så fik jeg bare sådan tårer i øjnene, fordi jeg var så glad for at bo her.³⁷

Et sådant betydningsmæssigt overlap – denne semantiske knude – eksemplificerer igen, at vi i placeringen af vores sanser, hvor en sang får os til at lægge mærke til specifikke detaljer, samtidig giver situationen og rummet mening. En personligt og sansemæssigt funderet mening, som i tilfældet med mobil mp3-lytning ofte vil være

36 Magnus, personligt interview, september 2010.

37 Christina, personligt interview, marts 2011.

motiveret blandt andet af musikken i hovedtelefonerne. Med henvisning til omtalte kombination af Deleuze, Guattari og Augoyards arbejde eksemplificerer Christinas fortælling netop et øjeblik, hvor hun "knytter sig til et miljø" og både *mærker* og *sanser* dette miljø, mens hun cykler og lytter. Samtidig sætter hun et (privat og personligt) *mærke* på stedet (jf. Kreutzfeldt 2008:253). Hun iscenesætter Rådhuspladsen gennem en stemningsmæssig musikalsk forstærkning og personlig understregning af, at dette er hendes nye hjem.

Ovenstående citater illustrerer, hvor problematisk det er fuldstændigt at adskille det private og det offentlige rum. Der vil i overført betydning ofte være *døre*, *broer* og *knuder*, der skaber konvergenspunkter mellem det ene og det andet rum. For selvom mp3-lytteren måske søger en afskærmning fra omgivelserne, vil disse omgivelser i nogen udstrækning altid blive en del af oplevelsen. Og rummene, der er i spil under lytningen er til konstant forhandling, eftersom både musik og miljø kontinuerligt skifter karakter under den mobile lytning. Denne kompleksitet eksemplificerer Thibauds begreb *døren*, der som nævnt indeholder en form for dobbeltbetydning, idet døren både markerer en grænse og en forbindelse mellem to rum. Musikken og hovedtelefonerne kan på samme måde umiddelbart skærme individet en smule og i samme proces fungere som et redskab, der åbner ind til et andet rum og muliggør en anden rumlig praksis hos individet.

Afrundende refleksioner

Med et undersøgelsesdesign, der tager udgangspunkt i to eksempler på musikering, og et fokus på de rumligheder, der praktiseres under og er meddefinerende for oplevelserne under musikering, er jeg i artiklen endt ved at understrege betydningen af den multisensoriske sanseproces for en hvilken som helst konstruktion og erfaring af et rum. Dette placerer automatisk kroppen som central for den rumlige praksis, hvilket også ses understreget hos professor Jürgen Streeck:

As we emplace ourselves in locations and get to know them, our bodies incarnate these places. The incarnate knowledge of places – perhaps the form of human knowing on which all other knowledge rests – is manifested in our ability to get around.³⁸

Kroppen er udgangspunktet for al lytning, men grundet mp3-lytningens mobile kvaliteter får den kropslige dimension ved denne lytteform helt afgørende betydning for oplevelsen. Idet vi bevæger os rundt, tilegner vi os vores omgivelser.³⁹ Hos Thibaud er bevægelsen også central, og han forklarer, hvordan "using a Walkman in public places

38 Jürgen Streeck, "Transforming Space into Place: Some Interactions in an Urban Plaza," i *New Frontiers in Artificial Intelligence*, red. Yoichi Motomura, Alastair Butler, Daisuke Bekki, *Lecture Notes in Computer Science* 7856 (2013): 219.

39 Bevægelsens forbindelse til erkendelse af steder og rum ses endvidere i de Certeaus kapitel "Walking in the City," hvor han beskriver fodgængerens bevægelser gennem byen som en stedskabende og stedserfarende proces. Michel De Certeau, "Walking in the City," i *The Practice of Everyday Life*, 2 udg. (Berkeley: University of California Press, 1988).

is part of an urban tactic that consists of decomposing the territorial structure of the city and recomposing it through spatio-phonetic behaviours"⁴⁰.

Selvom Thibauds tanker omhandler den mobile mp3- eller walkman-lytning er både Thibaud og Streecks teorier ligeså gældende for de rumlige de- og rekonstruktioner i koncerten *Panorama* i Tietgenkollegiet. Her er lyd- og lysvirkningerne med til først at dekonstruere den traditionelle forståelse og oplevelse af kollegiegården for derefter, gennem individets sansende betydningsdannelse, at rekonstruere lokaliteten som performancerum. Et rum, som netop først giver mening, idet publikum sanser de mange forskellige inputs og dermed sætter deres krop og sanseapparat i spil i en meningsproducerende erfaring af rummet og øjeblikket.

Efter at have afprøvet Felds citat om teori på disse to eksempler på musikering vil jeg argumentere for, at hans fremhævelse af sansernes fundamentale betydning for den rumlige konstruktion og erfaring er givende i forhold til en grundlæggende forståelse af processen. Dette fundamentale fokus muliggør dog ikke en udforskning af detaljerne i disse både auditive, multisensoriske, mobile, iscenesatte, private og offentlige rum. Men som artiklen peger på, er vores krop og vores sanser et fundament, som det er nødvendigt at tage højde for i analysen af den måde, hvorpå vi konstruerer og erfarer rum og steder i vores hverdag. På baggrund af erkendelsen af sansernes, kroppens og kontekstens betydning bliver det lettere at udforske detaljerne i de individuelle oplevelser af koncerter, kollegier og andre steder, hvor der musikeres, og hvor auditive, multisensoriske rum de- og rekonstrueres, etableres og erfares.

40 Thibaud, "The Sonic Composition of the City," 329.

Abstrakt

Artiklen er baseret på Christopher Smalls forståelse af musik som værende noget vi *praktiserer* (jf. begrebet *musicking*) og noget, som er en organisk del af vores hverdag. Jeg fokuserer i artiklen på musik som spatial praksis og undersøger, hvordan rum og steder konstitueres og erfares auditivt. Det er et lyd- og lyttefokuseret perspektiv på udforskningen af vores multisensoriske erfaring og etablering af rum. Dette undersøgelsesfokus belyses af to cases: hhv. åbningskoncerten til STRØM-festivalen 2013, der udspillede sig i gårdhaven på Tietgenkollegiet, og individuel, mobil mp3-lytning, der undersøges med udgangspunkt i kvalitative forskningsinterviews med engagerede mp3-lyttere. Disse cases eksemplificerer på forskellig vis musik som (spatial) praksis og udforsker den auditive erfaring og etablering af rum.

Abstract

This article is based on Christopher Small's theory on music understood as a verb – as something we do (cf. his term *musicking*) and as something that is a natural and organic part of our everyday lives. In this article I focus on music as a spatial practice, and I examine how space and place are formed and experienced auditorily. I thus explore the multi sensorial experience of space from a sound and listening oriented perspective. The article introduces two cases that exemplify this research area. The first case is the opening concert of STRØM Festival 2013 held in the courtyard of the Tietgen dormitory in Copenhagen. The second case is based on interviews with mp3-listeners who move in public spaces listening to a private soundtrack. The two cases exemplify different ways of thinking and experiencing music as a spatial practice.

Mellem ting og sager

Musik som materiel praksis – et aktør-netværks-perspektiv

Dagbladet *Politiken* bragte d. 26. december 2008 et to-siders opslag med et billede fra rockgruppen U2s arbejde i Olympic Studios i London. Her var et kig ind i 'troldmændenes' værksted og et vidnesbyrd om den myriade af ting, som åbenbart kræves, når et af verdens 'største' rockbands skal være kreative: Instrumenter, forstærkere, ledninger, pedaler, effektenheder, racks, stativer, rejsekasser, møbler, gulvtæpper, computere, kaffekopper, værktøj, lyddæmpere, lamper, en julestjerne osv. Artefakter i massevis udgør en myldrende mosaik, som opdeler studiet i enklaver, hvor de få tilstedeværende band-medlemmer (forsanger Bono og bassist Adam Clayton) befinder sig. Andres arbejdsstationer står tomme, tydeligt adskilt men samtidig formet og forbundet af ting.

