

Tore Simonsen

DET KLASSISKE FONOGRAM

Avhandling for graden Ph.D.
Norges musikkhøgskole, Oslo
2008

NMH-publikasjoner 2008:2#

© Tore Simonsen

ISSN 0333-3760#

ISBN 978-82-7853-051-1

Norges musikkhøgskole#

Postboks 5190 Majorstua#

N-0302 Oslo, Norge

telefon: (+47) 23 36 70 00#

telefaks: (+47) 23 36 70 01#

e-post: nmh.no#

www.nmh.no

Publisert i samarbeid med Unipub#

Trykk: Unipub AS, Oslo 2008

til
Øystein
Eirik
Morten
Guro
Torgard
Sveinung
og Geirmund

Edison Blue Amberol 1650
Det er ikke plass til mye informasjon på kanten av en sylinder, men menuetten er av Beethoven, gavotten av Gossec. Om The Tollefsen Trio finnes det ingen opplysninger. Vanberg 1999: 46



Innhold

Forord	1
1 Innledning	
1.1 Bakgrunnen	3
1.2 Avhandlingens mål, metoder og organisering	7

I

Det klassiske fonogram i historisk perspektiv

2 Lydlagring og musikkvitenskap	
2.1 Rasjonalisme og romantikk	17
2.2 Lyden skrives	23
2.3 Lyden lages	32

3 Musikk på hjemmets premisser

3.1	Edison og musikken	39
3.2	Mekanisk musikk	45
3.3	Fra reproduksjon til produksjon	53
3.4	Institusjonalisering og mediateorier	58
3.5	Radioen og den konsoliderte musikkindustrien	70
3.6	Mellomkrigstidens klassiske avklaring	80

4 Konsertsalens beste plass

4.1	Tidens og stedets sammenbrudd	89
4.2	High Fidelity	96
4.3	Produsenter, produksjoner og produkter	104
4.4	Mot fonografiens avslutning?	114

II

Det klassiske fonogram i ontologisk perspektiv

5 Det klassiske lydopptakets ontologi

5.1	Klassisk musikk mellom prosess og produkt	123
5.2	Lydopptakets ontologiske posisjon	132
5.3	Den klassiske innspilling som WP	146

III

**Det klassiske fonogram
i analytisk perspektiv**

6	Fonogrammer som forskningsobjekt	
6.1	Musikk, interpretasjoner og fonogrammer	165
6.2	The Gramophone og den klassiske anmeldelse	173
6.3	Måling og tolkning av klassiske innspillinger	178
7	Et verk og dets realisasjoner	
7.1	Fonogrammet og Edvard Grieg	193
7.2	Den historiske fortelling ²	205
7.3	Tempo og tidsmåling	216
7.4	Interpretasjonenes mangfold	220
7.5	Tempoprofiler og interpretasjonsrom	225
7.6	En produsents kommentarer	231
7.7	De autografiske kvaliteter	234

IV

**Det klassiske fonogram
og dets dokumentasjon**

8	Diskografi som teoretisk disiplin	
8.1	Matrisediskografien	247
8.2	WP-perspektivets utfordringer	256
8.3	Klassiske diskografier	263
9	Praktiske diskografimodeller	
9.1	Jakten på en ideell modell	275
9.2	En diskografimodell for klassiske innspillinger	282
9.3	Et praktisk databaseforsøk	288

Vedlegg

10 Et diskograficase

10.1	Klassiske lydopptak i Norge	305
10.2	Robert Levins innspillinger for NRK	316

11 Sentences

11.1	Program og brukergrensesnitt	329
11.2	Entiteter og assosiasjoner	330
11.3	Innlesning av data	335
11.4	Spørresett	337
11.5	Resultater og datafiler	342

