

Henrik Marstal

## Den summende støj og *Electronic Listening Music* som en samtidens musik

*Sound is all our dreams of music.*

*Noise is music's dreams of us.*

- Morton Feldman

Komponisten Karlheinz Stockhausen har engang berettet om den udsøgte fornøjelse det for ham som flypassager var at lægge øre til de indre vibrationer fra motor- og propelstøjen, der ledsagede hans fly under dets bevægelse gennem luftrummet. Det var sidst i 1950'erne, og Stockhausen var på foredragsturné i USA. Under turnéen måtte han dagligt flyve fra sted til sted, og det hyppige antal flyture fordelt over et meget kort tidsrum var udslagsgivende for hans lydhørhed. Hvor andre passagerer der flyver meget, måske aldrig hører andet end en småirriterende støjdroner af brummende, monoton motorstøj under flyturen, hørte Stockhausen – efterhånden som han blev resonant for det – derimod et unikt lydlandskab med et virvar af mikroforandringer i frekvenser, teksturer og lydstyrker.

En sådan lydhørhed over for støj forstået som et æstetisk meningsfuldt klangfænomen, er et grundtema i store dele af musikken siden anden halvdel af 1900-tallet. Måske den amerikanske komponist og lydfilosof John Cage var en af de første til at formulere en række tanker om dette grundtema. I 1937 holdt han et foredrag med titlen *The Future of Music: Credo*, hvor han blandt meget andet reflekterede over forholdet mellem musik og støj. Hvor vi tidligere, sagde han, har diskuteret forholdet mellem konsonans, dvs. samklang, og dissonans, dvs. mislyd (et helt grundlæggende, væsentligt forhold i vestlig harmonisk og tonal tænkning), vil vi i den umiddelbare fremtid snarere komme til at diskutere forholdet mellem støj og såkaldte musikalske lyde.

Denne profeti har i forbløffende udstrækning vist sig at gå i opfyldelse, ikke blot i forhold til efterkrigstidens avantgardemusik, men også i forhold til store dele af populærmusikken og dens mange afledningsformer. Særligt lydhøre komponister som Stockhausen, Cage og andre med dem eksperimenterede alle fra og med 1950'erne med elektroniske måleapparater som sinusgeneratorer, oscillatorer, vrede de mest uforudsigelige klange ud af dem, optog dem på de nye spolebåndoptagere og klippede derefter båndene i stumper og stykker kun for at sætte dem sammen igen på nye, uvante måder. Med den såkaldte *musique concrète* i Paris, *elektronische Musik* i Köln og *tape music* i New York (ja, kært barn har mange navne) som næsten simultant opstod i denne periode, begyndte en uendelig rejse ind i en række klangverdener som ingen havde troet mulige, og som fik de mest lydhøre til at åbne sanserne for lyd, støj eller klang på en måde som ikke længere harmonerede med en traditionel opfattelse af musik som organiseret lyd spillet på dertil udviklede musikinstrumenter.

Rejsen fortsatte mod nye mål, da rockmusikken voksede sig stor i 1960'erne. Joe Meek omkring 1960 og The Beatles i perioden 1966-68 er blot nogle af de mange musikere og producere, der via undertiden hårdhændede eksperimenter med lydstudiets elektroniske teknologier aftvang musikken nye, radikale klange. Forholdet mellem musik og støj var også her et centralt tema. Ikke nok med at den fra begyndelsen elektrisk forstærkede rockmusik generelt var en mere

støjende musikform end fx swing eller country & western. Nej, rockmusikken inviterede med sit medfødte fysiske lydtryk til at man også som lytter skruede op for den. For lydtrykket var en væsentlig del af udtrykket, og blev det højt nok på datidens små stereoanlæg, kunne musikken nærme sig ren og skær støj, især fra de larmende guitarer og buldrende trommer.

