

Hypertekst og musikalsk spatio-temporalitet

Petter Dyndahl

Summary

In this article, I will consider whether there might be a certain convergence of hypertext and contemporary music. The supposition is that some influences of the electronic textuality can be traced in aesthetic and cultural practices of today's music: Contemporary music is characterized by non-linear and/or multi-linear time. Sample based music appears to be more «writerly» orientated than most other music. While all works of art exist within an intertextual space, according to Julia Kristeva, music of the sampling cultures seems to have implemented the term in a significant self-conscious and intentional manner. All of these characteristics – the deviations of linearity, the writerly text, and the explicit intertextuality – are analogous to what can be recognized as hypertext, as well as being topical issues of its theory. Consequently, music seems to be put through the same type of cultural mechanisms and aesthetic amplifications as other forms of «text» when «going digital». However, the article argues that theoretic contributions from the field of musicology may have a crucial impact on the apprehension of time and space, not only regarding music, but with respect to any other art in (high/late/post)modern media society as well.

Fleire forskere har vært opptatt av å tolke og forstå den elektroniske teksttypen *hypertekst* som betegnelse for mer enn en måte å organisere og kommunisere tekstlig og annet kulturelt materiale på. Pedagogen Søren Langager taler for eksempel om at vi er i ferd med å forlate «Gutenberg-æraen» til fordel for «Hypertekstens epoke» – et paradigme som blant annet innvarsler særegne digitale tidsoppfatninger og

kommunikasjonsrytmikker.¹ Film- og medieviteren Bjørn Sørensen er på sin side opptatt av at hypertekst som sjanger medfører et uavklart spenningsforhold mellom utopiske og dystopiske perspektiver når det gjelder teknologiens kulturelle betydning.² Mer pragmatisk orientert er litteraturforskeren George P. Landow når han hevder at hypertekst understøtter aktuelle tekstteoretiske ideer og forestillinger på måter det var vanskelig å materialisere før vi nådde dagens utviklingsnivå for informasjonsteknologi og kommunikasjonsmedier.³ Selv om jeg i andre sammenhenger har forholdt meg kritisk vurderende til alle disse posisjonene,⁴ vil jeg i denne artikkelen anta en betraktningssmåte som minner mest om Landows, idet jeg forsøker å ta utgangspunkt i fenomenet hypertekst – samt i en overveiende poststrukturalistisk teoritradisjon og noen av dens sentrale begreper – og så prøve ut hvorvidt et slikt grunnlag kan bidra til å forstå og begrepsliggjøre aktuelle estetiske og kulturelle tendenser og praksiser som vedrører musikkens tid og rom.

Hypertekst kan enkelt sies å være uttrykk for en form for tekstualitet som lar leseren sette sammen sin egen utgave av teksten, slik vi blant annet finner denne teksttypen representert innen *world wide web*. Hyperteksten knytter enkeltstående tekster eller deler av tekster sammen i en overordnet struktur. I forhold til *www*, Internett og andre lignende kontekster, er dette å forstå som en digital teksttype, kodet i et format som kan håndteres av datamaskiner, og primært beregnet på å bli lest fra skjerm. Hyperteksten er organisert som en rekke tilsynelatende atskilte tekstblokker. Fra slike blokker – såkalte *noder* – kan man imidlertid få adgang til andre tekstblokker ved å aktivere markerte ord eller andre *pekere* i teksten. Dermed åpner det seg nye noder, oftest med henvisninger til andre tekster igjen, og så videre. Hypertekst utgjør på denne måten et *nettverk* av tekstblokker som er forbundet med *lenker*. Det er en rekke innganger til hyperteksten, hvor ingen i prinsippet kan sies å være privilegerte. Leseren konstruerer dermed sitt eget forløp innenfor en kontinuerlig foranderlig og reversibel tekst uten definert begynnelse og slutt. Denne tekstualiteten kan i utgangspunktet fortone seg som *ikke-lineær*, uten innebygde fordringer om å bli lest i en bestemt retning; rekkefølgen av noder er åpen. Og dermed impliseres også visse kommunikasjonsformer og lesemåter.