12 Referanser

12.1	Lyd- og datafiler på CD-ROM	351
12.2	Grieg: Sonate, c-moll, op. 45	351
12.3	Software	358
12.4	Litteratur	358

Etterord	373
-----------------	------------

Index	377
--------------	------------

Figurer

1	Deccas SonicStage scenebilde (Tristan og Isolde, 1. akt)	119
2	Samme innspilling, to forskjellige utgivelser	122
3	Spilletider for Mahlers symfoni nr. 6	192
4	Sidetemaets tempo i Beethovens symfoni nr. 5, 1. sats	194
5	“Pompøsitet” i Beethovens symfoni nr. 5, 2. sats	196
6	Spilletider for Griegs op. 45, 1. og 3. sats	219
7	Spilletider for Griegs op. 45, 1. og 2. sats	220
8	Spilletider og lineære trender for Griegs op. 45	222
9	Fleksibilitetsgraf for Beethovens 5. symfoni, 1. sats	231
10	Fleksibilitetskurve for utvalgte innspillinger av Griegs op. 45	233
11	Tempo og tempospredning i Griegs op. 45, takt 1 – 137	235
12	Tempoprofiler for Griegs op. 45, takt 2 – 22	237
13	Tempoprofiler for Griegs op. 45, takt 1 – 137	239
14	Første partiturside fra Stockhausens Studie II	271
15	Første side fra Michael Grays Beechamdiskografi	274
16	Et utsnitt fra Philip Stuarts LSO-diskografi	275
17	Sentrale entiteter og relasjoner i FRBR-modellen	287
18	En FRBR-modell tillempet for diskografi	292
19	Brukergrensesnitt for Brian 4	301
20	Utskrift fra Brian 4	303
21	Tidlig utkast til brukergrensesnitt for en database skrevet i Microsoft Access	304
22	Entiteter og assosiasjoner i Sentences	307
23	Eksempel på revymusikk i NRKs historiske arkiv	329
24	Eksempel på barokkmusikk i NRKs historiske arkiv	329
25	To utsnitt fra qryArtists.html	332
26	To utsnitt fra qryMusic.html	333
27	To utsnitt fra qrySessions.html	334
28	To utsnitt fra qryReleases.html	335
29	Brukergrensesnitt i Sentences	340
30	Forenklet diagram, automatisk generert av Sentences	341
31	Assosiasjoner for entiteten Performance	342
32	Assosiasjoner for entiteten Artist	342
33	Utvidelse av data	343
34	Innlesning av assosiasjoner til entiteten Performance	345
35	Innlesning av assosiasjoner til entiteten Recording	346
36	qryMusic	347
37	qryArtists	349
38	qrySessions	350
39	qryReleases	351

Tabeller

1	Griegs innspillinger i Paris 1903	205
2	Akustiske Grieginnspillinger for Gramophone Co.'s skandinaviske marked	207
3	Innspillinger av Griegs op. 45 på 78-plater	208
4	Benyttede innspillinger av Griegs op. 45, sortert på ID	215
5	Holsts innspillinger av The Planets 1922 – 26	278
6	Norske klassiske 78-innspillinger fra etterkrigstiden	321
7	Sammenhengen mellom XML- og XSLT-filer	354

Gramophone Conc. Record V 72003
*Innspillingen ble gjort av forfatterens
oldefars fetter i 1903. Under arbeidets med
avhandlingen har tittelen tidvis kunnet
oppfattes som en personlig oppfordring.*



Forord

Å skrive en tekst er ofte et ensomt arbeid, og det er ikke alltid man ser sine hjelpere godt nok mens arbeidet pågår. Men i tilbakeblikket blir det klart hvor mange personer som ikke bare har bidratt, men tidvis også har vært en forutsetning for dette “ensomme arbeidet”. Jeg håper jeg dekker alle i denne lille oppsummeringen.

Først en takk til min arbeidsgiver Norges musikkhøgskole som har lagt alle praktiske forhold til rette, støttet meg ikke bare med ressurser men også ved å tro på prosjektet mitt og å innlemme meg i sitt stipendfelleskap. Jeg er helt på det rene med at å få lov til å arbeide på en slik intensiv måte med et felt som har opptatt meg i hele min karriere er et privilegium, og jeg er dypt takknemlig for dette.

Takk til kollega Idar Karevold som dyttet meg igang på nytt i søknadsprosessens andre runde. Det ble riktignok et helt annet prosjekt i løpet av stipendiattiden, men du så mulighetene i mitt opprinnelig forslag om Robert Levins innspillinger.

