

dmT

Dansk Musik Tidsskrift



Tema om lydkunst

PORTRÆT

Kan man høre lyden?
Et portræt af lydkunstneren
Martin Stig Andersen.



FESTIVAL

Lydkunst-festivalen Connect 2007
Nyt samlingssted for
tværfæstetiske projekter i Malmø.



DEBATFORUM

www.danskmusiktidsskrift.dk
Følg med i debatten på DMT's
nye online forum.



Hvilket bogstav skal dit nye Steinway have...

V, K, S, M, O, A, B, C eller måske D?

Nye Steinway fra kr. 156.000



JUHL-SØRENSEN

Skovvejen 2 b | 8000 Århus C | Brofogedvej 10 | 2400 København NV

telefon 70 13 17 44 | info@piano.dk | www.piano.dk

Optagelse af koncerter
og øveaftener

Til CD og DVD

Soundtrack Design

Telefon 40500383

www.soundtrackdesign.com



**Violinbygger
Birger Kulmbach**

Maestro Liutaio, uddannet i
Cremona, Italien

Nybygning af violin, bratsch og cello
Salg af strygeinstrumenter og tilbehør
Alle reparationer udføres

Butik & værksted:
Lavendelstræde 10, 1462 København K,
Tlf. 33 16 40 80 Fax 45 88 70 24
www.violinbygger.com, email: bk@violinbygger.com



Nr. 5, maj 2006/07 | 81. Årgang

Ansvarshavende redaktør
Anders Beyer

Redaktionskomité
Henrik Marstal
Sine Tofte Hannibal
Peter Bruun

Forretningsfører
Solveig Hansen

Redaktion og ekspedition
Dansk Musik Tidsskrift,
Strandvejen 100 c
3070 Snekkersten

Layout
Hello You / www.helloyou.dk

www.danskmusiktidsskrift.dk

E-mail: info@danskmusiktidsskrift.dk

Tlf. + 45 33 24 42 48
Fax + 45 33 24 42 46

Giro 3 56 36 50

Tryk
Centertryk A/S

ISSN 0106-5629.

Årgangen omfatter seks numre.
Løssalg: kr. 50,00 pr. nr.
Årsabonnement (incl. moms):
kr. 280,00.

Annual subscription
(outside Scandinavia):
DKK. 280,00 (excl. postage)

Udgiver
Foreningen Dansk Musik Tidsskrift
FUT – Fyns Unge Tonekunstnere
AUT – Aarhus Unge Tonekunstnere
NUT – Nordjyllands Unge Tonekunstnere
Musica Nova
Dansk Komponist Forening

Annoncepriser i DMT årg. 81
1/1 side: kr. 3.000
2/3 side: kr. 1.900
1/2 side: kr. 1.500
1/3 side: kr. 1.100
1/4 side: kr. 900
Priserne er excl. moms.
Rabatter: 3 numre: 10 %,
6 numre: 20 %

Materiale fra det trykte DMT overføres
til DMT online. Eftertryk kun med
kildeangivelse.

dmt
Dansk Musik Tidsskrift

I DETTE NUMMER:

158 LEDER:
Insalada mista
Anders Beyer
Lyd + kunst
Morten Søndergaard

TEMA: Lydkunst
160 Lyden af smedjærnsøjler på Broadway
Jacob Kirkegaard aktuel med ny lydinstallatiion i New York
Marie Kolbæk Iversen

166 Site-specifik kunst i det postmoderne rum
Frederik Laigaard Nielbo

170 Kan man høre lyden?
Et portræt af lydkunstneren Martin Stig Andersen
Sine Tofte Hannibal

176 Diagonalsymfoni, skulpturer med lyd, film uden klang
Connect 2007 i Malmø nyt samlingssted for tværfæstetiske projekter
Anders Beyer

178 At lytte ind i verden
Brandon LaBelle

184 Tonespace – et musikalsk eksperimentarium
Klaus Møller-Jørgensen

188 Debat
Bidrag af Finn Egeland Hansen og Morten Zeuthen

190 ANMELDELSER: Cd'er
Jørgen Lefkfeldt

Indlagt i dette nummer: Folder fra festivalen Ny Musik i Suså

INSALADA MISTA

Af Anders Beyer

Der er langt fra Pierre Schaeffers *Études de bruits* til Laurie Andersons *O Superman*. Begge kunstværker er blevet omtalt som lydkunst. Vi omtalte dem, sidst DMT havde et tema om lyd-kunst. Temaet løb som et bånd gennem årgangen 1998-1999, hvor bl.a. Helga de la Motte-Haber, Niels Viggo Bentzon, Wayne Siegel og Ivar Frounberg bidrog med at fortælle lydkunstens historie og de nutidige udtryksformer inden for denne genre. Dengang skrev vi, at området var inde i en rivende udvikling. I det følgende årti kan vi gentage ordene.

Siden sidste temanummer er unge kunstnere kommet til. Vi har udtaget nogle af dem for en nærmere præsentation. Nye festivaler er også kommet til. *Larm* i Stockholm, *Spor* i Århus, *Connect* i Malmö, *Happy Days* i Oslo, *Geiger.dk* i København hører til blandt de nye

LYD + KUNST

Af Morten Søndergaard

I always find it difficult to explain that I am interested in other things. Architecture, theatre, everything influences me, and I would like these different aspects to be acknowledged. Breaking through categories ... was always important to me ...
Carsten Nicolai

Lydkunst er et transdisciplinært projekt og er derfor uundgåeligt forbundet med en diskussion af kategorier og begrebsligheder. Og det gør ikke felten nemmere at beskrive, tværtimod. Derfor er der ofte en tendens til at tilsidesætte selve det transdisciplinære islet for at være i stand til at sige noget overhovedet – eller for alligevel at kunne passe lydkunsten ind i de fagspecifikke kategorier som moderne humanistisk videnskab nu en gang allerede har defineret.

Som den tyske multimediekunstner Carsten Nicolai giver udtryk for i citatet ovenfor: Det er svært at forklare, at 'alting' påvirker ham – og at blive accepteret for det. Men før jeg fordyber mig i denne fundamentalt set videns-teoretiske side af sagen, så er det vigtigt at lade Carsten Nicolais udsagn ovenfor klinge med i det landskab, som lydkunstnere selv aftegner med deres måde at producere værker på. Fordi, der findes vel ingen kategori-diskussion overhovedet, som er interessant, uden at denne diskussion har et erfaringsmateriale at basere sig på. Dette nummer af DMT er et forsøg på at give udgangspunktet for et erfaringsmateriale, der ikke begrænser sig til musikvidenskabelige eller andre snævre kategoriseringer, men søger at se lydkunstens felt fra flere forskellige vinkler.

Det transdisciplinære er dog mere end blot et påskud til at diskutere kategorier – det transdisciplinære markerer en ny bevidsthed hos en særlig interessant række kunstnere omkring det at producere værker på baggrund af de medier og materialer, som er til rådighed – eller rettere: at udtrykke sig meningsfuldt – gøre en forskel – i en kultur hvis betydningslag og sprog mere end nogen anden tidligere kultur er baseret på elektroniske medier og internationale netværk.

platforme. Museet for Samtidskunst i Roskilde bringer jævnligt nyt fra lydkunstens scene. Fra denne institution har vi hentet museumsinspektør Morten Søndergaard som gæsterektor til dette nummer. Fra *dmt publishing* præsenterer vi Per Erland Rasmussens monografi om komponisten Poul Ruders. Køb bogen til nedsat pris i Diamantboghandlen den 15. maj i forbindelse med offentliggørelse og koncert med musik af Poul Ruders i Den Sorte Diamant. Se flere oplysninger for bogrelease i annoncen på dette nummers omslag. Med dette nummer af DMT søsætter vi også et nyt debatforum *Dansk Musik Tidsskrift Forum*, hvor læserne frit kan diskutere uden at tænke på omfang og redaktionelle krav til formidling. Du kommer ind på dette forum via vores hjemmeside www.danskmusiktidskrift.dk. Læs lige nu indlæg fra komponisten Michael Nyvang og cellisten Morten Zeuthen. ↻

De nye mediers kunst – herunder lydkunsten – involverer mere end blot endnu en 'formel' forandring af kunstens udtryk og brug af medier. Det handler også om, at vi tager det sprog, vi bruger om lyd og kunst – for overhovedet at kunne forstå, hvad der sker, når de to møder hinanden – op til revision. Til revision skal også vores egen rolle som lyd+kunst-beskuere/ kritikere. I og med at vi åbner op for begrebs- og kategori-diskussionen, åbner vi også for en revision af receptionsvidenskabens metoder.

Transdisciplinære kunstneriske strategier søger at afsløre og forandre en kulturs normer – og ikke kun de æstetiske af slagsen. De er et forsøg på at synliggøre samtidens æstetiske kategoriseringer og rammer for viden. Men de er mere end det: De er en del af en bevidstgørelsesproces.

Det forekommer derfor interessant at pege på, at der inden for det sidste år er fremkommet et nyt afsæt til en kunstnerisk forskning, som adresserer de transdisciplinære kategori-diskussioner direkte – og dermed udfordrer den akademiske / humanistiske receptions-teoretiske tradition frontalt. En del af denne forskning finder især sted inden for den mediebevindte lydkunst, som det er tanken, at man vil kunne få et indblik i med dette nummer. I forlængelse af lydkunst-temaet bringer DMT i næste nummer en artikel om en af de førende institutioner inden for lydkunst, det svenske elektronmusikstudie EMS. De forskellige artikler er langt fra udtømmende i forhold til det totale billede – men det giver et indblik og et udgangspunkt til måske at søge videre. Og ikke mindst at tænke videre over sagerne selv ... ↻

Morten Søndergaard er MA & ph.d. – Museumsinspektør på Museet for Samtidskunst

LAYERS OF MUSICAL MEANING

Af Finn Egeland Hansen
(tidl. Aalborg Universitet)

2006, 333 s., indb.
Illustreret med ca. 400 musikseksempler
ISBN 978 87 635 0424 9
Serie: Danish Humanist Texts and Studies
vol. 33
ISSN 0105 8746
300 kr.

Bogen er et radikalt forsøg på at forklare musikalsk betydning som det komplekse væv af spænding og afspænding, der er resultatet af de enkelte musikalske elementers forløb. Fx rytmen, hvor den musikalske spænding manifesterer sig mellem de betonedede og ubetonedede slag i takten eller harmonikken, hvor akkorderne i den tonale kadence genererer de musikalske spændingsforløb. Den musikalske stil er under stadig forandring: nye måder kommer til, andre glider gradvist ud – ganske som det er tilfældet med vores almindelige sprog.

MUSIKVIDENSKABELIGE KOMPOSITIONER

Festskrift til Niels Krabbe

Redigeret af Anne Ørbæk Jensen, John T. Lauridsen, Erland Kolding Nielsen og Claus Røllum-Larsen (Det Kongelige Bibliotek)

2006, 756 s., indb.
Illustreret m. 16 farveplancher
ISBN 978 87 635 0587 1
Serie: Danish Humanist Texts and Studies
vol. 34
ISSN 0105 8746
475 kr.
I distribution for Det Kongelige Bibliotek

Festskrift til førstebibliotekar Niels Krabbe, leder af Det Kongelige Biblioteks Musik- og Teaterafdeling. Bogen indeholder både bidrag af forfattere, der forholder sig til musikhistorien fra Christian IV til nutiden, og artikler, der afspejler det rummelige perspektiv af ofte socialhistorisk, kulturhistorisk, receptionshistorisk eller musik-fiologisk karakter, som er Krabbes særkende. Skikkelser som Carl Nielsen og Kurt Weill er centrale pejlemærker.

**MUSEUM
TUSCULANUMS
FORLAG**
Njalsgade 126
2300 København S
order@mtp.dk
tlf. 353 29 109
fax 353 29 113
www.mtp.dk

Nye musikoplevelser starter her

Søndag d. 9. september 2007, kl. 19.30
Musikhuset Aarhus, Lille Sal

Stilstand og bevægelse i musikken

Århus Sinfonietta spiller musik af:

Simon Steen-Andersen
Erik Nordby
Alvin Lucier
Morton Feldman
og John Adams

Mere end klassisk!

århusinfonietta

www.sinfonietta.dk

LYDEN AF SMEDEJERNSSØJLER PÅ BROADWAY

Øret fanger lyden af trinene i gangen, næsen mærker duften af den citrus-duftende sæbe, som rengøringsassistenten har brugt, blikket er rettet mod et foto på væggen: Kunstens rum er et ikke-sted, der kan transformeres til et hvilket-som-helst-sted gennem installeringen af kunst-projekter. Det opleves som heksekunst og elverhøje i eventyr, som som man aldrig kan undslippe, hvis man først er kommet ind. Sådan skriver Marie Kølbæk Iversen om Jacob Kirkegaards rumfornemmelse i kunstnerens seneste lydværk, som lige nu kan opleves i New York.

Af Marie Kølbæk Iversen

Swiss Institute i New York kunne i marts måned slå dørene op for det omfattende solo-projekt *Broadway*, skabt af den danske kunstner Jacob Kirkegaard. Værket er ikke blot konceptuelt udfordrende, det fungerer også som en banebrydende manifestation og undersøgelse af instituttets egen struktur, historie og beliggenhed. Som set i tidligere værker af Jacob Kirkegaard bruger han også her et allerede eksisterende steds skjulte lyd-ressourcer. I dette tilfælde er det lyden af Broadway, som den gengives i bygningens bærende, hule smedjernssøjler. De fem søjler, der løber gennem galleri-rummet, har han gjort til værkets hovedpersoner ved at optage hver søjles vibration og dermed indfange deres subtile resonansspektre, som så isoleres og spilles tilbage i søjlen gennem tolv *exciters*, der er hæftet på hver søjle. Exciters er elektro-akustiske vibratorer, der kan om-danne en hvilken som helst substans til en højttaler. Her er det altså gallerirummet søjler, der spiller deres egen lyd: lyden af Broadway, år 2007.

Kirkegaards kunstgreb er interessant, da det i værket *Broadway* er selve udstillingsrummet, der er både lyd-kilden, grebet, scenen, ja, selve kunstværket. Modsat den populære antagelse der bygger på konventionen om udstillingsrummet som en neutral og objektiv ramme for den udstillede kunst (The White Cube), fremhæves rummet i værket som et specifikt rum og altså også en mulig genstand for kritisk og kunstnerisk undersøgelse, fordi det ligesom alle andre fænomener i vores verden er med til at tegne rammerne for vores oplevelser i den.

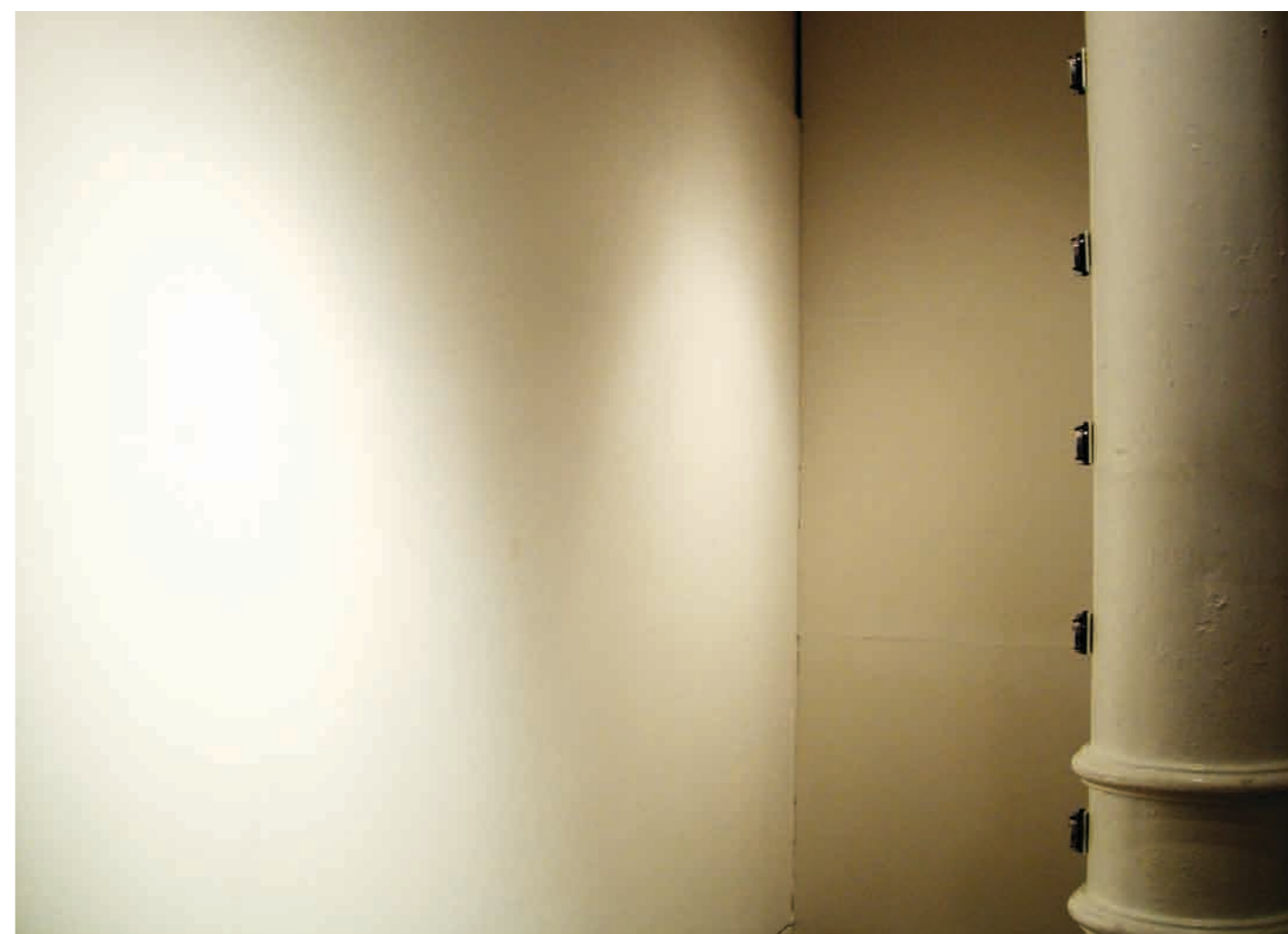
SANSEVERDENEN OG DEN SKJULTE LYD

Jacob Kirkegaard er en kunstner, der har gjort det til sit speciale at dykke ned i et givent rum/en given situation og lade dette 'tale for sig selv'. Hans arbejdsredskaber består af en række videnskabelige instrumenter (accelerometre, hydrofoner, elektromagnetiske

modtagere, ultralydsdetektorer og akustiske mikrofoner), der bruges til at fremmane bestemte lyde. Disse lyde er normalt skjult i forhold til vores umiddelbare sanseverden, de eksisterer gemt i jorden, dybt i atomkraftværkets kerne, i forladte bygningers tyste rum og båret af vinden i luften omkring os.

Kirkegaard, årgang 1975, opnåede i februar 2006 sin MA-grad ved Academy of Media Arts i Köln, Tyskland, hvor han studerede under prof.dr. Siegfried Zielinski og prof. Anthony Moore. Derudover har han studeret klassisk cello hos Niels Erik Clausen i perioden 1995-2000. Den umiddelbare interesse for lyd og musik blev allerede plantet i den unge Jacob, da han som 12-årig fik en guitar af sin far. Guitaren og de orientalske instrumenter, faren havde hjembragt fra sine rejser, blev et tidligt udgangspunkt for Kirkegaards musikalske og akustiske eksperimenter. De fungerede som indfaldsvinkel til en praksis, der er funderet i en nysgerrighed efter at blive mere fortrolig med lydens væsen, der ofte også er tilgængelig uden for den komponerede musiks domæne. For ligesom man på en guitar kan skabe lyd på andre måder, end når man klimprer på dens strenge – og disse lyde kan opfattes som skønne, selvom de næppe kan kategoriseres som 'guitar-spil' – kan også andre fænomener i vores verden opfattes og nydes gennem høresansen, selvom de konventionelt set er kendt som fænomener af eksempelvis visuel karakter eller blot opståede som et overskuds-fænomen af anden aktivitet, fx lyden af accelererende bil, der jo ikke accelererer med det formål at generere lyd, men for at komme hurtigt af sted.

Det var især, da Kirkegaard tilfældigvis i et radioprogram blev præsenteret for de tidlige eksperimentalister, komponisten Pierre Schaeffer og filmskaberens Walter Ruttmann, at han fik ørerne op for verdens potentiale som lyd-kilde og blev inspireret til i højere grad at fokusere på den rene og ubearbejdede lyd. Schaeffer var ophavsmand til konkretmusikken som term (La musique concrète), mens Ruttmann var på banen hele 20 år før med filmen 'Weekend', der i sin enkelhed består af lydoptagelser fra en weekend i det urbane Berlin.



En detalje fra Jacob Kirkegaards værk *Broadway*, der sætter fokus på gallerirummet som en påvirkelig substans ved at dokumentere, hvordan det resonerer med dets ydre omgivelser. Fotos af Jacob Kirkegaard.

MUSIKALSKE OBJEKTER

I min research stødte jeg på et interview¹ med Pierre Schaeffer, hvor han redegør for de forskelle, han mener, der ligger til grund for en skelnen mellem 'musik' og 'lyd'. Fordi Kirkegaard befinder sig centralt i dette spændingsfelt, er han både interessant og besværlig for det europæiske musik-establishment at forholde sig til, da det er svært at kategorisere hans album-udgivelser og værker med relativt ubearbejdede optagelser af diverse naturfænomener som 'musik'.