Det spillede i den grad også ind at de involverede lydteknologier (forstærkere, effektpedaler m.v.) i sig selv brummede eller støjede som følge af de interne, elektroniske kredsløb. Samtidig spillede decideret toneforvrængning en rolle for rockguitarister siden midten af 1960'erne som følge af forvrængerpedalens og lidt senere wah-wah-pedalens fremkomst. I rock har der lige siden været utallige eksempler på guitartoner der i lydbilledet fremstår så forvrængede at de nærmest er blevet til ren støj – tonernes oprindelige karakteristika, ikke mindst de fikserede tonehøjder, er her helt eller delvist udviskede. Rockmusikkens tradition for at anvende forvrængede lydsignaler som en del af det musikalske udtryk, er siden hen blevet videreført også på de elektroniske musikscener. Den støj der efter en traditionel tankegang burde udskilles fra tonen, fra 'selve' musikken, har altså vist sig at have en særlig kvalitet indbygget i sig. Man kan sige det på den måde at støjen er blevet legitimeret som signal.

Men måske er det vigtigste slet ikke at megen musik er blevet mere støjende fra 1950'erne og frem. Nej, det vigtigste er nok snarere at vi moderne mennesker som aktive deltagere i og udøvere af daglig støj selv er blevet mere bevidste om støj som fænomen og derved har givet dens mangfoldige udtryksformer opmærksomhed. Stockhausen beskrev med sine oplevelser på sine flyture en aktiv lyttesituation, som i 1950'erne stadig var usædvanlig at sætte sig selv i – det skulle man vist være komponist eller helt usædvanlig lydhør for at finde på at gøre. Men siden da har tingene ændret sig. At sætte sig i Stockhausens sted og få en lignende oplevelse, kræver jo ikke andet end at man indstiller ørerne på situationen. Og selvfølgelig behøver man ikke at sidde i et fly. En bil eller et tog der skyder en konstant fart vil ligesom flyet frembringe en nogenlunde konsistent, stabil drone af summende støj, nøjagtigt ligesom støvsugeren, køleskabet, ventilatoren eller computeren vil gøre det. I princippet kan fænomenet også opleves i naturen i forbindelse med havets brusen, vinden i skovens træer eller hvad det nu kan være.

Selv når man ikke indstiller sig på denne situation, er støj et uomgængeligt fænomen. Sandsynligvis hører vi i vor hverdag langt flere støjlyde end musikalske lyde, og når vi endelig hører de musikalske lyde, sker det ofte til ufrivillig ledsagelse af støjlyde – som når bilradioens musik blander sig med lyden af bilen der kører, eller når stereoanlæggets musik blander sig med lyden af ringende mobiltelefoner og trafikken uden for vinduet. Forstået således er musik og støj i et højteknologisk samfund to størrelser der altid vil relatere sig aktivt til hinanden, netop sådan som Cage talte om det.

### **Electronic Listening Music**

I den meget store mængde af elektronisk populærmusik siden midten af 1980'erne – electronica, som det med en bred fællesbetegnelse også kaldes – er støj ofte en integreret del af det musikalske udtryk. Det gælder technomusikkens pumpende beats såvel som drum'n'bass-musikkens hektiske lydbilleder. I en lille, men prægnant og bemærkelsesværdig genre inden for electronica spiller anvendelsen af støj en særlig fremtrædende rolle. Musikere udstyret med hver deres laptop-computer som kompositionsredskab skaber

ved hjælp af en række præ-importerede lydkilder og computerens arsenal af lyd-softwareprogrammer en særlig musik, som under ét ofte kaldes *electronic listening music* (ELM). Her er tale om en relativ ny genre uden entydige kendetegn, og som udøves rundt om i verden hos navne som Oval, Microstoria, Neina, Andreas Tilliander, og herhjemme Opiate (aka Thomas Knak), Jacob Kirkegaard, txture og Slaphead Faun. Det er en flydende, udpræget klangorienteret men undertiden også meget opsplittet musikform hvor toner gennemgående spiller en mindre rolle end støjlyde. Lydmaterialet i ELM er ofte kendetegnet ved en særlig skrøbelighed, som har klangene – eller måske snarere teksturen – en næsten gennemsigtig porøsitet i sig, hvor lydmaterialet i stor stil bliver overstyret, vendt og drejet eller bearbejdet med heftige filteringer af frekvenserne.