Takk til alle mine stipendiatkolleger som med stimulerende, hyggelige, ertende og kritiske spørsmål stadig sørget for at prosjektet hadde en fremdrift også i de periodene da motivasjonen var mindre enn det burde være. En spesiell takk til den ukjente stipendiatkollega som etter at jeg hadde presentert prosjektet på en samling leste min egentlige interesse bedre enn meg

selv og antydnet at kanskje Robert Levin heller burde være et *case* og ikke avhandlingens hovedemne.

Takk til alle mine hjelpere på biblioteket som har skaffet tilveie all mulig og umulig litteratur, alltid med et smil og alltid på korteste tid.

Men aller mest takk til min veileder, professor Olle Edström fra Göteborgs universitet, som har finlest utkast på utkast, gitt faglige og kritiske råd, oppmuntret der det var nødvendig, men fremfor alt pekt på en vitenskaplig standard som jeg med dette håper å kunne strekke meg etter.



Westminster WST 17054

En av de mange innspillingene av dette verket (og som dukket opp for sent til å få bli med i analysen).

1 Innledning

1.1 Bakgrunnen

I desember 1877 beskrev tidsskriftet *Scientific American* det første møtet med en oppfinnelse som skulle komme til å forandre forbindelsen mellom musiker og lytter, mellom sender og mottaker. Beskrivelsen er nesten like berømt som oppfinnelsen:

Mr. Thomas A. Edison recently came into this office, placed a little machine on our desk, turned a crank, and the machine inquired as to our health, asked how we liked the phonograph, informed us that it was very well, and bid us a cordial good night. These remarks were not only perfectly audible to ourselves, but to a dozen or more persons gathered around, and they were produced by the aid of no other mechanism than the simple little contrivance explained and illustrated above.¹

Selv om ettertiden har gitt denne hendelsen en stor symbolbetydning varte ikke oppmerksomheten lenge for samtiden. Som medium for en lagring av

¹. *Scientific American* 1877.12.22.

lyd, var Edisons tinnfolie svært primitiv og tålte kun et par avspillinger før den var borte. Selv mente Edison at hans oppfinnelse hadde sine største muligheter innen undervisning og forretningsliv.

Det skulle gå mer enn 15 år til før fonografen — nå primært i form av Emil Berliners flate grammofonplate — ble benyttet til kommersiell musikkformidling. Men til tross for det revolusjonerende i at lagring og distribusjon av lyd nå var blitt en kommersiell realitet, skulle det ennå gå lang tid før musikkteknologiske problemstillinger ble sentrale for komponister og musikere — og for musikk- og mediavitere.

Nå var ikke denne lyd-*reproduserende* teknologien det eneste tilbud man hadde om man ønsket å lagre musikk på denne tiden. Langt eldre var muligheten for lyd-*produksjon* i form av selvspillende *automata*. Det var neppe noen tilfeldighet at nettopp på denne tiden utviklet slike maskiner muligheten til å gjenskape en musikers — i første rekke en pianists — tolkning av et musikkverk i stedet for å lagre kun den abstrakte komposisjonen. Rundt første verdenskrig utgjorde de selvspillende klaverene en stor konkurrent til den mekanisk sett langt mer primitive fonografen.

Muligheten for opptak og lagring av musikk — enten dette skjedde i form av fonografenes lagring av lyd, eller de selvspillende instrumentenes lagring av sekvenser av spilleinstruksjoner — skapte en rekke musikalsk-estetiske problemstillinger allerede ved begynnelsen av det tyvende århundret. Disse viste seg først i amerikanske kilder knyttet direkte til produksjon og markedsføring av det nye mediet. En reell mediedebatt vokste imidlertid først frem i Tyskland etter første verdenskrig; og fra midten av 20-tallet, samtidig med at radioen etablerte seg som et nytt massemedium, finner vi her en voksende diskusjon om estetiske og musikalske forhold ved de nye media. Dette gjaldt selvspillende instrumenter (*mechanische Musik*) — både tradisjonelle mekaniske og nykonstruerte elektriske — og musikk for tradisjonelle instrumenter formidlet gjennom lydlagrings- og lydformidlingsmedia av forskjellig slag (*mediaeigen Musik*), evt. spesielt skrevet for slike. Men etter nazistenes maktovertakelse i Tyskland blir interessen for emnet påfallende svakere, og det teoretiske tyngdepunktet flyttes tilbake til USA. Først gjennom etterkrigstidens elektroniske musikk tar den klassiske musikktradisjonen opp igjen forsøkene på å gjøre bruk av slike tanker i en kunstnerisk sammenheng.