Schaeffer var i sin musik-teori optaget af det, han kaldte 'musikalske/klanglige objekter' ('objets sonores'), der giver os mulighed for at opfatte og afkode musik – og i det hele taget kategorisere det hørte som 'musik' frem for blot tilfældig lyd. Disse musikalske objekter bygger på overleverede konventioner om, hvad der konstituerer et musikalsk værk; hvordan det komponeres, og hvad der får det til at fremstå harmonisk. Dette berører i høj grad Kirkegaards praksis, da fx hans udgivelse *Eldfjall*² i al sin enkelhed består af de rene optagelser af islandsk jord og den lyd, man kan nå ind til ved at placere en kontaktmikrofon inde i jorden, tæt på de islandske geysere, hvor mikrofonerne opfanger lyden af den vulkaniske aktivitet lige under jordens overflade. Som Daniella Cascella³ beskriver det, er *Eldfjall* et voldsomt og effektivt portræt af de på én gang destruktive og vitale kræfter, der i sig bærer potentialet til både at udslette og genskabe. Forskellige røster inden for musikpressen har ytret, at en sådan udgivelse var svær at definere som musik, da Kirkegaard var trådt

i baggrunden som kunstnerisk afsender til fordel for en position som formidler af skjulte akustiske rum. Underforstået i kritikken af *Eldfjall* er, at Kirkegaard ved blot at optage lyden af jorden muligvis kompromitterer den kunstneriske position – en position, der er baseret på en grundlæggende vilje til at tilføre verden noget *nyt*. Kritikere vil mene, at Kirkegaards udgivelse falder uden for de musikalske konventioner, da det ikke er Kirkegaard, men naturen, der skaber musikken til *Eldfjall*.

Der er dog et blindfelt i en sådan kritik, der udelukkende fokuserer på afsenderens position i det skabte i stedet for at være åben i mødet med værket og forholde sig til udgivelsens generelle relevans. For, én ting er at skabe noget *nyt* (er det muligt?), noget andet er at fokusere på og diskutere noget *interessant*. At musik som begreb baseres på overleverede konventioner, som Schaeffer påstår, strider selvsagt mod idéen om, at musik nogensinde kan være *ny* og grænse-overskridende, da den netop kun kan opfattes og begribes i kraft af dens overensstemmelse med en overleveret tradition. Hermed afvæbnes myten om det kunstneriske geni, da geni-tanken jo netop baseres på kunstnerens enestående evne til at skabe noget *nyt*; og en logisk konsekvens af dette problem ville derfor være at løsrive kunstner-rol-len fra geni-begrebet, der nok virker forældet, men fortsat repeteres i vores kunstneriske institutioner.

Sandt er det, at når man som Kirkegaard lader lyden stå ren og ubearbejdet, så udfordres anmeldere og lyttere, der er vænnet til at kvalitetsvurdere et musikalsk værk ud fra kunstnerens kompositoriske kreativitet. Sagens kerne er imidlertid, at Kirkegaards kreativitet ligger et andet sted end i kompositionen – den er i høj grad hans følsomhed over for den fysiske verdens lydpotentialer og i hans enestående evne til at vinkle formidlingen af skjulte lyd-ressourcer, så man som lytter føler sig inddraget og selv inspireres til at gå på opdagelse i hverdagslivet, der pludselig, gennem Kirkegaards optik, fremstår langt mindre entydigt.

GALLERIET OG DET SPECIFIKKE RUM

Da jeg i november 2006 blev inviteret til at kuratere et projekt til Swiss Institute i New York, var jeg meget optaget af parallel-systemer i kunstverdenen, der kan forstås i analogi til Schaeffers skelnen mellem 'musik' og 'lyd' – også i kunsten filtrerer man de sanse-oplevelser, man i udstillingsrummet udsættes for ud fra forudindtagede forestillinger om, hvad der tilhører kunstens sfære, og hvad der blot er overskuds-fænomener af irrelevant aktivitet. Mens øret fanger lyden af trinene i gangen, opfanger næsen lugten af den citrus-duftende sæbe, som rengøringsassistenten har brugt, selvom blikket er

rettet mod et foto på væggen – hvilket sanseindtryk er det vægtigste? – den repræsenterede situation på fotoet eller førstehånds-sansningen af udstillingsrummet?

Da sanse-apparatet grundlæggende er menneskets alarm-system, der hjælper det til at beslutte, om der er fare på færde eller ej, er det derfor en slags luksus, men muligvis også forvirrende, at vi i stigende grad stimulerer vore sanser med indtryk, der tjener et nydelsens eller spændings formål, da det besværliggør den skelnen, vi som mennesker naturligvis må udøve, for at sikre os, at vi er uden for fare. Vores yderst veludviklede sonderingsevne hjælper os til at finde og definere, hvad der er vigtigt, og hvad der er uden betydning. Den omgivende verden er vigtig i relation til, at vi skal beskytte os selv og møde andre, med hvem vi kan have meningsfyldt samvær. Kunstobjektet er der en mening med, da der er nogen, der har tildelt den mening, men den resterende verdens fænomener er muligvis meningsløse, da det er op til os selv at fortolke og opleve dem – at tildele dem mening.

Som jeg fortolker La musique concrète, dens forløbere og efterkomere samt dens ligesindede i billedkunsten, er de opsatte på at opfordre lytteren/tilskueren til at være lige vågen og bevidst i mødet med verden som i mødet med kunsten, der i deres tilfælde snarere er et udvalg af allerede eksisterende fænomener end et nyt designet

fænomen, der er udviklet til præsentation i en neutral ramme: i kunstrummet.

Kunstens rum har som konvention en nærmest overnaturlig karakter, da det væsensmæssigt er et *usynligt rum*, et ikke-sted, der kan transformeres til et hvilket-som-helst-sted gennem installationen af kunst-projekter. Som hekskunst i eventyr, og elverhøje man ikke kunne se og aldrig, aldrig undslippe, hvis man først var kommet ind, er det neutrale kunstrum (The White Cube) en overlevering fra fortiden, der må stå prøven mod samtidens pragmatisme for at bevise sin eksistens.

I forbindelse med opgaven på Swiss Institute blev Kirkegaard ikke bedt om at mediere lyd fra andre akustiske sfærer til publikum. I stedet skulle han fokusere på netop det fysiske galleri-rum på Swiss Institute, hvor også værket skulle udstilles, for netop at undersøge, om den akustiske exorcisme kunne åbenbare 'et intet' – om rummet bag alverdens lyde var sit eget og dette ene blot: et kunst-udstillingsrum?

MYTEN OM NEW YORK OG TINGENES TILSTAND

Galleri-rummet på Swiss Institute er som så mange andre i SoHo et ombygget industrielt loft med store vinduer og højt til loftet. Gulvet er det originale, og rummet fremstår råt, men elegant med de for New York så kendetegnende rå murstensvægge, som man blot har sat hvide vægge op foran, sådan at de bagvedliggende nøgne vægge fortsat er synlige overst ved det hvælvede, hvide loft og ved mellemrum. Hermed har arkitekterne valgt at spille bolden op til publikum med en rumlig hentydning til, at et galleri med dén placering lige så godt kan opgives til fremstå neutralt, da byen udenfor er så overvældende, at den altid vil være tone-angivende for den oplevelse, man får i rummet.

Galleriet deles langs midten af en række hvide søjler, der løber fra loft til fod gennem bygningens (The New Era Building) otte etager. Da smedjernet er det bærende materiale, transmitterer bygningen tydeligt lydene af dens omgivelser og især af Broadway, der løber for dens fod med subway-linjerne N,Q,R & W som en rumlen under jorden. Det var denne opdagelse, Jacob Kirkegaard gjorde under en gennemgang af galleri-rummet i november 2006, da han satte øret til en af de hvide smedjernes søjler, hvori han kunne høre bygningens resonere med dens omgivelser: den vestlige verdens hovedstad New York og dennes ubestridte hovedgade, hvad angår forankring af den amerikanske drøm: Broadway. Netop heraf fødtes ideen til værket *Broadway*, der fra kurators side var tænkt som en kritisk undersøgelse af kunstrummets tvivlsomme position som 'neutral og objektiv ramme, der udelukkende defineres af den udstillede kunst'.

Arbejds-tesen var, at ethvert rum er noget i sig selv, et specifikt rum, hvorfor det blev nærliggende at sætte fokus på det specifikke rum, som også galleri-rummet på Swiss Institute er, og lade dette komme frem til overfladen gennem Jacob Kirkegaards bearbejdning. Og hans idé var enkel, men genial: blot at optage den af søjlerne transmitterede resonans med accelerometre for derefter at 'forstærke' denne resonans ved hjælp af exciterer, så søjlerne spiller deres egen lyd: lyden af Broadway og SoHo, der i sig bærer lyden af New York.

Kvarteret SoHo er kendt som tidligere tiders centrum for undergrundskunstnere, der nød godt af den billige husleje i det indu-



Søjlerne har Kirkegaard omdannet til højttalere ved at vedhæfte 12 exciterer som denne på hver søjle, hvorigennem lyden af søjlens egen resonans spilles.



Detalje fra Jacob Kirkegaards værk *Broadway* som kan opleves på Swiss Institute i New York frem til 1. maj.

strielle område syd for Houston. Som følge af kunstnerens indtog i 1970'erne er SoHo nu populært anerkendt som et bohème-agtigt kunstner-kvarter, hvis ordlyd, ligesom ordet Broadway, for mange er lig med showbiz og letlevnehed: at udleve den amerikanske drøm i en kunstnerisk kontekst.

Forestillingen om New York som kunstnerisk frirum hænger stadig ved trods det faktum, at huslejen i SoHo ligesom i det resterende New York i dag har nået et leje, der gør det stort set umuligt for uetablerede kunstnere at bosætte sig i byen, med mindre de har en gavmild sponsor eller er af velhaver-slægt. I dag er det de kommercielle kræfter, der styrer byen og dens udvikling, selvom ordene SoHo og Broadway stadig klinger af avant-gardistisk kreativitet, og byen fortsat formår at sælge sig selv på netop sit kunstner-tække.



Værket *Broadway* består af galleriets fem søjler, som spiller deres egen indre lyd: lyden af gaden Broadway, hvor galleriet, Swiss Institute, er placeret

Det er derfor på én gang slående og selvsagt, at det, man hører, når man lytter til søjlerne i Swiss Institutes galleri, ikke er lydlige reminiscenser af en fortids glamour, men blot den jævne, velkendte støj fra et urbant handels-centrum, der i sin essens understreger tidernes skiften: at områdets popularitet har forårsaget, at de kunstnere, der var medvirkende til at opdyrke netop denne, blev fordrevet. Og at det, der nu står tilbage, er fortællingen og mindet om en fortids virkelighed, der er meget fjern fra den nutidige situation.

BROADWAY

Til værket *Broadway* valgte Jacob Kirkegaard at fokusere på galleriets akustiske tilstand: at det synger med sine samtidige omgivelser. Med accelerometre optog han som tidligere nævnt lyden, som de fem søjler gengiver den, for dernæst at spille den optagede lyd tilbage i søjlerne gennem i alt 60 exciters, der som rygradshvirvler er hæftet fast på søjlerne i en lige linje. Når man lytter til søjlerne, kan man høre bilers acceleration og subway'ens trafik under jorden, og i optagelser af søjlernes lydspektrum afsløres to forskellige frekvensspektre: ét meget lavt på 0-100 Hz og et højt på 800-100 Hz.

Da værket *Broadway* omhandler søjlerne og deres formidling af omgivelsernes lyde, valgte Kirkegaard at arbejde med det høje frekvensspektrum, da det netop gav ham mulighed for at sætte fokus på og forstørre dette fænomen og lade søjlernes medierede lyd klinge metallisk i rummet. Skulle han have spillet det dybe frekvensspek-

trum ind i søjlerne, havde det vinklet fænomenet anderledes og givet værket andre konnotationer, da det ville virke meget mere voldsomt på kroppen og sætte bygningen i fare for kollaps.

Som værket *Broadway* nu fremstår, klinger søjlerne metallisk af deres egen lyd – noget, der også understreger og tydeliggør det faktum, at søjlerne på Swiss Institute er hule, et tomrum, der fyldes af det, der sker omkring det. Værket, der udstilles på Swiss Institute, reflekterer udelukkende sig selv og det rum, det er genereret af, hvilket gør det enormt specifikt, da det samme koncept ville fremstå bemærkelsesværdigt anderledes, hvis det blev produceret og udstillet andetsteds. Hermed aflives myten om et neutralt og objektivt kunsttrum, da det altså er kunstrummets egne særegne kendetegn, der også bliver værket karakteristika – hvis det var helt neutralt, ville der ingen lyd være at høre.

Det er altså ikke blot, som det er tilfældet med konkretmusikken, en abstraktion udspringende af en konkret lydkilde, men derimod en forstærkning af denne lydkilde i dens egne omgivelser.

Værkets søjler synger rent og smukt – de brummer ikke som subway'en og trykker ikke i brystet som en kraftig energi-udladning kan gøre det, når en bil accelererer umiddelbart foran én; intensiteten af den enkelte søjles klang stiger og sænkes uafhængigt af de andres, men værket fremstår generelt fjernet fra storbyens overvældende maskindrevne lydbillede.



FAKTA

Yderligere oplysninger om Swiss Institute, se: www.swissinstitute.net

For lyd-dokumentation af værker og yderligere information om Jacob Kirkegaard og hans praksis, se: www.fonik.dk, www.secret-sounds.dk og www.myspace.com/jacobkirkegaard.

Jacob Kirkegaards kompositoriske projekter udgives på det britiske label TOUCH (touchmusic.org.uk), hvor han har udgivet 3 albums: "Soaked" som udkom i 2002 og produceredes i samarbejde med Philip Jeck, "Eldfjall", som udkom i 2005 og "4 Rooms" fra 2006, der er cd-versionen af Kirkegaards Tjernobyld-projekt. Derudover har han udgivet albummet "01.02" på det tyske label Bottrop-Boy i 2003 og "Aeter: Luftantenne" på københavnske Helicopter Records i 1998, samt produceret lydværker til bl.a. DR ('Loop Tower') og til Arkens ARKcast projekt ('Ark').

Kirkegaard har rejst verden rundt i sine forsøg på at optage det lydlige aspekt af alverdens fænomener, og i 2005 rejste han ind i Tjernobyld's Zone of Exclusion, hvor han producerede video- og lydværket Aion, der består af lag-på-lag optagelser af stilheden i den evakuerede og nu ubeboelige zone.

Ud over hans solo-praksis har han udviklet lydværker i samarbejde med forskellige kunstnere, herunder Jim Thirlwell (Aka Foetus), C.M. von Hausswolff, Philip Jeck og Ann Lislegaard. Han er et centralt medlem af lydkunst-kollektivet Freq_out, der består af 12 medlemmer, der til hver Freq_out-installation bliver tildelt hver en frekvens, gennem hvilken de spiller deres lydværk, hvorefter de 12 værker spilles som ét værk, der kommer til at fremstå som en undersøgelse af lydens og frekvensernes mulighedsfelt og kompleksitet.

Jacob Kirkegaard er født i 1975 i Esbjerg, opvokset i Ribe og p.t. bosiddende i Berlin.



Måske lykkedes det trods alt – men kun gennem kunsten – at nå ind til kunstrummet, der ikke er intet, men *noget særligt* defineret af den kunst, der bebor det. Søjlerne sang er genereret af deres specifikke lokalitet, og klangen er lyden af kunstrummet; for uden kunstværket i rummet ville netop denne klang ikke være hørbar. Det lykkedes altså for Jacob Kirkegaard at nå ind til lyden af kunstrummet ved med sit værk at definere karakteren af galleriets essens: et kunsttrum, der kommunikerer sin kunst fleksibelt, men ikke neutralt.

Dette leder mig til at tro, at det neutrale kunsttrum snarere er et virtuelt rum end fysisk forankret; et potentiale i vores bevidsthed, der muligvis bringes til eksistens i mødet med de rette stimuli: Billedkunst, bøger, musik, nyhedsmedier – hvoraf det vigtige vel lige præcis er dét, vi selv vælger at tillægge værdi, da dette rum er vores eget rum og hører hjemme et sted mellem vores sansning og holdningsdannelse.

Det er dét, *Broadway* og Kirkegaards andre værker er en understregning af: at den største kunst er det, at vi overhovedet er her, og at vi er i stand til at opleve og begribe den verden, vi er en del af. For ligesom Kirkegaard begriber og dokumenterer et galleri-rum med optage-udstyr, forstærkere og højttalere, således opfanger og lagrer

vi selv visse minder af værdi, som bliver holdnings-dannende for os som individer, og fungerer som katalysator for fremtidige påvirkninger og vores værdiladning af disse. Og det er vel her, kunst bliver relevant: når tilskueren bliver mere end blot med-aktør i værket, når hun/han inspireres til at blive en aktivt sansende bruger af værket, men mest af alt: en bruger af verden.

Marie Kolbæk Iversen, kurator på Jacob Kirkegaards udstilling Broadway på Swiss Institute i New York, 20. marts – 1. maj 2007, er overbygningsstuderende ved Det Kgl. Danske Kunstakademi, hvor hun studerer kunst i tidsbaserede medier samt kuration af samtidskunst. Yderligere information om Marie Kolbæk Iversen kan findes på www.mariekoelbaek.com og www.myspace.com/mariekoelbaek.

Fodnoter:

- 1 Recommended Records Quarterly magazine, volume 2, number 1, 1987 skrevet af Tim Hodgkinson
- 2 Touch, 2005
- 3 Blind Sound' af Daniela Cascella. 'Sound Art', Resonance Magazine, London, juni 2005



SITE-SPECIFIK KUNST I DET POSTMODERNE RUM

Af Frederik Laigaard Nielbo

For tiden benævnes mange nyere lydkunstværker *site-specifikke* eller *stedsspecifikke*. Men hvordan skal man forstå dette? Disse værker er af vidt forskellig karakter, men én ting har de til fælles; der er en ganske særlig relation mellem værket og det sted, det optræder.

Denne relation er i høj grad et udtryk for et æstetisk paradigme, der fordrer en bestemt opfattelse af 'kunsten-i-rummet', og for den postmodernistiske forkærlighed for tværæstetik og for at udnytte flere forskellige medier samtidig. Men hvordan kan noget så æterisk som lyd være bundet til et bestemt sted? For at forstå dette må vi først kaste et blik på skulpturkunsten. For, som vi vil opdage, den postmodernistiske lydskulptur er tæt forbundet med denne, blandt andet fordi de deler opfattelsen af kunstens rum. Ved at se på nogle karakteristika ved den postmoderne skulpturkunst, kan vi kaste lys over lydkunstens forhold til rummet.

Jeg vil i det følgende for at undgå unødvendige forvekslinger bruge det engelske ord *site*, når der tales om det rum, som kunsten indtager.

SKULPTUR I RUM OG TID

»En skulptur er noget, man støder ind i, når man træder tilbage for at beskue et maleri,« sagde den amerikanske maler Ad Reinhardt engang, i et ofte parafraseret citat. Måske er denne definition af skulptur en af de mere præcise, vi har. For vores vestlige 20. århundredes skulpturbegreb forsøger fejlagtigt at indbefatte flere hundrede års skulpturkunst i en enkelt kategori, selv om der er en verden til forskel i værkernes grundlæggende forudsætninger gennem tiden. En skulptur

er ikke bare en skulptur, for skulpturens funktion og rolle har gennemgået en radikal udvikling fra den før-modernistiske rytterstatue og til i dag. Den traditionelle, før-modernistiske skulptur er i høj grad knyttet til det sted, den står. Den fortæller symbolsk en historie om stedet, hvad enten det er ridder-statuen, der beretter om et stort slag, eller den mytologiske figur der fortæller en historie om et lokalt sagn.

Således tjener denne form for skulptur rollen som monument eller markør; den er uløseligt forbundet med det sted, den er placeret, og ville tabe megen mening, hvis den blev flyttet. Eksempelvis ville Saly's berømte rytterstatue af Frederik 5. ikke give megen mening, hvis den blev flyttet bort fra Amalienborg Slotsplads og til Tokyo. Derfor kan man betegne den før-moderne skulptur som *site-specifik*.

Men med modernismens komme i slutningen af 1800-tallet opstår der en ny form for skulptur, som i høj grad afviger fra monument-funktionen. Modernismen var især karakteriseret ved at arbejde med abstraktioner, og værkerne refererede i vid udstrækning udelukkende til sig selv med doktrinet "l'art pour l'art".

Den modernistiske skulptur bliver til et egentligt 'kunstnerisk objekt', som ikke rigtig hører til nogen steder. Den kan betegnes som nomadisk og ikke-site-specifik, idet den uden videre kan flyttes uden at miste sin iboende mening. Dermed bliver den lidt besværlig at placere terminologisk og kan bedst betegnes ud fra sine negationer; den er det, der er *i* eller *uden for* en bygning, men ikke selve bygningen, eller den er det, der er *i* landskabet, uden at være selve landskabet – altså kombinationen af to negationer, nemlig *ikke-arkitektur* og *ikke-landskab*.

I 1960'erne sker der så endnu et paradigmeskift inden for skulpturkunsten, eftersom en række kunstnere begynder at fokusere på grænsefladerne i denne negative definition. For kan man forestille sig noget, som er *hverken-eller* som den modernistiske skulptur, må dets modsætning, nemlig *både-og*, også kunne tænkes. Rosalind Krauss, professor i kunsthistorie, opstiller i en artikel fra 1979¹ en såkaldt Klein-gruppe, for at forklare den logiske begrebsudvidelse som fandt sted:

Modellen her kan bruges til at forstå skulptur-begrebet og er ikke så kompliceret at forstå, som den umiddelbart kunne tage sig ud. Den er bygget op om de to kategoriske modsætninger *landskab* og *arkitektur*, idet landskabet repræsenterer det helt naturlige og urørte, mens arkitekturen derimod er det gennemgribende menneskeligt konstruerede, som tillige har en praktisk funktion.