Med genrens referencer til både György Ligetis mikrotonale værker fra 1960'erne, minimalistisk orienteret musik fra Steve Reich til Henryk Górecki, Brian Enos ambients lydlandskaber fra 1970'erne såvel som lydinstallationsmusik og ambient techno som den kendes fra Aphex Twin, er ELM en musik hvor klangfarver snarere end melodik og harmonik er i centrum, og hvor materialet ofte består af støjlyde. Derved er ELM endnu et blandt adskillige forsøg inden for den nyere avantgarde- og populærmusik på at sætte det omgivende samfunds støj i system, ved så at sige give den en formuleret udtryk. Den er en nutidig støjgenre der primært arbejder med digitale støjlyde som i deres natur ikke er så brutale og aggressive som fx maskinel eller anden industriel støj. I den digitale epoke er der nemlig foregået en kvalitativ forandring af hverdagens repertoire af støjlyde fra det energiske og aggressive (fx fabrikernes larm og skrivemaskinernes klapren) til det mere afdæmpede og nærmest behagelige (fx computernes summen og de støjsvage kopimaskiner). Selv transportmidler som biler, fly og tog er blevet stadigt mere støjsvage gennem de senere år, ligesom køkkenapparatur og hårde hvidevarer også er blevet det. Derved har støj som semantisk udtryk fået en anden funktion end den har haft i ældre støjgenrer som industrial, støjrock, heavy metal og dele af den elektroakustiske musik. Her er støjansvendelserne traditionelt blevet tolket ikke blot som en slags betydningens antitese, men også mere specifikt som en trussel mod den gældende sociale orden eller simpelthen som en subversiv kraft eller magtfaktor.

Men i den digitale tidsalder som ELM repræsenterer, kan anvendelsen af støj snarere forstås som et udtryk for en ny, samfundsmæssig *tolerance*. At anvende støj i en musikalsk sammenhæng er ikke længere nødvendigvis udtryk for modstand eller subversion, men snarere for en accept af støj som et grundlæggende, ambient lydtilfælde i den postmoderne virkelighed. Man kan sige at brugen af støj genindsætter en såkaldt resistens i det musikalske materiale, som bestod i ældre tiders tonale musik i kraft af den allerede omtalte klassiske dikotomi mellem konsonans og dissonans. Det er derfor fristende at forstå ELM som en musikform hvor hverdagstøjens æstetiske potentiale søges realiseret fuldt ud med dens anvendelser af døsig, meditative og tæt omsluttende digitale støjlyde a la de som vi kender fra dagliglivet, og som vi derfor kan genkende i en kunstnerisk formidlet form. Man kan sige det på den måde at vi i stigende grad lever vores liv i en *ambient* lydverden, og at ELM afspejler dette forhold.

Netop dette forhold gør ELM absolut nutidig i sit udtryk. Og måske kan genrens musikalske frembringelser give os et vink om at et paradigmeskift i den

generelle opfattelse af hverdagsstøj er på vej. I det 21. århundrede handler det i musikken ikke længere så meget om at sætte støjen i system for at kunne overleve den, men snarere om at realisere den æstetisk: Støj er ikke længere nødvendigvis noget ubehageligt, men er med den franske tænker Roland Barthes' udtryk snarere blevet "jouissance", dvs. pirrende nydelse. For i takt med at informationssamfundet har udviklet sig, er det vestlige menneskes hverdag, arbejdsliv, velfærd og selvforståelse nemlig i højere grad blevet knyttet til de digitale teknologiers støjsvage processer. Muligvis vil det 21. århundredes musik i stigende grad være knyttet til denne summen, mens fx industriel støj vil ophøre med at være et tidssvarende, musikalsk element og i stedet antage en nostalgisk karakter. Med andre ord vil den subversive musik som altid vil eksistere i et samfund, muligvis ikke længere være at finde i støjbærende musik som fx industrial, heavy metal og hård rock i fremtiden. Støj – også i musikalsk form – vil altid kunne destruere enhver social orden og erstatte den med en ny, er det blevet hævdet af den franske sociolog Jacques Attali.