Med muligheten for lydlagring kom den interpreterte, klassiske musikken i en slags dobbel forsvarsposisjon, både i forhold til sin egen tradisjon og til den mediaegne musikk som utviklet seg med enorm hastighet, spesielt innen underholdnings- og bruksmusikken. For den klassiske musikken ble fonogrammet et nytt og uprøvet bindeledd mellom utøver og lytter. Mange betraktet dette som en løfterik mulighet til å kunne spre konsertsalens kultur til nye lyttergrupper. Men samtidig gjorde fonogrammet slutt på kravet om samtidighet i tid og rom for utøvere og lyttere. Dermed melder spørsmålet seg om hva et fonogram egentlig innebærer for den interpreterte, notebaserte musikken: er det (1) en passiv videreformidling av komponistens verk via utøveren, med andre ord en utvidelse i tid og rom av interpretasjonen *eller* (2) en subjektiv, videretolkende utvidelse av interpretasjonens kunstneriske innhold basert på at man nå har et brudd mellom utøver og lytter, et brudd som tvinger lytteren til å redefinere sin egen lytteopplevelse, bevisst eller ubevisst.



Spørsmålet om hva et klassisk fonogram var, vakte ingen dypere teoretisk interesse da jeg som sekstenåring oppdaget den klassiske musikkens verden, annet enn at fire ukelønner omtrent utgjorde én LP. Heller ikke studietiden ved NTH, senere universitetet i Trondheim, åpnet for den slags diskusjoner, selv om ønsket om å kunne engasjere seg i dette teknisk-musikalske fagområdet vokste seg sterkere og sterkere gjennom en utdanning som først svingte innom en teknisk side, deretter en musikkvitenskaplig. Og da jeg etablerte et klassisk plateselskap sammen med en kollega på syttitallet, viste det seg raskt at den daglige driften såvisst ikke ga store anledninger til å filosofere over de mer teoretiske spørsmålene om hva et klassisk fonogram *virkelig* var.

Allikevel — en produksjonserfaring med klassiske innspillinger gir åpning for refleksjoner. De kunne tilsynelatende være av praktisk/teknisk art: valg

og plassering av mikrofoner, elektronisk manipulering av dynamikk og frekvensgang etc., men de hadde åpenbart kunstneriske implikasjoner. Andre spørsmålsstillinger handlet mer om økonomi og drift: hva skal utgis, hvorledes skal det finansieres, hva med distribusjon og omtale — kort sagt hvorledes dette produktet plasserer seg innenfor et musikkliv, nasjonalt som internasjonalt.

Det var først etter mange års drift, da jeg hadde solgt meg ut av selskapet og dermed hadde fått en viss distanse til de praktiske spørsmål at jeg begynte å reflektere over fenomenet *det klassiske fonogram* for alvor. Da hadde jeg vært opptatt av dokumentasjonen av slike innspillinger lenge og forsøkt å skaffe meg en oversikt over norske klassiske innspillinger. Som alle diskografer vet, er kildene til slik viten meget godt skjult — platene er ofte utilgjengelige, og andre opptaksdata nesten fraværende. En tidlig (og meget ufullstendig) liste ble publisert i Cappelens musikkleksikon på syttitallet. Deretter ble den forsøkt utvidet og ajourført i forskjellige dataformater ettersom denne delen av teknologien utviklet seg.