Nederst i modellen, på neutral-aksen, er den omtalte modernistiske skulptur, som kombinationen af *ikke-arkitektur* og *ikke-landskab*. Disse to termer er adskilt fra deres modsætninger på kompleks-aksen via dobbeltpilene, men forbundet på kryds med de punkterede pile, idet *ikke-landskab* for så vidt blot er en anden måde at sige *arkitektur* på, og på samme måde er *ikke-arkitektur* det samme som *landskab*.

Ifølge denne models logik må der – ud over den modernistiske skulptur – nødvendigvis opstå tre andre kategorier (se hjørnerne af kvadratet), kategorier som vores kultur ikke tidligere har været i stand til at konceptere. Disse kategorier skal ikke forstås som fastlåste og isolerede størrelser, da værkerne ofte befinder sig som hybrider et sted imellem. Men de kan hjælpe til at give en idé om skulpturbegrebets udvidelse. Disse nye kategorier begyndte man at udforske i slutningen af 1960'erne og starten af 1970'erne, og dette varsler den spirende postmodernisme.

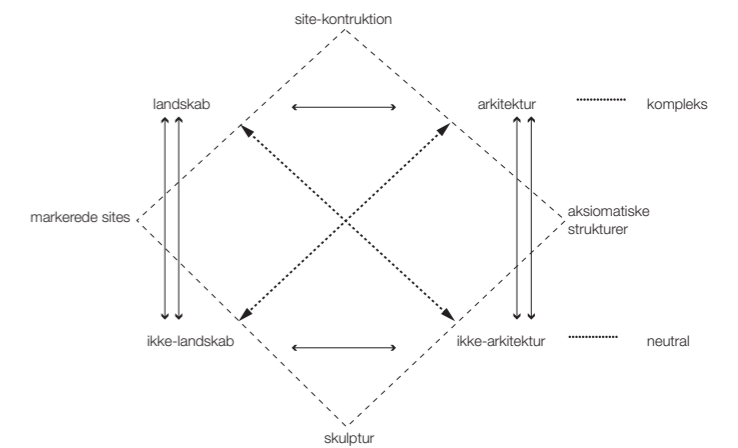
Site-konstruktionen på kompleks-aksen er resultatet af en spejling af neutral-aksen, så i stedet for at være *hverken-eller* er den *både* landskab og arkitektur, for eksempel 'land art'-værker konstrueret netop med henblik på det site, hvori de er. Markerede sites er her samtidig landskab og ikke-landskab og betegner primært værker, hvor kunstneren fysisk manipulerer med et bestemt site, uden nødvendigvis at tilføje det nogle fremmede objekter. Men det kan også være eksempelvis foto-værker, hvor fotografiet markerer og indrammer et bestemt site.

De aksiomatiske strukturer svæver et sted mellem arkitektur og ikke-arkitektur, og værkerne i denne kategori er typisk kunstneriske indgreb i arkitektur, uden nogen funktionel effekt.

Disse tre nye kategorier betegner altså alle en form for site-specifikke skulpturer, idet sitet er en helt igennem integreret del af værket. For hvor den modernistiske kunsts rum i høj grad lod sig definere ud fra mediet på baggrund af materialet eller perceptionen af materialet, defineres det postmodernistiske rum altså ud fra kulturelt betingede modsatrettede termer. Eller sagt med andre ord, denne form for postmodernistisk kunst forholder sig til, og lader sig definere af, det site, hvori den optræder, og er dermed site-specifik.

KONTEKST, SITUATION OG SITE

Men hvordan inddrages denne rumdimension, og hvordan viser forståelsen af site-begrebet sig i værket?



Det site-specifikke værk kommer til udtryk netop gennem forholdet til sit site. Det opstår så at sige et interdependent forhold mellem 'objektet' og det omkringliggende rum, og sitet kan som sådan betragtes som et parameter i kompositionen af et værk. Selve denne kontekstualisering af 'objektet' er essentiel i den site-specifikke kunst, og det står dermed i stærk kontrast til idealet om det autonome værk, det selvreferentielle, tids- og stedløse kunstobjekt.

Modsat tidligere er værket ikke så meget et objekt, der betragtes af publikum, men noget der udspiller sig på et bestemt sted i en bestemt tid. Derfor kan denne form for værker karakteriseres som en kombination af rum og tid, en kunstnerisk *situation*. Og denne situation er publikum nødvendigvis en del af – det er en del af værkets kontekst. Det er altså essentielt for værket, at det perciperes, idet det perciperende subjekt er en del af værkets site, og dermed en del af værket. Derfor er det nærmere noget subjektivt og efemert frem for objektivt.

I høj grad beror den site-specifikke kunst på forståelsen af site-begrebet. Den grundlæggende antagelse i denne kunstpraksis er, at intet rum er neutralt. Det neutrale, tomme rum er et abstraktum, mens kunsten må forholde sig til den virkelighed, den optræder i. Og denne virkelighed er sitet. Kunsthistorikeren Miwon Kwon gennemgår i sin bog om kunstens rum² site-begrebets udvikling fra 1960'erne til nu og opererer med tre overordnede kategorier for sites. Kategorierne overlapper ofte hinanden i praksis og skal ikke forstås som afløsende hinanden, men som en udvidelse af begrebet over tid. Det første, og måske mest oplagte site, er det fænomenologiske. I 1960'erne begynder en ny opfattelse af 'kunsten-i-rummet' at spire, og kunsten rykker i stor stil ud af kunstmuseerne. Denne opfattelse af rummet er først og fremmest baseret på et givent site, som det forekommer for os, det vil sige resultatet af dets spatiale egenskaber (såsom stedets topografi, tekstur, m.m.), men også stedets historie.

Kunstmuseet som fysisk ramme problematiseres, idet det, med sine hvide vægge, kunstige lys, klimakontrol, osv., netop foregiver at være et neutralt rum, hvor kunsten selvtilstrækkeligt kan eksistere uden yderligere påvirkning fra den omkringliggende verden. Den site-specifikke kunst bryder med denne opfattelse af 'kunstens rum'

forstået som noget helligt, rent og nærmest overjordisk, afgrænset af museets mure. Vi ser, hvordan for eksempel 'land art' indtager rummet uden for museet, og forholder sig til nye fysiske kontekster og lader sig påvirke af den omkringliggende verden. Disse værker er ofte meget omfangsrige og bruger selve jorden som medium. Den amerikanske land art-kunstner Michael Heizers værk *Double Negative* (1969-70), som består af to kæmpe udgravninger, er tilsammen næsten 500 meter lange, i Nevada-ørkenen er et godt eksempel på dette; ud over at være placeret milevidt fra et museum, lader det sig påvirke af områdets klima og lysforandringer. Samtidig rejser det – i kraft af det faktum at man må tage satellitbilleder til hjælp for at overskue hele værkets omfang – nogle interessante problemstillinger i forhold til, hvordan man anskuer kunst, som ikke fysisk kan være på kunstmuseet.

Det andet site, Kwon nævner, er det institutionelle site. Dette er ikke fysisk betinget, men derimod er det defineret ud fra kunstinstitutionernes kulturelle konventioner og koder. Her er det igen især kunstmuseet, der står for skud, idet den institutionelle 'framing' fremstiller nogle historisk og kulturelt bundne, normative værdier, som forestiller at være universelle. Det er disse konventioner, der gør, at vi for eksempel ikke opfatter gulvet, hvorpå en skulptur står, som en del af skulpturen, eller ti centimeter af væggen omkring et maleri som en del af selve maleriet.

Site-begrebet er altså blevet udvidet fra blot at definere det fysiske sted og dematerialiseres til at reflektere kunstinstitutionens rammer på et meta-plan; man kontekstualiserer så at sige selve institutionen for at afsløre dens egentlige væsen i et større samfundsperspektiv. Også her problematiseres institutionens foregivne neutralitet, som kan siges at være kulturelt konstrueret. Ved at afdække de subtile socioøkonomiske motiver der ligger til grund for institutionens normative æstetik, anfægter værkerne ideen om 'den neutrale institution'.

På det seneste er der dog, ifølge Kwon, en ny forståelse af site-begrebet, som trænger de andre to i baggrunden, nemlig det diskursive site. På mange måder kan dette minde om det institutionelle, men værker i denne kategori adskiller sig derfra ved at de forsøger at intervenere i en aktual diskurs, både på et højere, intellektuelt plan, og på et mere socialt plan i den bredere samfundsdiskurs, som ellers ikke traditionelt er kunstens felt, i et forsøg på at overskride og nedbryde grænsen mellem kunst og ikke-kunst. Kunsten rykker så at sige ud af elfenbenstårnet og diskuterer aktuelle, samfundsrelevante problemstillinger.



Men der, hvor det diskursive site for alvor adskiller sig fra de to andre, er i dets indbyrdes forhold til værket; mens det fænomenologiske og det institutionelle site er forudsætninger for værket, skabes det diskursive site af, eller som en del af, værket – og opnår væsentlighed i dets forhold til en allerede eksisterende diskurs. Det er for eksempel ofte dette site, der er i spil i 'public art', som jo netop forsøger at være diskursskabende.

KLANGENS RUMMELIGE EGENSKABER

Hvad har denne svada om skulpturer med lyd kunsten at gøre, kan man vel med rette spørge. Jo, det forholder sig således, at den musikalske rumforståelse har meget tilfælles med skulpturkunstens.

I musikens verden har rumdimensionen flere gange gennem tiden været forsøgt inddraget i værket. For eksempel ser vi, hvordan Erik Satie i *Musique d'ameublement* fra 1920 forholder sig helt konkret til opførelsesrummet, om end det ikke gik helt, som komponisten havde planlagt. Da værket havde premiere på et galleri i Paris, havde Satie tænkt sig, at publikum skulle bevæge sig rundt og beskue billederne og 'glemme' musikken – den var tænkt som baggrundsmusik, der ikke skulle 'høres', men udsmykke rummet, en slags forgænger for muzak. Publikum misforstod imidlertid i høj grad denne intention og stoppede op og lyttede til musikken, mens Satie måtte løbe frustreret rundt og bede folk gå videre.

Saties møbel-musik kan ses som et eksempel på et brud med den skarpe opdeling af kunstretninger, der især var fremherskende i det 19. århundrede. I løbet af det 20. århundrede eksperimenterede mange med intermedietet, og med den stigende interesse for kinetisk kunst, som indbefattede bevægelse i værkerne, blev det i 1960'erne blev det oplagt at udnytte de lyde, som bevægelserne tilfældigt frembragte. Kunstnerne begyndte bevidst at udforske disse lyde, i stedet for at forsøge at eliminere eller ignorere dem og satte dem derved i en kunstnerisk kontekst. Produktet blev en skulptur, som afgav lyd – lyden var en del af skulpturen, og hverken det fysiske objekt eller klangene kunne forstås isoleret. Dette førte til en ny kunstnerisk hybrid-genre, nemlig klangskulpturen, som består af et objekt, der fremstår tingsligt for publikum og derfor fungerer som centrum for oplevelsen. Klang udgår fra objektet, omgiver publikum, og fylder rummet med lyd. For så vidt kan man, lidt for simpelt, sige, at klangskulpturen består af et fysisk skulpturobjekt, der afgiver lyd.

I slutningen af det 20. århundrede opstår så den egentlige lyd kunsten som legitim kunstform. Lydkunsten bryder konsekvent med det traditionelle, musikalske parameter-hierarki, som foreskriver, at musikken skabes af forholdet mellem tonerne og tonelængderne og ikke af selve tonernes klang, som man især kan se eksempler på i den traditionelle musikalske analyses fokus på netop tonehøjde og metrik. Denne kunstform fokuserer især på klang og deres rumlige egenskaber.

Som professor Helga de la Motte-Haber skriver en artikel om lyd kunsten³, har lyde altid rumlige egenskaber; "de er ikke kun dybe eller høje, men kan også være runde, tykke, tynde, spidse eller store." Disse egenskaber lader sig kun udnytte på tværs af de konventionelle kunstretninger, hvor den tidslige og den rumlige kunst smelter sammen i en symbiose.

Man kan derfor forestille sig en udvikling af nye begreber for lyd kunsten, i stil med den der er foregået i skulpturkunsten, idet klangskulpturen terminologisk set minder meget om den modernistiske skulptur omtalt ovenfor; den kan ligesom skulpturen defineres ud fra et negationspar, men her må vi bruge nogle termer, som har noget med lyd at gøre. Oplagt kunne man udskifte *landskab* med det naturlige, uberørte og umanipulerede *soundscape* – altså den lyd der uden kunstnerisk indgriben er knyttet til et givent sted – og *arkitektur* kunne udskiftes med den fuldstændigt gennemkomponerede, selvstændige, musikalske konstruktion, som vi her kan kalde *komposition* i mangel af bedre.

På samme måde som den modernistiske skulptur kunne defineres som 'ikke-landskab/ikke-arkitektur', kan klangskulpturen altså defineres som 'ikke-soundscape/ikke-komposition'. For nok befinder den sig i rummets lyd (eller ikke-lyd, for den sags skyld), men den er ikke denne lyd, og nok indeholder den elementer af komposition, men den er ikke i sig selv en gennemorganiseret, konstrueret komposition.

Det interessante ved alt dette kommer så, når man gentager øvelsen fra skulptur-begrebs-udvidelsen ovenfor i denne sammenhæng og spejler begreberne. Derved får man en kategori, som både er *soundscape* og *komposition*, svarende til Krauss' 'site-konstruktion'. Denne kan vi kalde *site-specifikke klanginstallationer*.

Helga de la Motte-Haber definerer klanginstallationen som en variant af klangskulpturen, der ikke nødvendigvis har noget materielt objekt-centrum.⁴ Her er i højere grad tale om en slags arrangement af situationen, som omgiver og indhyller publikum i lyd. Komponisten arrangerer med andre ord rummet. Når denne er site-specifik, er det fordi den forholder sig til, og lader sig definere sig ud fra sit site. Mange værker af den amerikanske lyd kunsten Bill Fontana, som især arbejder med at flytte og re-kontekstualisere soundscapes, falder ind under kategorien site-specifikke klanginstallationer, idet de ofte ikke har et egentligt materielt centrum, men i højere grad er et arrangement af det lydbillede, som omgiver publikum, med særligt henblik på sitet.

Følger man Krauss' models logik, må der ligeledes opstå krydsningen 'soundscape/ikke-soundscape'. Her kunne man eksempelvis forestille sig en lydoptagelse af et bestemt site, eventuelt sparsomt manipuleret. Hvis vi antager, at enhver kontekst, hvad enten den er konstrueret eller tilfældigt opstået, er egenartet i kraft af sine unikke tid/rum-karakteristika, vil en lydoptagelse af et særligt soundscape i sig selv være en form for manipulation, idet lyden flyttes til et andet medium. På sin vis er dette en form for kunstnerisk 'framing', hvor kunstneren så at sige situerer et soundscape.

Feltet mellem 'komposition/ikke-komposition' er lidt mere problematisk end Krauss' 'aksiomatiske strukturer', eftersom en komposition jo ikke nødvendigvis tjener en praktisk funktion som arkitekturen. Men et eksempel kunne være John Cages tilfældigheds-kompositioner. Her opstiller Cage et slags aksiom, som kompositionen er determineret af; det kunstneriske arbejde består i høj grad af at fastsætte nogle præmisser, som værket defineres ud fra.

Ligesom det gjaldt med de forskellige skulpturbegreber, forekommer virkelighedens klangkunstværker som hybrider mellem kategorierne. Men denne form for begrebsinddeling kan hjælpe til at forstå, hvordan de postmodernistiske klangkunstværker er forbundet med sitet.

KUNSTENS ESSENS

Det, som skulpturkunsten og klangkunsten har tilfælles, er i høj grad opfattelsen af kunsten-i-rummet. Grundtanken er, at kunsten ikke eksisterer uden for den menneskelige sfære, men nødvendigvis må være en del af den. Man kan måske, meget forenklet, sammenligne det med et glas vand, som jo ikke blot består af vand, men også af et glas. Man kan nok hælde vandet ud af glasset, men ikke uden at hælde det nogen steder hen. Og hælder man det over i en anden beholder, vil det ikke længere være det samme glas vand. Ligeledes opstår der en række problemstillinger i forbindelse med reproduktion af site-specifikke værker. Den tidslige og den rumlige dimension, som værket udspringer sig i, skaber en unik kontekst, og at flytte værket vil være at re-kontekstualisere det. Derved vil det miste sin tiltænkte mening.

Den site-specifikke kunst åbner i kraft af sit væsen for en ontologisk diskussion af værkbegrebet: hvor ligger kunstens essens? Det må stå klart, at den i denne kunstform ikke kan ligge udelukkende i et kunstnerisk objekt, eftersom et sådant ikke nødvendigvis er til stede i værket. Derimod er der nærmere tale om situationer, som opstilles af kunstneren – situationer, som publikum nødvendigvis er en del af. Og med til dette hører hver enkelt beskuers individuelle forudsætninger for oplevelsen af situationen. Derfor kunne det tyde på, at selve kunstens væsen og substans ligger i publikums subjektive perception af værket.

Uanset hvordan man vælger at anskue det, må det stå klart at uanset hvor et klangkunstværk er placeret, vil stedet have indvirkning på oplevelsen af værket. Med de postmodernistiske klangskulpturer er kunsten kommet ud af det 'neutrale' og tidsløse rum og indtager en verden af tid og rum.

Den postmodernistiske skulptur kan derfor antage mange former og arbejde på flere forskellige planer samtidig. Så næste gang du støder ind i et eller andet, når du træder tilbage for at beskue et maleri, skulle du måske vende dig og se efter, om det ikke skulle være en skulptur ...

Frederik Laigaard Nielbo er stud.mag. i musikvidenskab.

- 1 Rosalind Krauss: "Sculpture in the Expanded Field", artikel i tidskriftet October, vol. 8/1979. MIT Press.
- 2 Miwon Kwon: "One place after another – site-specific art and locational identity", MIT Press, Massachusetts 2002.
- 3 Motte-Haber, Helga de la: "Lydkunst – en ny kunstart?" Artikel i Dansk Musiktidsskrift (1998/2)
- 4 Ibid.: "Klangkunst – Tönende Objekte und klingende Räume" (Laber 1999)

Illustrationer i denne artikel
Fotos fra forestillingen "Gudrunns 4. sang" – et eksempel på site specifik kunst. Forestillingen fundt sted i en tordok i Københavns havn i kulturbyåret 1996.

Kan man høre lyden?

Et portræt af lydkunstneren Martin Stig Andersen

Af Sine Tofte Hannibal



Odense er en provinsby. Husene har sjældent mere end to etager, og det er ikke megen trafikstøj, man hører i centrum en fredag formiddag. San Francisco er en storby med skyline og massiv trafikstøj døgnet rundt. Vi sidder dog ikke i San Francisco med udsigt til Golden Gate Bridge, men i Martin Stig Andersens hyggelige stue på en stille villavej i Odense en februar dag. Han er lige vendt hjem fra USA, hvor første del af hans værk *Rabbit at the Airport* blev opført på den internationale San Francisco Tape Music Festival 2007. Det er anden gang inden for tre år, at Martin Stig Andersen slipper gennem nåleøjet og præsenteres på festivalen, som er en af USA's mest fremtrædende inden for elektroakustisk musik, og som i år også havde en opførelse af Stockhausens *Hymnen* fra 1967 samt en verdenspremiere på musik af Brian Eno på programmet.

»Festivalen kom som en kærkommen lejlighed«, fortæller Martin Stig Andersen. Jeg har besøgt byen før og huskede et sted nede ved havneområdet, hvor man kan sidde og se på broer, der forbinder de forskellige landområder. Det er lidt på afstand af byen, og der er en meget homogen lyd af by og af biler, uden at man kan høre hver bil for sig. Det giver en stor lyd, som jeg gerne ville optage. Denne gang var de desuden i gang med at reparere Golden Gate Bridge. Jeg gik rundt nede under den, hvor der var spændt bølgeblik ud, og dernedefra kunne man høre havet reflekteret i blikket uden at kunne se det. Det lød som en kæmpe rockkoncert transmitteret over et overdimensioneret højttalærtårn.«

EN KANIN I EN LUFTHAVN

Rabbit at the Airport omfatter fem delproduktioner og kombinerer musik og grafik på vinyl, internet og i kortfilmformat. Det realiseres over en toårig periode med første udgivelse i maj 2007 på det engelske pladeselskab Sargasso. I projektet samarbejder Martin Stig

Andersen med klarinettisten Gareth Davis, electronica-musiker Robin Rimbaud aka Scanner og den østrigske lysdesigner og fotograf Jakob Ballinger, der laver projektets billedside.

Den underfundige titel refererer til en bestemt stemning, som danner baggrund for musikken, og som er knyttet til en bestemt erindring hos komponisten; erindringen om at have set en kanin hoppe rundt i udkanten af en landingsbane ved en lufthavn. Derudover er der ingen egentlig forbindelse mellem værk og titel, og det er heller ikke lyden af en kanin, man hører. Det er snarere lyden af fly, der skiftevis letter og lander, lyden af elektroniske styresystemer og signaler. Eller måske er det med titlen i mente, at musikken fremkalder mindelser om dette, for som i sine andre værker har Martin Stig Andersen her sløret den egentlige lydkilde og skabt et lydspor, der pirrer erindringen hos lytteren og skaber associationer og billeder.

Selv har han altid billeder i hovedet, når han arbejder, ofte halvabsurde, abstrakte ting som han er fanget af. Nogle gange opstår billederne undervejs, mens han sidder og eksperimenterer, andre gange har han nogle konkrete ideer, inden han går i gang som i tilfældet med *Rabbit at the Airport*.

