

Hypertekstualitet og musikk – rom versus tid?

"Jeg gir stort sett faen i rom, men jeg har problemer med tid."
Erlend Loe: *Naiv. Super*. Oslo 1996.

Mitt lille bidrag til en smule refleksjon om hvordan ny teknologi kan sies å bidra til 'gestaltninger av reelle, virtuelle og imaginære rom i og omkring musikk', dreier seg på ett nivå om hvordan teori både kan representere perspektiver på og aspekter ved tolkning og forståelse av kunstneriske og kulturelle fenomener. Konkret vil jeg drøfte hvorvidt begreper og forståelsesformer fra en bestemt teoritradisjon, nemlig poststrukturalismen – også slik disse er utlagt i aktuell hypertekstteori – kan representere relevante bidrag til forståelse også av musikk i en mer og mer digitalisert kontekst.

Dette reiser i hvert fall to problemstillinger: For det første hvor langt en spesiell teoretisk innfallsvinkel kan sies å bringe fram relevante og gyldige synspunkter i forhold til de ulike praksisene den anvendes på (teoriens muligheter og begrensninger). Og for det andre på hvilke måter teorien og dens begreper så og si impregnerer vår forforståelse av det feltet vi forsøker å tolke, for slik å knytte an til et sentralt hermeneutisk begrep.

La meg derfor begynne med å presentere hvordan poststrukturalistisk teori innenfor en viss tradisjon har blitt en viktig premissleverandør for forståelsen av digital tekst. Den sentrale nordamerikanske hypertekstteoretikeren George P. Landow(1) hevder at det i økende grad har oppstått konvergerende trekk mellom IT-relaterte tekst- og mediesjangrer og det han kaller Contemporary Critical Theory, – hvilket må forstås som en samlebetegnelse for poststrukturalistisk teori og forskjellige postmoderne strømninger. Landow tar utgangspunkt i Roland Barthes' lesning av og kommentar til Balzacs novelle *Sarrasine*, hvor en ideal teksttype beskrives som et nettverk av tekstblokker.(2) Barthes formulerer en sentral kvalitet ved denne tekstualiteten ved å distingvere mellom 'lesbar' (*lisible*) og 'skrivbar' (*scriptible*) tekst.

Kort kan vi si at begrepet om skrivbar tekst gir næring til en redefinisjon av de tradisjonelle forfatter- og leserrollene. Når tekstens autonomi svekkes, blir også forfatterens autoritet redusert. Samtidig gjøres leseren mer produktiv overfor teksten. Barthes ser derfor leseren som det samlende punkt for tekstens mangfoldighet, ikke forfatteren.

For Landow framstår straks skillet mellom lesbar og skrivbar tekst også som en essensiell distinksjon mellom tradisjonelle trykte tekster og elektronisk hypertekst, hvor hyperteksten forventes å oppfylle Barthes' visjon om at: "[...] det litterära arbetet [...] satsar på att göra läsaren till en producent av texten, i stället för att låta honom vara konsument."(3) Selv om papirbaserte tekster – som vitenskapelige artikler og avhandlinger – inneholder implisitte og eksplisitte referanser, for eksempel sitater fra andre tekster eller et noteapparat som gjør at man stadig forlater hovedteksten for å lese kommentarer, presiseringer etc., mener Landow at det først er med hypertekst at ikkelineær, skrivbar tekst realiseres til fulle. Slik han ser det, er ideen om et nettverk av tekstblokker med dette blitt underlagt helt andre betingelser, idet det ikke lenger kun er snakk om fotnoter, korte sitater, bibliografiske henvisninger eller lignende, men ideelt sett direkte tilgang til lengre avsnitt, kapitler, eller til og med hele dokumenter. I hypertekst er leserens rolle i følge Landow utlagt som den som faktisk setter sammen teksten, og det er denne tette sammenfiltringen av forfatter- og leserrolle som for ham blir: "[...] the latest stage in the convergence of what had once been two very different activities."(4)

I forhold til Landows resonnement om et sammenfall mellom hypertekst og nyere teori, er det imidlertid viktig å presisere at for eksempel Barthes' drøfting er av langt mer prinsipiell eller ontologisk karakter enn Landows konkrete beskrivelser av hypertekstuelle strukturingsprinsipper. Når Barthes

snakker om teksten som en vevnad av tusenvis av kulturelle tråder, uten begynnelse eller ende, er det et begrep om at alle tekster eksisterer i et rom hvor det i lesningen konstitueres kognitive nettverk, der andre tekster – i videste betydning; tidligere og kommende – virker inn, med eller mot, som settes i spill.

Dette knytter an til Julia Kristevas term *intertekstualitet*, slik den ble utviklet fra 'det bakhtinske dialogiske prinsipp'(5) i hennes framstilling av Mikhail Bakhtins litteraturteori og språkfilosofi for et vestlig publikum. Kristeva(6) forstår alle tekster som konstituert av andre tekster. Dette prinsippet fører til intertekstuell betingede lese måter og leserposisjoner. Teksten oppfattes dermed som en produktiv kombinasjon og transformasjon av semiotiske koder, diskursive sjangrer, materialer og meningsrelasjoner. Hennes begrep om intertekstualitet blir, som hos Barthes, noe annet og mere enn å lete etter og gjenfinne mer eller mindre tydelige spor av andre tekster i en gitt tekst. Det er derfor også av en annen orden enn hypertextbegrepets primære henvisning til formale og tekniske organiseringsprinsipper. Flere av hypertextteoretikerne påpeker imidlertid at de intertekstuelle relasjonene som alltid fins i og mellom tekster understøttes dårlig av trykte medier, mens de derimot framheves av hypertextpublikasjoner. Dette poenget blir tydeligst der det er etablert forbindelser mellom flere hypertexter eller hypertextsystemer i et overordnet nettverk, slik som Internett og *World Wide Web*.