Det er formålet med denne artikel, at belyse den rolle ting og i det hele taget materielle forhold spiller i musikalske praksis. Billedet af U2 illustrerer, hvordan selv musikers kreative skaben – det romantiske sindbillede på musikering¹ som et immaterielt forhold² – i høj grad beror på ting og sager. Ja, ikke alene beror. Musikalske praksis *er* materielle, de udfolder sig i og med materielle forhold – genstande, kroppe, lokaliteter, overflader og afgrænsninger – konstitueret i og ved disse. At det forholder sig sådan, vil jeg belyse gennem først en beskrivelse af en materiel nyorientering i de senere års musiksociologi³ – en gentænkning af Frankfurterskolens musikalske materialisme i kombination med såkaldt aktør-netværks-teori.⁴ Sidstnævnte bliver omdrejningspunkt i artiklens videre forløb, idet jeg søger at illustrere teoriens muligheder i forhold til nogle traditionelle problematikker i forholdet mellem musik og materialitet. Centralt står i den forbindelse det spørgsmål, hvordan forståelsen af musik som praksis kan tage højde for materielle forhold, uden at menneskelige handlinger reduceres til blot et produkt af materielle årsager. Det vil sige, hvordan sociale og materielle forklaringer kan forstås i sammenhæng. Ariklen advokerer i så henseende et 'symmetrisk' perspektiv på musik, mennesker og ting.

- 1 Christopher Small, *Musicking – The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1995).
- 2 Jf. fx Keith Negus og Michael Pickering, "Creativity and musical experience," i *Popular Music Studies*, red. David Hesmondhalgh og Keith Negus (London: Arnold, 2002), 178-190.
- 3 Richard Middleton, "Introduction – Music Studies and the Idea of Culture," i *The Cultural Study of Music*, red. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (London: Routledge, 2012), 10.
- 4 For andre påpegninger af og perspektiver på denne udvikling se fx Georgina Born, "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity," *Twentieth-century music* 2/1 (2005): 7-36; Georgina Born, "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn," *Journal of Royal Musical Association* 135, 2 (2010): 205-243; Georgina Born, "Music and the materialization of identities," *Journal of Material Culture* 16, 4 (2011): 376-388; Nick Prior, "Critique and Renewal in

Musik som materialitet: Fra værk og samfund til begivenhed

Overvejelser omkring musik og materialitet er ikke noget nyt fænomen. Som et indflydelsesrigt dansk eksempel kan ihukommes Poul Nielsens posthumt udgivne *Musik og materialisme – Tre aspekter ved T.W. Adornos musikfilosofi* fra 1978. Et skrift, som formidler den dialektiske materialisme, som kendetegnede marxismen og siden frankfurter-skolen med T.W. Adorno som musikfilosofisk spydspids.⁵

For Adorno var musik en form for materiale, som måtte forstås i sammenhæng med overordnede samfundsmæssige forhold, som imidlertid også var grundlæggende materielt bestemte. Adorno afviste således ikke betydningen af ikke-materielle fænomener, men betoned, hvordan disse – fx bevidsthed og socialitet – måtte forstås i sammenhæng med de materielle vilkår, under hvilke mennesker virker og udfolder sig. Bevidsthed og socialitet former sig i subjektets omgang med objektive vilkår i en dialektisk bevægelse. Og materielle forhold er netop *objektive*, i det omfang de fremstår som givne for den enkelte, samtidig med at de kan betragtes som "sedimenteret ånd." Det vil sige som det materielle vidnesbyrd om tidligere menneskers arbejde. Materielle forhold indebærer dermed en række fordringer til fx komponisters virke – som Adorno skriver i *Den ny musiks filosofi*:

De krav, som materialet stiller til subjektet, skyldes snarere, at »materialet« selv er sedimenteret ånd, at det formidlet af menneskers bevidsthed er noget samfundsmæssigt præformeret. Som selvforglemmende, forhenværende subjektivitet, har materialets objektive ånd sine egne bevægelseslove. Hvad der tager sig ud som materialets blotte selvbevægelse, forløber, eftersom det er af samme oprindelse som den samfundsmæssige proces og til stadighed er gennemtrukket af sporerne fra denne, på samme måde som det reale samfund, selv der, hvor ingen af de to vil vide af hinanden og bekæmper hinanden. Komponistens konfrontation med materialet er således samtidig en konfrontation med samfundet [...]⁶

I hvert fald tre forhold kan bemærkes her. For det første betoningen af interne "bevægelseslove" i materialet, som, trods det at de beskrives som "selvforglemmende, forhenværende subjektivitet," ikke desto mindre markerer en form for musikhistorisk determinisme.⁷ Den 'gode' komponist agerer således i den givne historiske situation i forlængelse af materialets dialektiske logik, dvs. i en form for overskridelse af situationen angivet af materialet selv. I det mindste må Adorno læses sådan, hvis man ikke til stadighed understreger den agens, som tilkendes tidligere subjekter – de, hvis ånd er sedimenteret i materialet.

the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond," *Cultural Sociology* 5, 1 (2011): 121–138; Will Straw, "Music and Material Culture," i *The Cultural Study of Music*, red. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (London: Routledge, 2012), 227–236.

5 Nielsens skrift vidner også om den betydning, som den historiske materialisme havde i netop dansk musikforskning gennem 1970'erne. Som udkomme kan nævnes fx Gyldendals *Den europæiske musik-kulturs historie* (1982–84).

6 Theodore W. Adorno, *Den ny musiks filosofi* (København: Tiderne skifter, 1983), 37.

7 Tia DeNora, *After Adorno* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 14.

Hvilket fører til det andet forhold, nemlig at Adorno beskriver en kompositionsproces, hvor kompositionen kan betragtes som en form for *objektivering*. Jeg vender tilbage til, hvordan en sådan i min optik må betragtes som et centralt aspekt af enhver ide om musik som praksis. Her skal blot nævnes, at Adorno betragtede objektivering som potentielt suspekt, som en tilflugt til givne kategorier og normer og en potentiel bekræftelse af disses autoritet, hvis ikke kunsten netop til stadighed "bekæmper," dvs. indebærer en kritisk overskridelse af det historisk og materielt givne udgangspunkt.⁸

For det tredje kan bemærkes det overgribende perspektiv i Adornos kobling af musik og samfund. Som det i øvrigt illustreres af hans analyser af den såkaldt store kompositionsmusik, så forstås værkanalytiske detaljer som udtryk for samfundsmæssige udviklinger på et makrosociologisk plan. Eksempelvis udlægges J. S. Bachs variations-teknik som et udtryk for den gryende modernitets rationalisme og Bach derfor som en fundamentalt set moderne komponist.⁹ Begrundelsen for sådanne koblinger skal igen findes i opfattelsen af musik som materiale og den underliggende dialektiske materialisme. Nielsen skriver:

Den teoretiske begrundelse herfor [at materialet forpligter] er en ideologi-opfattelse, der tillader en direkte tilordning af musikkens materiale-udvikling til den almene udvikling i samfundet: musikkens historie betinget af produktivkræfternes og produktionsforholdenes udvikling, den deraf resulterende funktionssammenhæng og samfundsmæssige bevidsthedsformer; deraf Adornos påstand om, at tendensen i materialet er *objektiv*.¹⁰

Sammenhængen af produktivkræfter og produktionsforhold – den marxistiske ide om samfundets basis – anføres her som begrundelse for musikkens udvikling, og vi kan på den ene side betragte musikken som en del af basis (idet toner og kompositionsteknikker udgør en form for 'råmateriale' og teknologi); på den anden side kan vi også forstå musikken som et overbygningsfænomen (som ideologi), der imidlertid stadig tilordnes udviklinger i samfundets basis. Musikkens samfundsmæssighed residerer i begge tilfælde i dens materiale som en immanent kvalitet – uanset komponistens ønske – men tilgængelig for Adornos værkanalyser. Som Nielsen skriver: "ideologi-formerne *selv* [musikken] erkender virkeligheden ved kritisk at genspejle den, at *udtrykke* den."¹¹ Det er dette udtryk, Adorno udlægger.

Imidlertid har senere musiksociologer haft svært ved at acceptere denne direkte musikanalytiske kobling af værk og virkelighed. Den engelske musikforsker Peter J. Martin opsummerer således i en ofte citeret frase¹² sin skepsis som følger:

Yet, for all his virtuosity, it is far from clear that Adorno did in fact provide a coherent account of the relationship he claimed between musical and social struc-

8 Ibid., 5-6.

9 Peter J. Martin, *Sounds and society: themes in the sociology of music* (Manchester: Manchester University Press, 1995), 103-4.