Som ansatt ved en musikkhøyskole, som del av et utøverorientert kollegium på høyt nivå og som lærer blant musikkstudenter, har jeg imidlertid også hatt rikelig anledning til å observere det klassiske fonograms noe tvetydige status i et slikt miljø. Det er etterspurt som ledd i en egen karriere. Ettersom teknologien har blitt mer tilgjengelig (men samtidig mer komplisert), har muligheten for egne utgivelser blitt større. Ofte ser man på en CD som et nødvendig visittkort. Men betraktet som kunstobjekt, kommer den alltid i skyggen av konserten. Tanken på at en lytter i visse tilfelle kan foretrekke den innspilte lyd fremfor konserten er fremmed, og muligens skremmende. Selv om Glenn Goulds provokasjon nå er over førti år gammel, vinner den neppe mer gjenklang i dag:

In the midst of a proliferation of recorded sound which virtually erases earlier listening patterns, the American Federation of Musicians promotes that challenging motto "Live Music Is Best"—a judgment with the validity of a "Win with Willkie" sticker on the windshield of a well-preserved '39 LaSalle.²

2. Gould 1966: 340.

Etter mange års nærkontakt med fenomenet det klassiske fonogram fra forskjellige vinkler, vokste det derfor etter hvert frem et ønske om å samle slike tanker i et større arbeid. Dette skjedde samtidig med at det innen musikkvitenskapen skjedde en orientering mot nye fagområder, ikke minst vokste det frem en ny interesse for interpretasjonen som sådan.

Nå har musikkvitenskapen i ganske liten grad vært opptatt av den innspilte interpretasjonen som kildemateriale. Det er neppe kontroversielt å si dette, selv om det ikke er bare enkelt å finne logiske forklaringer på hvorfor man så ofte har valgt å se bort fra at musikk faktisk oppfattes som lyd, ikke som skrift. Det vil selvsagt være nærliggende å peke på noteskriftens lange historie, dens tilgjengelighet, dens klare symbolverdi og dens egnethet som logisk abstraksjon. Allikevel må det påpekes at man har kunnet lagre lyd omtrent like lenge som musikkvitenskap har vært akseptert som en akademisk disiplin. Men først trekkvart århundre etter at lyd ble lagret for første gang, dvs. etter siste verdenskrig, begynte musikkvitere å etablere strategier for å beskrive en ny musikalsk virkelighet, en virkelighet som på denne tiden *de facto* hadde redefinert forholdet mellom utøver og lytter.

Noen av disse strategiene var basert på fagområder som i utgangspunktet hadde lite til felles med den tradisjonelle musikkvitenskapen. For eksempel eksisterte det helt fra mellomkrigstiden en bibliografisk interesse for å systematisere og beskrive fonogrammer, vesentlig i samband med jazzinnspillinger. Etterkrigstiden førte også med seg en utvidelse av musikkvitenskapens forskningsinteresser i retning av sosiologi, hvor interessen var knyttet til den klingende fremførings interaksjon med et samfunn omkring. I samme tidsrom skjedde det også en markant utvikling av musikkpsykologien, spesielt med vekt på utøverpsykologi og utøverstrategier. Og endelig ga utviklingen av datamaskinverktøy forskere en ny mulighet til å gjennomføre analyser direkte på den innspilte lyden.

1.2 Avhandlingens mål, metoder og organisering

Mitt hovedanliggende er enkelt formulert: *Hva er et klassisk fonogram?* Men om spørsmålet er enkelt, er svaret desto mer komplisert, og jeg tilstreber hel-

ler ikke noe enhetlig svar. Istedet forsøker jeg å nærme meg en forståelse av fenomenet gjennom å se det fra fire ulike synsvinkler, preget av hver sine metoder. Gjennom å presentere disse fire delene og deres problemstillinger vil jeg her både gi en oversikt over avhandlingens disposisjon og samtidig en begrunnelse for hvorledes disse fire synsvinklene på forskjellige måter belyser min hovedproblemstilling. Jeg kommer til å bevege meg over et vidt musikkvitenskapelig felt. Derfor har jeg gått bort fra den normale praksis med en innledende fullstendig litteraturgjennomgang på dette punktet, bortsett fra noen sentrale startpunkter nevnt nedenfor. Den øvrige litteratur jeg behandler faller naturlig innenfor de fire delene og vil belyses som en naturlig konsekvens av avhandlingens disposisjon.