Landow, og andre, betrakter videre hypertext som en manifestasjon av Bakhtins begreper om *dialog* og *polyfoni*, hvor flere 'stemmer' – gjerne innbyrdes motstridende – kan foreligge parallelt. Bakhtins beskrivelse av Fjodor Dostojevskijs romaner, som han hevder er: "[...] constructed not as a whole of a single consciousness, absorbing other consciousness as objects into itself, but as a whole formed by the interaction of several consciousnesses, none of which entirely becomes an object for the other", (7) framstår for Landow også som en hypertextuell modell av et polyfont formprinsipp hvor fraværet av 'tyrannisk enstemmighet' utgjør en vesentlig kvalitet. (8)

På grunnlag av Dostojevskij-lesningen stilte Bakhtin opp en generell litteraturteori, hvor de ulike prosasjangrene enten føres tilbake til en monologisk eller dialogisk grunntype. Den *monologiske* diskurs er dominert av den allvitende forfatterens overordnede stemme og tillater ingen innsigelser fra leser eller romanheld. I den *dialogiske* diskursen er derimot denne autoriteten opphevet, og leserens og romanfigurenes bevisstheter og stemmer er likestilte med forfatterens. (9)

Landows påstand om at dette antiautoritære trekket i høy grad også preger hypertext, må ses i sammenheng med hans forståelse av dens fundamentalt åpne karakter. Hypertext tilbyr i prinsippet ingen hierarkisk struktur eller sentral akse for organisering av teksten. Når leseren *navigerer* gjennom en hypertext, må hun stadig forandre perspektiv og fokus. Leserens interesse er det egentlige prinsippet som strukturerer og (re-)sentrerer teksten. Forestillingen om at hypertext utgjør en åpen, dynamisk struktur uten noe fast forankringspunkt – selv om vi i parentes bemerket vet at hypertext er preget av svært mange gradforskjeller når det gjelder dette – korresponderer på ett nivå med Jacques Derridas språkfilosofiske innsikt.

Derridas prosjekt er en dekonstruksjon av den vestlige metafysiske tradisjonen etter Platon. Han kritiserer denne tradisjonen for å se vøren bare som nærvær. Mot dette vil Derrida betone forskjellen mellom vår konstruksjon av det vi tror er opprinnelig og våre betegnelser for det. I artikkelen "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences" (1972) kritiserer han strukturalismens oppfatning av språket som et stabilt system uavhengig av konkrete ytringer, noe som i tilfelle måtte forutsette et styrende sentrum utenfor selve strukturen. Språktegnets status er i følge Derrida tvert i mot *desentret*, det vil si løsrevet fra enhver stabil betydning; – en tilstand hvor alle tegn kontinuerlig forandrer mening i forhold til andre tegn som også er i bevegelse. Det betyr med andre ord at det er tegnene som definerer hva som kan tenkes, ikke omvendt.

Tilsvarende snur Derrida opp ned på metafysikkens syn på forholdet mellom skrift og tale, hvor skriften bare forstås som en ytre framstilling av den 'naturlige' talen, og derved som sekundær. (10) For å få fram at det ikke eksisterer noe egentlig eller opprinnelig som er uberørt av spillet mellom de forskjellige representasjonsformene, generaliserer Derrida skriftbegrepet ved å hevde at språket alltid er preget av skrift i en utdypet betydning. Grunnen er at noe bare kan forstås som nærværende i forhold til noe annet det skiller seg fra. Det fraværende må derfor på et vis være til stede i det nærværende; det må sette et *spor*. Betingelsen for at noe skal kunne være nærværende, samtidig som det bringer noe på avstand, er den grunnleggende bevegelsen som frambringer forskjellen, og det er denne (*différance*) Derrida utlegger som 'ur-skriften' (*arche-écriture*).

Med dette skapes et filosofisk, poststrukturalistisk grunnlag for at også den litteraturteoretiske interessen forskyves,(11) slik vi har sett hos Roland Barthes og Julia Kristeva, fra forsøk på å avdekke tekstens underliggende mening, til å undersøke dens forbindelser med andre tekster. I tillegg vil tekstene heller bli betraktet som mangfoldige spill av betydninger enn som sluttede og enhetlige budskap. Den enkelte teksten blir i Derridas forståelse fratatt sin individualitet; den blir en manifestasjon av et tekstunivers uten klare grenser mellom tekstene.

Da informatikkpioneren Theodore H. Nelson i 1965 var den første som brukte begrepet hypertekst, var hans store visjon en global database – et 'dokuvers' (*docuverse*) – som skulle inneholde alle verdens tekster, utstyrt med samtlige innbyrdes relevante pekere og lenker.(12) Dette dokumentuniverset skulle, i overensstemmelse med hans ideal om hypertekstualitetens grunnleggende demokratiske natur, være tilgjengelig for enhver. Selv om dette er en utopi som kanskje aldri blir realisert til fulle, har de teknologiske forutsetningene i prinsippet foreligget siden de internasjonale nettverkene og personlige datamaskinene ble utviklet.

Det er likevel påfallende i hvor stor grad det har opptrådt sammenfall mellom denne typen informasjonsteknologisk tenkning og praksis og den poststrukturalistiske teoritradisjonen. Således representerer Landows prosjekt en tilforlataelig beskrivelse av konvergerende tendenser. Det er imidlertid ikke like enkelt å forklare hvilke interrelasjoner som fins og oppstår mellom de to feltene. Selv om Landow punkt for punkt argumenterer implisitt og eksplisitt for at det først er med hypertekst at denne teoritradisjonen inkarneres fullt ut i litterære fenomener og prinsipper, hevder han at det ikke er det mest interessante om hypertekst materialiserer poststrukturalistiske ideer, men at den tilbyr rike muligheter til å prøve dem ut; altså at han ønsker å operasjonalisere teorien i forhold til sitt objekt; – en tilsynelatende pragmatisk holdning.(13)

En mer radikal lesning av George P. Landows betraktninger, la oss provisorisk kalle det en *dekonstruksjon*, vil muligens kunne antyde at det i hele framstillingen skinner gjennom en fundamentalistisk framskrittsoptimisme – forankret i forestillinger om åpenhet, dialog, demokrati, det produktive (skrivende) menneske, samt globale sammenhenger – slik at den underliggende fascinasjonen overfor teknologiens muligheter også gjør at den tendensielt oppfattes som en oppfyllelse av teoriens profetier. På tilsvarende måte framstår også Landow som den store optimisten når det gjelder hyperteksts bidrag til den pedagogiske utvikling, idet han eksempelvis beskriver den som: "[...] the perfect means of informing, assisting and inspiring the unconventional student."