10 Poul Nielsen, *Musik og materialisme* (København: Borgens Forlag, 1978), 35 [kursivering i original].

11 Ibid., 43.

12 Jf. fx Born, "On musical mediation," 13; og DeNora, *After Adorno*, 34.

tures; indeed, in his unremitting efforts to relate the whole to the parts he leaves unresolved the familiar problems encountered in any attempt to explain individual action in terms of macro-social structures.¹³

På den baggrund er det ikke overraskende, at DeNora i sin genoptagelse af Adorno¹⁴ og lanceringen af en materiel nyorientering i musiksociologien søger en mikro-sociologisk fundering af forholdet mellem musik og samfund. Hun gør dette ved at supplere Adornos tænkning med perspektiver fra nyere musiksociologi (bl.a. med afsæt i den såkaldte Chicago-skole) foruden -psykologi (bl.a. James Gibsons tanker om økologisk perception).

DeNora adresserer dermed heller ikke i første omgang musikalske værker, og da slet ikke på den formalistiske måde, som præger Adornos analyser. Hendes udgangspunkt er i stedet, hvad hun betegner som musikalske *begivenheder*, der kan strække sig fra sekunder til år, men som altid implicerer mennesker, som engagerer sig og agerer med musik (fx hører den). Her er således tale om en situering af såvel værkoplevelsen som eventuelle overordnede samfundsmæssige implikationer af den givne musik; en empirisk forankring, som udvider det analytiske genstandsfelt til ikke alene at omfatte musik men også andre aspekter af de givne begivenheder; og vigtigst – i herværende sammenhæng – med begrebet om begivenheder udvides forestillingen om musik fra det relativt abstrakte begreb om autonome værker mod konkrete manifestationer af musik som klang (lydbølger), fonogram, partitur, dans, gestik, erindring, agitation osv. Hvad, der er meningsfuldt som musik, afgøres af de involverede i situationen – “What is key here is how music is, or comes to be, meaningful to the actors who engage with it”¹⁵ – omend meget vil følge af tidligere begivenheder, der optræder som forudsætninger (*preconditions*) for den aktuelle. DeNora skriver for så vidt i forlængelse af Adornos ide om musik som ‘sedimenteret ånd’ (jf. citatet ovenfor), men altså med en mikro-sociologisk og accentueret empirisk fundering. Jeg har anført DeNoras samlede skitse af musikalske begivenheder i figur 1 i en dansk oversættelse af en tilsvarende opstilling i DeNoras tekst.

Med DeNoras refokusering af den musikalske analyse i forhold til Adornos materialisme fremstår også denne artikels spørgsmål til betydningen af materielle forhold i et noget andet lys. Vi er kort sagt rykket meget tættere på den fokusering på ‘ting og sager’, som jeg anførte i artiklens indledning, og væk fra det mindre konkrete materialebegreb, som prægede Adornos tænkning. Såvel musik som musiklivet kan stadig betragtes som materielle fænomener, men deres sammenhæng behøver ikke forklares med henvisning til generelle ideer om samfundets basis og overbygning. I stedet må sammenhænge påvises i givne situationer, som når fx et marchorkester spiller op til parade: Folkemængder, der marcherer i takt, er på den ene side musikalske (de har rytme), på den anden side samfundsmæssige (de er kollektive), og den materielle fællesnævner er de marcherende kroppe, trommernes drøn, hornenes trutten, asfaltens resonans osv.

13 Peter J. Martin, *Sounds and society*, 112.

14 DeNora, *After Adorno*.

15 DeNora, *After Adorno*, 49 [kursivering i original]

Tid 1 – Før begivenheden (al tidligere, meningsgivende historie ifølge A. <i>Aktør(er)</i>) 1. Forudsætninger: Konventioner, biografiske antagelser, tidligere programsættende praksis
Tid 2 – Under begivenheden (begivenheden kan have enhver udstrækning, sekunder til år) 2. Træk ved begivenheden A. Aktør(er): Hvem engagerer sig med musik (fx analytiker, publikum, lytter, optrædende, komponist, programmør)? B. Musik: Hvilken musik, og med hvilken betydning ifølge aktøren/-erne? C. Engagement i og med musik (<i>Act of engagement with music</i>): Hvad gøres (fx individuel lytning, reaktion på musikken, optræden, komposition)? D. Lokale betingelser for C, fx hvordan kom A til at engagere sig på <i>denne</i> måde, på <i>dette</i> tidspunkt (dvs. på Tid 2 – ‘Under Begivenheden’)? E. Miljø: På hvilket sted og i hvilke omgivelser (<i>settings</i>) sker engagementet med musikken (materielle, kulturelle træk, fortolkningsrammer givet på stedet fx programnoter, kommentarer fra andre lyttere)?
TID 3 – Efter begivenheden 3. Udkomme: Har engagementet med musikken ansporet eller faciliteret (<i>afforded</i>) noget? Hvad (om noget) blev ændret, opnået eller gjort muligt via engagementet? Har denne proces ændret ved forholdene under punkt 1 ovenfor?

Figur 1: Musikalske begivenheder¹⁶

Man kan hævde, at Adorno faktisk havde blik for musiks multimedierede, ‘polyontologiske’ karakter, dvs. dens mange samtidige værensformer – den måde den eksisterer som fx fonogrammer, nodeskrift, sociale formationer etc. Den engelske musiksociolog Georgina Born understreger dette i en bemærkning til hans kritik af kulturindustrien:

Yet paradoxically, if we bracket out its totalizing flavour, Adorno’s account of the culture industry and its musical products is exemplary in probing the several dimensions in which music’s existence is permeated by commodification – be it musical form, performance mode, filmic exposure, radio play, production or reception. In this way it points to a constellatory conception of music’s multiple mediations [...] – of music’s many simultaneous forms of existence.¹⁷

Som det imidlertid fremgår, er Adornos kulturkritik samtidig totaliserende. Det vil sige, at den savner DeNoras forsøg på en konkret og samtidig afgrænset empirisk fun-dering. En fun-dering, som også metodisk må række ud over Adornos værkanalyser i retning af de antropologiske tendenser, som har præget nyere musiksociologi, med af-sæt i bl.a. den såkaldte chicago-skole. Tendenser, som manifesteres i fx inddragelsen af deltagerobservation, kvalitative interview og etnometodologi. Hermed adresseres dét,

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Born, “On Musical Mediation,” 13.

mennesker gør med musik i givne situationer, deres musikalske og samtidig materielle praksis: "The focus on practice leads us further away from a concern with musical textual objects and towards *the materiality of music as event*, its relations, circumstances and technologies of production/reception, its uses."¹⁸

Det er en central pointe, at analysen af begivenheder ikke skelner *a priori* mellem hvad, der gør hvad i den givne situation. Jeg antydede dette ovenfor med bemærkningen om, at hvad der forekommer meningsfuldt som musik, afgøres af situationens aktører, og herved åbnes for nævnte ('polyontologiske') uddistribuering af musik på forskellige forhold: materialitet, sociale relationer, diskurs osv. DeNora henfører i den forbindelse til Adornos afstandtagen til objektivering, idet analytikerens begribelse af en given case ved anvendelsen af vante kategorier netop kan forstås som en art reduktion eller overgreb på virkelighedens mangfoldighed.¹⁹ I DeNoras terminologi er løsningen imidlertid ikke alene et spørgsmål om begreber, men "to explore music as it functions *in situ*, not as 'interpreted' but as it is used."²⁰ Til dette mål fordres observation og en radikal 'miljø-orientering':

A key feature of this perspective, then, is to forgo attempting to divide the social-material-cultural world into parts *a priori* (e.g., music, action, furnishings), but rather to look at how, within particular environments and temporal frames, people and things are put together – to look at the shifts, movements, and flows of people and things over time and space. To put it differently, it would behoove music sociology to adopt a radical environmentalist position, one in which music is conceived as an environmental feature. From there and without *a priori* assumptions about music and its role, we can follow actors as they orient to, invoke, mobilise, or otherwise engage with music – as they can be seen to be involved in Musical Events.²¹

Med sidste sætnings 'pegen ud' fra den radikale miljø-orienterede position kobler DeNora Adornos tænkning med en antropologisk tilgang, nærmere bestemt den videnskabsantropologi, som repræsenteres ved bl.a. den franske filosof Bruno Latour udfoldet inden for rammen af den såkaldte aktør-netværks-teori (herefter ANT). Sætningen kan således læses som en parafrase over ANT's slagord "følg aktørerne"²², og DeNora peger dermed frem mod mit fokus i anden og tredje del af denne tekst (særligt begrebet om *symmetrisk antropologi*).²³

Som samlebegreb for musikkens (i alle dens medieringer) samt andre ikke-menneskelige forholds aktive rolle i musikalske begivenheder trækker DeNora på begrebet *affordance*. Dette lånes fra socialpsykologien (nærmere bestemt den amerikanske

18 DeNora *After Adorno*, 58 [min kursivering].

19 Ibid., 6.

20 Ibid., 44-5 [kursivering i original].

21 Ibid., 156.

22 Se fx Bruno Latour, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund – Introduktion til Aktør-netværks-teori* (København: Akademisk Forlag, 2008), 91.