INTERNATIONAL KUNSTNER

Ud over San Francisco har Martin Stig Andersen fået opført sine værker i en række andre byer verden over bl.a. i London, Paris, Berlin, Odessa, Melbourne, Skt. Petersborg og Santa Fe. I skrivende stund er værket *Ring Road A141* netop blevet udtaget til opførelse på MANTIS South-North Weekend Festival 2007 i Manchester. Hans musik er indimellem på programmet herhjemme, men det sker ikke så tit, da et dansk akusmatisk musikmiljø indtil nu stort set har været ikke-eksisterende. Han oplever derfor sig selv som en primært international kunstner, hvilket også er tilfældet med de fleste af hans kolleger i miljøet:

»Jeg får sjældent opført noget herhjemme, fordi der ikke er nogen scene for det endsige nogen stærk kultur for akusmatisk musik«, forklarer Martin Stig Andersen. »Derfor er det naturligt for mig at blive opført i udlandet, og i mangel af et miljø herhjemme, har jeg satset på det internationale miljø. I virkeligheden er det naturligt inden for akusmatisk musik, der i høj grad er internationalt orienteret, fordi miljøerne rundt omkring er så små. Der findes næsten ingen stærke lokale miljøer bortset fra nogle steder i Frankrig, England og Canada. Men ellers foregår det internationalt via mailinglister, diskussionsfora og festivaler.«

Af og til kan han godt savne et dansk miljø, da han på den ene side føler et behov for anerkendelse og for at være en del af noget, men på den anden side gør manglen på et miljø det muligt for ham konstant at udvikle sig og gå i nye retninger.

»Man identificerer sig hurtigt med et miljø, som man kan blive lidt fastlåst i. Selvom det kan være ensomt, er det meget sundt, at der ikke er et miljø. Vi er flokdyr og har behov for den anerkendelse, man får i et miljø, men hvis miljøet bliver for smalt eller bliver en forudsætning for vores måde at være i verden på, så kan det blive et problem.«

På spørgsmålet om hvordan det kan være, at der ikke er et akusmatisk miljø i Danmark, svarer han med et glimt i øjet, at det er »fordi vi er

nogle bonderøve.« Men han er ikke i tvivl om, at det vil opstå i løbet af de kommende år, for dels er der flere og flere, der lytter til musikken, dels er der interesse for at oprette uddannelser inden for området.

»Det er musik, der vil virke naturlig for yngre mennesker, der er vokset op med teknologi, og som relaterer sig til det,« uddyber han. »Så længe man dyrker det nære, kender man ikke til det, der foregår inden for genren i udlandet, og man har ingen forbilleder. Det er et spørgsmål om udvikling og vaner, og måske vil historien gentage sig herhjemme bare i mindre format. Fx er man så småt begyndt at diskutere, hvorvidt det giver mening med koncerter, hvor der ikke er andet at se på end en række højttalere, hvilket også var et omdiskuteret emne i Paris tilbage i 70'erne.«

KOMPONIST OG FORSKER

Martin Stig Andersen er uddannet komponist fra Det Jyske Musik-konservatorium og har siden 2004 været indskrevet som ph.d.-studerende i elektroakustisk komposition på City University i London hos komponisten Denis Smalley. Det engelske uddannelsessystem adskiller sig på mange måder fra det danske, og som ph.d.-studerende arbejder man ikke ud fra et på forhånd skitseret projekt.

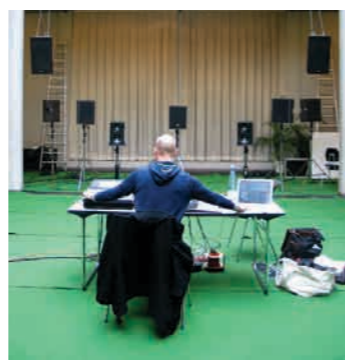
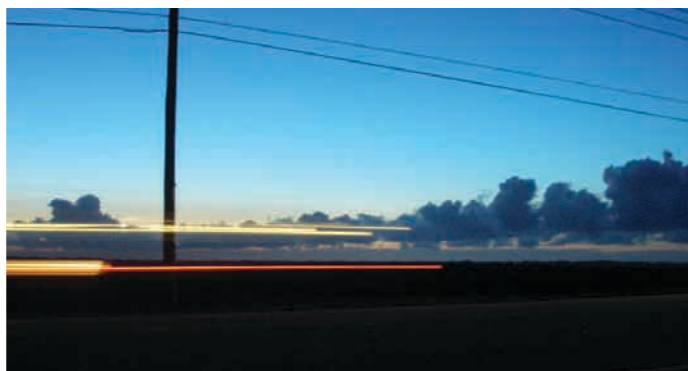
Uddannelsen i elektroakustisk komposition, der varer fire år, er primært en kunstnerisk uddannelse, hvor den studerende til sidst samler op på det, vedkommende har lavet. Det skriftlige lægger sig således op af det kunstneriske, men som refleksioner over eget arbejde, og den endelige afhandling består af både kompositioner og artikler.

Han arbejder med perception af form og temporalitet i akusmatisk musik, et emne der interesserer flere og flere inden for miljøet. »Det har hidtil været et lidt overset område, men på samme tid har der generelt været en kritik af, at akusmatisk musik formmæssigt ikke fungerer. Opgøret med form var tidligere en reaktion imod den rent akustiske musik og en konceptuel, intellektuel tilgang til form. Som en modreaktion beskæftigede man sig kun med perceptionen her og nu, fra moment til moment. Det var i orden at arbejde med stykker, hvor turen igennem værket var sig selv nok. Men jeg vil nu insistere på værdien af et formmæssigt forløb, som man møder det i klassisk musik, man må bare opfinde et nyt formsprog, når det handler om akusmatisk musik.«

For Martin Stig Andersen er klang og harmonik vigtige dele af det formmæssige. Derudover har han forsket i, hvordan andre parametre som fx morfologi, dvs. lydenes bevægelser og gestik, og rum kan aktualisere en form. På det seneste er han endvidere begyndt at arbejde med audiovisuelle strukturer og den diskurs, der opstår, når musik og billeder spiller sammen - hvordan påvirker lyd, hvad vi ser og omvendt.

Han er dog ikke i tvivl om, at akusmatisk musik kan stå alene, og han foretrækker ikke samspillet med eksempelvis billedmediet frem for arbejdet med rene musiske værker.

»Mange reagerer imod rene akusmatiske koncerter, men jeg kan selv godt lide denne form, fordi fokus udelukkende er på musikken. Akusmatisk betyder i virkeligheden, at lydkilden er skjult, så den ikke distraherer lytteren. Musikken har ikke brug for noget andet, men jeg synes, det er lige så spændende at integrere andre medier.



Begge dele har stærke og svage sider. Når man arbejder med akusmatisk musik, skaber det nogle billeder inde i hovedet, som man umuligt kunne lave i virkeligheden. Billeder er både med til at stimulere og til at begrænse fantasien, og jeg bryder mig ikke om, at man bare lægger noget visuelt ovenpå. Det er vigtigt, at man fokuserer 100% på mødet mellem og resultatet af de to medier, man sætter sammen. Det er et svært felt, og der bliver lavet meget, der ikke lykkes. Måske skyldes det, at man hver især lægger for meget vægt på, at ens egen del skal fungere, for i virkeligheden er det først optimalt, når delelementerne ikke fungerer i sig selv, men kun skaber meningen, idet de bliver sat sammen.«

JAGTEN PÅ STRUKTUR

Vejen til at arbejde med elektroakustisk musik gik som sagt gennem en uddannelse som partiturstudenter. Inden da havde han i flere år spillet i band og arbejdet som studietekniker, men han søgte ind på konservatoriet ud fra et ønske om lave musik, der i højere grad gav ham mulighed for at eksperimentere og strukturere. Senere hen blev han træt af det konceptuelle i partiturmusikken og det abstrakte i, at musikken først klinger, efter at den er blevet komponeret. Han savnede det direkte samspil, han i dag oplever ved at lave akusmatisk musik, hvor han som både komponist, udøver og lytter hører resultatet med det samme. Han begyndte at bruge computeren som arbejdsredskab og lavede nogle lyd-kollager, som han oversatte til orkester, og efterhånden begyndte han at arbejde med ren elektroakustisk lyd.

»Jeg tog til London, fordi jeg ikke kunne studere elektroakustisk komposition herhjemme«, fortæller han, »og det var en stor åbenbaring at komme derover og opdage, hvor meget der er skrevet om emnet. Jeg fandt ud af, at det, der ansporede mig til at lave elektro-



akustisk musik, mindede om det, der i sin tid startede det hele, idet Pierre Schaeffer i 1940'erne også vendte sig imod abstraktheden ved partituret som værkform og i stedet stræbte efter noget konkret - en konkret musik. Det handler egentlig ikke om lydenes ophav, men snarere om båndet, mediet. Man sidder og klipper små stykker bånd sammen i en auditiv empirisk proces, hvor man eksperimenterer, mens man arbejder. I partiturmusik hører man først resultatet, når man er færdig, mens man i den konkrete musik sidder konkret med materialet og kan tage beslutninger undervejs på baggrund af det, man hører. Det konkrete hentyder til værket som sådan, til værkformen og det bånd, som man har klippet sammen. Uden helt at have kendt til forhistorien var det nogenlunde den samme problematik, jeg løb ind i i forhold til partiturmusikken.«

EN VERDEN AF LYD

Martin Stig Andersen arbejder næsten udelukkende med optagne lyde og aldrig med lydsyntese. For et år siden fik han en lille optager, som han altid har med sig og bruger til at indfange ideer eller til at optage noget, der bare fanger hans interesse. I udformningen af et værk manipulerer han lydene for at skjule lydkilden.

»Lyde har musikalske potentialer, som man kan komponere med, og de former, der ligger i lydene, er ofte nærmest gestiske. I dag har man mulighed for at manipulere og transformere lydene og udlede deres musikalske værdier, samtidig med at man slører lydkilden. Fx. består værket *Sleepdriver* udelukkende af trafikstøj, som jeg har optaget i London. Ind imellem hører man lyden af biler, men for det meste er lydkilden skjult, og alligevel er der referencer. Man kan relatere til det, fordi man hører trafik i hverdagen, og fordi der er en masse fysiske love eller iboende former i dette, som f.eks. når biler bremses eller accelererer. Det er interessant at finde balancen

imellem det at sløre lydkilden og ind imellem antyde, hvad denne er. Lydene som sådan er ikke så vigtige for mig, og der ligger ikke noget konceptuelt i, hvad det er for nogle lydkilder, der ligger bag. I *Rabbit at the Airport* er det udelukkende klarinetlyde, hvilket man overhovedet ikke kan høre. Men stadigvæk ville stykket ikke have eksisteret uden de oprindelige klarinetlyde.

Martin Stig Andersen har flere gange arbejdet sammen med musikere i udformningen af sine værker, og han arbejder ud fra en devise, han selv beskriver som guidet improvisation. Arbejdsformen er inspireret af moderne teater, som han har været involveret i på forskellige måder, og essensen er at skabe et produkt, der virker struktureret og timet, men som bygger på en høj grad af improvisation og kun ganske få guidelines. Han foretrækker at arbejde med en enkelt musiker ad gangen, fordi han i så fald ikke behøver at diktere forløbet i samme grad, som hvis der er flere musikere på en gang.

»Hvis man i forbindelse med det elektroakustiske medie skal kunne forsvare at arbejde med musikere, bør man arbejde med musikeren selv«, forklarer han videre. »Specielt når man arbejder med kombinationen bånd og levende musikere, er det vigtigt, så man ikke ender med en gang music minus-one, hvor musikeren lige så godt kunne være indspillet på forhånd. Jeg tager så vidt muligt udgangspunkt i musikeren og det, vedkommende laver - han starter med at lave noget, og så begynder jeg at blande mig, så der opstår et sammenspil.«

Værket *Essential Tree Work* for basklarinet og bånd (2001/02) er blevet til på denne måde. Som med hans andre værker er titlen kommet på undervejs i forløbet, og selvom der knytter sig en historie til titlen, har den ikke noget med stykket som sådan at gøre:

»I London er der en lille park, som indimellem er lukket, fordi de skal ordne træerne«, fortæller Martin. »En dag kom jeg forbi og så nogle mænd hænge ned fra træerne med to motorsave, hvis lyd gav en ret fed klang derinde midt i byen. Jeg tænkte ikke videre over det, men kom forbi et halvt år senere, hvor jeg arbejdede på stykket, og der kom jeg i tanke om den klang, som jeg siden havde imiteret i stykket. Jeg kopierede derfor et af skiltene uden for parken og lod det følge stykket for at lave en lille reference. Titler er vigtige, men referencen er mindre vigtig.«

GRIMHEDENS ÆSTETIK

Jeg fornemmer en vis fascination af teknologi, når Martin refererer til sine forskellige værker, og vi griner lidt af modsætningen mellem at være inspireret af metropolens skyline og det at bo i en provinsby som Odense. Men som han selv siger: »Hvis jeg boede i storbyen, havde jeg måske ikke samme behov for at skrive musik, der refererede til denne.« Samtidig virker det naturligt, at det netop er storbyen, der fascinerer, fordi den i høj grad repræsenterer verden omkring os anno 2007 og går godt i spænd med elektroakustisk musik som en nutidssvarende udtryksform.

Lyden af by og teknologi er for Martin Stig Andersen forbundet med rene former med variationer og langvarige forløb, hvoraf det er interessant at udlede materialer.

»Jeg vil gerne finde æstetikken i ting, der er skabt til noget helt andet, og jeg kan godt lide kontrasten mellem det grimme ydre og en indre æstetik. Jeg trækker ofte nogle lag ud og bruger en lyd som filter for noget andet, så jeg f.eks. har en harmonisk lyd og en samtidig bevægelse, der skaber en tekstur i musikken.«

Han lægger ikke skjul på, at hans måde at arbejde på er meget inspireret af den akusmatiske tradition repræsenteret ved blandt andre Pierre Schaeffer, hvor hele måden at arbejde med lyd på er intuitiv og auditiv-empirisk. Derudover bruger han også den klassiske ballast, han fik med fra konservatoriet. Men selv om han bygger videre på en tradition, forsøger han samtidig at holde afstand til den for at undgå at køre fast:

»Jeg prøver bevidst at lægge mig lidt ved siden af traditionen i et forsøg på at udfordre mig selv. Det er det samme som med et miljø; man skal passe på ikke at identificere sig for meget med en tradition, men i stedet prøve at lægge sig et sted hvor der er noget ukendt, hvor man ikke kan bunde eller kender resultatet af det, man laver. Måske handler det om identitet og anerkendelse, som man på den ene side har brug for, men som på den anden side kan give en bismag, der får en til at kaste sig ud i noget andet.«

Illustrationer i denne artikel

Opslaget side 170-171: Jacob Ballinger under indspilning af musikvideo til "Ring road A141" i Wien 2006.

Side 172, øverst: Fra Jacob Ballingers billedserie "Swipes". Side 172, nederst: Martin Stig Andersen ved diffusion-prøve på "Rabbit at the Airport" i forb. med udvekslingskoncert mellem DKDM og City University på Borups Højskole, 2006.

Side 173: Still-billede fra "Ring road A141" af Jacob Ballinger og Martin Stig Andersen, featuring Alexandra Göransson.

FAKTA

Martin Stig Andersen (f. 1973, Århus) blev uddannet på det Jyske Musikkonservatorium hos Karl Aage Rasmussen og Bent Sørensen i 2003. De sidste to år af uddannelsen studerede han elektroakustisk komposition hos Denis Smalley ved City University i London hvor han er fortsat som ph.d.-studerende. Martin Stig Andersens værker er blevet opført på en lang række internationale festivaler, herunder The San Francisco Tape Music Festival, Sonorities, ICMC, FUTURA, SAN EXPO, Santa Fe Electro Acoustic Music Festival, NWEAMO og The International Gaudeamus Music Week.

Martins musik er blevet præmieret ved The ElektraMusic Award 2005 – listener's prize (Frankrig), Prix Ton Bruynèl 2003 (Holland), The Luigi Russolo Composition Competition 2003 (Italien), Bourges (Frankrig) og Statens Kunstfonds miniature-konkurrence. Martin Stig Andersens musikalske forskning er støttet af Forskningsstyrelsen, Det Danske Kgl. Musikkonservatorium og Kulturministeriet. I 2005 modtog han Statens Kunstfonds 3-årige arbejdsstipendium.

www.martinstigandersen.dk



Martin Stig Andersen



DR VOKALENSEMBLET



DR Vokalensemblet nomineret til Nordisk Råds musikpris

DR Vokalensemblet har opnået den ære at blive nomineret til Nordisk Råds musikpris for sit høje kunstneriske niveau. Ensemblet er i konkurrence med 11 andre kor fra de øvrige nordiske lande.

Nordisk Råds musikpris uddeles i Oslo i slutningen af oktober 2007. Prisen er på 350 000 danske kroner. Temaet for 2007 er korsang – for første gang i musikprisen historie.

KOMMENDE KONCERT

BERNHARD LEWKOVITCH 80 ÅR
SØNDAG 13. MAJ KL. 20
GARNISONS KIRKE

DR VOKALENSEMBLET
DIRIGENT: SØREN K. HANSEN

LEWKOVITCH: TRE MOTETTER OPUS 10
POULENC: FIRE PÅSKEMOTETTER
BRITTEN: SACRED AND PROFANE
LEWKOVITCH: SORROW AND JOY
POULENC: SEPT CHANSONS

BILLETTER: 100 KR.



DIAGONALSYMFONI, SKULPTURER MED LYD, FILM UDEN KLANG

Connect 2007 i Malmø nyt samlingssted for tværestetiske projekter

Af Anders Beyer

Connect 2007 er en festival for eksperimentel kunst, film og musik, som finder sted i Malmø og Lund. I år fandt festivalen sted for anden gang, og den er nu ved at få fodfæste i Øresundsregionen som en vigtig cross art-festival, hvor lydkunst blandes med værksteder, hvor kunstnere og forskere fra forskellige discipliner inviteres til at drøfte æstetiske og opførelsesmæssige spørgsmål.

Initiativet til Connect kommer fra komponisten Luca Francesconi, der er professor i komposition ved Musikhögskolan i Malmø, og koncertarrangøren Ars Nova i Malmø (som i to årtier har eget ensemble med samme navn). Festivalen udspilles med andre ord i et felt, hvor kunstarterne nærmer sig hinanden og, selv om den er initieret af musikmiljøet, er den på vej til helt og holdent at blive en interdisciplinær festival.

I år blev Connect indledt med Rebecca Saunders *Chroma*, et værk for 12 musikere, 70 spilledåser og en gramofonpladespiller, med undertitlen "A sounding sculpture". Værket blev bestilt til invielsen af en arkitektur-uge i Turbinehallen på Tate Modern 2003 og har siden været vist på festivaler og kunsthaller i Europa. *Chroma* forener musik, arkitektur og billedkunst og bliver til en helt ny form for lydkunst; 12 musikere grupperes som fem klangkilder for derefter at flytte sig i forhold til et minutiøst kalkuleret mønster. En sjette klangkilde er 70 spilledåser, som er placeret rundt om på museets gulv. To violiner spiller oppe fra et ophøjet sted i salen, mens klarinet, cello og elguitar spiller i museets historiske samlinger og Alf Prøysens nordisk-venemodige viser toner frem fra en ensom gramofon.

Chroma er et originalt bud på, hvordan lydkunst og koncertmusik kan mødes, et symfonisk anlagt instrumentalt værk og en instrumentation af et rum med virtuost håndslag. Opførelsen af *Chroma* blev efterfulgt af en paneldiskussion om lydkunst og musik med deltagelse af bl.a. Rebecca Saunders, Luca Francesconi og Brandon LaBelle.

Et andet markant indslag under festivalen var uropførelsen af den engelsk-norske komponist Natasha Barrett, som modtog Nordisk Råds Musikpris 2006. Barretts værk *Crack* var bestilt af Ensemble Ars Nova, og værket indgår i det omfattende EU-projekt "Integra". Dette EU-samarbejde over flere år handler bl.a. om interaktion mellem ensemble og forskningsinstitutioner (se til uddybning www.integralive.org).

Natasha Barretts *Crack* blev opført af musikere fra Ensemble Ars Nova og med komponisten selv som klangregissør. Kritikeren Tobias Lund fra Sydsvenska Dagbladet var til stede. Han oplevede værket først og fremmest som en manifestation af »intensiv koncentration«. Han fortsætter: »Redan inledningen fascinerade med sina spridda

rörelser, lockande och samtidigt förvirrande för att de var så korta, snabba och svaga. Årets Connect satte fokus på musik och bild. Framförandet av *Crack* var ett ovanligt tydligt exempel på hur starkt den visuella upplevelsen av musikerna påverkar hur ljuden uppfattas. Alla ljud kan bli konsertmusik, javisst. Men det som talar om för oss att denna förvandling äger rum är oftare en kroppslig hållning än ljuden i sig.»

I festivalens første dage var det Viking Eggelings *Diagonalsymfoni*, der stod i centrum for publikums interesse. Det er en syv minutters abstrakt film fra 1925 med tonefattige, bevægelige former, som enten kræver at få lov til at blive oplevet i stilhed, eller også råber den stumt på at få tilført musik ... i centrum för intresset – en sju minuters abstrakt film från 1925, tonlöst rörliga former som antingen kräver att få ha sin tystnad i fred eller stumt insisterar på att äntligen få sin musik.