I del 1 anlegger jeg et musikkhistorisk perspektiv. Grammofonplatens historie gjennom 125 år er selvsagt rikelig dokumentert, og jeg velger å gå opp noen av disse sporene på nytt. Her er det ikke den tekniske historien som er sentral, selv om den gir føringene. Viktigere er graden og arten av teknikkens kunstneriske implikasjoner, slik de kommer direkte til uttrykk i skrifter av musikkestetisk og –teoretisk natur, og mer indirekte gjennom beskrivelser av opptakssituasjoner og vurderinger av innspillinger fra hele epoken. For å gi denne historien en start, utvider jeg perspektivet bakover til romantikkens første konfrontasjon med synlig lyd i form av Chladnis klangfigurer og Youngs lydoppteignelser, og til spesialisert og konsentrert lytting i seg selv, som noe man gradvis lærte seg gjennom nye teknologier som telefon og telegraf.

Kjernen i denne sammenhengen er hvorledes slike fortellinger belyser sin samtids forståelse av det klassiske fonogram: som kunstopplevelse, som sosialt uttrykk og som hjemlig lydinventar. Når jeg leser disse tekstene er det med en forståelse av *phonography* som et musikkhistorisk begrep, et begrep som Evan Eisenberg introduserte allerede i 1986,³ og som Eric Rothenbuhler og John Peters drøyt ti år senere diskuterte i en artikkel hvor de stiller spørsmålet om hvorvidt dette var en epoke på hell.⁴ Med dette som bakgrunn argumenterer jeg for et syn på det klassiske fonogrammens historie som — etter en innledning basert på ren akustisk/mekanisk teknologi —

3. Eisenberg 1986.

4. Rothenbuhler og Peters 1997.

kan deles i to store epoker: en førkrigs, hvor musikken privatiseres og plasseres hos en lytter, og en etterkrigs, hvor lytteren transporteres til musikkens virtuelle virkelighet.

Rothenbuhlers og Peters' argumenter om fonografiens avslutning er knyttet til overgangen fra analog til digital teknologi. Det siste spørsmålet i del 1 blir følgelig i hvilken grad en slik avslutning også gjelder for det klassiske fonogrammet — et spørsmål som må få lov til å bli stående uten noe entydig svar.

Med min musikkvitenskapelige forforståelse som bakgrunn tar jeg meg så i **del 2** inn på et område av mer filosofisk art: spørsmålet om hvorledes man skal forstå en innspillingens væren i verden, dvs. dens ontologiske status. Slike spørsmål opptok en del amerikanske musikkfilosofier fra åttitallet og utover,⁵ dels på basis av den relativt nye og prestisjefylte elektroniske musikken, men også — og i økende grad — ut fra en ny interesse for det som spesielt etter krigen hadde vist seg som en meget levedyktig og kreativ musikkform: den studiobaserte poulærmusikken, eller *rock music* i amerikansk terminologi. Her måtte man for første gang ta seriøst det faktum at musikken ble skapt i et teknologisk miljø, og at kunstneriske valg delvis ble tatt som resultat av hvilken teknologi som var tilgjengelig. På en filosofikongress i Boston i 1998 holdt Lee Brown et innlegg hvor han foreslo å bruke begrepet *Work of Phonography* for *rock music*: en musikkform som i sin original kun finnes som et studioobjekt, og som ikke lar seg kopiere, dvs. spille inn på nytt.⁶ For meg ble dette en nødvendig klargjøring for å kunne diskutere den klassiske innspillingens ontologiske posisjon. Her kom også Nelson Goodmans distinksjon mellom allografisk og autografisk kunst inn som et viktig perspektiv, siden man kan lese inn i den en prinsipiell grense mellom klassiske komposisjoner (allografiske) og studiobaserte innspillinger (autografiske).⁷

Men det som egentlig dannet utgangspunktet for min leting etter en troverdig ontologisk plattform for den klassiske innspilling var et lite avsnitt fra

5. At jeg her skifter fokus fra objektet (fonogrammet) til det som objektet formidler (innspillingen) er en bevisst presisering i denne sammenheng.