Men hvad nu hvis støj, som følge af at vores lydige hverdag har ændret karakter, med tiden holder op med at være bundet til fænomener som magt, kontrol og social orden? I så fald vil støjens destruktive karakter både i fysisk og overført forstand ændre sig radikalt og få langt mindre gennemslagskraft i kunstneriske udtryksformer som musik. Man kan derfor sagtens forestille sig at de kommende årtiers pendanter til navne som Rage Against The Machine, Marilyn Manson og Slipknot i stedet vil finde andre, mere tidssvarende og dermed mere overbevisende måder at fungere subversivt på.

### **Droner og *noisalitet***

Som så megen anden electronica er ELM en genre hvor det ofte er et grundprincip at anvende såkaldte *droneforløb* i den musikalske udformning. I det omfang musikken består af klingende toner, benytter den sig som et gennemgående stilelement altså ofte af en underliggende drone. En drone kan forstås som et statisk, harmonisk fundament i form af en enslydende grundtone eller klang der konstant ligger under musikken, uanset hvad der ellers sker i den. Som fænomen går dronen tilbage til den traditionelle musik og har gennem tiderne været en realitet i adskillige kulturers musikudfoldelser, både i og udenfor Vesten. Det nok bedst kendte eksempel er sækkepipen, hvor der under melodien altid ligger en lang, udstrakt grundtone (eller evt. flere toner). Af andre droneinstrumenter kan nævnes den australske didgeridu, den paneuropæiske drejelire, den indiske sitar samt jødeharpen der kendes fra flere forskellige kulturer.

I megen rock og soul fra især 1960'erne anvendes der også dronelignende fundamenter, forstået på den måde at det harmoniske fundament er ens nummeret igennem. Hos James Brown er det især tydeligt: Her er musikken ofte baseret på en og samme basfigur, dvs. hvor bassen spiller et kort forløb over samme akkord som så gentages igen og igen i en uendelighed. Fænomenet kaldes et *groove* og betegner altså en kæde af korte, identiske forløb i musikken, som melodien eller andre musikalske parametre så kan udfolde sig henover. I nyere elektronisk musik har man videreført denne praksis, idet musikken i både techno, house og andre, relaterede stilarter – deriblandt ELM – ofte ligeledes er baseret på et kort forløb over samme akkord i bassen der på computeren så er kopieret eller *loopet* igen og igen.

Droner har den særlige fænomenologiske egenskab at de inviterer lytteren til fordybelse og trance, hvad enten de bliver realiseret på en sækkepibe eller til et rave i form af elektronisk genererede grooves. For i og med at den akkordiske bevægelse eller udvikling som ellers altid har været et særligt kendetegn ved europæisk musik, er helt eller delvist fraværende (det eneste harmoniske fundament er her netop dronen), får musikken – i samarbejde med de underliggende rytmer eller *beats* – en særlig monotoni der for en tilhører i kropslig bevægelse vil tendere mod at blive oplevet som tranceskabende. Især i techno og relaterede undergenrer understreges det af at der i musikken ikke forekommer egentlige melodiske forløb og af at musikken i øvrigt ofte er instrumental. En af ravets vigtigste rituelle funktioner er netop at bringe tilhørerne i en slags trance, hvor dansen i samspil med musikken, lysshowet og *festen* er central.

I ELM har dronerne en lignende tranceskabende funktion, men musikken lægger slet ikke i samme grad op til fysisk bevægelse. Dens ofte sparsomme lydspor, dens brug af uregelmæssige beats, pauser samt de mange støjelementer gør den mere oplagt blot at lytte til, på trods af at den faktisk ofte har en vis groove-karakter. I lyttesituationen kan der altså indtræde en helt anderledes form for fordybelse som mere har at gøre med at musikken maner til eftertænkning og med sine 'behagelige støjlyde' søger at bringe ro i sindet, nøjagtigt som klubkulturens *chill out*-genrer også overvejende gør det.