Eggelings forestilling i Lunds Stadshall stod i relief til improvisationer af vokalkunstneren Sten Sandell og instrumentkonstruktøren og improvisatoren Herman Müntzing – i elektronisk dialog med Diagonalsymfonien! Duoen valgte to forskellige indgange til mødet mellem musik og billede; i værket *2 Becomes 3 Becomes Two* trådte filmen ind som et kontrapunkt til duoen musik, og i den afsluttede *Hommage à Eggeling* påtog duoen sig rollen som stumfilmsensemble med umiddelbar genspejling af filmens forløb. Bengt Edlund, professor ved Musikvetenskapliga Institutionen i Lund, oplevede den særegne performance og deltog i et seminar:

»En stor del av diskussionen i onsdagens seminarier, i dialog med Sandell och Müntzing, rörde sig om vad det är i bilderna man kan tonsätta, och hur närgånget man bör följa det visuella skeendet. Det vore möjligt att skapa musik som fångar bildernas karaktär – dessa vita former mot svart botten äger en stram skönhet värd att uppnå i ett annat medium. Men musik är ju rörelsekonst, och när vi ser något som rör sig ter det sig naturligt att förändringarna hörs. Auditiv kontrapunkt är givetvis tänkbar – men hur skiljer betraktaren/lyssnaren det meningsfullt kontrasterande från det godtyckliga när det gäller skilda sinnesintryck? Här mynnade diskussionen ut i olika idéer till forskningsprojekt och konstnärligt gestaltande undersökningar av perception av ljud och bild.»

I forbindelse med Connect 2008 har arrangøren til hensigt at realisere visionen om en festival, hvor musik, teater, lydkunst og billedkunst går i dialog på lige vilkår. Ambitionerne er høje og blandt de centrale tanker finder vi dialogen som ansatspunkt for de kunstneriske bestrebelsers. »Dialog både mellem kunstnere og forskere, men i sidste indstans også at skabe former, hvor musikken

igen kan indgå i en meningsfuld kontekst, hvor den kan møde nye publikumsgrupper,« siger Stefan Östersjö, der er kunstnerisk leder for Ensemble Ars Nova.

Øresundsregionen har flere mindre festivaler med ny musik. Connect, Sound Around, Wundergrund, Pulsar er navne på festivaler, der kæmper om opmærksomhed, midler og kunstnerisk identitet. En koordinerende indsats for slet ikke at tale om en fælles markedsføring kan ikke udelukkes som et af midlerne til at styrke de nævnte festivalers synlighed. ☺

Connect 2007. Signal-to-Noise. 25.-31. marts i Malmø og Lund.



Natasha Barrett fik uropført sit værk *Crack* ved Connect 2007 i Malmø, hvor komponisten selv medvirkede som klangregissør.





At lytte ind i verden

Af Brandon LaBelle

De verdens skrifter, som Goerges Perec søger, finder deres form i aftryk efterladt ved pludselig kontakt, i den tilfældige forbifart af kroppe på vej, skrifter formet af sidestillinger af fundne figurer og karakterer, slid og hudafskrabninger afsat på verden. Hans læsning er lydhør over for den sjælelige, skarpe "geografi", der er trukket ud over byen, og for hvordan forskellige skrivemåder kan afspejle individuelle oplevelser. Efter min mening er det at læse sådanne skrifter ensbetydende med at høre deres klang, at blive mærket af deres hørbare sidestillinger, som altid er samtidige og med frugtbare ordforråd, ikke af tydelige mærker, men af flygtige lyde. Geografi er her noget topofonisk og er under konstant udvikling. Sådant en geografi danner grundlaget for denne måde at skrive på og gør den til en sekundær tekst, for den stræber efter at trykke sig ind til lyden, at putte sig ind til de lokaliserede instanser, hvor det hørbare laver et aftryk ved at tage hensyn, ved at lytte til lektien og ved at binde en sløjfe tilbage til der, hvor lyd kan give form til andre former for adfærd.

FORSLAG, ELLER DAGDRØM NR. 1: PLADSEN SOM EN JUKEBOX

Traditionelt er en plads i en by struktureret omkring ideen om fri bevægelse, demokratisk minglen og social åbenhed, et sted hvor stemmer høres uden filter, kroppe interagerer frit, og hvor sociale interesser samles og former hierarkier. Derfor er det ifølge sin natur – og paradoksalt nok – et rum af larm og organisering, orden, udredning og omgruppering. Dette forslag slår til lyd for en videre definition ved at placere en jukebox på pladsen, hvorved grupper af musik artikulerer bestemte tider og bestemte sociale situationer: Fra bryllupsmusik til lokale folkeviser, fra disko til optagelser i omgivelserne, fra bebop til rap. Pladsen vil kunne organisere parallelle diskussioner, artikulationer og samfundsfællesskab gennem musical soundtracks og derved underbygge David Rothenbergs påstand om, at »musik binder os tættere til ekkoet af den omgivende verden«. Social organisation kan læses gennem musikalsk organisation: udviklingen af jukeboxens udbud, strømmen af de udvalgte sange

over for konversationsstrømmen, årstidens stemning, mængdens psykologier manifesteret i psykoakustiske dramaer. Det traditionelle "musikalske argument" som led i det at komponere er her overført til det demokratiske argument.

BOHEMIA BAGEL INTERNET CAFÉ, PRAG: BACKGROUND MUSIC

Et socialt rum og lyd er i indbyrdes forhold til hinanden i et komplekst net af musik og konversation, lyd og dagdrømmeri, i et net af klingende strømme bestående af kroppe og radioer, rum og ekkoet herfra. Baggrundsmusik udgør en lydende flade til talestrømmen imellem folk: stemmer blander sig med de rytmiske tegn fra popsange (Britney Spears rider baggrunden op for de tilfældige memoier mellem venner), den flydende tonalitet i folkemusik frembringer den rette stemning for morgenmeditation – man sidder på en café og stirrer ud ad vinduet, guitarer og stemmen instrumenterer en overraskende evne til at spotte folk, der passerer forbi udenfor: byen og dens soundtrack ansporer en filmisk rejse i sindet, en rejse der ofte overrasker lytteren med uventede drømmerier.

Baggrundsmusik toner frem, klinger videre, irriterer og forsvinder, en lim der binder akustiske begivenheder sammen, en jukebox af sammentræf: hvilke overraskelser kommer der ikke ud af højtalerne på en restaurant! Baggrund bliver forgrund, baggrundsmusik griber ind i folks samtaler, i larmen i rummet, og den bærer alt i sin tonehøjde, hastighed og virtualitet: baggrundsmusik præsenterer et andet urbant rum, den konstruerer sidestillinger af indspillet musik og den akustiske lydstrøm – den vælter ud over byen, flyder ind og ud ad døre, vinduer, bygninger, en radioudsendelse der blander tid og sted.

Af den grund forneder baggrundsmusik budskabet på nogle niveauer, gør det svært at tænke klart, fordi, som Barry Truax observerer, »den lyd, som når øret, er analog med de fysiske omgivers tilstand i øjeblikket, idet lydbølgen, når den bevæger sig, bliver ladet op af enhver interaktion med omgivelserne«. Som navnet siger, er baggrundsmusik aldrig den tilsigtede lyd, den stemme man ønsker at høre, det ønskede budskab; baggrundsmusik er i stedet det lydoverskud, som hver stemme kappes med, som hver lyd må interagere med, som ethvert budskab må kæmpe imod. Alligevel lærer baggrundsmusik mig overraskende nok at høre relevansen af det omgivende rum, som et fjernt udsigtspunkt, som tilfældigheder

nes jukebox, som et miljømæssigt soundtrack der holder kroppen i gang ved at tilføre omgivelserne rytme og fart. Ironisk nok øger baggrundsmusik ens opmærksomhed på lyd ikke ved at negere budskabet, men ved at tilføre dette det virkeliges tilstedeværelse i al dets dynamik – af frem og tilbage, af ydre og indre, af min samtale som forbundet med de rytmer der påtvinger sig mig. Ved at betone tilstedeværelsen af den ubudne gæst, betydningen af det oversete trækker en sådan dynamik paradoksalt nok baggrunden i forgrunden.

Jacques Attalis beskrivelse af musik som en "kampplads" mellem ordens- og uordensmagter, mellem social norm og den fremmede støj er rodfæstet i forslaget om, at enhver orden delvis foreviger sig selv ved at forsikre om sit eget sammenbrud: musikalsk orden flirter med sin egen opløsning, idet den læner sig ud over kanten af det nye, det fremmede, det voldsomme og begejstrede, og vinder fremdrift ved støjens hastighed. Støjen er derfor både den uønskede og den efterstræbte, eller den der truer og bakker op på samme tid, traumatiserer og bringer brændstof til selve den kulturelle produktions integritet. Den lydlige kampplads eksisterer ikke kun i musikkens dynamik, men gennem de rum hvor den sættes i spil. Støj, stilhed, samtale og radioudsendelser konfronterer hinanden på gaden og skaber dermed kompositoriske spændinger mellem det hørte og det overhørte, det dæmpede og det ubehagelige, det intime og det smittende.

»And with these, the sense of the world's concreteness, irreducible, immediate, tangible, of something clear and closer to us: of the world, no longer as a journey having constantly to be remade, not as a race without end, a challenge having constantly to be met, not as the one pretext for a despairing acquisitiveness, not as the illusion of a conquest, but as the rediscovery of a meaning, the perceiving that the earth is a form of writing, a geography of which we had forgotten that we ourselves are the authors.« (Georges Perec, *Species of Spaces*)

FORSLAG ELLER DAGDRØM NR. 2: GADELYGTER SOM HØJTALERE

Oplysning, udstråling, lyskegler der skaber søer af glans ... gadelygter gennemtrænger den formørkede by, åbner hulrum gennem hvilke skygger og lys blander sig med hinanden, danser i urbane koreografier. Ved at gøre gadelygten til en højtaler skaber man et soundtrack til dansen: oplysning med forstærkning, bymæssig infrastruktur med lydparfume. Muzak not for shopping, but for singing in the rain. Som en del af situationisterne generelle omstyrtning af bureaukratiske strukturer inden for byplanlægning i 1950'erne og 60'erne foreslog de at sætte en afbryder på alle gadelygter. Ved at give forbi-passerende mulighed for at tænde eller slukke lygten efter forogdbefindende ønskede Situationisterne at autorisere det individuelle valg. Ved at nedbryde skellet mellem høj og lav, bymæssig infrastruktur og personlig vandring, regeringskontrol og individuel fantasi blev gadelygten et sted, hvor man kunne tilrane sig magt: elektricitet blev en metafor for, hvem der oplyser hvad hvornår.

Side om side med Situationisternes afbryder kunne man introducere det hørbare: gadelygten som den personlige lyds forstærker. Man kunne udstyre gadelygten med en lille mikrofon og en computerchip til opsamling af private beskeder, urbane erindringer, tilfældige historier. Gadelygten kunne dermed fungere som et tegn ikke blot på styret planlægning, men også på hvordan en sådan planlægning inddrager individet som en aktiv bruger.

PIZZA CORTO, PRAG: URBAN COMPOSITION

Et marked åbner: kassevognenes brummen, den langsomme, støtte spredning af kasser, folk der vandrer rundt, søger og venter, forbi-passerende og handlende der på forhånd blander sig – pengepunge holdes tæt til kroppen, plastikposer rystes åbne, fødder der stampes for at fordrive morgenkulden.

Denne beskrivelse kan aldrig indkapsle en sådan begivenhed i sin helhed – de ubetydelige detaljer, de bittesmå revner, bevægelser og varighed, afstande der gentager sig i usynlige konstruktioner, fremmede stemmer der hæver sig til det hørbare med deres tilfældige samtale; min hånd søger efter at beskrive det, men det glider den af hænde – den klingende strøm af det urbane rum. At beskrive lyd med ord som fangne begivenheder, vibrerende snapshots, som flygtigt summen, er at forblive et, to, tre eller flere skridt bagefter (beep beep beep *tick tick ticking*, scratch shuffle scrape – Klunk!) for lyd er for meget og for lidt – den overvælder ens evne til at fastholde alle dens minutøse hændelser og beskrive dem med ord, og på samme tid forbliver den uden for sprogets grænser: dagligdagens grundlæggende lyde i al deres klingende kvalitet udfordrer det sproglige potentiale: hvordan beskriver jeg alt det, jeg hører, mens jeg spiser morgenmad denne morgen, hvor markedet nu er åbent, og børnene ødelægger noget med deres røde bold?

At følge det akustiske er ensbetydende med at foretage et bevidsthedsmæssigt skift, idet, som musikforskeren Robin Maconie foreslår, »den lyttemæssige oplevelse episodisk – i modsætning til den visuelle oplevelse der udfolder sig foran og under kontrol af beskueren, og som forsøger at blive artikuleret fra det ene øjeblik til det næste – er kontinuerlig, altid til stede, uundgåelig og til sammenligning sværere at kontrollere direkte«. Det at skrive er i den forbindelse et udtryk for opmærksomhed: man følger lyden med pennen, man er på papiret og uden for det, indeni den hastige nedskrivning af forløbet og udenfor, optaget af lydens ustoppelige entusiasme.

At være opmærksom ... hvad opnår man herved? Ved at være opmærksom beder man samtidig om at få noget igen, eller rettere sagt man forstår, at opmærksomhed er en slags værdi, som man kan udnytte uanset, hvor uhåndgribelig den forekommer. Ud fra dette perspektiv, skal vi forstå det at lytte som noget, der opererer inden for en økonomi, der regulerer magtbalancer mellem det, der dominerer og det, der lader sig dominere, mellem det der kontrollerer og det, der lader sig kontrollere. Derfor er det heller ikke altid et spørgsmål om at lukke munden op, om at være aktiv på sprogets centrale scene eller i magtens søgelys, men om at lytte ordentligt og være opmærksom på det der støjer på scenen. Ikke blot for at acceptere det givne, men også for til stadighed at have øre for det modsatte. At være opmærksom er således ensbetydende med at deltage i en økonomi bestående af at give og tage, af at bekendtgøre og lytte.

At lytte til byen denne tidlige morgen fører til erkendelsen af en slags orden – jeg hører den hørbare bykultur sammensat som et orkester bestående af overraskende tonalitet og tekstur, af små begivenheder og vedvarende flow. Det forbliver uden for lingvistisk kontrol, for jeg kan ikke sætte ord på denne akustiske overflod. Øret sammensætter dog en historie af begivenheder og hører forskel og forvirringer som punkter på kortet, fremkalder forestillinger om rumlig form, om centre og deres periferier, stemmer og deres skygger. Som beskytter af akustiske kredsløb er øret opmærksomt herpå, samtidig med at det fortsat skaber disse kredsløb.

... the banging of a door, the wheels of a suitcase over cobblestones, another door, and the radio in the distance with the hum of a large engine, rising then falling while the voice next to me animates the morning with its own excess, and the crackling of sand under someone's shoe, walking ... and more ... and then ...

Lidt efter lidt forandres siden til en samling samtidige begivenheder, der ikke kan læses, men som kan høres – et ekko, en resonans, byen bliver et blæseinstrument ...

Synet skaber adskillelse og distance: Jeg ser og konstaterer, at jeg er her, fordi jeg ikke er derovre; synet indskrifter adskillelse og gør os ansvarlige inden for synlighedens felt. Lyd skaber derimod lighed ved at modtage alt det, der er omkring og knytte bånd; den fremmer kommunikation ved at bygge bro over distancen: Jeg laver en lyd for at placere mig selv i forhold til omgivelserne; jeg kan høre mig selv midt i mængden. Synet og lyden komplementerer og fuldender altså hinanden ved at tillade den afstand og adskillelse, der er nødvendig for rigtigt at kunne se, men samtidig bygge bro herover i kraft af et kommunikationspotentiale.

At skrive lyd vil sige at opleve sammenblandingen af alfabet og akustik, grammatiske koder og klingende opmærksomhed, tekstens rum med lydens tid. Ord over for hørbarhed, sprog efterfølgende en klingende begivenhed. Her forbliver mit eget skrift bundet til en distance til selve det, det stræber efter: en uendelig tale om lyd gennem beskrivelser, der forbliver på afstand af lyden ... Det, jeg stræber efter, er således en hørelsens teori: at skrive mig tværs gennem verden ikke med tegn, men med klangfulde interventioner og derved formgive en geografi gennem det at lytte. Denne lyttemåde er en bevidst modstand, en blød vandalisme der optegner koordinater for ulovligheder i fremtiden. En lyttemåde der lytter: der lytter indeni, indsætter øret, putter hørelsen ind imellem det talte ord, og som lytter inden i vævet af akustiske dialoger. Hvor det at høre verden fungerer som en slags personlig overlevelse, hvor jeg forstår mig selv i forhold til den akustiske horisont, er det at lytte ensbetydende med drilagtigt at smyge sig ind i klangens sfære, en form for vid, en fantastisk længsel efter noget uharmonisk: lytningen er en slags sabotage.

FORSLAG ELLER DAGDRØM NR. 3: NUMMERPLADER SOM MEDIE FOR ORGANISERING AF RADIOEN

Den nyeste teknologi har foreslået at bruge bilnummerplader som sansesapparat for inddeling og overvågning af trafikken bevægelse (legal og illegal) samt som kommunikationskanaler: til at sende beskeder frem og tilbage mellem biler der bruger nummerpladen som modtager og stereoanlægget som forstærker. Udnytter man denne teknologi, kunne man foreslå, at nummerpladerne også kunne

aktivere klingende lyd: nummerplader der leder og organiserer ved at bevæge sig gennem lokale radiobølger, en helt ny form for radiofonisk oplevelse: man hører et mix af mere end én bølge.

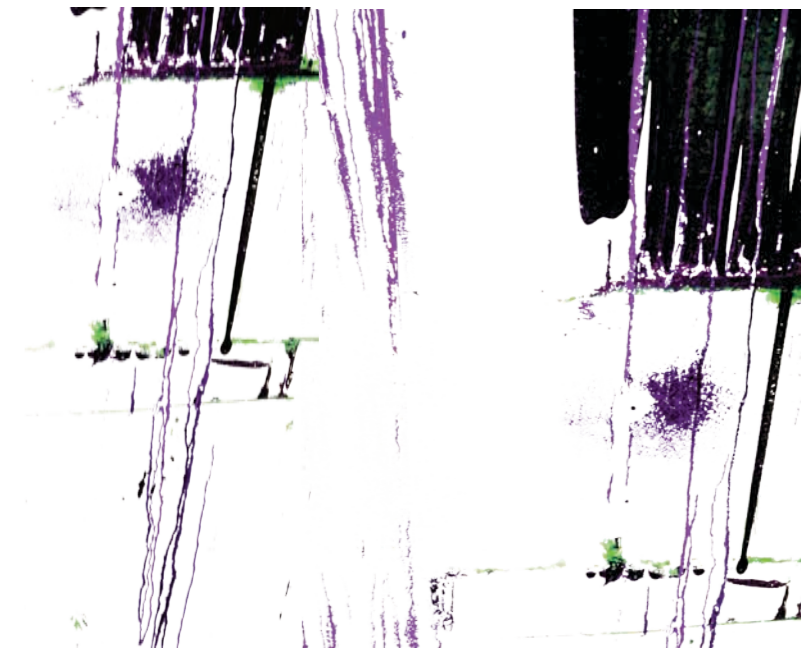
Her kan den konstante trafikstrøm og dens tilfældige blanding af køretøjer bruges til at organisere mixning af lyd: hver bil bliver udstyret med sit eget klanglige materiale eller sin egen lydbank, der introduceres til de givne omgivers sammensætning af biler og deres personlige lyde. Alt dette kan høres gennem bilradioen transmitteret gennem en lokal sender koblet til hver enkelt bil, og hvis frekvens kan fremgå af nummerpladen: ved siden af bilens nummerfølge vil stå en FM-angivelse, der signalerer til andre førere, hvilken station de skal stille ind på for enten at lytte eller byde ind med lydmaterialer. Trafikken kunne på den måde fungere som en symfoni af mobile lyde, der bliver lukket og åbnet for i løbet af en køretur og igennem et netværk af veje, der udnytter og bestemmer udviklingen af dette mobile soundscape.

EN BAGERFORRETNING, PRAG: FOUND SILENCE

Midt i al denne baggrundsmusik af cool jazz og funky beats, af samtalehurlumhej og urban komposition der overdøver og optoner, dukker den pludselige og lette tankestrøm op og skaber sin egen lomme af stilhed: den forlader kampladsen gennem en akustisk bagdør. Et socialt rum består af mange skygger: hjørner af ensomhed, intime passager, snoede geografer hvor man opdager det flygtige og det forbigående. Midt i denne sprudlende støj og dens modulation forsvinder jeg ind i et privat hylster: Den rummets poetik, som Gaston Bachelard beskriver, er ikke begrænset til barndomshjemmet, den indre overflod af tidlige drømmerier, af privat stilhed; man finder den også i sten og beton, i udstødningen og dunsten fra byens liv. Som Bachelard foreslår, »forbliver tidligere tilholdssteder i os til evig tid, fordi erindringer om disse genopstår som dagdrømme.« Steder lever altså inde i os; selv når vi bebor et givent sted og fylder det med vores væren, er det ikke kun fysiske objekter, der definerer rummet, men også alle de andre rum, som vi tidligere har beboet: et fysisk rum parret med en rumlig oplevelsespsykologi.

Vi bor, vi lever, vi lytter; rum fylder vores ører med oplevelse, definerer vores forhold til et sted – den grundlæggende stilhed inden i dette urbane rum fremdrager denne dagdrøm, der medbringer poetikken som et første tankeanstød: »Det er på det dagdrømmende plan og ikke på det reale, at barndommen forbliver levende og poetisk brugbar inden i os.« Sådan en poetik minder om at sove midt i rummets koncert, hvor man flyder væk, døser hen i forhold til den symfoniske udfoldelse, hvor man måske genoplever en indre verden af fantasi og erindring og bruger den til at høre mere end det, der er umiddelbart forekommende: en barndommens lytten.