6. Brown 1998.

7. Goodman 1976.

Lee Browns innlegg hvor han leter etter en avgrensning for sin *Work of Phonography*-definisjon:

And I am not certain where to break off the list. Consider an unlikely candidate—a recording by Enrico Caruso. In the Victor studio where he recorded, the strings backing him would be scaled down from twenty to the handful that could gather around the acoustic recording horn. The orchestra would be likely to profile bass brass instruments, like trombones and tubas, since more of their sound could make its way out along the vibrating column of air into the world beyond. Is his “La Donna Mobile” [sic] not an artifact of the recording studio? Indeed, it is hard to imagine that anything in the opera house could have matched the sound you could hear in your Edwardian parlor as the tenor’s voice roars out of the horn of your wind up Victrola.⁸

Her slår kanskje min praktiske bakgrunn inn like meget som min musikkvitenskapelige, men jeg oppfatter ikke Carusos innspillinger som *unlikely candidates*. Hvorfor skulle man i det hele tatt *break off the list*? Min hypotese blir derfor at klassisk innspilling kan tolkes på flere måter: som en representasjon av en allografisk komposisjon, som en avbildning av en fremføring, eller som et rendyrket studioarbeid som ikke lar seg kopiere ved en ny innspilling — et ekte stykke *Work of Phonography* på lik linje med andre studioproduksjoner. Det er denne hypotesen jeg i min nærlesning av den filosofiske diskusjonen forsvare her — mindre på musikkfilosofenes premisser riktignok, og mer på musikkvitenskapens. Selvsagt ligger min kunnskap om hva som virkelig foregår under en klassisk innspilling her også som en premis jeg ikke kan se bort fra. Men for å bruke et uttrykk fra Philip Auslander når han skulle forsvare at han opplevde avspilt lyd som samtidig (uansett alder) men avspilt video som historisk: *in a spirit of phenomenological honesty*, må jeg tilkjenne at jeg opplever den klassiske innspilling på samme måte: som et abstrakt studioprodukt uten annen historie enn den som ligger i selve lydobjektet.⁹ Denne hypotesen danner avhandlingens kjerne og blir liggende som en klangbunn gjennom resten av teksten.

I **del 3** er jeg interessert i det klassiske fonograms fortellinger, både de som kan leses ut av lyden, og de som blir dannet omkring dem. Innen musikk-

⁸. Brown 1998: VI 2.

⁹. Auslander 2005: 3.

vitenskapen er interessen for *interpretasjonen* som et beskrivbart og analyserbart objekt relativt nytt. Nå ligger ikke nyheten bare i at musikkforskere gjennom innspillingene fikk et nytt (og for den saks skyld like objektiviserbart) forskningsobjekt som det notene hadde vært. Av større betydning var den metodiske nyorienteringen mot en prosessbeskrivelse av musikk som fant sted. Med den kom et oppgjør med en hundreårig tradisjon som kun hadde betraktet den musikalske fremføringen som i beste fall en klargjøring av komposisjonens analytiske hovedpoenger¹⁰ og i verste fall et nødvendig onde.¹¹ Men selv innenfor en slik oppgradering av synet på fremføringen, har man ikke alltid vært like villig til å diskutere et begrep som “kunstnerisk vilje”, eller å betrakte en musiker som en medskaper i formidlingsprosessen. Med basis i psykologiske teorier har det vært gjort mange forsøk på å (bort)forklare en fremføring mer som et resultat av psykologiske prosesser enn av kunstneriske vurderinger.¹² Resultatet blir, for å sitere Nicholas Cook, at *they explain music without musicians*.¹³

125 års innspillingshistorie gir muligheter til å trekke ut mange forskjellige narrativer om spillemåter så vel som om tolkningsvarianter. Flere forskere har publisert arbeider med basis i innspillingshistorie de siste årene, hvor innspillingene blir et vindu inn mot tradisjoner som nå har gått tapt, ikke minst innenfor forskningsmiljøet CHARM i Storbritannia.¹⁴ Hvorvidt det finnes historiske dimensjoner i selve tolkningene er mer omstridt; Bruno Repp finner i sitt materiale liten eller ingen interpretatorisk utvikling over en tidsperiode,¹⁵ mens José Bowen påviser tildels betydelige forandringer i sitt.¹⁶ For meg har interessen i første rekke vært i å påvise hvilket enormt

^{10.} Se f. eks. Wallace Berry (1989) *Musical Structure and Performance* og Eugene Narmour (1988) *On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation*, begge sitert og inngående behandlet i Cook 1999.