Lesemåter som gjør at tekster lar seg (re)konstruere uten å måtte forholde seg til noen fastlagt sekvensialitet, gjør det nærliggende å påkalle Roland Barthes' begrep *skrivbar* tekst, som her kan settes i opposisjon til tradisjonelle teksters karakter av primært å være *lesbare*.⁵ For Landow framstår skillet mellom lesbar og skrivbar tekst også som en essensiell distinksjon mellom trykte tekster og elektronisk hypertekst, hvor hyperteksten forventes å oppfylle Barthes' visjon om at litteratur skal gjøre leseren til en produsent snarere enn en konsument av teksten. Dermed

gis det også næring til en redefinisjon av de tradisjonelle forfatter- og leserrollene, samtidig som tekstens autonomi reduseres.⁶

Innen hypertekst eksisterer ikke det samme skillet mellom enkelttekster som kjennetegner den papirbaserte tekstverdenen. Man kan altså antyde en utvikling fra individuelle tekster mot et tekstunivers, hvor det er etablert elektroniske forbindelser mellom tekstene. I den forbindelse er det viktig å poengtere at hypertekst har sin historiske, teknologiske og mediale videreføring i *hypermedia*, hvor nodene i tillegg til verbal tekst kan bestå av hvilken som helst annen medieform som lar seg digitalisere; lyd, bilde, grafikk, video etc. Dette røkker imidlertid ikke ved hypertekstualitetens grunnleggende trekk. I den følgende framstillingen vil jeg derfor ikke skjelle begrepsmessig mellom hypertekst og hypermedia, men i hovedsak la *hypertekst* representere alle varianter. Det er da viktig å ha i mente at jeg forstår det hypertekstuelle både som et tekstlig, musikalsk og – for så vidt – *intermedialt* fenomen.

Roland Barthes hevder at en tekst danner en vev av tusenvis av kulturelle tråder, uten begynnelse og ende. Dette fører til et begrep om at alle tekster eksisterer i et rom hvor det i lesningen konstitueres mentale nettverk, der andre tekster – i videste betydning; tidligere og kommende – virker inn.⁷ Og slik skapes også en lenke til termen *intertekstualitet*; et begrep som opprinnelig stammer fra Julia Kristevas vokabular, slik hun utviklet det fra den russiske litteraturforskeren og språkfilosofen Mikhail Bakhtins tenkning omkring det dialogiske prinsipp.⁸ Kristeva forstår alle tekster som konstituert av andre tekster: Ingen tekst har mening alene, alle tekster får betydning i relasjon til andre tekster. Teksten oppfattes dermed som en produktiv kombinasjon og transformasjon av semiotiske koder, diskursive sjangerer, materialer og meningsrelasjoner.

Når denne artikkelen har som målsetting å drøfte temporale og spasjonale aspekter ved musikk i forhold til hypertekstualitet, kan det – ut fra ovenstående momenter – være hensiktsmessig å først vise til Karlheinz Stockhausens *Klavierstück XI* fra 1956–57. Dette verket er, sammen Pierre Boulez' tredje klaversonate, det første klassiske eksemplet på åpen, *mobil* form i europeisk kunstmusikk. Stockhausens manuskript er utformet som et noteark med 19 atskilte blokker – det vil si korte segmenter – som skal utføres i den tilfældige 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.

At dette må betraktes som et verk som problematiserer en definert linearitet, med sin uavklarte rekkefølge av blokker, synes åpenbart – i hvert fall fra *utøverens* synsvinkel. Stockhausen har forrykket de tradisjonelle relasjonene mellom

komponist- og utøverrollen, blant annet ved å tillate pianisten å rekonstruere både komposisjonens tidsdimensjon og romlighet radikalt. For lytteren står imidlertid spørsmålet åpent om hvor mobilt konstruert, eller rekonstruert, verket blir i resepsjonsøyeblikket. Hvis man i denne sammenheng likevel definerer pianisten som det primære subjektet, vil mobil form ikke desto mindre gi assosiasjoner til hypertekstuell organisering og logikk slik de kan utlegges på bakgrunn av det ovenstående: *Klavierstück XI* må kunne betraktes som eksempel på en tekst som ikke er lineær i vanlig forstand, idet Stockhausen har gjort partituret *skrivbart* for utøveren. Imidlertid holder verket også fast ved modernismens idealer om det originale og ikke-referensielle – *das nie Gehörte* – og unnviker til en viss grad intertekstuelle referanser, selv om man selvsagt kan hevde at det utgjør et eget intertekstuell univers hvor det stadig (re)etableres klare relasjoner mellom de enkelte nodene.

Imidlertid innebærer Kristevas forståelse av intertekstualitet at begrepet får en viss ontologisk status. Det betyr for eksempel noe annet og langt større enn å lete etter og gjenfinne mer eller mindre tydelige spor av andre tekster i en gitt tekst, slik Landow tendensielt reduserer fenomenet til å dreie seg om pekere og lenker i et hypertekstsystem. Selv en modernistisk komposisjon som *Klavierstück XI* må i Kristevas perspektiv nødvendigvis forholde seg til tradisjon, stil, sjanger etc. Hypertekstteoretikerne vil likevel påpeke at selv om det alltid fins intertekstuelle relasjoner i og mellom tekster, understøttes disse relativt dårlig av trykte tekster, mens de derimot framheves av hypertekster.