Stilhed opstår nogle gange ikke ved en gensidig dynamik mellem indre og ydre, hvor et stille sind anspores udelukkende af et stille rum; tværtimod finder et stille sind sit sted i kontrast til det omgivende sted. Tanken finder ofte sit eget sted på et travlt gadehjørne, i en travl restaurant eller i en tætpakket bus, som en ensom ø markeret på dagdrømmens indre kort. Som Bachelards stedsanalytiske projekt afslører, er steder også erindringsreservoirer, der skaber psykologiske stilladser. Opstillet rundt omkring i verden muliggør sådanne stilladser subtil navigation, psykologiske rejser der finder nogle ydre punkter at holde sig til, mens de fundamentalt set bevæger sig gennem andre, indre landskaber.



FORSLAG ELLER DAGDRØM NR. 4: FLAG SOM TEKSTPARTITURER TIL HANDLING

Flag lærer os at relatere symbolsk til en given nation, klub eller organisation. Til gengæld artikulerer de, gennem en række forenklede tegn, et sæt værdier: det amerikanske flag står for idealet om frihed og demokrati, mens et søroverflag artikulerer helt andre koder. Flag er derfor ikke blot simple signaturer, men aktive ophjælpere; de udsender et tydeligt budskab. Med dette in mente slår dette forslag til lyd for at frembringe flag, der ansporer til handling: Flagene vil have påtrykt tekstpartiturer skrevet af forskellige kunstnere (historiske og nulevende som fx La Monte Young der siger, »tegn en lige linje og følg den« (1960)), så de indbyder befolkningen til at opføre partiturerne og deres respektive krav og forslag. Partiturerne vil tilskynde svar, overvejelse og vedtagelse ved at lægge op til en slags »ansvar« hos befolkningen: Det at ære flag bliver bragt frem som håndgribelige, konkrete udtryk for ønsket om at tilskynde til handling, når det er nødvendigt, opmuntre til ansvar for de underforståede værdier og samles (som en social performance) om dets indbyggede forslag – at det skaber et samfund, der stræber efter at indsætte en form for deltagelse frem for at ekskludere andre.

CAFÉ SOMMERSKO, KØBENHAVN: INTERLUDE

Jeg står på gaden, lyd flyder ind gennem alle porrer: at tale om et socialt rum er ensbetydende med at bevæge sig ind i et akustisk støjdomæne – støj i form af befolkede pladser, trafikpropper, for mange busser og for lidt plads, af overhørte stemmer og knuste ruder.

Og dog handler et socialt rum ikke kun om flossede kanter eller anarkistisk potentiale – det handler om organiserede strømme, overvågede mængder, stabiliserede intensiteter; det er lig med aftalte værdier og selvdisciplineret begær, det er trafiklys og fortover: en arkitektur der regulerer, strukturerer og bevarer. Et socialt rum er mangfoldigt og karakteriseret ved specifikke vilkår; fra den offentlige plads til den offentlige bus, fra fortovet til museumslobbyen, fra restauranterne til begravelsesforretningerne – enhver socialitet er defineret ved sin funktion og sin arkitektur: vi er et helt andet sted, når vi befinder os på en bar, end hvis vi er i en begravelsesforretning. På den anden side skaber sådanne situationer forskellige soundscapes: baren svælger i et overskud af lyd, der kaster kroppen ud i social

interaktion – det er umuligt at undslippe – mens begravelsesforretningen kontrollerer niveauer af stilhed, forstærker sorg og sorgarbejdet ved at minimere ydre indblanding og begrænse interaktion.

Gaden som et socialt sted bringer os ind i en uklar arkitektur: den er ifølge sin natur imellem, i og rundt om bygninger, den bevæger sig ind og ud af forskellige funktioner (fra et sted hvor man bevæger sig til et sted, hvor man sover, et sted hvor man slentrer til et sted, hvor man protesterer) – gaden er arkitekturens *Anden*, den er arkitekturens støjende nabo, et akustisk rum der genlyder af sociale kredsløb: al dens klang er produceret af kroppe i aktivitet, i brunst, på vej. At sidde og drikke kaffe på en fortovscafé eksponerer én til støj, samtidig med at det fastholder én i en form for ro – den rolige måde hvorpå man nyder sin kaffe over for det urbane tempo.

Fortovscaféen er en udsat form for arkitektur, et indenfor og et udenfor, en tærskel hen over et givent territorium hvor akustisk overskud lapper over struktureret afslapning. Med det mest simple element skræver den over linjen, der afgrænser et territorium modtageligt for ydre indflydelse, mens det bibeholder en indre sikkerhed.

Organiseringen af input og output er det akustiske designs største mål: den miljømæssige blanding af produktion og forbrug reguleret gennem rumlig planlægning. En sådan planlægning må på den anden side efterlade det rumlige for at kunne inddrage tiden, for lyd lægger til og trækker fra alt efter bevægelsens varighed. En sådan bevægelse organiserer et sted ved at mangfoldiggøre det: Den akustiske bølge indsamler stedets detaljer, samler dem i sin bane og blander det hele efter godtbefindende.

Angrebet og rekonstrueret. Man kunne sige, at lyd *performer* rum ved at tilføre rummet tid, for lyd er for meget betinget af sted; den

forstærker og bringer til tavshed, forvrænger, fordrejer og skubber imod arkitekturen; den undslipper værelser, får vægge til at vibrere, afbryder samtale; den udvider og sammentrækker rum ved at op-hobe ekko, omlægge steder ud over sig selv, bærende det i sin bølge og altid ved at optage mere end et sted; lyd malplacerer og fortrænger; som en bilhøjtaler der blæser alt for meget musik ud, flyder lyd ud over alle grænser ved at operere som en tidsmæssig begivenhed.

FORSLAG ELLER DAGDRØM NR. 5: BUSSTOPPESTEDER HVOR MAN KAN LYTTE

At skifte fra øjet til øret som værende det styrende opfattelsessted vil sige at understøtte akustiske kredsløbs "socialitet" – den støjende mængde, musikken i parken, trafikken som en støjparade – alle sådanne begivenheder overstiger deres respektive grænser, fordi lyd af natur altid udvider, hvorved den artikulerer nogle nye grænser. At lave en lyd er altid ensbetydende med en offentlig gestus.

Vente ...vente ...vente ... busstoppestedet er et sted, hvor man ikke laver noget; man forbliver stille, tøvende, en smule fraværende, udenfor På vej til at gøre noget, på vej et sted hen. Et busstoppested er bogstavelig talt et stop undervejs. Dette forslag stræber efter at introducere en aktivitet, en *jeg gør noget-tid* inden for ventetidens ikke-tid; busstoppestedet bliver udstyret med nogle højtalere, der vil forstærke lyde fra steder rundt omkring i verden. Lydene vil blive opsamlet specifikke steder på kloden, transmitteret via satellit og bragt til stoppestedet, hvorved det vil skabe en virtuel forbindelse til disse andre steder i verden: man hører både et soundscape bestående af noget tæt på og et soundscape af noget langt fra.

HJEMME, KØBENHAVN: LISTENING TO NOTHING IN PARTICULAR

Hvordan hører man det hverdagsagtige ved en almindelig dag? Hvordan er man inde i dets detaljerede og banale lydteppe? Hvilken form for lytning kræver det? Den intensiverede og koncentreret lytning fra en opmærksom ven eller den løse, distraherede lytning fra en forbigående, der svømmer forbi lydglimt udsendt fra oversete steder?

ET HØRELSESKATALOG ELLER LYTTEGENRER: A CATALOGUE OF AUDITION, OR SPECIES OF LISTENING:

1. Dannet lytning: man er opmærksom på budskaber, koncepter, tegn og symboler.
2. Mundtlig lytning: man søger efter billeder, udtryk, fortællinger og sekundære signaler.
3. Driftsmæssig lytning: man aktiverer og griber ind, interagerer og får ting til at ske.
4. Omsluttende lytning: man taber sig selv hen ad vejen, lytningen forbliver underbevidst.
5. Lytning der taler: man er opmærksom på hinanden i form af omsorg; dedikeret opmærksomhed.
6. Kropslig lytning: man vibrerer med det, man hører som en berøringsviden.
7. Medlytning: man skaber forbindelser gennem erindring og minder.
8. Reduceret lytning: man adskiller det, man hører, fra dets kontekst og oprindelige miljø.
9. Dyb lytning: grænserne udviskes mellem en selv og verden; man finder en indviet lyd.
10. At lytte til lytning: man bliver opmærksom på, at man lytter og den effekt, det har.
11. Overskridende lytning: man lytter bevidst på en anden måde.
12. Forstyrret lytning: man er ude af stand til at følge reglerne.
13. Narcisistisk lytning: man hører kun sig selv.
14. Opsigtsvækkende lytning: man lytter således, at man bliver i stand til at formulere sin egen lyst til det.

GLÆDERNE VED HJEMLIGE ANORDNINGER

Bachelards stedsanalyse bliver topofonisk: ved lyden af opvaskemaskiner, talk shows i fjernsynet og den stille køleskabsstøj, den snurrende lyd af computerdisketter og –blæsere og en spredt trommen af regndråber mod ruden ... verden er fuld af stemmer, og alligevel hører man kun lyde fra objekter – den hjemlige arkitekturs bløde maskineri – når man er alene. Denne støj holder mig med selskab. Hjemmets interiør er forbundet med intimiteten i at kende alle de tikkende, klikkende, brummende og snurrende lyde, og det bliver en slags substitut for menneskeligt samvær. Jeg indleder forhold til dimserne og apparaterne, infrastrukturerne og de nære bevægelser, alle dem hvis lyde tilsammen danner et trygt leje; selv irritationsmomenterne (til en vis grænse) bidrager med deres genkendelighed til følelsen af at høre til. De bliver *min egen støj*. På den måde lever man med støj derhjemme: fremmede bliver venner, venner bliver naboer.

FORSLAG ELLER DAGDRØM NR. 6: PARKBÆNKE SOM ERINDRINGSSTEDER

En bänk i en park bliver ofte brugt som et mindesmærke: inskriptioner med dedikationer til de elskede, lokale helte, menigmand eller -kvinde der æres med få ord – »Et elsket minde om Benjamin, min elskede ægtefælle« ... eller »Til Skip, som tilbragte sine år i denne park, 1986 – 1999«. Det private skrives ind i det offentlige rum som en invitation til at sætte pris på livets milde glæder og gang. Sådanne minder danner personlige historier frem for store fortællinger; de er monumenter af en intim natur, uden for det tydeligt noble og den politiske histories forum. De er som en hvisken fundet langs stien belagt med hverdagsoplevelser. Dette forslag foreslår at fremhæve mindebænken i parken, som den eksisterer allerede, ved at lytte, tage notits, samle og konferere om fundne dedikationer. Dette forslag er en slags arkiv, der skal støtte det intime snarere end det monumentale, det personlige snarere end det store, en hvisken snarere end argumentet. For det at ære sådanne artikulationer, sådanne inskriptioner danner måske grundlag for optagelsen af detaljer i hverdagslivet, de bittesmå gnister der udspringer fra et navn (Benjamin eller Roger), og hjælper til at oplyse den store struktur. Dette arkiv vil dog eksistere i audio format: fundne dedikationer vil blive indspillet af en talestemme, stemmen vil måske ære selve hædringen vedtaget i originalen, den personlige og intime relation hvis lyd lader til at tillade det, selv som støj. 🗣️

Brandon LaBelle er forfatter og lydkunstner. Hans seneste bog *Background Noise. Perspectives on Sound Art* er anmeldt andetsteds i dette nummer.

Oversat fra engelsk af Sine Tofte Hannibal



TONESPACE – ET MUSIKALSK EKSPERIMENTARIUM

Et rum fuldt af toner og lyd skabt af en computer. Musikformidlingsuddannelsen Tonespace på Vestjysk Musikkonservatorium har et specielt fokus: musik skabt på computer.

Af Klaus Møller-Jørgensen



Snapshot 1: Vision: Et musikalsk eksperimentarium, hvor man kan lege sig til alle mulige erfaringer med lyd og musik og måske blive sulten på mere. Et center, som både byder på umiddelbare oplevelser og på mulighed for undervisning og grundforskning. Et rum fuldt af toner og lyd – et tonespace.

Snapshot 2: Uropførelse af et værk for tre guitarer ved Tonespace-festivalen på Vestjysk Musikkonservatorium (VMK), april 2006, komponeret af en studerende. Værket er en parafrase over Else Marie Pades elektronmusikværk *Græsstræet*. Som igen er lavet over optagelser af et præpareret klaver. Værket søger at bringe det elektroniske værk tilbage sin akustiske oprindelse, nu blot omskrevet for tre guitarer. Tre guitarer, der lyder som et præpareret klaver.

Tonespace er en af de tre musikformidlingsuddannelser på VMK, med et helt specielt fokus: nemlig computeren. Dels i kreativ musikalsk forstand, som et instrument man skal beherske både som skabende og som udøvende musiker; dels som et af de stærkeste formidlingsredskaber i dag. De tre studieretninger på musikformidling har hovedfaget musikformidling tilfælles. Ud over almene og pædagogiske fag er der et specialefag, som på de to andre retninger er enten sang eller instrumentale fag. På Tonespace-studieretningen hedder specialefaget: Elektronisk Musik Projekt. Faget beskæftiger sig med både den kreative og den formidlingsmæssige side af computeren. Det handler altså om både at skabe elektronisk musik, at spille



elektronisk musik og om at sætte musikken og computeren ind i en ramme, som rækker ud over musikken selv.

Komponisten Hans Sydow (HS) var i foråret 2004 med til at opbygge Tonespace-uddannelsen på VMK, hvor han i dag underviser i Elektronisk Musik Projekt og Lydhistorie. Sydow fortæller:

»De studerende arbejder med projekter, som kan tage udgangspunkt i egne ideer, men som også kan være en formidling af andres musik. Op til konservatoriets Tonespacefestival sidste år arbejdede de med remix af Else Marie Pade-værker som afslutning på et længere forløb, hvor de dels skulle lytte til og læse om Pades musik, dels skulle de forholde sig til den ved så at sige at genfortælle musikken i form af et remix. Remix'et er den elektroniske musiks mulighed for at gøre, hvad der svarer til opførelsespraksis i klassisk musik – elektronikkens svar på fortolkning som genfortælling.

Klaus Møller-Jørgensen (KM-J): Men en fortolkning, som kan bevæge sig meget langt væk fra udgangspunktet, meget længere end fortolkningen af fx en klassisk symfoni med et klassisk symfoniorkester?

HS: Jo, men tag nu blot Gidon Kremers indspilning af Vivaldis årstider fra sidst i 90'erne; her spiller han en sats fra Piazzollas *De Fire Årstider* mellem hver årstid af Vivaldi. På den måde bringer han pludselig musikken et helt andet sted hen, han skaber et andet rum omkring den, nogle andre billeder, en anden oplevelse og i sidste ende en anden forståelse af musikken. Det er dén mulighed, alle har i musikkens univers; og enhver generation har både retten og pligten til at genfortælle historien på sin egen måde. Således bringer man stafetten videre til næste generation. Én af de muligheder, der ligger i computeren, er netop, at vi kan sample og citere fra mange hundrede års musikhistorie og sætte den sammen på nye, originale måder, så nye ører til nye tider bliver opmærksomme på noget, de måske ellers aldrig ville få hørt.

En af de studerende arbejder for tiden på et remix af musik af Vagn Holmboe i samarbejde med Holmboe-festivalen i Horsens. Musikken skal opføres for et gymnasiepublikum, som festivalen ellers har haft svært ved at få i tale. Ved at møde dem hvor de er og tale i deres sprog er der måske mulighed for at få åbnet deres ører for noget, de ellers ikke ville have beskæftiget sig med. Og nej, selvfølgelig handler det ikke bare om at smugle noget ned i nogen, som ellers ikke ville beskæftige sig med det. I det her tilfælde har jeg præsenteret den

studerende for Holmboes musik, og projektet voksede ud af en reel interesse fra hans side og en overraskelse for ham over de kvaliteter, der ligger i den. Han har så valgt at lave formidlingen af Holmboe i en kreativ musikalsk udformning, hvor han udvælger musikalske passager hos Holmboe og matcher dem med sit eget indgående kendskab til forskellige elektroniske subgenrer; noget hos Holmboe minder ham om jungle, noget andet minder ham om triphop osv. Og han sammenstiller det på en måde, så de to former for musik belyser hinanden. Endvidere inddrager han citater af Holmboe selv, reallyds glimt og lydlig referencer fra Holmboes samtid, som sætter en anderledes scenografi for oplevelsen af Holmboes musik og af, hvem han var som person. På den måde bliver remix'et både et stykke ny musik, et stykke musik om ældre musik, og et stykke formidling af et musikalsk helhedsbillede af en komponist og hans tid.

KM-J: Hvad ligger der mere præcist i navnet på uddannelsen: Tonespace?

HS: Det kommer af rektor Axel Mommers idé om et musikalsk eksperimentarium, en pendant til det naturvidenskabelige eksperimentarium i København, hvor publikum kan komme og lege sig til forskellige erfaringer med lyd og musik i ét stort rum, et tonespace, hvor der samtidig kan foregå mange andre ting med relation til konservatoriets aktiviteter – koncerter, installationer, eksperimenter med både lyd og koncertform osv. Fx kan man eksperimenter med både lyd og koncertform osv. Fx kan man eksperimenter med en klassisk strykekvartet, der afveksler med et setup til 3D-lyd i samspil med en rumlig installation, som virker ind på oplevelse.

Ideen har rumsteret i mange år, og nu ser det faktisk ud til at kunne blive til noget, projekteringen af en tilbygning til konservatoriet er gået i gang. Men da vi udviklede uddannelsen i 2004, var der stadig langt igen, og så tænkte vi, at den nye uddannelse kunne være den første mursten; noget af det, som er tanken med det store tonespace, var vi med denne uddannelse i stand til at starte uden at have de fysiske rammer på plads. Og derfor fik elektronisk musikformidlingsuddannelsen netop navnet Tonespace.

Af samme grund er det en vigtig del af uddannelsen at eksperimenter med at præsentere musik på mange andre måder end den traditionelle koncertform. Den elektroniske musik har altid haft det svært med de traditionelle former, både kunstmusikken fra 50'erne og frem og den nyere laptopmusik fra klubmiljøerne, der har lænet sig op ad rocktraditionen. Den har befundet sig lige så dårligt på rockscenen som højttalerkoncerterne i koncertsalen. Så det er noget, vi diskuterer og eksperimenterer meget med på uddannelsen. Og det nye hus vil give helt andre muligheder for virkelig at eksperimenter med koncertformen i stor skala.

KM-J: Hvordan adskiller Tonespace sig fra elektronmusikuddannelsen ved konservatoriet i Århus?

HS: Tonespace er lige så meget en formidleruddannelse, som det er en musikeruddannelse. I Århus fokuserer man på elektroniske musikere og komponister samt pædagoger. På Tonespace skal både musikudøvelse og komposition tænkes ind i en større formidlings-sammenhæng. Ud over selve hovedfaget musikformidling skal de studerende lære klassiske discipliner inden for traditionel formidling: pressekontakt, fundraising, idé- og projektudvikling osv. De skal kunne udvikle et bæredygtigt projekt, opnå økonomisk støtte til at føre det ud i livet og senere igen sikre publikum og offentlighed omkring det. Ud over at kunne formidle musikken i sig selv skal de studerende lære at bruge musikken til at formidle noget andet end netop sig selv. Det er det omtalte Holmboe-projekt et fint eksempel på. Og jeg har selv for nylig lavet musik til en videnskabs-

teaterforestilling i Odense, *Den magiske kugle*, i samarbejde med Syddansk Universitet, hvor musikken indgår i formidlingen af et stykke naturvidenskab – men hvor publikum jo samtidig hører noget musik, som de ellers ikke ville have mødt. Formidlingsaspektet handler altså meget om at lære at beherske traditionelle fag inden for formidling og selv geberde sig med egne ting – men også om at formidle andres musik eller bruge musikken til at formidle andre budskaber end de musikalske. Selvfølgelig er der en masse traditionelle musikalske fag, som er identiske med uddannelsen i Århus, men hele det formidlingsmæssige er der lagt meget mere vægt på i Tonespace.

KM-J: Hvorfor er det ikke afgørende om de studerende kan læse noder eller spille brugsklaver?

HS: Af to grunde: For det første er der vel et par generationer af potentielle konservatoriestuderende, som beskæftiger sig med computeren som instrument og selv har lært sig de værktøjer, man behøver for at udtrykke sig musikalsk på computeren, og som gennem mange års arbejde har opnået et højt musikalsk niveau – men som pga. de traditionelle adgangskrav ikke har haft mulighed for at komme ind. Det gælder simpelt hen om at åbne dørene for alle dem, vi er ved at miste. For det andet må vi anerkende, at på mange måder er noder og klaver som interfase forældet i forhold til elektronisk musik. Fordi vi her taler om svingninger og herz, ikke om toner. Traditionel horelære og nodelæsning og musikteori giver ikke nødvendigvis mening i forhold til at skabe hverken computermusik eller lyd kunsten. Derfor er der brug for en platform for dem, der af sig selv har opøvet færdigheder på det her område, så de ligesom alle andre musikere og komponister kan komme på konservatoriet og dygtiggøre sig.