Fra mitt ståsted er ikke dette uproblematiske synspunkter, men; – når så mye er sagt – vil jeg likevel si at jeg finner Landows tolkning av sammenfallende tendenser mellom hypertekst og denne teoritradisjonen inspirerende, hvilket ikke er et uvesentlig vitenskapsteoretisk aspekt.

Forøvrig er det viktig å framheve at det teoretiske perspektivet også innebærer en kategorial forming av materialet; det konstituerer vår forforståelse av det. For eksempel vil et begrep om skrivbarhet føre til at gjenstanden – i dette tilfellet hyperteksten – blir synlig på en skrivbar måte. Dermed kan de teoretiske kategoriene, så som desentrering og polyfoni, intertekstualitet og linearitet, gi interessante innfallsvinkler til å tolke og forstå digitale fenomener. Innen nyere hermeneutikk, for eksempel hos Ricoeur, snakker man gjerne om retoriske figurer som viktige i forforståelsen, og i en viderføring av dette om såkalte rotmetaforer, det vil si metaforer som ligger under hele diskurser (for eksempel rolle, organisme, kultur etc. i sosiologien).

Jeg har en fornemmelse av at det forholder seg på tilsvarende vis innenfor en samfunnsvitenskapelig og humanistisk tilnærming til informasjons- og kommunikasjonsteknologien, hvor den viktigste rotmetaforen sannsynligvis er NETTVERK.

Jeg vil prøve å holde fast ved disse momentene i fortsettelsen, hvor jeg mer konkret vil gjøre forsøk på anvende noen av de teoretiske begrepene som til nå har framkommet, i et forsøk på å forstå også ikke-verbale 'tekster', spesielt musikk, i digitale sammenhenger.

Musikk og hypertekst

Hypertekst har sin historiske, teknologiske og mediale videreføring i *hypermedia*, hvor nodene i tillegg til tekst kan bestå av en hvilken som helst annen medieform som lar seg digitalisere; lyd, bilde, grafikk, video etc. Tendensen, i det minste innen cybermedia, har vært at den trykte tekstens dominans utfordres av andre – særlig grafiske – former, men vi kan også finne eksempler på at musikalsk kommunikasjon har fått en viss betydning, til og med semantiske funksjoner.

For en som forsker på musikk er det interessant å spørre om begrepene som utvikles i teori om tekst er så semiotisk allmenne, eller om de uttrykker så aktuelle forståelsesformer at de også kan anvendes på de andre medieformene som preger de digitale mediene. – Vi vet jo at den poststrukturalistiske forankringen i lesning av (tradisjonelle, klassiske) tekster har vært et viktig omdreiningspunkt i forhold til estetisk teori generelt. Kan det derfor gi mening å operere med et begrep vi forsøksvis kunne kalle *musikalsk hypertekstualitet*, og som eventuelt åpner for korrespondanser mellom de teoretiske perspektivene som har blitt diskutert i forbindelse med hypertekst, og erfaringer fra musikalske praksiser?(14) Interessen er altså ikke først og fremst knyttet til forekomster av musikk i hypertekster, snarere til hvorvidt det fins hypertekstuelle trekk og tendenser i musikk. I første omgang vil jeg fokusere på linearitet og skrivbarhet.

Musikk som både problematiserer lineariteten og har et skrivbart element, kan for eksempel finnes innenfor åpne, mobile former.(15) Karlheinz Stockhausens *Klavierstück XI* fra 1956 er, sammen med Pierre Boulez' tredje klaversonate (1955-57), det første klassiske eksemplet på slik form i europeisk kunstmusikk. Stockhausens manuskript er utformet som et noteark med 19 adskilte blokker – det vil si korte segmenter – som skal utføres i den tilfeldige rekkefølgen som konstitueres når utøverens *absichtloses Blick* vandrer over partituret. Ved slutten av hvert avsnitt har komponisten angitt tempo, dynamisk nivå og anslagsmodus for det kommende. Stykket er ferdig når en av blokkene er spilt tre ganger.

I vårt tradisjonelle tilfang av musikkulturer er det etablert mer eller mindre institusjonaliserte skillelinjer mellom komponist-, utøver- og lytterrollene. At et begrep om det skrivbare i en eller annen form må være knyttet til komponistrollen synes opplagt,(16) mindre klart er det om den reproduktive virksomhet det er å framføre allerede eksisterende musikk er en lese- eller skrivehandling, sammenholdt med Barthes' begreper. Allment sett er det reproduktive funksjonsområdet karakteristisk for noen av de kunstartene som uttrykker seg i tid, og har to premisser: For det første forestillingen om en substansiell identitet – i form av et musikkstykke eller et verk – som ligger under enhver reproduksjon eller framføring, og for det andre en form for fysisk eller mental representasjon av musikken som framføringen kan skje på grunnlag av.(17) Utøveren må imidlertid medvirke med forståelse og tolkning, noe som impliserer en vesentlig gjenskapende dimensjon. Jeg forstår likevel denne interpretative aktiviteten som en forutsetning for all estetisk reproduksjon og persepsjon,(18) og anser den ikke for å være en motsigelse av verkets autonome og sluttede identitet, slik begrepet skrivbarhet innebærer. Noe annet kan det være når et vesentlig element utgjøres av utøverens improvisasjon, som for eksempel innenfor jazzmusikken. Her blir et aspekt ved det musikkstykket som danner utgangspunktet, tradisjonelt det harmoniske grunnlaget, stående igjen som en matrise eller referanse for nyskapende aktivitet av en utøver som dermed overskrider grensen mot komponistrollen. Imidlertid rokker ikke denne formen for skrivbarhet i seg selv ved musikkens fundamentalt lineære karakter, slik det vil være symptomatisk for de fleste hypertekstuelle sammenhenger.