Det kan derfor synes formålstjenlig å sondre mellom det både Bakhtin og Kristeva forstår som et grunnvilkår i tilværelsen – at ytringer alltid har innskrevet i seg noe kontekstuellt og sosiokulturelt, samtidig som dette eksisterende elementet stadig reproduseres og reformuleres på produktive måter i samspill med nye stemmer – og et aspekt ved intertekstualitet som utover dette erkjenner den *tilsiktete* referansen som et aktivt kunstgrep i estetiske sammenhenger, samt i forhold til hyperstrukturerte organiseringsprinsipper.⁹ Populærmusikkforskeren Anne Danielsen framholder at intenderte henvisninger til andre verk og sjangrer innenfor høy kunst snarere representerer unntaket enn normen i dette estetiske universet. Innen populærmusikken er imidlertid et estetisk krav om det nye og hittil *uhørte* mye mindre aksentuert enn i kunstmusikken. Danielsen hevder tvert i mot at i denne musikktradisjonen er den uttalte referansen til sjanger og historie en forutsetning for individuell stil, som dermed spilles ut i forhold til konvensjonelle matriser, for eksempel blueskjema.¹⁰

Om vi forflytter fokus fra modernistisk avantgardemusikk henimot en populærmusikkalsk praksis som i nesten like stor grad som hypertekst har et aktivt samspill

med digital teknologi som forutsetning, ser vi at intenderte intertekstuelle henvisninger utgjør et langt mer dominerende element – i mange tilfeller selve poenget. Innenfor det jeg betegner som *samplingkulturer* tar man gjerne direkte, konkret utgangspunkt i annen foreliggende musikk når man lager ny; rett og slett ved å gjøre digitale optak – *samples* – av tidligere innspillinger og så inkorporere disse i nye låter.

Da denne praksisen kom i gang for om lag 20 år siden, samlet man gjerne enkeltlyder – for eksempel trommelyder med distinkt sound – og monterte disse i musikkstykket ved hjelp av det som kan karakteriseres som musikkens elektroniske «tekstbehandler» – *sequenceren*. Etter hvert som samplerteknologiens digitale lagringskapasitet økte, så man imidlertid også muligheter til å sample større deler av andre låter. Dessuten erkjente man at ethvert lydopptak bar med seg kulturelle konnotasjoner, og det ble snart et estetisk poeng å resirkulere og remikse eksisterende musikkstykker på måter som etablerer nye og intertekstuelle betydningsrelasjoner mellom de individuelle stemmene som derigjennom settes i polyfont spill. Derfra oppstod et intertekstuellt spill med stilelementer og meningsbærende bruddstykker, eksempelvis i form av samplede *grooves* og *beats* som blir benyttet som underlag for rapping i hiphop. Polyfonien kan også være intermedial idet den gjerne henviser til filmmusikk eller andre uttrykksformer, samtidig som den tendensielt overskrider tid og rom ved å trekke inn historiske referanser, bryte skiller mellom høy og lav kultur eller rekontekstualisere musikk fra forskjellige kulturer.

Videre ble det fra andre halvdel av 1990-tallet vanlig å sample og lage veritabile parafraaser over andre musikkstykker, analogt med middelalderens og renessansens *cantus firmus* eller *cantus prius factus*. Etter det kommersielle gjennomslaget Puff Daddy og Faith Evans fikk i 1997 med låten «I'll be missing you», som bygger på hele kompet og refrenget fra Stings «Every breath you take» (opprinnelig fra 1983), oppstod nemlig et historisk vannskille når det gjaldt etablerte artisters syn på sampling. I forhold til opphavsrettigheter er sampling et problematisk fenomen. Siden 1980-tallet hadde det vært flere store rettstvister om spørsmålet. Med den store suksessen Puff Daddys versjon fikk, endret imidlertid mange rettighets-havere syn på dette. For eksempel lot Joni Mitchell, som aldri tidligere hadde gitt tillatelse til noe slikt, seg villig sample av Janet Jackson det samme året.¹¹ Etablerte artister aksepterer tydeligvis at de nye *remixerne* og *deejayene* fra hiphop, techno, house etc. både gir dem økonomisk gevinst og tidsmessig *credibility* hos en ny generasjon publikum. På disse måtene kan vi si at samplingkulturenes estetiske og kulturelle praksis opererer i et stort intertekstuellt rom, mens legitimitet og verdsetting blant annet opparbeides gjennom de formene for gjenklang som de benyttede referansene skaper.