23 DeNora henviser også eksplicit til Latour (se citat nedenfor).

psykolog James Gibson) og forklares som dét, (at) musik muliggør eller faciliterer: "to speak of 'what music makes possible' is to speak of what music 'affords.'"²⁴ Men uden at dette potentiale lader sig forudsige, og uden at musikens betydning i øvrigt løsrives fra menneskelige aktører:

The concept of affordance [...] posits music as something acted with and acted upon. It is only through this appropriation that music comes to 'afford' things, which is to say that music's affordances, while they may be anticipated, cannot be pre-determined but rather depend upon how music's 'users' connect music to other things; how they interact with and in turn act upon music as they have activated it [...] ²⁵

Begrebet er beslægtet med Adornos begreb om *mediation*²⁶ – en term, som også står centralt i ANT (se nedenfor²⁷) – men igen understreges i forhold til Adorno en afgrænsning af musikkens betydning til netop den situation, i hvilken en given musik virker for bestemte mennesker med bestemte forudsætninger. *Affordance* betegner i den forstand en *relativ* agens, som tilkendes bl.a. materielle forhold og som godtgør, hvordan musik "gets into" action"²⁸. For DeNora er det væsentlige, at hermed nedbrydes skellet mellem musik og samfund – idet musik i stedet må betragtes som socialitet, som en måde hvorpå samfundet konstitueres.²⁹ Min pointe er imidlertid, at denne konstituering kun er mulig i og med praksis' *materialitet*. Det vil sige i og med den måde bl.a. ting indgår, når vi musikerer. Denne artikel understreger i den forstand en art 'mellemregning' i DeNoras ræsonnement, en fundering af det sociale i det materielle, hvilket passer godt med det opgør med forskellige former for socialkonstruktivisme, som har præget ANT.

ANT: Opgør med socialkonstruktivismen

Musik er – ifølge den franske musiksociolog Antoine Hennion:

the art of mediation itself. Music has difficulty defining its elusive object, impossible to fix in matter. Constantly obliged to make it appear, by a 'performance,' it cumulates intermediaries, interpreters, instruments, mediums, all needed for its presence in the musical milieu. It is continually being shaped, a vast theory of mediations in action.³⁰

Her påpeges, hvordan musik beror på forskellige forhold ved det musikalske miljø i overensstemmelse med bemærkningerne til DeNoras begreb om musikalske begivenheder ovenfor. Men læg mærke til citatets sidste sætning: Musik formes kontinuerligt, (som) en vidtrækkende *teori* om medieringer i praksis.

24 DeNora, *After Adorno*, 46.

25 Ibid., 48.

26 Born, "On Musical Mediation."

27 Jf. i øvrigt DeNora, *After Adorno*, 46.

28 Ibid.

29 Ibid., 151.

30 Antoine Hennion, "The History of Art – Lessons in Mediation," i *Réseaux* 3/2 (1995): 238.

Vi kan forstå dette udsagn på i hvert fald to måder: Som en påpegning af, at den anførte teori om medieringer indgår og udfoldes i praksis (jeg vender tilbage til denne udlægning om lidt); og som en konstatering af musikkens særligt illustrative 'værdi' i relation til en forståelse af medieringer i bredere forstand, dvs. i relation til andet end musik. Hennion hælder umiddelbart til sidste udlægning, idet han i forlængelse af den citerede passage beskriver sin bog *Passion Musicale* fra 1993 som en præsentation af "musical mediation as a model of the collective construction of an object"³¹. At musik skulle være et særligt illustrativt fænomen i forhold til en forståelse af, hvordan objekter konstrueres i kollektive processer, er ikke nødvendigvis oplagt, og i hvert fald er denne kollektive konstituering langt fra nogen nyhed i sociologisk forskning – som det illustreres af fx Pierre Bourdieus 'klassiske' spørgsmål: Men hvem skabte skaberne?³² Skal vi forstå Hennion er det imidlertid vigtigt at understrege, at det kollektiv, som konstruerer en given musik kun delvist består af Bourdieus skabere, dvs. menneskelige aktører. Når fænomenet musik er særligt illustrativt for vores kollektive konstruktion af objekter er det derfor netop, fordi musik i særlig grad synes at fordre mobiliseringen af en lang række medier – herunder ting – og disse medier er langt fra transparente. Tværtimod, de skjuler, de fordrejer, de agerer.

Hennion antyder hermed en grundantagelse for den aktør-netværks-teori, som jeg allerede har berørt.³³ Her er tale om en teori udviklet af bl.a. den franske filosof og videnskabsantropolog Bruno Latour, som gennem mere end tre årtier har ført teorien fra et udgangspunkt i videnskabsantropologien (de såkaldte laboratoriestudier³⁴) over en bredt konciperet modernitetsfilosofi³⁵ mod en gentænkning af den moderne samfundsvidenskab³⁶ – i sidste tilfælde under etiketten associations-sociologi. At ANT således dækker en bred og mangefacetteret tankeretning turde være indlysende, og man kan argumentere for, at Latours seneste udgivelser ligger langt fra teoriens tidlige tekno-videnskabelige fokus. Termen aktør-netværks-teori er imidlertid stadig i anvendelse, som det fremgår af titlen på hans associations-sociologiske hovedværk, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund – Introduktion til Aktør-netværks-teori* fra 2005 (udgivet på dansk i 2008). Det er dette værk, som i hovedsagen ligger bag min redegørelse i det følgende.

Latour betragter verden som bestående af netop kollektiver (jf. Hennion ovenfor), hvor såvel *menneskelige* som *ikke-menneskelige aktører* samarbejder om forskellige mål. Tilkendelsen af agens til ikke-menneskelige entiteter (som kan være ting, men også andre materielle og fx diskursive fænomener) beror på en grundlæggende relationel ontologi. Det vil sige en overbevisning om, at intet optræder eller kan forstås isoleret, idet alt har betydning via forskellige relationer eller – med Latours begreb fra *En ny so-cio-lo-gi*

31 Ibid.

32 Pierre Bourdieu, *Men hvem skabte skaberne?* (København: Akademisk Forlag, 1997).

33 Hennion fremstiller sjældent sig selv som eksponent for ANT, men er det i mine øjne – og i andres, se fx Niels Albertsen, "Kunstens netværk," A.C.T.S 14 (2001).

34 Bruno Latour og Steve Woolgar, *Laboratory Life: The social construction of scientific facts* (London: Sage, 1979).

35 Bruno Latour, *Vi har aldrig været moderne* (København: Hans Reizels Forlag, 2006).

36 Bruno Latour, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund – Introduktion til Aktør-netværks-teori* (København: Akademisk Forlag, 2008).

for et nyt samfund – forskellige associationer. Den grundlæggende relationalisme har bl.a. sit udgangspunkt i en semiotisk inspiration – ikke mindst fra den litauiske lingvist og semiotiker Algirdas Greimas, hvis begreb om aktanter Latour overtager som samlebetegnelse for menneskelige og ikke-menneskelige aktører. Greimas' begreb betegner en hvilken som helst entitet i en fortælling, som andre influeres af. Det er således ligeegyldigt for handlingen i fx et folkeeventyr om prinsens 'hjelper' er en væbner eller et sværd – et menneske eller en ting. I begge tilfælde bestemmes aktantens betydning ved dens funktion i relation til andre aktanter. ANT beskrives som følge af bl.a. denne inspiration fra Greimas som en materiel semiotisk analyse³⁷, idet den relationelle bestemmelse antages ikke alene at angå tegn men tillige ting og ikke mindst kollektiver af mennesker og ting.