En afgørende og meget interessant forskel på ELM og så fx techno er den at de grooves og loops der anvendes, kun delvist består af toner og snarere anvender digitale støj- eller fejlyde i en eller anden forstand. Lydene kan være samplede, men er ofte den udøvende kunstners egne lyde der opstår som følge af at den anvendte digitale computerteknologi presses ud over sine grænser eller decideret misbruges, hvorved en række på forhånd uforudsigelige fejlyde opstår og efterfølgende indgår i det musikalske materiale. En udbredt måde at frembringe sådanne fejlyde på er fx at sample de klikkende og springende lyde der opstår når man afspiller en cd som på forhånd er præpareret derved at der er ridset eller tegnet på den – hvorved såkaldte *glitches* og *skips* fremkommer.

Vi har altså at gøre med en musikalsk praksis, hvor støjlyde i alle tænkelige og utænkelige udformninger anvendes mindst lige så ofte som toner eller klange, og hvor der i visse passager endda udelukkende benyttes diverse lag af støjlyde uden at begrebet tone på noget tidspunkt bliver meningsfuldt at bringe på banen. Når det er tilfældet, består musikken altså af støjlyde der i sig selv har dronekarakter, eftersom støjen er statisk og ikke ændrer sig afgørende. Musik af denne art har intet med tonalitet at gøre. Det organiserende princip der ligger bag musikken, kunne man i stedet betegne med det mere adækvate udtryk 'noisalitet' – et til lejligheden konstrueret ord, som naturligvis er afledt af det engelske ord for støj, 'noise'. Støjlydene er her ligesom i enhver tonalitet principielt relaterede til hinanden i kraft af den musikalske sammenhæng de indgår i. Desuden kan de undertiden være underlagt en særligt dominerende støjlyd, hvorved der opstår et hierarkisk forhold mellem dem. Også denne omstændighed kan relateres til tonalitetbegrebets hovedprincip om at alle toner er hierarkisk underordnet grundtonen i tonearten (fx tonen c i C-dur).

I ELM arbejdes der organiseret med støj som det grundlæggende organisationsprincip, og herved opstår noisaliteten. Det er kendetegnende for genrens udøvere, at de med forskellige støjlyde som materiale søger at påvise et slags intelligent slægtskab mellem lydene, at få dem til at musicere indbyrdes og

belyse hinandens særlige støjkaraktistika. Den affinitet som findes mellem sådanne lyde, kan undertiden fremstå som værende langt mere sublim end den affinitet mellem akkorder og meloditoner, som kendes fra og er drivkraften i ikke bare klassisk partiturmusik, men også det meste af populærmusikken fra dance pop til nu metal. At denne affinitet er mere sublim, betyder ikke at den nødvendigvis er mere interessant eller anvendelig. Men det betyder at den i langt højere grad end fx den populærmusik som dagligt omgiver os i det offentlige rum, er i sync med det senmoderne bysamfunds hverdagsstøjlyde – hvilket kvalificerer ELM som en særlig vedkommende musikalsk fortælling om vores egen samtid som den udspiller sig her og nu.

Den dynamiske sammenhæng mellem kunst og liv som de klassiske avantgardister ifølge flere senere kommentatorer søgte at realisere, og som i en vis forstand også var et mål for fluxusbevægelserne, er en sammenhæng som har spillet en rolle også i musikken – især i de tilfælde hvor hverdagslyde i konkret eller stiliseret forstand er indgået som et skabende element. At det fortsat sker, med ELM som et aktuelt eksempel, kan ses som et udtryk for at vi også i dag har brug for denne sammenhæng til at skabe mening og sammenhæng, ikke blot i den kunst og musik vi dagligt omgiver os med og lader os inspirere af, men så sandelig også i den lydlige hverdag vi alle er et produkt af, og som vi lever og dør i.

Note: Denne artikel er en omarbejdet version af artiklen 'Støj, "noisalitet" og nostalgia. Electronic Listening Music som en samtidens musik', bragt i Thomas Millroth et al. (red.): *See Sound/Look at the music – en lydkunst antologi* (Ystads konstmuseum, Neon Gallery & Museet for samtidskunst, 2002, s. 30-38). En stor tak til Jakob Weigand Goetz for kreativt modspil under omarbejdelsen. Se i øvrigt dennes introduktion til ELM-genren på [www.nordicmusicdays.com](http://www.nordicmusicdays.com).