For så å vende tilbake til et annet sentralt aspekt ved hypertekst – linearitetsbruddet – ser det ut til at de litterært orienterte hypertekstteoretikerne har en tendens til å fokusere på ikke-linearitet som et spatiale forhold ved digitale tekstmedier. Dette gjelder i stor grad en sentral forsker som Jay David Bolter, som gjør *writing space* og *spatial writing* til vitale begreper i forståelsen av hva som skiller computerskriving fra tidligere teknologiformer:

By «writing space» I mean first of all the physical and visual field defined by a particular technology of writing. All forms of writing are spatial, for we can only see and understand written signs as extended in a space of at least two dimensions. Each technology gives us a different space. For early ancient writing, the space was the inner surface of a continuous roll, which the writer divided into columns. For medieval handwriting and modern printing, the space is the white surface of the page, particularly in a bound volume. 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.¹²

Stockhausen-forskeren 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 resonnetet fram til dagens mediesituasjon, hvor: «[...] even the classics are subject to programmed random selection on one's home CD-player.»¹³ og der 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 slike fysiske og visuelle grensesnitt og representasjonsformer skal ikke undervurderes. I forbindelse med musikkprogramvare, multi- og hypermedia har manipulering av grafiske objekter i en virtuell romlig dimensjon også blitt utbredte former for musikalsk interaksjon og kommunikasjon. Derfor kan vi foreløpig hevde at tilsvarende former for ikke-linearitet som de hypertekstteoretikerne beskriver, også preger digitale omgangsformer med mu-

sikk. Dette kan hevdes å ha blitt materialisert allerede med den mobile formen i Stockhausens og Boulez' klaverstykker fra det sene 1950-tallet, men er i langt større grad alminneliggjort med musikkteknologiske praksisformer som forholdet seg til den musikalske omverden på måter som – i hvert fall i en viss overført betydning – har mye til felles med den typen global navigering, intertekstuell koherens og kombinasjon som bedrives innenfor digitale nettverk for øvrig.

Resonnementet innebærer bare et problem: Det begrepet om ikke-linearitet som hypertekstteorien har båret fram, viser til et *struktureringsprinsipp*, men er i forhold til både musikalsk og tekstlig *praksis* en abstraksjon. Både lese- og skrivehandlinger – så vel som lytte- og spillehandlinger – er nødvendigvis lineære. Den valgfriheten som gjelder tekstens videre retning fra node til node, og som i de fleste tilfeller preger hyperstrukturert tekst, bør heller – som blant andre George P. Landow har foreslått – kalles multilinear eller multisekvensiell.¹⁴ Her er vi i realiteten framme ved et avgjørende punkt hvor musikkvitenskapen – med sine mer nyanserte forestillinger om temporalitet – kan bidra med et viktig supplement til forståelsen av forholdet mellom romlige og tidsmessige dimensjoner. Overfor de musikalske fenomenene som har vært omtalt fram til dette, vil jeg derfor applisere begrepet *multilinearitet*.

Karlheinz Stockhausen viser imidlertid til en enda mer rendyrket og definitivt ikke-linearitet i beskrivelsen av den såkalte «momentformen» i det elektroakustiske verket *Kontakte* fra 1960, hvor han i tillegg røper tydelig påvirkning fra østlig – spesielt japansk – estetikk og temporalitet.¹⁵ Stockhausen definerer 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 villkårlig. I en ikke-lineær forstand må de enkelte delene likevel «høre til» komposisjonen. Stockhausen understreker viktigheten av at momentformen framtrer som konsistent. I følge musikkviteren Jonathan D. Kramer blir formen generert av de proporsjonale interrelasjonene mellom momentenes varighet og rekkefølgen de opptrer i.¹⁶ Siden rendyrket momentform preges av en (tilsynelatende) tilfeldig formasjon, får sannsynligvis den siste faktoren mindre betydning for formal sammenheng enn den første. 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 ornamenter. I tillegg finner han at manuskriptets visuelle proporsjoner er basert på slike serier.¹⁷

Klavierstück XI framstår som et av de første – og viktigste – skrittene i retning av den typen tidsopfatning som momentformen representerer, selv om det kanskje kan diskuteres om komposisjonens 19 fragmenter er egentlige *Momente*. Undertegnedes oppfatning er at verket i så intim grad foregriper momentformen 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 linearitet og skrivbarhet, utfylle en tekstbasert forståelse av det ikke-lineære.