Aktørers relationelle bestemmelse kan være af meget forskellig art. Helt grundlæggende kan tales om forskellige former for mediering, dvs. relationer, som ikke alene transporterer et input, men transformerer det. Af samme grund taler Latour også om medier (eller mediatorer) mere eller mindre synonymt med aktanter:

[Mediatorers] input kan aldrig bruges som pålidelig forudsigelse om deres output; deres specificitet skal tages i betragtning i hvert enkelt tilfælde. Mediatorer transformerer, oversætter, forvrider og modificerer den betydning eller de elementer, som det er meningen de skal transportere.³⁸

Med fordringen om at tage aktanters specificitet i betragtning følger selvsagt et opgør med systemtænkning af forskellig art. Som hos DeNora bliver det utænkeligt at udlede fx marchmusikkens betydning i en parade fra makrosociale konventioner. Hvis musikken overhovedet kan siges at spille en rolle – hvis den ikke bare er, hvad Latour betegner en 'formidler'³⁹ – så må den præge det allerede givne (input) i og med fx de marcherendes sociokulturelle baggrund. For Latour som for Hennion beløber denne antagelse sig til et frontalangreb på en række traditionelle skoler i sociologien⁴⁰, hvis brøde det er at besvare samfundsmæssige spørgsmål – fx om musiks betydning – med henvisning til sociale årsager:

Although amateurs [fx musikbrugere] supposedly feel a natural affinity towards the objects of their passion, sociology has persisted in showing that this relationship is actually socially constructed through the categories employed, the authority of leaders, the imitation of intimates, institutions and frames of appreciation, as well as through the social game of identity making and differentiation.⁴¹

Læg mærke til, hvordan Hennion favner fx kritisk teori, symbolsk interaktionisme, bourdieusk feltanalyse, artworld- og subkulturteori med sit begreb om social kon-

37 Anders Blok og Torben E. Jensen, *Bruno Latour – Hybride tanker i en hybrid verden* (København: Hans Reitzels Forlag, 2009), 78.

38 Latour, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund*, 62.

39 Ibid.

40 Hos Latour samlet under betegnelsen "det sociales sociologi." Ibid., 29.

41 Antoine Hennion, "Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology," i *Cultural Sociology* 1/1 (2007): 97 [kursivering i original].

struktion, idet alle disse teorier henfører til det sociale i forklaringen af 'amatørers' omgang med musik. For ANT er det sociale derimod noget, som må forklares bl.a. med henvisning til de forbindelser af mennesker og ting, som etablerer kollektiver – "[t]hose things that holds us together," som det hedder i titlen på den citerede artikel.

Hvordan ting 'holder os sammen' har vi et eksempel på, hvis vi endnu engang betragter marchmusik, som et redskab, der qua sine materielle egenskaber faciliterer en 'gåen i takt.' Som hos DeNora må selvsagt tages højde for forskellige forudsætninger for den aktuelle begivenhed, fx tidligere momenter i marchmusikkens historie, men i stedet for – som i DeNoras model – at se disse aktualiseret som konventioner og biografiske forhold (jf. fx Bourdieus begreb om *habitus*), accentuerer ANT igen et medieringsperspektiv. Tidligere praksis kan således kun antages at influere den aktuelle situation, for så vidt det lader sig godtgøre, hvorledes disse er formidlet, overført og omsat i den aktuelle situation. Det skal med andre ord være muligt at spore det aktør-netværk, som på tværs af tid og rum udvirker den aktuelle begivenhed.⁴² Også DeNora strejfer faktisk denne pointe, idet hun citerer Hennion for den bemærkning at "it must be strictly forbidden to create links when this is not done by an identifiable intermediary."⁴³ Med andre ord: Hvis marchmusik får mennesker til at marchere i takt, så må vi i hvert tilfælde kunne påpege, hvorfor dette er tilfældet – hvilke film forbinder vedblivende marchrytmer med soldater, hvilke gymnastiktimer træner kollektiv og taktfast gang, hvilke plader, pigegardes, spejderlejre, militæruniformer, blæseinstrumenter, paradeallér osv. vedligeholder og videreformidler relationen mellem musik og march? Eller, hvis komponisters musikalske arbejds materiale er at betragte som 'traditionen' i kompositionsteknisk forstand (jf. Adorno), så må vi kunne pege på, hvad det er i arbejdsprocessen – i arbejdsværelsets samling af noder, instrumenter, plader osv. – som forbinder den givne komponist med tidligere. Jeg antyder en sådan analyse af en populærmusikalsk kompositionsform, nemlig hip hop djs' produktion af beats, nedenfor.

Det er en pointe i forståelsen af aktør-netværk, at det, som udbreder mellem-menneskelige relationer i tid og rum, som gør dem stabile og får fx sociale hierarkier og magtrelationer til at forekomme naturlige, er netop *ikke-menneskelige* aktører. Eller sagt med andre ord: Det er netværkenes *hybride* eller *heterogene* karakter. Eksempelvis har vi først for nylig kunnet opgive brugen af små stykker af metal og papir i udvekslingen af økonomisk magt. Og i musikalsk regi skylder vi fx J.S. Bachs 'storhed' til det manuskript, som Felix Mendelssohns bedstemor forærede sit barnebarn i 1823 – uden hvilket Bach måske var forblevet i den musikalske glemmebog; vi skylder rock'n'rollens udbredelse i 1950'erne til de singleplader, som lod sig transportere nemt og fleksibelt rundt – modsat tidligere lakplader; mens aktuel populærmusikalsk storhed måles på (bl.a.) antallet af lastbiler, som transporterer supergruppernes stadionscener rundt – det er således ikke kun i studiet, at U2 fordrer mange ting for at performe. Idet udbredelse og stabilisering tilskrives bestemte netværk-aktørers virke, impliceres det opgør

42 Latour understreger i den forbindelse, at (aktør-)netværk ikke betegner en struktur men udgør et begreb til analyse af det kontinuerlige virke af mange forbundne aktører – et 'spøringsredskab' for aktanter om man vil; Latour, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund*, 155-8.

43 Hennion, "The History of Art," 248; citeret i DeNora, *After Adorno*, 39-40.

med sociale strukturer, som jeg var inde på tidligere. Der er ikke noget over eller bag netværkenes forbindelser; ingen overindividuelle felter, regimer, diskurser, kulturer, epoker osv. at henvise til – ud over som aktanter (i form af ord, begreber, modeller) på linje med andre (personer og artefakter) i bestemte, fx forsknings, undervisningsmæssige eller administrative aktør-netværk. DeNora illustrerer samme pointe med en anekdote om netop Latour:

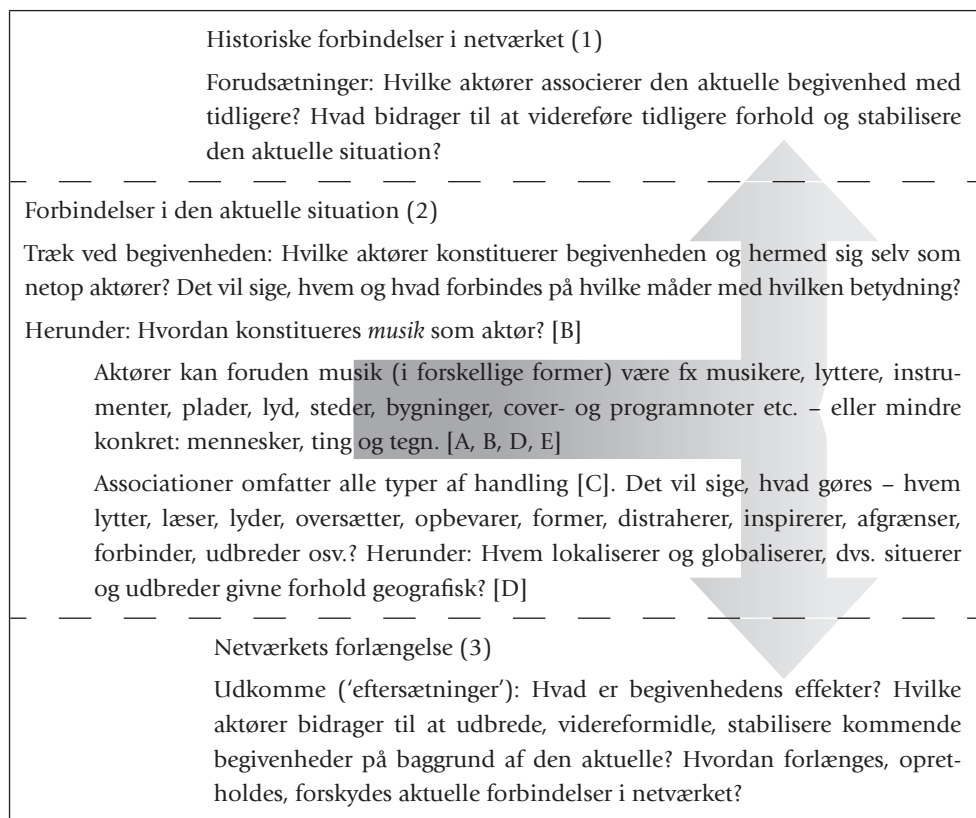
In his seminars at the University of California, the sociologist Bruno Latour used to describe how the macro-oriented sociologists critical of his work [...] would often ask him where, within his focus on the networks, strategies, and campaigns through which scientific 'facts' were established, was the 'big picture'? Where, for example, were the 'systems' – legal, political, economic? Where were the historical 'eras,' 'epochs,' 'regimes'? [...] When they uttered these words ('the big picture'), Latour recounted, their voices would (reverentially) drop an octave and their arms would sweep upwards to describe a circle. At this point Latour would say [...], 'you see? They make reference to "the big picture" but that picture turns out to be no bigger than a pumpkin.'⁴⁴