Tilbake ved *Klavierstück XI*, ser vi at dette likevel må kunne betraktes som et eksempel på en tekst hvor rekkefølgen av blokker er åpen, – vel å merke fra *utøverens* posisjon. Stockhausen forrykker de tradisjonelle relasjonene mellom komponist- og utøverrollen radikalt ved å gjøre partituret skrivbart, i Barthes' forstand, for pianisten. For *lytteren* står imidlertid spørsmålet om hvor relevante disse begrepene er i forhold til musikk, fortsatt åpent. Selv den mest ikkelineært konstruerte – eller re-konstruerte – musikk eksisterer *in flux*, og vil bli oppfattet som temporalt organisert.

La oss velge en annen innfallsvinkel enn modernismens idealer og forestillinger om det 'nie gehörte'; det originale og ikkereferensielle, og gå til en tradisjon som i større grad bekjenner seg til den estetiske postmodernismen, hvor blant annet intensjonelle intertekstuelle referanser er et sentralt poeng:

Vi kan nemlig finne former for linearitet som ved hjelp av helt håndgripelige teknologiske metoder preges av at ulike elementer kombineres og varieres. En slik betraktningssmåte leder oss gjerne over til en kulturell og estetisk praksis som setter det intertekstuelle ut i livet som resirkulering av 'fortidige og nåværende former';(19) nemlig åtti- og nittitallets *hiphop-* og *sample-*kulturer.

I disse musikkulturene bygger man uttrykket på eksisterende materiale, og fra andre halvdel av 1980-tallet ble samplere hovedinstrumentet for disse stilene, enten den nå benyttes som et lydbibliotek for klanger og kvaliteter som potensielt kan kle bestemte stilistiske behov og sammenhenger, eller for å gjøre opptak av riffs eller grooves som i neste omgang brukes som viktige strukturelle ingredienser i nye musikkstykker.

Begge disse måtene å bruke samplere på setter diskursivt, kulturelt materiale i intertekstuell spill med annet materiale, eller som Brian Eno uttrykker det:

"You get all the complexity of one sound, all its cultural resonances, and then you stick it with all the complexity and cultural resonances of another."(20) Ved å betrakte denne aktiviteten i det metaforiske skinnet fra hypertekst, får vi øye på en skrivbar (ikkelineær) virksomhet som på en fundamental måte er intertekstuell. DJen er både leser/lytter, forfatter/komponist, redaktør/arrangør og formidler/utøver av kulturelle byggeklosser som resirkulerer musikkhistorien(e) i helt nye sammenhenger. Det må likevel innskytes at dette ikke er noe nytt fenomen. Det eksisterer lange musikkhistoriske tradisjoner for å ta utgangspunkt i foreliggende materiale når man lager ny musikk. Faktisk var slike framgangsmåter dominerende gjennom flere århundrer, for eksempel som *cantus firmus* eller *cantus prius factus*, hvor man gjerne tok en kjent melodi og laget nye, selvstendige stemmer i tillegg til den opprinnelige i et polyfont musikkstykke. Det som i hovedsak skiller dagens situasjon fra tidligere praksis, er at informasjons- og kommunikasjonsteknologien – slik for eksempel George P. Landow har påpekt – framelsker intertekstuelle relasjoner spesielt aktivt.

I tillegg spilles det på overraskende sammensetninger av sitater, referanser og lignende. Den norske populærmusikkforskeren Anne Danielsen hevder at denne montasje-estetikken framstår som en collage hvor de enkelte delene ikke passer til hverandre i tradisjonell forstand. Hun opplever at elementene:

[...] opptrer samtidig, men befinner seg på helt forskjellige og egentlig adskilte steder i lydbildet. De virker hverken sammen eller etter hverandre; de virker parallelt. Det er som om låta kommuniserer via flere kanaler samtidig. [...]

Montasjen smelter ikke sammen i en klanglig enhet. Det er heller ikke slik at sammenstillingen kan sies å representere et enhetlig budskap på et høyere nivå. I den grad elementene er organisert i forhold til hverandre, er det ved at de er plassert på forskjellige og gjerne helt adskilte steder i rommet.(21)

Danielsen forestiller seg dette fragmenterte lydbildet som et *lydrom*. I forhold til Per-Erik Brolinsons og Holger Larsens *sound*-begrep,(22) hvor fokus settes på grunnkarakteren ved alle musikalske elementer som framtrer i et kort utsnitt av musikken, men som preger lengre, sammenhengende avsnitt, representerer Danielsens begrep et forsøk på å utvikle redskaper for å analysere forandringer og manglende sammenhenger i soundet. Mot *sound*-begrepets samlende konsepsjon er derfor lydrommet et differensierende begrep, og derved – i følge Danielsen – mer tilpasset en teknologiavhengig estetikk, hvor sampleren leverer bestanddelene til montasjen, mens sequenceren sørger for monteringen. Hun antyder dermed at vi er i utvikling mot en romlig logikk, hvor enkeltelementene er løsrevet fra sin temporale sammenheng: "[...] de er ikke innvevd i et forløp der de får mening gjennom det som kommer før og etter, de får sin mening gjennom sin organisering i rommet."(23)

Resonnementet bygger på Fredric Jamesons paradoksale devise 'difference relates', hvorved han poengterer at mye av samtidens estetikk preges av en dyptgående mangel på konsistens.(24) Mens den modernistiske kunsten har som ideal sammenhengende og enhetlige idiomer, uttrykkes nå estetiske relasjoner via forskjeller, noe som betinger at betrakterens bevissthet er utviklet til å kunne oppfatte flere forløp samtidig. Jamesons forståelse av postmoderne romlighet, slik han særlig analyserer den innenfor arkitekturen, særpreges imidlertid av at han mener vi står overfor en mutasjon av objektet som ennå ikke er ledsaget av en tilsvarende endring innenfor subjektet.