Jonathan D. Kramer opererer med følgende definisjoner av linearitet og ikke-linearitet 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 of 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.¹⁸

Han forstår linearitet og ikke-linearitet 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 ikke-lineær 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.

Ikke-lineære 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, er en enkel manifestasjon av et slikt prinsipp. En annen elementær eksemplifisering av ikke-lineære prinsipper i en (for øvrig lineær) komposisjon kan være at tekstur, motivisk materiale, rytmiske figurer etc. holdes konstant, slik det blir gjort i Johann Sebastian Bachs C-dur preludium fra første bind av *Das Wohltemperierte Klavier*, mens harmonikken som kjent er underlagt lineær progresjon.

Selv om Kramer utelukkende konsentrerer seg om den vestlige kunstmusikktradisjonen, ser vi at tilsvarende tendenser også har gjort seg gjeldende innenfor et populærmusikalsk felt. Jeg har alt hevdet at hiphop resirkulerer stilhistorien(e) i nye kontekster. Det er imidlertid et sentralt estetisk og kulturelt poeng å spille på det uforutsigbare og nyskapende i sammensetningen av sitater, referanser og lignende. Anne Danielsen hevder i sitt arbeid om Prince at denne artisten har evnen til å: «[...] absorbere sine musikalske omgivelser uten å bli en ren kopist. Etter å ha vært gjennom Princes smeltedigel, fremstår det meste i nye og ganske uventede utgaver og kombinasjoner.»¹⁹ Det er en tendens i Princes gjenbruk av store deler av populærmusikkens historie til å foretrekke et kaotisk lydbilde som bakgrunn for en mer melodisk forgrunn. Denne detaljrike collagen er preget av den samme montasje-estetikken man finner i hiphop. For Danielsen framstår det som et «lappetepp» 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.²⁰

Danielsen forestiller seg dette fragmenterte lydbildet som et *lydrom*. I forhold til Per-Erik Brolinsons og Holger Larsens *sound*-begrep, hvor fokus settes på grunnkarakteren ved alle musikalske elementer som framtrer i et kort utsnitt av musikken, men som preger lengre, sammenhengende avsnitt,²¹ representerer Danielsens begrep et forsøk på å utvikle redskaper for å analysere forandringer og manglende sammenhenger i soundet. Mot soundbegrepets samlende konsepsjon er derfor lyd-

rommet et differensierende begrep, og derved – i følge Danielsen – mer tilpasset en teknologiavhengig estetikk, hvor samleren 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.»²²

Resonnementet bygger på Fredric Jamesons paradoksale devise «difference relates»,²³ hvorved han poengterer at mye av samtidens estetikk preges av en dyptgående mangel på konsistens. 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:

I am proposing the motion that we are here in the presence of something like a mutation in built space itself. My implication is that we ourselves, the human subjects who happen into this new space, have not kept pace with that evolution; there has been a mutation in the object, unaccompanied as yet by any equivalent mutation in the subjects; we do not yet possess the perceptual equipment to match this new hyperspace, as I will call it, in part because our perceptual habits were formed in that older kind of space I have called the space of high modernism.²⁴

Betraktere som bringer med seg en modernistisk estetikk, søker etter organiske sammenhenger og blir forvirret. Anne Danielsen mener imidlertid at generasjonene som har vokst opp med musikkvideoer og hiphop-estetikk persiperer den mangetydige, romlige logikken på kvalitativt nye måter. Ikke minst kan vi finne eksempler på alternative oppfatninger av tid og rom innen den instrumentale techno-musikken som kom på 1990-tallet. Techno er blant annet inspirert av tysk, elektronisk rock fra 1970-årene. I tillegg til å være av grunnleggende modal karakter, er den også, i følge populærmusikkhistorikerne Yngve Blokhuis og Audun Moldre:

[...] i sine formprinsipper statisk eller sirkulær [...]. Techno bygger på en konsekvent monoton rytme, og på sound-arkitektur og lydmonteringer. 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.²⁵

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 *Trois Gymnopédies* fra 1888, ga Eno til sammen ut fire *Ambient*-album mellom 1978 og 1982, tenkt som en form for funksjonell musikk:

It was obvious to me that people were using records in their life like you use a piece of furniture, or you use lighting. They would come home and put on this record to do the washing-up with and another one to have dinner with. So the concept of use is one thing, but the particular type of usage is another. It isn't dance music. It's more like trance music. It's music for drifting off somewhere. And it is distinct from most other pop music in that respect.²⁶