Latours hensigt med sådanne polemiske udfald mod sine sociologiske modstandere var at understrege, hvordan de med retoriske virkemidler fremmanede 'det store billede,' de overindividuelle sociale strukturer, epoker osv. I den forstand er forskeren også selv at betragte som en aktør i de netværk, vedkommende opsporer, og det bliver på den ene side en metodisk udfordring at forbinde sig med de aktører, som man ønsker at studere – ved fx deltagerobservation, kvalitative interview, indsamling og andre former for mediering af deres virke i en akademisk form – samtidig med at Latour understreger vigtigheden af, at forskere står ved deres litterære arbejde. Hvis forskning typisk udbredes via tekster, så må den også være 'godt skrevet' for at virke.⁴⁵ Endvidere skal det bemærkes, at selv om anekdoten ovenfor retter sig mod sociologiske systemtænkere, så kunne den lige så godt være rettet imod natur- eller kulturvidenskabelige kritikere. Hvor residerer fx objektiviteten eller subjektiviteten i et netværk eller skellet mellem natur og kultur? Igen må vi efterspørge de aktører, som konstituerer disse forskelle, som distribuerer disse forestillinger, som samler og adskiller andre aktører som henholdsvis natur og kultur, idet langt de fleste (om ikke alle) fænomener er hybride.⁴⁶ Latours førortale modernitetsfilosofi har denne pointe som sit omdrejningspunkt, idet moderniteten og det moderne projekt ses som en differentieringsbevægelse, hvor opkomsten af en lang række teknologier, institutioner (herunder ikke mindst kunstinstitutionen og den moderne videnskab), personer, ideer, artefakter osv. har givet os et verdensbillede, hvor fx skellene mellem subjektivitet og objektivitet, natur og kultur, materialitet og socialitet synes absolutte. I den forstand udfolder

44 DeNora, *After Adorno*, 38.

45 Latour, *En ny so-cio-lo-gi for et nyt samfund*, 148-55. En pointe, som ikke nødvendigvis ligger langt fra Adornos opmærksomhed på sin egen skrivestil som et medium for læsernes bevidstgørelse; DeNora, *After Adorno*, 32.

46 Jeg vender tilbage til denne pointe nedenfor i forbindelse med Latours brug af begrebet ting.



Figur 2: Musikalske begivenheder – skitse til et aktør-netværks-perspektiv. Den kronologiske organiserings, som præger DeNoras model (jf. figur 1) er søgt bibeholdt velvidende at begivenheder kun vanskeligt lader sig afgrænse i tid. Dette bliver særlig tydeligt med den aktør-netværks-tænkning, som her er søgt forenet med modellen, og dette forklarer de stiplede linjer, pile og indrykningen, som indikerer, at modellens sektioner bør betragtes som analytiske foki nærmere end faser. Latour taler om, hvordan adskillelsen af fortid, nutid og fremtid i lighed med andre forskelle må betragtes som bestemte aktørers værk, hvorfor konstitueringen af disse forskelle også må kunne opspores in situ. For så vidt kommer sektion 2 til at indtage en privilegeret position, som en form for nødvendigt udgangspunkt – også selv om den analytiske interesse måtte vedrøre forudsætninger eller udkomme og også selv om en analyse fremstilles i en kronologisk form (som tilfældet er nedenfor). De kantede parenteser under pkt. 2 anfører indplaceringen af centrale begreber fra det tilsvarende punkt i DeNoras model.

Latour reelt en 'amodernitetstænkning,' som det kommer til udtryk i titlen på hovedværket i denne afdeling af hans produktion, *Vi har aldrig været moderne* fra 1993 (udgivet på dansk i 2006).

ANTs metodiske greb til overkommelse af vores moderne, kategoriale vanetænkning er den såkaldte symmetriske antropologi. Symmetrien består groft sagt i, at man insisterer på at 'stille de same spørgsmål' til forskellige entiteter, uden på forhånd at rubricere disse eller deres effekter som fx sociale eller materielle. At her er tale om en antropologi markerer blot den allerede anførte anvendelse af metodikker, som forbindes med denne forskningstradition – fx deltagerobservation og kvalitative interview. Her er i den forstand tale om en metodisk orientering, som spejler DeNoras

(se s.101), og vi kan også læne os op af hendes model for studiet af musikalske begivenheder i en beskrivelse af ANTs perspektiv på samme. Blot skal det bemærkes, at "forudsætninger" må forstås som konkrete forbindelser (associationer) af tidligere begivenheder med den aktuelle; "aktør(er)" må omfatte i hvert fald mennesker og "musik" og måske også fx lokalitet samt øvrige aspekter af DeNoras begreb om "miljø"; og "udkommet" må forstås som art 'eftersætning,' dvs. som begivenhedens konkrete forbindelse med fremtidige. Med disse bemærkninger bliver studiet af en musikalsk begivenhed reelt blotlæggelsen af det netværk, hvor en given musik konstitueres som aktør. Et forsøg på en revision af DeNoras model i overensstemmelse med de anførte bemærkning findes i figur 2. Jeg reflekterer i det følgende over et sådant studium⁴⁷, idet jeg samtidig søger at samle op på artiklens overordnede fokusering på musik som materiel praksis.

Fra samples til beats: Musikalsk praksis mellem ting og sager

Den Århusianske dj Thorbjørn Schwartz, bedre kendt som DJ Static, udfolder en del af sit musikalske virke i et diminutivt studie, City Hall Studios, som er beliggende i Århus midtby, indrettet i en etværelses lejlighed som nabo til Statics private bolig. Studiet danner ramme om hans produktion af beats⁴⁸ foruden samarbejder med forskellige rappere med henblik på pladerudgivelser, mixtapes, liveoptrædener, events mv. Og som det var tilfældet med U2s indretning i Olympic Studios, er også Statics studiearbejde præget af ting og sager: møbler, instrumenter, computere, pladespillere, plader, cd'er og film, plakater, magasiner og blade, en *vocal both* osv. (se figur 3).⁴⁹

Studiet rummer trods den relativt lille plads forskellige sektioner: Et gangareal med en lille udstilling af Statics arbejder (billedet øverst til højre); et siddeafsnit med lænestole, magasiner og skrivebord (øverst til venstre) nævnte *vocal both* foruden Statics arbejdsplads mellem pladereol, pladespillere, computere, keyboards osv. (nederst til venstre og højre.). Han fremhæver selv indretningens betydning for sine muligheder for at arbejde:

Det er det aller-allervigtigste [...] at ha' et godt arbejdsrum. Et eller andet sted, hvor jeg er omgivet af det jeg godt kan lide, du ved: Gamle plader, alt muligt shit, du ved, klistermærker – sådan nogen ting.

Hvis der står noget i vejen hver gang – du skal altid flytte den kommode der, før du kan komme hen og trykke på den knap der. Det går ikke. Altså, det gør det

47 Eksemplet er fyldigere behandlet i Mads Krogh, "All this makes up Static & Natt III: Hiphopkultur som musikalsk praksis," *Danish Musicology Online* 1 (2010): 57-88.

48 Et beat betegner de repetitive musikalske passager (på fx 4 eller 8 takter), som danner grundlag for de fleste rapnumre. Et beat består typisk af trommer, bas samt forskellige harmoniske eller melodiske fraser – ofte underordnet beatets groove. Samples indgår traditionelt i alle de nævnte elementer.

49 At det er Statics studiearbejde og ikke U2s, som jeg diskuterer, har selvsagt med tilgængelighed at gøre. Analysens pointer vil formentlig i vid udstrækning kunne udbredes til andre studier og andre artisters arbejde.