Betraktere som bringer med seg en modernistisk estetikk, søker etter organiske sammenhenger og blir forvirret.(25) Anne Danielsen mener imidlertid at generasjonene som har vokst opp med musikkvideoer og hiphop-estetikk persiperer den mangetydige, romlige logikken på kvalitativt nye måter, For å dvele litt ved denne romlige forståelsen, ser vi at den kan se ut til å korrespondere med de litterært orienterte hypertekstteoretikernes tendens til å fokusere på linearitet og ikkelinearitet som romlige forhold. Dette gjelder i stor grad en – ved siden av George P. Landow – sentral skikkelse som Jay David Bolter, som gjør *writing space* og *spatial writing* til sentrale begreper i forståelsen av hva som skiller computerskriving fra tidligere teknologiformer:

For electronic writing, the space is the computer's videoscreen where text is displayed as well as the electronic memory in which text is stored. The computer's writing space

is animated, visually complex, and to a surprising extent malleable in the hands of both writer and reader.

How the writer and the reader understand writing is conditioned by the physical and visual character of the book they use. Each physical writing space fosters a particular understanding both of the act of writing and of the product, the written text.(26)

Musikkhistorikeren Robin Maconie understreker på tilsvarende vis at den måten musikk tradisjonelt trykkes på og leses fra noteark forsterker oppfatningen at den bare er meningsfull som en logisk progresjon av musikalske ideer i en bestemt orden. Imidlertid utfordrer mobil form, også i den visuelle, romlige utforming som manuskriptet til *Klavierstück XI* har, denne forestillingen. Maconie fører resonnementet fram til dagens mediesituasjon, hvor: "[...] even the classics are subject to programmed random selection on one's home CD-player,"(27) og hvor han ser dataprogrammer og -spill som den endelige bekreftelsen på at det har blitt konvensjonelt å prosessere informasjon i varierte rekkefølger.

Den diskursive betydningen av computerens fysiske og visuelle grensesnitt og representasjonsformer skal ikke undervurderes. I forbindelse med musikkprogrammer, multi- og hypermedia har manipulering av grafiske og metaforiske objekter i en romlig dimensjon også blitt utbredte former for musikalsk interaksjon og kommunikasjon.

Derfor kan vi foreløpig si at, ja, den samme, eller en parallell, ikkelineariteten til den som hypertekstteoretikerne beskriver, også preger digitale omgangsformer med musikk. Det er bare et problem: Denne ikkelineariteten fins egentlig ikke! Begrepet ikkelinearitet viser til et *struktureringsprinsipp*, men er i forhold til tekstlig *praksis* en abstraksjon. Både lese- og skrivehandlinger er nødvendigvis lineære, den valgfriheten når det gjelder tekstens videre retning fra node til node som i mange tilfeller (ikke alle) preger hyperstrukturert tekst, bør heller, som blant andre George P. Landow har foreslått, kalles multilinear eller multisekvensiell. I musikalsk sammenheng vil jeg understreke viktigheten av dette og definere de fenomenene vi har snakket om til nå, i hvert fall på et nivå, som *multilineære*.

Karlheinz Stockhausen viser imidlertid til et enda mer rendyrket og definitivt brudd med det lineære i beskrivelsen av den såkalte 'momentformen', hvor han dessuten røper tydelig påvirkning fra østlig – spesielt japansk – estetikk og temporalitet. Her definerer han *momenter* som individuelle og uavhengige helheter, og hvor deres autonomi enten konstitueres av en statisk tilstand eller en prosess. Hvis momentet består av en prosess, må imidlertid denne fullføres innenfor momentets ramme. Det skal ikke være noen lineær kobling mellom delene. Momentene hviler i seg selv og oppleves i kraft av sin egenverdi, i stedet for å bidra til musikkens progresjon. Det er altså snakk om en grunnleggende *diskontinuitet* i musikken. Men dermed vil også momentenes orden fortone seg som vilkårlig. I en ikkelineær forstand må de enkelte delene likevel 'høre til' komposisjonen, for: Stockhausen understreker viktigheten av at momentformen framtrer som konsistent.(28) I likhet med en rekke andre moderne komponister har derfor Stockhausen lagt stor vekt på å utforme proporsjonale *kart* for komposisjonene, for eksempel basert på gyldne snitt eller Fibonacci-serier. Robin Maconie betrakter *Klavierstück XI* som begynnelsen på komponistens gradvis økende vektlegging av Fibonacci-rekker som seriell determinant, spesielt i forhold til seksjoners varighet og gruppering av ornamentene. I tillegg finner han at manuskriptets visuelle proporsjoner er basert på slike serier.(29)

Klavierstück XI framstår derfor på mange måter som et av de første – og viktigste – skrittene i retning av den typen tidsoppfatning som momentformen representerer, selv om det kanskje kan diskuteres om komposisjonens 19 fragmenter er egentlige *Momente*.(30) Min oppfatning er at verket i så intim grad foregriper denne formen at det er vanskelig å separere det fra selve prinsippet, men det vesentligste poenget i denne sammenheng er likevel å la den temporale dimensjonen som har kommet fram i diskusjonen av stykkets ikkelinearitet og skrivbarhet utfylle en tekstbasert forståelse av det ikkelineære, hvis den skal ha noen gyldighet i forhold til musikkteknologisk vitenskapsteori.

Musikkforskeren Jonathan D. Kramer opererer med følgende definisjoner av linearitet og ikkelinearitet i musikk, hvor han identifiserer:

[...] linearity as *the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece*. Thus linearity is processive. Nonlinearity, on the other hand, is nonprocessive. It is *the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section*. Let us also define linear time as the temporal continuum created by a succession events in which earlier events imply later ones and later ones are consequences of earlier ones. Nonlinear time is the temporal continuum that results from principles permanently governing a section or piece. (31)

Kramer forstår linearitet og ikkelinearitet som virksomme prinsipper både i skapingen av og lyttingen til musikken. Det er også viktig å merke seg at han hevder at det fins en blanding av lineær og ikkelineær tid i nesten all musikk. Begge er en kombinasjon av forhold som musikken impliserer og lytteren forventer, men på forskjellige måter. For eksempel vil enhver tone og klang i tonal musikk skape forventninger om påfølgende hendelser for den innforståtte lytter. På tilsvarende vis kontekstualiseres alle hendelser i lys av de foregående. Denne lineariteten er, i følge Kramer, lett å begripe, blant annet fordi både språket og våre vestlige tradisjoner for analytisk tenkning er lineære eller prosessuelle.