Også for nittitallets *ambient* var distinksjonen mot rendyrket dansemusikk viktig. De rytmiske elementene vektlegges vanligvis mindre enn i andre technostiler, og fokus rettes i stedet mot klanglig oppfinnsomhet og variasjon. Imidlertid distanserer tilsynelatende mange av dagens utøvere seg fra Enos funksjonelle lydkulisser. Sentralt blant disse står norske Geir Jenssen – alias Biosphere – som hevder at

Ambient er først og fremst musikk å lytte til. Det kan være dansbart og ha elementer av rytmikk, men det er ikke hovedsaken. Ambient er musikk som kan få tankeprosesser til å skyte fart, lede deg inn i en annen dimensjon. Lyd, musikk er en slags fjerde dimensjon. Det er perfekt for å skape ditt eget univers å flykte inn i.²⁷

Tross sin uomtvistelige funksjon som dansemusikk, er også *trance* en stil for pretenisøse musikkskapere. Låtene er gjerne i formater fra rundt 10 minutter til flere timer lange mikser over minimalistiske rytmeloops. Det snakkes om den ultimate milks som varer gjennom en hel *rave*, og som bringer deltakerne over i transcendentale bevissthetstilstander. Djene framstår som utvalgte sjamaner for en technostamme som møtes til hedonistiske ritualer på «hemmelige» steder, hvorav ett av de mest kjente – i følge utallige oppslag i *cyberspace* – må være ungdomskulturens gamle valfartssted Goa i India. En av de mest sentrale *trance*-Djene her er den aldrende hippien Goa Gil, som i et intervju med skribenten Erik Davis fortolker sin musikkhistoriske og -kulturelle legitimitet:

Music has gone through a complete circle. It started in ancient times with tribal drumming, and now it's come back to tribal trance techno. [...] I'm basically just using this whole party situation as a medium to do magic, to remake the tribal pagan ritual for the 21st century. It's not just disco under the coconut trees. [...] It's an initiation.²⁹

Davis beskriver selv hvordan morgenlyset, etter en lang natts «trance» mot dag, forandrer musikkens (og transens) karakter:

Dawn is God's sweetest moment. The bpm's slow, and the night's bracing attack gives way to a smoother, narcotic trance. According to God's more shamanic DJs, the change of pace has a ritual function: after «destroying the ego» with the night's hardcore sounds, «morning music» fills the void with light.

The dawn light floats through the clearing like incense, and a deep resonating chant emerges on top of the lush, succulent beats: «Om Namah Shivaya.» It's a mantra devoted to Shiva, the Hindu god of tantric transformation and hence something of a freak favorite. Slowly, a Benetton ad's worth of folks emerge from the gloom: Australians, Italians, Indians; Africans in designer sweatshirts, Japanese in kimonos, Israelis in polka-dot overalls. A crowd of old-time Goan hippies ring the clearing, grey-haired and beaded creatures who dragged themselves out of the bed just to taste this moment. As the dust fills my nostrils, I wonder whether God's raves were much more than digitally remastered Be-Ins.²⁹

Det er selvsagt lett å ironisere over *technofreaks* som mener å forvalte genuine urriter med sine mikserne, samplere og sequencere. Imidlertid bringer de fenomenologiske beskrivelsene av tidsforholdene i technomusikk oss i møte med en vertikal tidsfølelse 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 grenseløst – 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 målretthet. Musikkens strukturelle plan konstitueres interrelasjonelt av samtidige lag eller sjikt, ikke av suksessive gester og fraseringer. Jonathan D. Kramer ligner det å oppleve vertikal musikk med å betrakte en skulptur.³⁰ 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 ikke-linearitet over linearitet. På den måten er det den musikken som bryter mest radikalt med den vestlige tradisjonen. Ut fra den synsvinkelen som Kramer tilbyr, blir det ikke-lineære forstått som manifestasjoner av iboende prinsipper eller tendenser i musikken. Det er dermed også i pakt med den romlige, retoriske og derved formbare temporalitetsforståelsen begrepet *kairos* betegner i forhold til det lineære eller horisontale tidsperspektivet *khronos*. Imidlertid er det viktig å kombinere dette med den temporale innsikten kategorier som multilinearitet, diskontinuitet, mobil form og momentform også formidler, slik at forestillingene om linearitetens brudd derved forankres i en *spatio-temporal* erfaring. Som et bidrag til forståelse og videre drøfting av forholdet mellom musikk og hypertekstualitet, vil jeg derfor foreslå at begrepene linearitet, multilinearitet og ikke-linearitet defineres og benyttes på følgende måte:

- Linearitet brukes om en horisontal dimensjon ved forløp som er organisert slik at suksessive elementer opptrer i fastlagt rekkefølge, eller i henhold til etablerte normer for progresjon – for eksempel et relativt stabilt formskjema som sonatesats, et tilnærmet fast akkordskjema som i blues eller i henhold til den indre framdriftslogikken som funksjonell harmonikk medfører.
- Multilinearitet brukes om en horisontal dimensjon ved forløp som er organisert slik at suksessive elementer eller sekvenser av elementer kan variere fra gang til gang. Modernismens mobile form eller samplingkulturenes praksis med remiksing kan være eksempler på dette.
- Ikke-linearitet brukes om en vertikal dimensjon ved forløp hvor de elementene som fokuseres blir erfart som romlige manifestasjoner av samtidig impliserte prinsipper eller tendenser i den aktuelle ytringen. Eksempelvis vil den tidsfølelsen som animeres av Stockhausens momentform eller annen vertikalt orientert musikk som ambient og trance, erfares som ikke-lineær.

Både linearitet og ikke-linearitet forstås som kulturelle artefakter av Jonathan D. Kramer. I kulturhistorisk perspektiv identifiserer han økende tendenser til ikke-

linearitet i det 20. århundres musikk, noe som tilskrives tre forhold: For det første har den teleologiske tendensen som ligger i vestlig tonalitet blitt svekket når musikkens utvikling går i ikke-tonal retning. For det andre har vestlig musikk i større grad enn før blitt påvirket av andre kulturer, og for det tredje har musikken på forskjellige måter blitt preget av teknologi. Blant annet gjennom Stockhausens eksempler har vi fått en viss belysning av de to første faktorene, men Kramer understreker at verken momentform eller ikke-linearitet er stilavhengig: «It is a concept deeply ingrained in contemporary culture.»³¹ Jeg har derfor også forsøkt å folde ut parallelle fenomener i andre – særlig populærmusikalske – ytringsformer. Når det gjelder den teknologiske komponenten, er det å håpe at foreliggende tekst om musikalsk spatio-temporalitet og digital hypertekstualitet har evnet å situere noen aspekter ved dette forholdet i estetisk, kulturell og medial kontekst.

Oppsummert kan man på grunnlag av de momentene som er framført i denne artikkelen, si at det synes å være musikalske trekk og praksiser som korresponderer med noen grunnleggende egenskaper ved hypertekst, slik disse har blitt utlagt i det foregående – i hvert fall hvis man forstår og aksepterer lineære dimensjoner som analogier i forhold til koordinatene tid og rom, og især om man lar det teoretiske utgangspunktet berikes med noe av den temporale innsikten musikkvitenskapen forvalter:

Samtidens musikk preges i større grad enn tidligere av multi- og/eller ikke-linearitet. Perspektivet til den som lager og utøver musikken kjennetegnes av at det dreier seg om å kombinere og selvensere elementer og seksjoner på multilinéære måter. Fra lytterens posisjon framstår ofte den brutte lineariteten som en vertikal dimensjon ved musikken som blir erfart gjennom kumulativ lytting. Dette gjør at musikken tendensielt oppleves som mer romlig enn annen vestlig musikk. Denne spatio-temporale ikke-lineariteten tematiseres også i Karlheinz Stockhausens begrep *momentform*, såvel som i Anne Danielsens metafor *lydrømmet*.

Samplebaserte musikkformer – som hiphop og techno – framstår som skrivbare på nye, medierelaterte måter. Innen disse kulturene representerer deejayer og remixere en musikertype som ved hjelp av sampler- og sequenceteknologi forholder seg til eksisterende musikk på med- eller nyskapende måter, og som derved overskrider de tradisjonelle komponist-, utøver- og lytterrollene – analogt med hvordan forfatter- og leserrollene utfordres av hypertekst og annen digital tekst.

I Julia Kristevas forstand eksisterer alle kunstverk i intertekstuelle rom. Imidlertid støtter samplingkulturenes musikkpraksis seg tungt på en operasjonalisert ulegning av intertekstualitet som har intenderte, reflekse referanser til et globalt

og intermedialt vokabular av ytringer som ett av sine produksjonsvilkår, idet det enten handler om å resirkulere kulturelle og estetiske fragmenter i nye sammenhenger, eller om å rekontekstualisere eksisterende musikkstykker i nye og polyfone montasjer. Dette må forstås som manifestasjoner av et dialogisk prinsipp, som igjen har en desentrering av den autonome og sluttede *teksten* – eller *verket* – som konskvens.