Figur 3: Statics studie (egne foto 9. april 2008)

måske for nogen, ik. Altså, hvis de godt kan lide at kæmpe sig hen. Jeg kan godt lide, du ved, at vide: Det skal bare fungere. Hvis der er noget, der ikke fungerer – jeg bliver fuldstændig tosset, jeg bliver helt ... Hvis der er et eller andet kludder på min computer der – det er så'en fuck det lort der. Så går jeg i seng igen.⁵⁰

Her konstateres betydningen af studiets indretning på forskellig vis. I sidste citat beskrives møbler og instrumenter som noget, der ikke må stå i vejen, mens første citat betoner en stemningsmæssig kvalitet ved indretningen, dvs., det forhold at Static godt "kan lide" stedet og føler sig tilrette ved sine ting, herunder de artefakter (plader, plakater, egne produktioner osv.), som har tegnet hans karriere i hiphop-regi. Og det stemningsmæssige er efter min mening helt centralt for en forståelse af Statics praksis – fra udvælgelsen af samples til produktionen af beats og distributionen af disse til potentielle rappere. Lad os tage et par citater til:

Men sådan et nummer, hvis jeg skulle fortælle dig, hvordan sådan et nummer på pladen [er lavet]. Så ville jeg måske sidde og lytte i gamle plader. På et tidspunkt finder jeg noget, der rammer mig. Finder et sample, hvor der [er] nogen lyde i, som jeg synes er fede.

[D]et handler om momentet. Det er det, det handler om. Det handler om at, du ved – du sætter dig ned, du finder den energi, den symbiose, der er mellem dig og muligvis en anden kunstner, ik'. Eller mig og et sample jeg har fundet for eksempel. Eller mig og en stortromme, du ved. Og lad det være en energibooster, et fundament for, hvor det her bærer dig hen af. Der er det vigtigt at have et studie, som kan kreere det forum, ik', den arbejdsgejst.

Static's produktioner starter med udvælgelsen af noget materiale og en form for inspiration – noget "der rammer." Kriteriet for denne udvælgelse er stemningsmæssigt: Samplets lyde skal være "fede," det skal 'ramme' energimæssigt (som fx lyden af "en stortromme") eller konceptuelt, dvs. med en ide til et tema eller en reference til "en anden kunstner" (som når fx 'orientalske' instrumenter associerer amerikanske Wu Tang Clan). Det primære redskab til inspiration og materialeudvælgelse er studiets pladereol, som ud over lyde rummer masser af billeder og tekst. Men læg mærke til, hvordan Static betoner studiets indretning i det hele taget som skaber af det momentum, der fører til (og følges med) inspiration og materialevalg. Man kan sige, at Static *stemmes* med en form for arbejdsgejst, idet han rammes, dvs. i og med materialets *stemning* – såvel lydligt (qua samplet) som indretningsmæssigt (qua studiets ting og sager).

Herefter følger en form for analyse:

Jeg sampler det, over i min sampler. Jeg lægger det op, jeg finder startpunktet i samplet, måske ik' – slutpunktet. Så laver jeg et loop af det, jeg finder tempoet: hvor hurtigt kører det – tempoet som originalnummeret. Lægger måske en hi-hat på – tj-tj-tj – hurtigt hi-hat, der bare ligger hen over det. Måske lidt i samme swing, som samplet allerede er. Nu snakker vi måske et sample på to takter: 1-2-

50 Citater er, med mindre andet angivet, fra et personligt interview foretaget d. 6. marts 2008.

3-4, 1-2-3-4. Øh, kører så. Ok, det er klart nok, det er fint nok det her. Jeg finder ud af, hvor tonelejet er her, hvad er det for nogen toner, vi har med at gøre.

Statics sampler er digital (en HALion) og forbundet med det musikredigeringsprogram (af mærket Nuendo), i hvilket han konstruerer sine beats. Når han "lægger det [samplet] op" udføres en visuel bevægelse, idet samplet kommer til syne på computerens monitor i musikprogrammets interface. Her tilføjes ved hjælp af keyboards og andre samples en form for metriske og tonale 'målstokke' (fx et *track* med en ottendedels hi-hat), idet Static pejler sig ind på samplets tempo og tonemateriele. Han finder "tempoet som originalnummeret." Men denne eftersøgning er konstitutiv og beror igen på en form for stemning, idet samplet *afstemmes* med de metriske og tonale pejlemærker – de standarder, som Static måler med.

For så vidt indebærer den digitale (samt visuelle, metriske og tonale) mediering en transformation af samplet, som forstærkes, når Static fortsætter konstruktionen af sit beat – ved tilføelsen af andre samples eller instrumenter, og idet samplet klippes op:

Og så ta'r jeg samplet, så klipper jeg det helt fra hinanden. Føler fra et 1-slag til en hi-hat. [...] Og så begynder jeg at finde ud af, ok skal jeg omrokere det her eller skal jeg lave noget andet ved det [...]

Her må erindres det "momentum," den "arbejdsgejst," som fulgte med studiets indretning. Mens samplet og dermed den stemning, som initierede produktionsprocessen, ændres i produktionsprocessens transformation af det lydlige materiale, så fungerer plakater, flyers, pladereolen, Statics udstilling af 'egne værker' osv. som en form for stemningsmæssig konstant – som en opretholdelse af Statics gejst, af det han "godt kan lide," den form for hiphop, som han har smag for og som har tegnet hans karriere. I lyset heraf kan også erindres Statics beskrivelse af studiets indretning, som noget der ikke må 'stå i vejen' for den kreative proces. Her er ikke alene tale om en afstandtagen til en mekanisk, materiel determinisme men samtidig en værdsættelse af studiet som facilitator af hans arbejdsproces, som en sammenhæng han interagerer i og med, som tillader hans praksis at udfoldes. Den velfungerende indretning står ikke i vejen men bringer – aktivt – arbejdet i vej.

Skeler vi til den reviderede version af DeNoras model (figur 2), kan tilføjes et yderligere perspektiv på den stemning, som jeg har kredset om:

(1) **Forudsætningerne** for Statics praksis er mange, men blandt de centrale er den pladesamling, hvor han henter sine samples. Samlingen forbinder talrige tidligere produktioner med Statics aktuelle, og man kan hævde, at den stemning, som hentes der, afstemmer hans arbejde med tidligere producenters. Som det var tilfældet med den digitale musikredigering, således fungerer også tidligere produktioner som en form for målestok for Statics praksis – som det repertoire af lydlige, visuelle og konceptuelle standarder, gennem hvilke han agerer og forstår sit eget værk. Det samme kan siges om studiets øvrige indretning. Særligt den helt konkrete sammenstilling af Statics egen produktion (jf. studiets udstilling; figur 3 øverst til højre) med andre djs' (qua plader,

plakater, magasiner osv.) implicerer en gensidig 'målen sig' – som en materialisering af den i øvrigt udbredte forestilling om hiphop som en konkurrencekultur.⁵¹

(2) Jeg har allerede påpeget en række af de **aktører**, som er på færde i Statics studie. Vigtigst er imidlertid at minde om, hvordan musik optræder på en række måder og med en række effekter produktionsprocessen igennem: *Fonogrammer, digitale samples, MIDI-lyde* indgår alle på forskellige trin i processen frem mod det *beat*, som Static via en *mp3-fil* distribuerer til potentielle *rappere*. Ved siden af disse – i traditionel forstand musikalske elementer – tegnes processen af visualiseringer og diskursivering af musik (i fx *blade*, på *plakater, pladecoverere* osv.) ved siden af *musikinstrumenter* og selv studiets *møblement* og *lokalitet* bærer musikalske betydninger (fx i kraft af *erindringer* om konkrete *produktioner*). Den 'polyontologiske' bestemmelse af musikalske begivenheder er altså tydelig, ligesom **associationerne** mellem processens aktører er forskellige: Pladereolen *inspirerer* Static til at *udvælge* og *sample*, for herved at lade musikredigeringsprogrammet, keyboards osv. *visualisere, kvantisere* og 'tonalisere,' mens studiets indretning i øvrigt *vedligeholder* hans momentum, inspiration, etc.