Ikkelineære prinsipper utvikles derimot ikke på grunnlag av tidligere hendelser eller tendenser. De er snarere tilstedeværende i en atemporal dimensjon, noe som forutsetter en *kumulativ* lyttemåte. Det tilgrunnliggende prinsippet er til stede fra begynnelsen, og blir gradvis avdekket eller erfart av lytteren, – ikke utviklet fra noe forutgående som peker fram mot det. Et musikkstykkets *timbralitet*, det vil i denne sammenheng si et noenlunde bestandig klangunivers som defineres og konstitueres av instrumentasjonen, for eksempel slik det etter kort tid åpenbarer seg for oss at det vi lytter til er en strykekvartett eller et stykke orkestermusikk, er en enkel manifestasjon av et slikt prinsipp. En annen elementær eksemplifisering av ikkelineære prinsipper i en (forøvrig lineær) komposisjon kan være at tekstur, motivisk materiale, rytmiske figurer etc. holdes konstant, slik det blir gjort i Joh. Seb. Bachs C-dur preludium fra første bind av *Das Wohltemperierte Klavier*.

Selv om Kramer utelukkende konsentrerer seg om den vestlige kunstmusikktradisjonen, ser vi at tilsvarende tendenser også har gjort seg gjeldende innenfor et populærmusikalsk felt, hvis vi beveger fokus i den retning. Fra tidlig i 1970-årene begynte europeiske synthesizer-dominerte band og artister som Tangerine Dream, Kraftwerk og Jean-Michel Jarre å utforme eksperimentelle retninger innen rocken som var preget av svært teknologiorientert estetikk. Flere av disse hadde Stockhausens elektro-akustiske musikk, sammen blant andre Edgard Varèse, John Cage eller Steve Reich, som uttalte inspirasjonskilder. Karakteristisk for denne musikken er meditative klangflater og lydskulpturer over uavbrutte 16-dels sekvenser.

Transformert over i et noe mer tradisjonelt pop-format, føres disse strømningene videre innen deler av den britiske synth-rocken fra slutten av 1970-årene og utover på 1980-tallet, for eksempel av Human League og Depeche Mode. Populærmusikkforskeren Lars Lilliestam lanserte i 1984 ti teser om det tidlige 1980-tallets rock, hvor han beskrev en musikk som blant annet bar preg av å være en 'lydvegg' av repetitive rytmemønstre og liggende bordunklanger: "In- og uttoningar förekommer också ofta, d.v.s. låtarna blir som ett utsnitt ur evigheten som tonar in och tonar bort men kan tänkas fortsätta hur länge som helst."(32) Vi ser at Lilliestam betegner en form for ikkelineær temporalitet som minner mye om Stockhausens beskrivelse av momentet.

I likhet med flere andre forskere, blant andre Alf Björnberg,(33) påpeker han dessuten at denne musikken tendensielt er modal. Anvendelse av få akkorder eller statiske klangfelt innen en modal kontekst preget jazzen, og etter hvert den såkalte *fusion*-musikken, etter at Miles Davis hadde gjennomført dette på platen *Kind of Blue* fra 1959, der han – sammen blant andre John Coltrane – rendyrket en form for modal improvisasjon uten innebygde krav om videreføring eller oppløsning. Populærmusikkens globalisering, som finner sted de kommende tiårene, er også med på å svekke det funksjonsharmoniske fundamentet for en stor del av denne tradisjonen, og bidrar til å innføre en annen oppfatning av linearitet.

Den instrumentale *techno*-musikken som kom på 1990-tallet, er blant annet inspirert av den tyske elektroniske rocken fra 1970-årene. I tillegg til å være av grunnleggende modal karakter, er den også, i følge de norske populærmusikkhistorikerne Yngve Blokhus og Audun Molde:

[...] i sine formprinsipper statisk eller sirkulær [...] Techno bygger på en konsekvent monoton rytme, og på sound-arkitektur og lydmontasjer. I stedet for å anvende funksjonelle prinsipper for lineær framdrift eller spenning og avspenning, skaper techno-soundet en tilstand av transeframkallende, hypnotisk suggesjon. Det er et lydrom uten tidsfølelse. Musikken har ingen lineær retning, men gir følelse av vertigo – et fritt svev.(34)

De formene for techno som mest konsekvent understreker musikkens evne til å suggerere en tilstand ‘utenfor tid og rom’, er *ambient* og *trance*. Begrepet *ambient*, som står for musikk som omslutter eller fyller lytteren, ble lansert av Brian Eno. Inspirert av Erik Saties *Gymnopédies* fra 1888, ga Eno til sammen ut fire *Ambient*-album mellom 1978 og 1982, tenkt som en form for funksjonell musikk. Også i nitti-tallets *ambient* vektlegges de rytmiske elementene vanligvis mindre enn i andre technostiler, og fokus rettes i stedet mot klanglig oppfinnsomhet og variasjon.

Tross sin uomtvistelige funksjon som dansemusikk, er også *trance* en stil for pretensiøse musikkskapere. Låtene er gjerne i formater fra rundt 10 minutter til flere timer lange mikser over minimalistiske rytmeloops, og som har til hensikt å bringe deltakerne over i transcendentale bevissthetstilstander. DJene framstår som utvalgte sjamaner for en technostamme som møtes til hedonistiske ritualer på ‘hemmelige’ steder, hvorav et av de mest kjente – i følge utallige oppslag i ‘cyberspace’ – må være hippiekulturens gamle valfartssted Goa i India.

De fenomenologiske beskrivelsene av tidsforholdene i technomusikk bringer oss i møte med en opplevelse av ‘vertikalitet’ i musikken, som ser ut til å favne både svevende, atmosfærisk *ambient* og intens, minimalistisk *trance*.