»Det gælder simpelt hen om at åbne dørene for alle dem, vi er ved at miste. For det andet må vi anerkende, at på mange måder er noder og klaver som interfase forældet i forhold til elektronisk musik. Fordi vi her taler om svingninger og herz, ikke om toner. Traditionel horelære og nodelæsning og musikteori giver ikke nødvendigvis mening i forhold til at skabe hverken computermusik eller lyd kunsten.«

KM-J: Hvorfor er det overhovedet blevet nødvendigt med en studieretning som Tonespace på et musikkonservatorium?

HS: Der er generationer, som er vokset op med musik på en helt anden måde end den klassiske reproducerende. De har fået en stor del af deres musikalske oplevelser gennem indirekte musik – cd, radio, internet – de har ikke kunnet se nødvendigheden af det klassiske reproducerende dannelsesideal inden for musikken, og de er gået i gang med at tilegne sig musik på deres egen måde. Og historisk set må man jo sige, at det musikalske projekt aldrig har stået stille, det har altid været i bevægelse – og nu bevæger det sig altså i dén her retning. Derfor er det helt naturligt, at konservatorierne også indoptager dén form for ny musik – ikke ved at sænke standarden for hvad man skal kunne for at gå på et konservatorium, men ved at sætte en ny standard for hvad man skal kunne med et instrument som computeren, som på mange måder er et af de mest centrale instrumenter i det 21. århundredes musik.

KM-J: Hvad forestiller I jer mere konkret, de færdige kandidater fra Tonespace skal arbejde med bagefter?

HS: Det er klart, at der er den helt traditionelle vej: musikpædagog, musiker eller komponist. Hvad de to sidste angår, så er det nok især relevant for kandidater fra elektronmusikuddannelsen i Århus. For vores kandidater ligger der en oplagt mulighed i at være med til at modernisere musikskolerne ved at få computeren ind som instrument og i det hele taget på den musikalske dagsorden. Det at arbejde med elektronisk musik skal selvfølgelig starte netop på musikskolerne, ligesom al anden form for musikundervisning, hvis det felt for alvor skal have mulighed for at udvikle sig. Og der er faktisk allerede en af vores studerende, der fungerer som lærer i elektronisk musik for en MGK-elev ved Kulturskolen i Esbjerg.

Men så er der ikke mindst den 'tredje vej' – samarbejde med andre kunstretninger, med forskningen, med erhvervslivet osv. Tonespace retter sig meget præcist mod de her blandingsformer, mod at fremelske nye kombinationer mellem fx teater og videnskab, teater og musik ... mange formidlingsopgaver kan løses ad musikalsk vej, det gælder om at tænke formidlingen på en helt ny måde, både musikformidling og al mulig anden formidling. Man kan sige, at vi kender nogle få af pletterne på det landkort, som vi sender de studerende ud i; forhåbentlig vil de selv være med til at skabe en masse nye derude. Tænk fx bare på alle de børn, der i dag bruger computeren som legeredskab, som har en legende tilgang til den, den er nærmest en del af dem selv; og det samme gælder mobiltelefonen. Disse redskaber har også en stærkt kreativ side, de kan bruges til andet og mere end kommunikation, spil og leg – der ligger en stor mission for kommende tonespacere i at være med til at rykke den dagsorden.

Klaus Møller-Jørgensen (f. 1961) er cand.mag i musik og massekommunikation; siden 1995 programmerarbejder ved DR; siden 2003 i redaktionen bag musikmagasinet Bolero på P2; placeret hos DR i Århus med ansvar for at dække Vestdanmark for magasinprogrammet Bolero.

FAKTA

Vestjysk Musikkonservatorium i Esbjerg hedder i dag: VMK – konservatoriet for musik og formidling. VMK har i alt 106 studerende. Efter indførelse af fagspecialisering på konservatorierne har VMK 3 specialer: Ensemblemusik, kirkemusik og musikformidling. På musikformidlingslinjen er der 15 studerende, heraf går de 7 på Tonespace-studieretningen. Den første Tonespace-bachelor bliver færdig til sommer.



Studerende på Tonespace-uddannelsen bliver undervist af den amerikanske komponist Charlie Morrow. Foto: Hans Peter Stubbe Teglbjærg

dmT

Dansk Musik Tidsskrift

Dansk Musik Tidsskrifts Online Forum

Hold dig orienteret i vigtige emner gennem DMTs online forum. Læs og deltag gerne i debatten. Netop nu kan du læse cellist og professor Morten Zeuthens opsig til operatører i musiklivet. Komponisten Michael Nyvang skriver i "Syntesen" om bl.a. de tværestetiske udtryksformer, og hans indlæg skriver sig dermed ind i vores aktuelle nummer om lydkunst.

På Dansk Musik Tidsskrifts Forum kan du oprette din egen profil, følge med i debatten og selv bidrage med indlæg.

Besøg www.danskmusiktidsskrift.dk og klik dig ind på DMTs forum!

www.danskmusiktidsskrift.dk

SANGEL RINGEL KLOKKER

PORTRÆTKONCERT BENT SØRENSEN

10 VÆRKER BLIVER TIL ÉT

ATHELAS SINFONIETTA COPENHAGEN

PRE-CONCERT-TALK KL. 19:
SE BL.A. KASSANDRA WELLENORF'S FILM OM BENT SØRENSEN

BILLETSALG PÅ BILLETNET OG I DIAMANTEN

ONSDAG 30. MAJ 2007 KL. 20
DRONNINGESALEN
DEN SORTE DIAMANT

LØRDAG 2. JUNI 2007 KL. 16
FESTSPILLENE I BERGEN
GAMLE LOGEN
BERGEN

ATHELAS
SINFONIETTA COPENHAGEN
WWW.ATHELAS.DK

KUNST > Montana DR NORDISKE IMPULSER

DEBAT

BERIGTIGELSE

Palle Kjeldgaard skriver i martsnummeret af DMT i sin optimistiske artikel om det nordjyske, at jeg »som professor og studieleder under denne deroute bærer et ikke ubetydeligt ledelsesansvar for, at det er gået så galt.«

For det første: Siden styrelsesloven fra begyndelsen af 1970'erne har professorer ikke haft nogen som helst ledelsesmæssig særtstilling. For det andet: Jeg har i de 15 år, min ansættelse på Aalborg Universitet varede, ikke på noget tidspunkt været studieleder og kan derfor næppe derfor tillægges noget ansvar i denne egenskab. Men jeg vedkender mig gerne – som institutleder – min del af ansvaret for tingenes sørgmodige tilstand. Ikke fordi jeg har forsømt at fremkomme med forslag, som efter min opfattelse kunne rette op på tingene. Men som jeg er inde på i interview'et i decembernummeret af DMT, har der ikke været lydhørhed over for disse tiltag. Og blandt andet derfor valgte jeg at trække mig tilbage fra min stilling på Aalborg Universitet.

Finn Egeland Hansen

MUSIKKEN UDEN NAVN

Engang var DMT's hovedartikler stort anlagte komponistportrætter, og grundige værkanalyser. I dag analyseres i stedet musiklivet. Der er angiveligt "Something rotten in the State of Denmark". Det er ikke rollerne som Hamlet eller Ophelia der konkurreres om i DMT, men der desværre ved at opstå kø til rollen som den der lader tæppet gå, og lukker & slukker.

Der bliver i dag fra mange sider stillet spørgsmålstegn ved partiturmusikkens position. Og hermed forsøger jeg – som ikke er komponist – mig med et par andre svar på nogle af de spørgsmål DMT har belyst omkring årsskiftet 2006 - 2007. Denne artikel er sendt til DMT i januar, men DMT har først fundet anledning til at bringe den nu. Jeg bevæger mig i artiklen væsentligt ud over mine faggrænser som cellist. Dette er altid risikabelt, men jeg vil argumentere for at det er nødvendigt at prøve. Jeg håber mit indlæg vil blive et af mange forsøg på netop at krydse faggrænserne.

Meget tyder nemlig på at frustrationer er ved at splitte komponister og musikere og publikum ad. Det er alvorligt når DMT i en længere artikelrække sår alvorlig tvivl om symfoniorkestrenes eksistensberettigelse. Alvorligt fordi: hvem tror for alvor på, at de penge som kunne spares ved at nedlægge et symfoniorkester i nævneværdig grad kommer fx den ny eksperimenterende musik til gode? I første omgang vil dette føre til færre musikere, mindre konservatorier og færre mennesker som lytter til partiturmusik. Den sammenhængskraft der stadig eksisterer i det klassiske musikliv skal styrkes, og det er opsigtsvækkende, men uklogt at nedlægge vigtige musikalske bastioner længe før andre er blevet skabt.

I lederen af januar nummeret af DMT gengives profetier og der bliver truttet i vædderhornene: Denne gang slår Babelstårnet revner: Fordi den "nye såkaldt moderne musik" stadig er henvist til en tilværelse "indenfor rammerne af de fortidige former og

æstetiske teoridannelser" "Holdt udenfor indflydelse af frygt for vandalisme". Og holdt nede på grund af "magt, penge, privilegier, prestige, positioner."

Hvem holder den ny musik nede for at beholde deres job? Hvor findes den ansvarlige musiker eller orkesterchef i den vestlige verden, som regner ny musik for vandalisme? Hvem vil ikke yde sit yderste – også ved at ændre rammerne og formerne for vores musikerskab eller koncertform – hvis man derved kan nå et seriøst, yngre publikum? At mene at det er "magt, penge, privilegier, prestige, positioner" der gør at musiklivet i dag ikke erobrer ny territorier er ganske enkelt en antikveret og jeg vil sige skadelig analyse.

Musikere, orkesterledere og pladeselskaber kan se med misundelse på fx Georg Baselitz's særudstilling på Louisiana sidste år; i månedsvis pustede hans malerier nyt liv i museet. Og så tog folk den faste udstilling af malerkunstens Stravinskij'er, Brahms'er og Nielsen'er med i forbifarten. Hvor ville vores musikliv stå meget stærkere, hvis vi havde ny-musik-begivenheder, som kunne skabe tilsvarende dynamik. Så ville den oplevelse af smalhans, som tydeligvis desillusionerer især de unge i branchen næppe være så udtalt: Vi ærgres os alle – også de som ikke er unge – over de for snævre miljøer, for få frie midler, og over for lidt indflydelse og efterspørgsel. Derfor griber musikere og arrangører de fænomener, som kan bringe musiklivet videre fra vores gamle slidte bastioner, med kyshånd: Hvad enten ideerne bæres af Astor Piazzolla, Sigurd Barret eller Arvo Pärt. Berliner Filharmonikernes initiativ, "Rhythm is It", som er blevet gengivet som dokumentarfilm sidste år, beviser at selv musikmagtens højborg er klar til at gå nye veje: Med Stravinskij's "Sacre du Printemps" etablerede orkesteret Simon Rattle i spidsen et samarbejde med en danseinstruktør, en slags danse-forestilling sammen med utilpassede unge fra de nedslidte berlinerforstæder, en

forestilling om musik og medmenneskelighed og liv. "Magt, penge, privilegier, prestige, positioner" skriver DMT; den analyse graver kun grøfter og burde være forladt, i takt med at partiturmusikken afgørende mistede sin dominerende markedsandel og sine mæcener for en menneskealder siden. Engang var den klassiske musik magthavernes musik. Kirkens, adelens og borgerskabets. Det er slut nu, partiturmusikken har for første gang i 600 år ingen stærke forbundsfølelser, som vi skal gøre tilpas. Lad os nyde friheden. Og erkende de fælles problemer:

Den gængse klassiske musik forbruges i dag fortrinsvist af det som medieforskerne har kaldt "Det rosa segment", og som består af ældre, ikke højt uddannede og ikke højt aflønnede medborgere. Medieforskningen er blevet en central del af såvel public service som de kommercielle kulturudbydere strategier, og præcisionen i analyserne er høj. Det er ikke længere det højere borgerskab som garanterer X-købning Musikforenings økonomi og prestige, og som går til koncerter og køber plader. Så orkestre og musikere er ikke længere beskyttet af – eller i lommen på – overlægen, landsretssagføreren og bankdirektøren. Tag med ud og se. Det publikum som indfinder sig i dag, kommer på et ret løst grundlag, måske har man set koncerten annonceret i menighedsbladet, måske gider man ikke se fjernsyn, eller man har engang hørt om musikeren. Måske kender publikum Vivaldi's "De fire årstider", eller også kender de lidt til de annoncerede komponister. Publikum opfatter – hvis vi ser bort fra den snævre inderkreds af abonnenter – det at gå til koncert som en løs chance, et vildskud, noget man prøver. Folk ved sjældent rigtig hvad de går ind til. Mest af alt fordi vi musikere og komponister ikke er gode til at henvende os til publikum. Dette gør at den ny partiturmusik i dag knapt nok har noget ansigt udadtil.

Vi har ikke engang et rigtigt navn! Redaktøren på DMT, som måske er den skarpeste pen i skuffen, har

i januarnummeret ikke noget mere mundret at byde på end vendingen "den nye såkaldt moderne musik", når han skal beskrive den musik, der er bladets udgangspunkt. Det udtryk som jeg her gør brug af, "Partiturmusikken", er vel heller ikke for heldigt: Musik er klang, et partitur er af papir. Hvad ellers: "Klassisk Musik" – hvordan kan musik være klassisk hvis den er skrevet i går? Og begrebet "Moderne musik" har sjældent det mindste med mode at gøre ...

Et spørgsmål: Hvordan kan en kunstart opnå synlighed eller dialog med publikum, hvis den undrager sig identifikation, hvis den trækker sig tilbage fra genkendeligheden i en sådan grad at den ikke engang vil have et navn? Når den ny musik skal karakterisere sig selv, går øvelsen ofte ud på at undsige så mange kendte begreber som muligt: Min musik er ikke ligesom dette, eller dette eller dette. Og DMT har i 2006 lagt spalteplass til megen velformuleret og begavet bakken ud af såvel kammermusikken, som orkestermusikken. Og senest måtte en komponist give afkald på at blive kaldt komponist.

Jeg tror at vores musik ville stå stærkere hvis såvel komponister og musikere – hvis vi blev vækket klokken fire om natten – kunne give ti grunde til at vi netop nu er så besatte af netop vores tone-univers, som vi er. Denne egenskab er der andre kunstnere der besidder, og mit bud er, at det er her, det kunstinteresserede publikum går hen. OK, den ny partiturmusiks vigen tilbage fra identifikation kan med rette ses som en følge af et behov for frihed til at skabe noget nyt og helt egenartet. Men vi befinder vi os givetvis i den mindst korrumpere af alle kunstarter, og kunne i højere grad vove det ene øje i identifikationsnavn, hvis vi ønskede at andre skal fik øje på os. I sagens tjeneste.

Men selv hvis vi havde et navn, et brand eller en synlighed, så måtte vi indse at den del af publikum vi helst ville have i tale – nemlig de åbne og nysgerrige – ikke nødvendigvis behøver koncerter for at få

deres nysgerrighed tilfredsstillet. Et andet ubekendt spørgsmål: Er koncertlivets funktion i dag i mindre grad end tidligere den at tilfredsstille publikums nysgerrighed? Nysgerrige finder gratis og lynhurtigt objekter i den enorme diversitet kulturudbuddet – og ikke mindst internettet – repræsenterer. De nysgerrige er derude, og vi har brug for dem. Men den tid er måske forbi, hvor deres musikforbrug alene kan sikre en hel genres overlevelse. Vi bliver nødt til at påtage os en identitet og forpligte os til en vis grad af udsagn, tilsagn og tydelighed, hvis vi ikke skal forsvinde helt ud af mediebilledet.

Ser mange komponister i dag først og fremmest sig selv som forskeren, der indsamler nyt materiale til senere generationers bearbejdelse? En musikkers Galathea – videnskabsmand, som filmer klarinetklapper i stedet for dybhavsfisk? Spørgsmålet frem for svaret? Hvis dette er tilfældet: Hvornår er vi så kommet så langt forud for vort publikum, at de aldrig indhenter os? Er det ikke på tide at medvinden til de som implementerer forskningsresultaterne – koncertarrangører, musikere og komponister – styrkes?

Jeg tror på Treenigheden: Komponisten, Musikeren og Publikum. Kære ny komponister: Vend ikke ryggen til koncertsalene i ærgrelse eller skuffelse. Vi skal bruge nye kompositioner, og ny koncertformer og musikerprofiler i fremtiden. Held og lykke med laptoppen, med reklameindustrien, filmmusik, lyddesign og ringetoner. Men jeg tror vi kommer til at savne den scene hvor musikken er det primære, hvis I melder jer ud af treenigheden, som flere af jer angiveligt er fristet til. Jeg tror dette ville afstedkomme den samme frustration som når en musiker går fra en strygekvartet til et balletorkester.

Hvad kan man gøre: To meget forskellige eksempler på måden vi kan forholde os til publikum på: For 25 år siden afholdt Radiosymfoniorkestret over flere sæsoner

"Mandagskoncerter". Her kunne man stifte bekendtskab med et stort udvalg af de ny komponister, som ikke var indspillet på plade. Og det var rigtig mange, også store internationale navne. For ikke at bibeholde for mange "vamle levn fra den klassiske musiktradition" (DMT januar 2007) spillede vi i dagligtøj. Man talte om koncertseriens "dokumentationsværdi", og satsede på det nysgerrige publikum, som ikke dengang havde nær så nemt ved at finde emner for nysgerrigheden, som det har i dag. Ved Mandagskoncerterne blev ikke kælet for hverken musikere eller publikum. Der var skåret ind til benet. Med for lidt prøvetid, og for lidt kærlighed. Koncertserien ebbede ret hurtigt ud. Men det var godt koncerterne var der, en del af musiklivets grokraft hentes i de nye initiativer og ideer.

Så er der måske i virkeligheden mere futurum i Wundergrundkonceptet fra 2006. Fordi det som sit udgangspunkt vælger, at musik er et mellemværende vi har med publikum. Ved "Mandagskoncerterne" var komponisterne tunge drenge som Tristan Murail og Wolfgang Rihm, det er det nok ikke helt i Wundergrund. Men her interesserer man sig til gengæld for publikum, hvad man ikke gjorde til Mandagskoncerterne. Tænk hvis flere havde fx Per Nørgårds vilje og evne til kontakt på alle niveauer, til kolleger, musikere og publikum? Det kan lade sig praktisere at skabe kunst og forstå sit publikum samtidig. Bartok kendte folketonen indefra, Sjostakovitsj skrev under tvungen politisk virkelighed. Det handler ikke her om enighed, fodslag eller samstemmighed kunstner og publikum imellem. Dette kommer der kun slap pop ud af. Men det er arten og omfanget af den indbyrdes korrespondance der afgør, om en kunstnerisk virkelighed er levedygtig.

Vi har – med et par tunge tyske filosoffer i ryggen – en solid tradition for at se ned på publikum. Dengang publikum var stort

og knus-elskede Tjaikovskijs 1. klaverkoncert var folk borgerlige, omklamrende flokdyr. Og når publikum i dag udebliver, så er publikum bevidstløse ofre for "Stjerne for en aften – syndromet". Ingen af disse holdninger afspejler den interesse for publikums begavelse og åbenhed, som andre kunstarter har bedre øje for. Dette kan være en af grundene til, at vi har mistet så megen publikumsopbakning, til fx den ny malerkunst, den ny dramatik eller filmen, for den sags skyld.

Den kunstneriske frodighed, som ifølge januar nummeret af DMT præger Polens yngre komponistgeneration, stammer måske netop fra den forståelse for publikum og musikens aftagere, som er karakteristisk for Penderecki og Górici. Publikum er før blevet brugt til at spille bold op af. Kan man gøre det igen? Et lavpraktisk forslag: Hvorfor ikke lægge et spørgeark ud på stolesæderne til de mere hard-core ny musik-konserter: "Hvor har du hørt om koncerten? Kunne du tænke dig at komme igen? Hvad var mest interessant/mest frastødende i koncertafviklingen? Ville du hellere kunne gå rundt end at sidde ned? Andre forslag?"

Det er stadig vore symfoniorkestre og operaen som sælger billetterne indenfor den klassiske musik. Når DMT i januar beskriver indkredser symfoniorkestrenes bidrag til fremtidens musikliv, så spørger man en orkesterleder, en guitarist og to komponister: Komponisterne er ikke glade for det tunge maskineri og den stressede arbejdsgang i symfoniorkestrene, man kan angiveligt få traumer blot af at omgås musikkers mellemmand, musikere. Orkesterchefen Per Erik Veng entrerer helst kun med de få komponister som kan matche Radiosymfoniorkestret, dvs. sælge mange billetter, og guitaristen fortæller om virkeligheden i små ny-musikensembler. Hvorfor beder DMT ikke en orkestermusiker om et bud på hvorfor der bliver spillet så lidt ny musik ved orkesterkoncerterne? Og hvorfor spørger man ikke repræsentanter for publikum, måske den mest afgørende aktør i dagens spil om kulturinstitutionerne?

Der er faresignaler når det gælder partiturmusikkens fremtid. Men giftigst er det, hvis vi indbyrdes prøver at hugge blyanter i hinandens penalhus, og egenhændigt nedlægger hinandens bastioner og frontfigurer. Vi har i København en ny stor Opera, og snart en stor, kostbar, smuk sal i DR-Byen. 40 % flere sæder skal sælges i Københavns-området, for at det hele giver mening. Hvem byder ind

på ugentligt at fylde salen i DR-Byen andre end Radiosymfoniorkestret? Jeg mener det er vigtigt at betragte partiturmusikken som det store og sarte økosystem det vitteligt er. Det er ikke sikkert at nogen af tandhjulene vil rotere uden de andre.