Jeg har med begrebet om stemning anlagt et bestemt perspektiv på alle disse associationer, i hvilket de fremstår som forskellige måder, hvorpå heterogene aktører lader sig forme i andres billede. Herved tydeliggøres den basale relationelle bestemmelse af materielle og fx sociale forhold, samtidig med at det indikeres, hvorfor det materielle må ind som en art 'mellemregning' i forholdet mellem musik og samfund (jf. bemærkningerne til DeNora ovenfor). Det er kun som følge af Statics pladesamling, plakater, instrumenter osv., at vi kan udpege mellemmenneskelige relationer i processen. Det er kun i kraft af disse forhold og deres forskelligartede forbindelser, at vi kan godtgøre, hvorledes Static agerer i forlængelse af geografisk og tidsligt fjerne mennesker (fx andre producere) uden at postulere et makro-socialt niveau, sådan som DeNora kritiserede Adorno for at gøre. Og af samme grund er objektivisering selvsagt en nødvendig side af musikalske praksis (jf. bemærkningerne til Adorno s. 118). Det vil sige, hvis sociale strukturer – diskurser, regimer, klasser, felter, kulturer osv. – implicerer en regelmæssighed i forskellige menneskers praksis på tværs af tid og rum, så må vi også kunne sige noget om, hvorledes standarder indgår, medvirker og videreføres fra den ene begivenhed til den næste – endda på en måde, hvor de aktører vi undersøger sjældent mener sig 'standardiseret.' Her tilbyder ANT en forklaringsmulighed, hvor standardisering og kreativitet, bestemmelse og inspiration, transformation og videreførelse er sider af samme sag, samme heterogene *netværk*.

(3) Det er i det lys ikke underligt at Static omgiver sig med ting, og at han – som det er tilfældet på coveret til "The Nightshift Mixtape p.t.2" fra 2005 – **genrerubricerer udkommet** af sit arbejde med reference til studiet. Således indeholder dette mixtape "a heavy overdose of fresh hip hop from the volts [sic.] of City Hall." Genrer handler om

51 Jf. fx David Toop, *Rap Attack #3* (London: Serpent's Tail, 2000), 15; Murray Forman, *The 'hood comes first: Race, space, and place in rap and hip-hop* (Middletown: Wesleyan University Press, 2002), 178; Imani Perry, *Prophets of the Hood* (London: Duke University Press, 2004), 6.

reproduktion og regelmæssighed⁵², og populærmusikalske genrer teoretiseres derfor ofte med begreber fra den sociologiske værktøjskasse – som fx genrekulturer, -diskurser, -verdener eller -felter.⁵³ Men hermed fordres, som jeg har søgt at påpege, materielle, non-humane forbindelser, og vi kan (igen) med begrebet om stemning indikere, hvordan Static fremtræder som eksponent for hiphop som genrekultur. Man kan sige at Static selv foruden hans produktioner – beatet og siden pladeudgivelser, koncerter osv. – tilbyder standarder til andre producenters arbejde, og med udbredelsen af standarder følger en autorisering af de, som forestår udbredelsen. Beatet, pladerne osv. kommer i den forstand til at fremstå som en art 'talsmænd' for det netværk, som de forlænger ind i fremtidige begivenheder. Og (af)stemningen af forskellige aktører i Statics studie illustrerer således ikke alene en gensidig påvirkning men en langstrakt 'valghandling', hvor manges virke overgives få aktører som repræsentanter for det samlede netværk i kommende (af)stemninger – fx fremtidige produktioner. Statics genrerubricering af sit eget arbejde ekspliciterer i den forstand, hvordan genrer ikke eksisterer over eller bagved musikalske praksis, men i disse og ikke mindst i de ting med hvilke vi interagerer. Latour skelner i det lille skrift *Ting* fra 2007 mellem genstande og anliggender og anslår dermed den dobbelthed, som jeg har anført med begrebet om (af)stemning:

En ting er i én betydning en genstand [...] og i en anden betydning en sag, et stridspunkt, [...] i hvert fald en forsamling. For nu at bruge det ord, jeg indførte tidligere, på en mere præcis måde, kan man sige, at det samme ord, ting, både betegner kendsgerninger og anliggender.⁵⁴

Static beat er en *ting* – en materiel kendsgerning, en genstand, som kan sendes ud i verden, men samtidig en *sag* med interessenter, en forsamling af aktører (*et* ting), et heterogent netværk. I den forstand implicerer det at arbejde mellem ting og sager materielle og sociale forhold. Et beat er kort sagt en hybrid.

Afrunding

Det har været formålet med denne artikel at belyse den rolle, materielle forhold spiller i musikalske praksis. Denne ambition korresponderer med en materiel ny-orientering i de senere års musiksociologi – en mikro-sociologisk gentænkning af Adornos musikalske materialisme i sammenhæng med den såkaldte aktør-netværks-teori. Jeg

52 Anne Danielsen, "Estetiske perspektiver på populærmusikk," i *Populærmusikken i kulturpolitikken*, red. Jostein Gripsrud (Oslo: Norsk Kulturråd, 2002).

53 Fabian Holt, *Genre in popular music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007); Robert Walser, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (London: University Press of New England, 1993); Simon Frith, *Performing Rites* (New York: Harvard University Press, 1996); Peter J. Martin, *Music and the sociological gaze: Art worlds and cultural production* (Manchester: Manchester University Press, 2006); Motti Regev, "Producing Artistic Value: The Case of Rock Music," *The Sociological Quarterly* 35 (1994): 85-102. Undertegnede har selv bidraget til nogle af disse perspektiver i Mads Krogh, "'Fair nok, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse' – Om hiphoppens diskursive konstituering som genreprædikat i dansk populærmusikkritik" (Ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet, 2006).

54 Bruno Latour, *Ting* (København: Kunsthøgskolens Arkitektskole, 2007), 20 [kursiveringer i original].

har reflekteret begge disse tendenser, som de kommer til udtryk hos bl.a. Tia DeNora og Antoine Hennion. ANT har spillet en særlig rolle i artiklens redegørelse, idet jeg mener, at teorien rummer et potentiale for forståelse af musikalske praksis, som tager højde for (bl.a.) materielle forhold på en både konkret og samtidig teoretisk fleksibel måde. ANT er empirisk rettet og grundlæggende orienteret på tværs af de ontologiske kategorier, som vi typisk beskriver musiklivet i på en måde, som selv DeNoras mikrosociologiske udlægning af Adornos materialisme har svært ved at matche. Dette sagt, må dog samtidig understreges de mange forbindelser og fællesnævnerne mellem de teorier, som artiklen behandler.

Jeg har søgt at udfolde ANT's potentiale i en analyse af en bestemt musikalsk arbejdsituation og i den sammenhæng antydte, hvordan materielle forhold konstituerer sociale relationer – både mellem Static og andre artister etc., men også hvad angår sociale forestillinger om hiphop som fx genrekultur. Studiesituationen er oplagt: Som illustreret allerede i artiklens anslag kan pladestudier rumme et mylder af ting – i et omfang, som gør dem værdige til rockikonografisk kanonisering og (herunder) afbildning på helsidesopslag i en landsdækkende dansk avis. Alle disse ting præger selvsagt studierne og den praksis, som udfoldes der. Samtidig vil jeg hævde, at også andre musikalske begivenheder kan forstås som heterogene aktør-netværk. Her er potentiale for mange studier, mange eftersporinger af stadigt nye og specifikke netværk. Et beat er en hybrid, men det samme er et big-band, en militær-march, et musikhus, en rock-koncert, iPod eller en Bach-passion.

Abstrakt

Det er artiklens mål at belyse den rolle ting og i det hele taget materielle forhold spiller i en forståelse af musik som praksis. I så henseende reflekteres en materiel nyorientering i de seneste års musik sociologi med særlig vægt på den engelske musiksociolog Tia DeNoras gentænkning af T. W. Adornos musiksociologi set i sammenhæng med den såkaldte aktørnetværksteori, sidstnævnte repræsenteret ved Antoine Hennion samt Bruno Latour. Idet artiklen tilstræber en analytisk beskrivelse af materielle forhold som en faktor i musikalske praksis, uden at disse dog betragtes som materielt determinerede, behandles et konkret eksempel – dvs. et specifikt tilfælde af musikering, nemlig en dansk hiphop-djs produktion af beats.

Abstract

This article aims to discuss the role of things and material conditions in general in musical practice by drawing on recent developments in music sociology. That is, a micro-sociological rethinking of Adorno's materialist musicology vis-a-vis actor-network theory. I reflect this development, particularly as manifested in the writings of Tia DeNora and Antione Hennion, and with a special interest in demonstrating how an understanding of music as practice may take account of material facts without imposing deterministic explanations on the people involved. In other words, I attempt to show how social and material factors may be reconciled e.g. when explaining musicians' creativity. To that end, I analyze a specific instance of music making, namely the production of beats by a Danish hip hop deejay.