Den tilbakevendende skildringen av musikkens tidløse og statiske karakter, gjør det mulig å betrakte den som et utstrakt, uavsluttet – i prinsippet uendelig – moment, i Stockhausens forstand. Men der hvor moment-*formen* var preget av diskontinuitet, forandres dette til total konsistens når momentet utgjør hele musikkstykket. Selv om det ikke er uproblematisk å applisere en slik karakteristikk på hele stiler, kan vi likevel si at technomusikk – i særdeleshet *ambient* og *trance* – tendensielt mangler temporal artikulasjon, progresjon og målrettethet. Musikkens strukturelle plan konstitueres interrelasjonelt av samtidige lag eller sjikt, ikke av suksessive gester og fraseringer. Jonathan D. Kramer betegner den tidsfølelsen som skapes av slik musikk *vertikal*.(35) Han ligner det å oppleve vertikal musikk med å betrakte en skulptur. Når vi går rundt skulpturen, kan vi se den fra mange vinkler, vi kan stoppe opp og konsentrere oss om enkelte detaljer, hoppe over andre, ta en pause for å fortsette senere; alt i vårt eget tempo. Det går uansett ikke an å påstå at vi har erfart mindre enn hele skulpturen. Kramer hevder at det forholder seg på samme måte med vertikal musikk. Den bare *er*. Selv om vi kun lytter til den en stund, om vi konsentrerer oss om enkelte detaljer eller om overflaten, har vi likevel opplevd musikken som sådan.

I vertikal musikk dominerer ikkelinearitet over linearitet. På den måten er det den musikken som bryter mest radikalt med den vestlige tradisjonen. Ut fra den synsvinkelen som hittil har vært valgt, er det ikkelineære forstått som manifestasjoner av iboende prinsipper eller tendenser i musikken.

Imidlertid er det viktig å kombinere dette med den temporale innsikten kategorier som ikkelineær tid, diskontinuitet, mobil form og momentform også formidler. I forhold til videre drøfting av musikalsk hypertextualitet, er det derfor grunnlag for å forankre det ikkelineære i en *spatio-temporal* erfaring. Jeg vil derfor bruke begrepene på følgende måter i den videre framstillingen:

Multilinearitet brukes om *forløp som er organisert slik at elementene eller sekvenser av elementer kan variere fra gang til gang, ikkelinearitet om forløp hvor elementene forstås som manifestasjoner av generelle prinsipper eller tendenser i det aktuelle forløpet*. De enkelte termene kan utdypes, slik at det med *forløp* refereres til handlinger som lesing, lytting, utøving, skriving, kombinasjon eller komponering. *Organisering* brukes om design, strukturer, mekanismer eller konvensjoner, mens *elementer* både kan referere til deler, momenter, avsnitt, seksjoner, blokker eller noder, og til lag, sjikt eller spor. *Generelle prinsipper eller tendenser* viser til ulike former for ikkelineær kontinuitet.

Både linearitet og ikkelinearitet forstås som kulturelle artefakter av Jonathan D. Kramer. I kulturhistorisk perspektiv identifiserer han økende tendenser til ikkelinearitet i det 20. århundres musikk, noe som tilskrives i hvert fall tre forhold: For det første har den teleologiske tendensen som ligger i vestlig

tonalitet blitt svekket når musikkens utvikling går i ikketonal retning. For det andre har vestlig musikk i større grad enn før blitt påvirket av ikkevestlig, og for det tredje har musikken på forskjellige måter blitt preget av opptaksteknologi. Gjennom Stockhausens eksempel har vi fått en viss belysning av de to første faktorene, men Kramer understreker at verken momentform eller ikkelinearitet er stilavhengig: "It is a concept deeply ingrained in contemporary culture."(36) Når det gjelder den tredje – og teknologiske – faktoren, er det å håpe at jeg med dette innlegget har vist noen aspekter ved det forholdet.

*

Oppsummert kan man på grunnlag av de momentene som er framført her, si at det – i hvert fall innen store deler av dagens populærmusikk – fins musikalske trekk og praksiser som korresponderer med de grunnleggende egenskapene ved hypertekst, slik de ble utlagt i foregående avsnitt. Det skulle dermed være sannsynliggjort at det foreligger former for musikalsk hypertekstualitet, noen ganger i så stor grad at det er snakk om hyper(tekstuell) musikk:

For det første har den hypertekstualiteten som er representert i techno, house og hiphop teknologiske forutsetninger; opprinnelig knyttet til analoge teknikker, men etter hvert til digitale samplere og sequencere.

Denne musikken preges dessuten gjennomgående av multi- og/eller ikke-linearitet. Posisjonen til den som lager og utøver musikken kjennetegnes av at det dreier seg om å kombinere og sekvensere elementer og seksjoner på multilineære måter. Fra lytterens perspektiv framstår ofte linearitetsbruddet som en vertikal dimensjon ved musikken som blir erfart gjennom kumulativ lytting, for å bruke Jonathan D. Kramers terminologi. Dette gjør at musikken tendensielt oppleves som mer romlig enn annen vestlig musikk. Denne spatio-temporale ikkelineariteten tematiseres også i Karlheinz Stockhausens begrep *momentform*, såvel som i Anne Danielsens metafor *lydrommet*.

Videre framstår de omtalte musikkformene som skrivbare på nye måter. DJer og remixere representerer en musikertype som forholder seg til eksisterende musikk på med- eller nyskapende måter, og som derved overskrider de tradisjonelle komponist-, utøver- og lytter-rollene.

Endelig blir den skrivbare virksomheten på fundamentalt vis intertekstuell, idet det enten handler om å resirkulere og montere kulturelle og estetiske fragmenter i nye sammenhenger, eller om å rekontekstualisere eksisterende musikkstykker i nye og polyfone sammenstillinger. Dette må forstås som manifestasjoner av et dialogisk prinsipp, som igjen har som forutsetning en desentrering av det autonome og konsistente *verket*.

*

Jeg håper med dette jeg har lyktes i å vise hvordan – i det minste i min egen forståelse – noen sentrale begreper fra den poststrukturalistiske tekstteorien kan være gyldige og relevante bidrag til tolkning av dagens musikkteknologiske praksis, – i hvert fall hvis man forstår og aksepterer dimensjonene linearitet og ikke-linearitet som analogier i forhold til koordinatene tid og rom, og især om det tekstteoretiske utgangspunktet berikes med noe av den temporale innsikten musikkvitenskapen forvalter.

Petter Dyndahl er førstelektor i musikk ved Høgskolen i Hedmark og doktorgradskandidat ved Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater.