Jeg har selv bevidnet mange ærgerlige Clashes of Civilisations, i mødet mellem komponister og

musikere. Og jeg har også spillet mange ny musik-koncerter, hvor publikums nysgerrighed ikke var tilstrækkelig til at give seancen mening, for nu at sige det pænt. Dette betyder bare ikke, at vi skal nedlægge hverken vore musikere, komponister eller publikum. Det betyder at vi skal til at tage hinanden meget mere alvorligt. Det er ikke hverken visionært eller modigt at komme fremskridtet i møde ved

at afskaffe hinanden. Fremtiden ankommer en dag, og lad os arbejde hårdt på, at vi lever så længe, og at vi er godt rustet.

Vi kunne jo begynde med at enes om et navn til vores musik. ☺

Morten Zeuthen er cellist og professor ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium

CD -ANMELDELSER

Af Jørgen Lekfeldt



Rued Langgaard: Symfoni nr. 12, Symfoni nr. 13 & Symfoni nr. 14. DR Radiosymfoniorkestret & DR Radiokoret, dir. Thomas Dausgaard. Dacapo 6.220517.

Endelig kom der igen en cd med Langgaard-symfonier fra Dacapo. Nu mangler vi kun nr. 1, 2, 3, 15 og 16 i rækken af fremragende indspilninger af disse symfonier spillet af Radiosymfoniorkestret med Thomas Dausgaard som dirigent. Efter at vi for snart mange år siden fik Danacords banebrydende serie med Ilya Stupel og Artur Rubinstein-orkesteret kan man nu konstatere, at vi med den nye serie er gået fra pionerindsatsen med både gode og mindre gode indspilninger til standardfortolkninger, som man trygt kan anbefale.

Når jeg lytter til denne cd, slår det mig som så ofte før, at Langgaard jo egentlig var lige så neoklassicistisk som sine samtidige, blot på ganske forvirrende vis. Hvor det var sædvane at søge inspiration hos barokke og klassiske forbilleder, gik Langgaard en anden vej: hans ideal var den danske romantiske tradition, og den måtte han forholde sig til. Der kan også anlægges en anden synsvinkel: hvor Carl Nielsens musik voksede ud af den romantiske tradition, gik Langgaard tilbage og betragtede den. En stor del af hans værker fra de senere år fornemmes som bestående af *objets trouvées*, som stilles ved siden af hinanden – ikke på lves-agtig fragmentarisk vis, men som glatpolerede blokke. Der er tale om en art musikalsk nyrealisme: på mærkelig og udefinerbar vis opleves satserne som udsagn om musikken. Bendt Viinholt Nielsen taler i sin kommentar om "musikens postulerende eller insisterende præg, dens særlige eftertryk", og det er en træffende beskrivelse. Dette gør sig gældende på flere måder. Det "glatpolerede" opleves på denne cd mest i *Symfoni nr. 14*, som her i modsætning til, hvad tilfældet er hos Ilya Stupel, får sit rette strålende præg (denne symfoni er nok den mindst vellykkede på Danacord-serien). *Symfoni nr. 12*

er en afspejling af et af Langgaards egne værker, nemlig *Symfoni nr. 1*, men her gives et formindsket og forvrænget billede af den timelange symfoni, afsluttet med overskriften "Amok! En komponist eksploderer". En mellemting opleves i *Symfoni nr. 13*, hvor der kun er enkelte krusninger i billedet. Alt dette anskueliggøres i denne indspilning på helt overbevisende måde.



Romantic Trombone Concertos. Vagn Holmboe: *Kammerconcert nr. 12*; Søren Hyldgaard: *Concerto Borealis*; Axel Jørgensen: *Romance & Suite for basun og orkester*; Launy Grøndahl: *Koncert for basun og orkester*. Jesper Juul & DR Radiosymfoniorkestret, dir. Henrik Vagn Christensen & Thomas Dausgaard. Dacapo 6.220526.

Det er et spørgsmål, om man egentlig kan kalde disse trombonekoncerter romantiske under ét. Det gælder i hvert fald ikke for Holmboes *Kammerconcert nr. 12*, som er neoklassisk/folkloristisk insisterende på typisk Holmboe-vis, men derimod nok for Axel Jørgensens to værker, hvor dansk nationalromantik fejrer store triumfer. Det kan måske også siges om Søren Hyldgaards *Concerto Borealis*, som knytter sig til samme tradition.

Hos Launy Grøndahl er sagen en lidt anden. Hans koncert er et bemærkelsesværdigt værk, som nærmest nervøst drejer rundt om sig selv, både i de skarptskårne ydersatser og i den indadvendte mellemsats. Værket er præget af de rastløse 20'ere (kompositionsåret er 1924) på ganske personlig vis. Det er i tidens løb blevet spillet flittigt, og basunisten Palmer Traulsen foretog på et tidspunkt en række revisioner, som Grøndahl ikke var begejstret for. Denne indspilning er den første af den oprindelige version. Den fortjener at blive hørt.

Den indre nødvendigheds musik

Carsten Dahl meets Ensemble MidtVest

I manges bevidsthed er musikken i dag delt op i kategorier. "Klassisk musik" er en af dem. "Jazz" er en anden. Og det sker meget sjældent, at grænserne mellem disse rubrikker overskrides. Carsten Dahl og Ensemble MidtVest viser, at der ikke findes nogen grænser overhovedet. Musikken opstår i musikeren – og udfolder sig i den der gider lytte. Det er den umiddelbare glæde ved at udtrykke sig på sit instrument, alene eller sammen med andre, der skaber musikken. Det er de elleve musikeres mål at finde en sound, som ikke er bundet op på stil-mæssige, kulturelt og socialt belastede forestillinger. En musikalsk rejse, som alle med lyst til at blive udfordret ved et program på tværs af alle grænser inviteres med på.

12. maj 2007 kl. 19:30
Holstebro, Knudsens, Nørregade 40
 Billetter på tlf. 96 11 79 79 eller på BILLETnet.dk

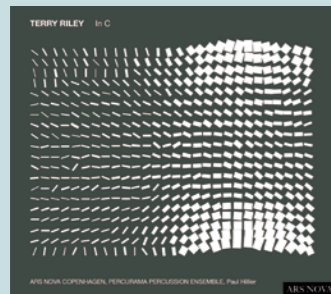
13. maj 2007 kl. 19:30
Herning Kongrescenter
 Billetter på tlf. 70 33 13 33 eller på BILLETnet.dk

14. maj 2007 kl. 20
Frederiksberg, Byggeriets Hus, Godthåbsvej 33
 Billetter på tlf. 38 21 01 22 eller på e-billet.dk

www.emv.dk

ensømbles
MidtVest

Foto: Nicola Fasano



Terry Riley: In C. Ars Nova & Percurama, dir. Paul Hillier. Ars Nova 8.226049.

Efter at have spillet en stor rolle i minimalismens opståen og tonalitetens genopdagelse i 60'erne har *In C* i mange år stået mere i baggrunden. Nu er interessen for denne minimalismens klassiker over alle klassikere imidlertid i høj grad vendt tilbage (på nettet fandt jeg på et øjeblik 15 forskellige indspilninger!), og nu kommer så Ars Nova og Percurama med en ny og meget spændende fortolkning. Den er præget af en helt hypnotiserende homogen korklang, som bølger frem og tilbage i ebbe og flod. Vand-associationen meldte sig spontant hos mig fra starten og var ikke til at ryste væk.

I modsætning til de fleste eksisterende indspilninger, hvor der for en stor del anvendes instrumentkombinationer med individuelt præg i hver enkelt stemme, stiler Paul Hillier helt klart mod et homogent klangbillede, hvor stemmerne netop "flyder sammen" i en klangmasse i stadig bevægelse. Det gælder ikke kun i fortolkningen af *In C*. Hillier har i tidens løb gjort sig stærkt gældende i udførelser og indspilninger af værker fra midaldertiden, men her er virkningen efter min mening mindre heldig. I bl.a. cd'en med Perotins *Viderunt omnes*, *Sederunt principes* etc. bliver vævet af stemmer for homogent og glat – der opstår en slags "falsk" minimalisme. I en nutidig og "ægte" minimalistisk klassiker som *In C* opleves det imidlertid som en styrke, fordi den sammenhængende masse her er tilstræbt af komponisten som et substantielt

træk ved værket. C'et spilles i en stadig puls af en marimba, og omkring denne pulseren slynger den musikalske masse sig med bestandig vekslende styrkegrader, antal stemmer osv.

Det hele består af 53 moduler af forskellig længde, som udføres med valgfrie pauser og valgfrit antal gentagelser af hvert modul for hver enkelt stemmes vedkommende. Det er meget enkelt og særdeles virkningsfuldt, og det kan varmt anbefales at betragte den musikalske strøm, som her ved opstår, og fordybe sig i dens utallige bølger af skiftende klange. Man får lyst til at dykke ned i den – igen og igen.

Kári Bæk: *Flódir av ljósi*. Skýrák, dir. Kári Bæk, Tarira, dir. Sunleif Rasmussen & Mpiri, dir. Gorm Larsen. Tutl fkt 41.

Kári Bæk er et af navnene i den række af færøske musikfolk, som nu glædeligt nok begynder at blive internationalt kendt. Han er musiker, dirigent og i tiltagende grad "Tónaskald", den charmerende færøske betegnelse for en komponist. På denne cd præsenteres han i sidstnævnte funktion med en række korsatser, men han er tillige dirigent for et af cd'ens tre kor, nemlig Skýrák – den mest kendte færøske komponist, Sunleif Rasmussen, dirigerer koret Tarira.

Her hører vi en række af hans korværker. De fleste klinger skandinavisk/angelsaksisk tonalt med klar traditionel salmetone, og mindst ét sted er der da også tale om bearbejdelse af en kendt melodi (*Min sjæl, du Herren love*). Det er der jo ikke noget forkert i, og det hele er nydeligt skrevet og lidt tamt udført. Det fornemmes med respekt at melde ikke som stærke musikalske udsagn. Adskillige korledere og organister kan skabe musik af samme art og gør det da også.

Lidt mere spændende bliver det i det tredjesidste stykke, *Vatnid og ljósid*, hvor kombinationen af vand og lys har inspireret til impressioni-

stisk billeddannelse. Men generelt må jeg nok sige, at denne cd nok bedst vil kunne hævde sig på det mere traditionelle hjemmemarked.



Sisse Schilling: Schh... Klokkebrokke, Rosens Tornekrans og Schh... Martin H. Nielsen & Astrid Gjesing. Nanovision NA-00011.

Sisse Schilling hævder i noten til denne cd, at elektroakustisk musik er "en meget improviserende måde at finde musikken på, for de akustiske lyde er, når de bearbejdes, unikke og uberegnelige". Dette minder meget om Stockhausens programnote til *Telemusik* fra 1966, hvor han skriver, at et væld af klanglige indtryk, som han fik under sit ophold i Japan, måtte behandles som en slags gæster, som musikalske individer, og bringes til at fungere i et frit samspil i musikken.

Men det er ikke blot de citerede linjer, som leder tanken hen på Stockhausen. Fra starten af det første stykke, *Klokkebrokke*, melder der sig to Stockhausen-værker: *Gesang der Jünglinge* og *Kontakte*. Vokale og metalliske klange skaber et fælles musikalsk rum, som ligger overraskende tæt på disse værkers kombinationer af myldrende strukturer og svævende punkter og linjer.

Rosens Tornekrans går umiddelbart videre i samme spor, nu blot med de langt udholdte linjer i forgrunden. Laubs melodi til *Hil dig, frelser og forsøner* anvendes ifølge komponisten som gennemgående tema, men anes kun i glimt, hvilket også gælder for orgelstemmen, som er kraftigt bearbejdet og

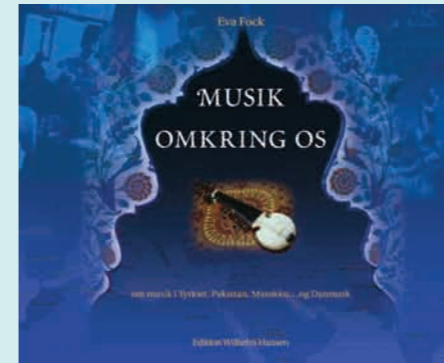
integreret i elektronikken. Satsen er præget af klagende glissandi.

Så kommer til sidst en veritabel gyser, *Schh...*, som ifølge Sisse Schilling beskriver »et moderne menneskes møde med døden«. Der høres halvkvalte lyde, hiven efter vejret og angste suk afbrudt af lange pauser. Her er tale om en sjælden grad af musikalsk realisme, som bliver så meget mere udtalt på grund af de meget lange pauser, som lader de forskellige udbrud stå alene. Det virker meget stærkt. Undertitlen er *Der Tod und das Mädchen* – værket minder unægtelig ikke meget om Schuberts lied, men med de enkelte udbrud i al deres ensomhed bliver udsagnet lige så eksistentielt som dennes.

I det hele taget er disse tre værker af Sisse Schilling præget af en sjælden evne til kortfattet i det musikalske udtryk. De tre værkers varigheder er: 2:36, 6:51 og 2:18. Det giver en velgørende klarhed og en styrkelse af både detaljen og det musikalske udsagn som helhed. Intet fornemmes som overflødig, og værket står klart og skarpt aftegnet både i den umiddelbare oplevelse og i hukommelsen. Tanken ledes hen på haiku-digte og lignende kortfattede udsagn samt på Weberns værker.

Man kunne ønske, at dette mod til kortfattet og pauser var et mere generelt træk ikke mindst i nutidig dansk musik. Ofte virker det langt stærkere end den bestandige strøm. Hos Sisse Schilling mærker man både et ekspresivt udsagn – man kan glimrende tale om musikalsk ekspresionisme – og et udpræget talent for opbygning af den musikalske form. Det er en skam, at der kun er disse tre værker på cd'en, for man får lyst til at høre mere. Men dette er jo i sig selv en dyd! ☺

BØGER OG NODER FRA WILHELM HANSEN MUSIKFORLAG



Musik omkring os
Af Eva Fock
Bog vejl. pris kr. 199,00 (WH30540)
CD vejl. pris. kr. 125,00 (CD30540WH)

Eva Focks anmelderroste udgivelse giver musikinteresserede grundviden om musik fra Tyrkiet, Pakistan og Marokko. Disse tre lande udgør hver et hjørne af det nordafrikanske-mellemøstlige-vestasiatiske område, som er nabo til Europa, hvormed vi har lange historiske relationer.



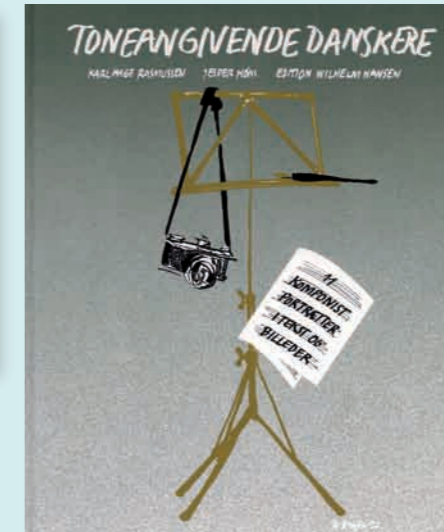
Cassandra Wellendorf og Bent Sørensen
Birds and Bells (DVD og CD)
WH30758
Vejl. pris kr. 149,00

På opdagelse i Bent Sørensens musik. DVD og CD fokuserer på ét stykke musik, nemlig Bent Sørensens basunkoncert *Birds and Bells* fra 1995.



Ole Buck
Landscapes No. 1 (partitur)
Vejl. pris kr. 152,00
Landscapes No. 2 (partitur)
Vejl. pris kr. 220,00
Landscapes No. 3 (partitur)
Vejl. pris kr. 275,00
Landscapes No. 4 (partitur)
Vejl. pris kr. 175,00

Hermed foreligger alle Ole Bucks *Landscapes* i trykt form. Musikken findes indspillet af Storstrøms Kammerensemble og Svend Aaquist på cd (Dacapo 8.224034).



Toneangivende danskere
Af Karl Aage Rasmussen og Jesper Høm
WH30055
Vejl. pris kr. 298,00

11 komponistportrætter i ord og billeder Vagn Holmboe, Niels Viggo Bentzon, Per Nørgård, Bent Lorentzen, Pelle Gudmundsen-Holmgreen, Ib Nørholm, Svend Nielsen, Ole Buck, Poul Ruders, Hans Abrahamson og Karl Aage Rasmussen

Wilhelm Hansen Musikforlags Jubilæumspakke

Som modtager af Wilhelm Hansen Musikforlags jubilæumspakke får du hver måned i 2007 en booklet med posten, som i ord og billeder fortæller om 150 år i dansk musikhistorie.
Jubilæumspakken koster kun kr. 150,-
Køb den online på www.webshop.ewh.dk



Poul Ruders
Bravourstudien
WH30677
Vejl. pris kr. 100,00

L'homme Armé-variationer for cello solo
Varighed ca. 15 min.



Poul Ruders
13 Postludes
WH30745
Vejl. pris kr. 160,00

For klaver solo
Varighed ca. 27 min.



Poul Ruders
Motet (studiepartitur)
Strygekvartet nr. 3
WH30748
Vejl. pris kr. 70,00

For strygekvartet
Varighed ca. 7 min.



Poul Ruders
Reveille - Retraite
WH30755
Vejl. pris kr. 40,00

For trompet solo
Varighed ca. 10 min.



Pelle Gudmundsen-Holmgreen
Variations, op. 8
WH30756
Vejl. pris kr. 40,00

For klaver solo
Varighed ca. 3 min.



Niels Viggo Bentzon
In the Forest, op. 239
WH30389
Vejl. pris kr. 90,00

Suite for horn
Varighed ca. 12 min.



WILHELM HANSEN MUSIKFORLAG

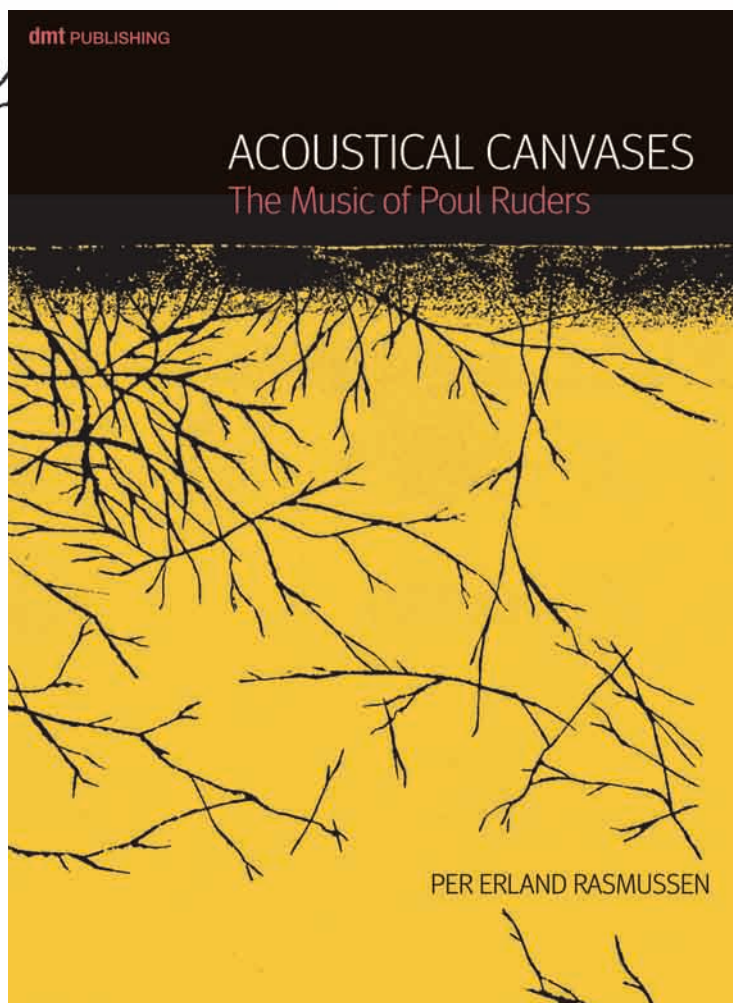
Der tages forbehold for trykfejl, udsolgte varer, leverandørvigt, samt pris- og afgiftsændringer. Alle priser er inkl. 25% moms og ekskl. levering.

Wilhelm Hansen Musikforlag
Bornholmsholmsgade 1, 1266 København K
tlf: 33 11 78 88 / fax: 33 14 81 78
email: ewh@ewh.dk / www.ewh.dk

ACOUSTICAL CANVASES

The Music of Poul Ruders

PER ERLAND RASMUSSEN



Acoustical Canvases. *The Music of Poul Ruders* is the first monograph on the subject of the music of the outstanding Danish composer Poul Ruders.

The book provides a thorough introduction to the 31 years of Poul Ruders' comprehensive musical output from his debut in 1967 to the completion of the spectacular, full-length opera *The Handmaid's Tale* in 1998. Most of the information included in this book is not currently available anywhere else.

Acoustical Canvases deals chronologically with Ruders' entire output prior to 1998 and provides detailed analyses of many significant works. The focus is on compositional technique and on the stylistic aspects of the music, and descriptions of the works are supported by 83 musical examples and diagrams. The change ringing technique which Ruders developed after 1974 is of key importance. Although this text acknowledges the written contributions of others, the author's own observations form the basis for the book.

Despite the technical approach, it is an accessible book for everyone interested in the music of Poul Ruders.

440 pages incl. register



BOOK RELEASE WITH CONCERT: 15th May 2007

Book release in **The Black Diamond** (The Royal Library) May 15th, 6:30 pm – prior to the Ruders concert featuring Owen Murray and the Kreutzer String Quartet.

Special price on the release day in **Diamantboghandlen** (The Black Diamond bookshop): 320 DKK (normal price 360 DKK).

For further information, sale and ordering publications from dmt publishing, please visit www.danskmusiktidsskrift.dk