Noter

- 1 Søren Langager, *Den digitale utfordring – pedagogik, læring og utvikling for fremtiden*, Universitetet i Oslo, ITUs nettsted (URL: www.itu.no/Aktiviteter/Foredrag/1006251727_76) 2001.
- 2 Bjørn Sørensen, «Hypertext: From modern utopia to post-modern dystopia?», *The computer as medium*, Peter Bøgh Andersen, Berit Holmqvist, Jens F. Jensen (eds.), Cambridge (Cambridge University Press) 1993.
- 3 George P. Landow, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1992.
- 4 Jfr. for eksempel Petter Dyrndahl, *Musikk / Teknologi / Didaktikk – Om digitalisert musikkundervisning, dens diskursivitet og (selv)ironi*, Oslo (Unipub forlag, Acta Humaniora nr. 152) 2002, eller Petter Dyrndahl, «Musikkteknologi, kunnskapsteori og pedagogisk ironi», *Nordisk musikkpedagogisk forskning, Årbok 7*, Frede V. Nielsen, Siv Graubæk Nielsen (eds.), Oslo (NMH-publikasjoner 2004: 3) 2004.
- 5 Roland Barthes, *S/Z, Essai*, Paris (Édition du Seuil) 1970.
- 6 Roland Barthes, «La mort de l'auteur», *Le bruissement de la langue*, Paris (Édition du Seuil) 1984.
- 7 Roland Barthes, *S/Z, Essai*, Paris (Édition du Seuil) 1970.
- 8 Julia Kristeva, *Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris (Seuil) 1969.
- 9 En utgivelse som lanserer et slikt differensiert begrepsapparat er Gérard Genette, *Palimpsestes – la littérature au second degré*, Paris (Seuil) 1982. Imidlertid blir det et terminologisk problem at forfatteren benytter begrepet *hypertekstualitet* – uten overhodet å referere til elektronisk hypertekst – for å betegne bevisst, tilsiktet intertekstualitet. I denne spesielle sammenhengen vurderer jeg det derfor slik at Genettes begrepsbruk snarere ville tilslørt enn oppklart de fenomenene som forsøkes beskrevet.
- 10 Anne Danielsen, «Estetiske perspektiver på populærmusikk», *Populærmusikken i kulturpolitikken*, Jostein Gripsrud (ed.), Oslo (Norsk kulturråd: Rapport nr. 30) 2002, s. 135ff.
- 11 Janet Jackson, «Got 'Til It's Gone», *The Velvet Rope*, (Virgin Records America) 1997.
- 12 Jay David Bolter, *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale (Lawrence Erlbaum Associates) 1991, s. 11.
- 13 Robin Maconie, *The works of Karlheinz Stockhausen*, Oxford (Clarendon Press) 1996, s. 80.
- 14 George P. Landow, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1992.
- 15 Karlheinz Stockhausen, «Momentform», *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1*, Köln (DuMont) 1963, s. 198f.

- 16 Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York (Schirmer) 1988, s. 209.
- 17 Robin Maconie, *The works of Karlheinz Stockhausen*, Oxford (Clarendon Press) 1996, s. 119.
- 18 Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York (Schirmer) 1988, s. 20.
- 19 Anne Danielsen, «My name is Prince» – en studie i *Diamonds and Pearls*, Universitetet i Oslo (Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, 1996:1) 1996, s. 38.
- 20 *Ibid.*, s. 56f.
- 21 Per-Erik Brolinson og Holger Larsen, *Rock... Aspekter på industri, elektronikk & sound*, Solna (Esseite Studium) 1981, s. 181.
- 22 Anne Danielsen, «My name is Prince» – en studie i *Diamonds and Pearls*, Universitetet i Oslo (Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, 1996:1) 1996, s. 54.
- 23 Fredric Jameson, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, nr. 146, 1984, s. 75.
- 24 *Ibid.*, s. 80.
- 25 Yagve Blokhus og Audun Molde, *Wow! Populærmusikkens historie*, Oslo (Universitetsforlaget) 1996, s. 448f.
- 26 Neil McCormick, «Ambient is all around», *The Daily Telegraph*, 17. november, 1995.
- 27 Bernt Erik Pedersen, «Reisende i ambient», *Rock Furor*, nr. 24, u.d.
- 28 Erik Davis, *Sampling Paradise. The Technofreak Legacy of Golden Goa*, (URL: www.levity.com/fragment/paradise) 1997.
- 29 *Ibid.*
- 30 Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York (Schirmer) 1988, s. 54ff.
- 31 *Ibid.*, s. 52.