1) Landow, George P. 1992: *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

2) Barthes, Roland 1975: *S/Z. Essai*. Lund: Bo Cavefors. (Orig. 1970: *S/Z. Essai*. Paris: Édition du Seuil.)

3) Ibid.

4) Landow 1992: 71.

- 5) Se Todorov, Tzvetan 1984: *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Minneapolis – Manchester: University of Minnesota Press. (Orig. 1981: *Michaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil.)
- 6) Kristeva, Julia 1980: *Desire in Language. A semiotic approach to literature and art*. Oxford: Blackwell. (Orig. 1969: *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.)
- 7) Bakhtin, Mikhail 1984: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Orig. 1963: *Problemy poëtiki Dostojevskogo*. Moskva: Sov. Pisat.)
- 8) Landow 1992: 11.
- 9) Jfr. Børtnes, Jostein 1993: *Polyfoni og karneval*. Oslo: Universitetsforlaget.
- 10) Derrida, Jacques 1970: *Om grammatologi*. København: Arena. (Orig. 1967: *De la grammatologie*. Paris: Minuit.)
- 11) 'Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences'^a var opprinnelig et paper som ble presentert på konferansen 'The Languages of Criticism and the Sciences of Man' ved Johns Hopkins University, Baltimore, i 1966, hvor nordamerikanske forskere skulle bli introdusert for ideer og metodologi i fransk *strukturalisme*...
- 11) Nelson, Theodore H. 1990: *Literary Machines*. Sausalito: Mindful Press.
- 12) Landow 1992: 11.
- 13) Musikalsk praksis er et begrep jeg bruker analogt med *estetisk praksis*, slik filosofen Kjell S. Johannessen (1979, 1984) har utviklet det fra den sene Wittgensteins praksisbegrep. Kunstnere foretar seg visse uttrykkshandlinger som Ludwig Wittgenstein (1997) i forbindelse med språkspill kaller regelstyrte, det vil si etter implisitte regler, for eksempel ved at kunstnere innen en sjanger, stil eller tradisjon bruker estetiske begreper i samme betydning. På samme måte forholder det seg for den innforståtte betrakter (publikum, kritiker, pedagog eller forsker), som vet hva hun skal se eller lytte etter. Hvis betrakterens forståelse av de estetiske begrepene motsvarer kunstnerens, kan kommunikasjon etableres mellom dem, og de kan sies å være deltakere i samme estetiske praksis, uttrykt gjennom deres individuelle uttrykks- og forståelseshandlinger, som samtidig får en sosial og historisk dimensjon via det tradisjonsformidlede og -formidlende forholdet de står i til fellesskapets estetiske begreper og kategorier. Fortrolighet med den estetiske praksis' regler, konvensjoner og strategiprinsipper er forutsetningen for å kunne utøve estetisk kompetanse som kunstner eller innforstått betrakter. Johannessen kontekstualiserer dermed begrepet estetisk praksis i forhold til kunstrelaterte institusjoner og det sosiale rom.
- 14) Med *mobil* form forstås at musikkstykkets seksjoner skal utføres i forskjellig (eventuelt tilfeldig) rekkefølge fra framføring til framføring.
- 15) Jeg skjelner ikke her mellom såkalte 'skriftlige' og 'muntlige' musikkulturer og -tradisjoner. Det musikalske produktet må uansett fikseres i en eller annen form; mentalt, skriftlig, elektronisk eller på annen måte.
- 16) Nielsen, Frede V. 1994: *Almen musikkdidaktik*. København: Christian Ejlers' Forlag.
- 17) Jfr. Det ovennevnte begrepet *estetisk praksis*, hvor også betrakterens estetiske kompetanse må relateres til bestemte kulturelle regler og konvensjoner. Parallelt kan man derfor forstå utøverens interpretasjon som en kreativ evne til å 'lese' og forholde seg til for eksempel en oppføringstradisjon.
- 18) Jfr. Baudrillard, Jean 1988: 'Transpolitik – transseksuel – transestetik'^a, i *Else Marie Bukdahl og Carsten Juhl (red.): Kunstens og filosofiens værker efter emancipationen*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- 19) Ward, Phil 1995: 'Ambient reflections'^a, i *Studio Sound Magazine, oktober*. URL: <http://www.visi.com/~timsk/eno/ambient.html>
- 20) Danielsen, Anne 1996: *My name is Prince^a – en studie i Diamonds and Pearls*. Universitetet i Oslo: Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, 1996:1.
- 21) Brolinson, Per-Erik og Holger Larsen 1981: *Rock... Aspekter på industri, elektronikk & sound*. Solna: Esselte Studium.
- 22) Danielsen 1996: 54.

- 23) Jameson, Fredric 1984: "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", i *New Left Review*, nr. 146.
- 24) Jfr. nok en gang begrepet *estetisk praksis*.
- 25) Bolter, Jay David 1991: *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- 26) Maconie, Robin 1990: *The works of Karlheinz Stockhausen*. Oxford: Clarendon Press.
- 27) Jfr. Jameson 1984.
- 28) Maconie 1990: 119.
- 29) Kramer antyder at de ikke er det i egentlig forstand (Kramer 1988: 428n), men uten å utdype det nærmere. Han argumenterer tvert i mot for at det ikke er noe i veien for at momenter kan gjentas innenfor et slikt formprinsipp (ibid.: 297f). Denne argumentasjonen er delvis rettet mot Stockhausen, – som riktignok selv gjentar momenter i *Kontakte* og andre verk.
- 30) Kramer, Jonathan D. 1988: *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer.
- 31) I tillegg til den nevnte synth-rocken, er han opptatt av britiske og nordamerikanske artister som Peter Gabriel og Talking Heads.
- 32) Björnberg, Alf 1984: "There's something going on – om eolisk harmonik i nutida rockemusik", i *Tvärspel. Trettiøen artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg: 9.
- 33) Björnberg, Alf, Katarina Brette, Johan Fornäs og Lars Lilliestam 1983: "Skräck och fascination – två hitanalyser", i *Nordisk forum*, nr. 39-40.
- 34) Blokhus, Yngve og Audun Molde 1996: *Wow! Populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- 35) Kramer 1988: 54ff.
- 36) Kramer 1988: 52.