^{11.} *The performer, for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print.* (Arnold Schönberg, sitert etter Cook 2001).

^{12.} Se bl. a. Eric Clarke (1988) *Generative principles in music performance* og Henry Shaffer og Neil Todd (1984) *The Interpretative Component in Musical Performances*, begge sitert i Cook 1999.

^{13.} Cook 1999: 242.

^{14.} *Centre for the History and Analysis of Recorded Music.*

^{15.} Repp 1992.

spenn det er i interpretasjoner av ett og samme verk innspilt over en periode på ca åtti år.¹⁷ Til dette har jeg tatt i bruk tradisjonelle tidsmålinger, godt plassert innenfor en naturvitenskapelig metode. Min posisjon her er imidlertid ikke å diskutere interpretasjoner eller deres historiske utvikling som sådan, men å la denne siden av fonogrammet være en del av en argumentasjon om den klassiske innspilling som et *Work of Phonography* sammen med den andre delen, den delen jeg betrakter som uskillelig fra den første, nemlig opptaks- og studiokvaliteter. Her blir (underlig nok) målinger ubrukelige. Min argumentasjon er subjektiv og basert på egen erfaring og praksis. For å gi leseren den samme muligheten til subjektiv vurdering, ligger et kort utsnitt av alle innspillingene på den medfølgende CD-ROM i wav-format, spillbart på de fleste datamaskiner.

Klassiske innspillinger har alltid avfødt en diskurs omkring interpretasjonene. Den knytter seg til bruken av fonogrammer som privat musikk-medium, med forankring i musikken såvel som i avspillingsutstyr og de kjente musikere, og kan bidra til en ytterligere utdypning av oppfatningen av fonogrammet som kunstnerisk objekt. Historien om denne diskursen er i denne avhandlingen knyttet til ett tidsskrift. Til gjengjeld er det utvilsomt det mest betydningsfulle, iallfall i mellomkrigstiden, og en nærlesning av disse årgangene vil gi et godt bilde av den kulturen som dannet seg rundt de klassiske fonogrammene på den tiden. Historien om tidsskriftet danner en opplysende bakgrunn til de relativt få anmeldelsene som har blitt mitt analyserte materiale til del.

I **del 4** er jeg opptatt av den systematiske beskrivelsen av den klassiske innspilling. Mitt poeng her er at måten den klassiske innspillings forskjellige komponenter skal identifiseres på, er avhengig av hva vi betrakter den som. En komposisjonrepresentasjon vil med andre ord stille andre systematiske krav enn en fremføringsdokumentasjon som igjen er forskjellig fra en *Work of Phonography*-definisjon. Med en kort gjennomgang av det klassiske diskografifeltets historie, og en nærlesning av to av dem, vises det hvordan slike trykte dokumentasjoner — som alltid har knyttet seg til verket — i økende grad får problemer med systematikken etterhvert som innspillingene nær-

16. Bowen 1993.

17. Grieg: Sonate for fiolin og klaver, c-moll, op. 45.

mer seg vår egen tid. Dette tolker jeg som en økende *Work of Phonography*-identitet.

I et forsøk på å isolere de problemene som melder seg ved en diskografi, utvikler jeg noen prinsipper for en slik. Dette gjøres delvis med basis i et arbeid fra bibliografifeltet, og fører frem til et praktisk anvendelig diskografisystem basert på en relativt lite kjent databasekonstruksjon som av sin utvikler har blitt kalt assosiasjonsdatabase.¹⁸ I forhold til de ideelle fordringer har det en del begrensninger, men gjennom å lese inn noen testdata har det vært mulig å se det klassiske fonogram brukket ned til noen av sine enkelte komponenter. Testdataene er hentet hovedsaklig fra NRKs historiske arkiv, og inneholder samtlige innspillinger der av pianisten Robert Levin (1912 – 1996); i sin tid landets fremste akkompagnatør og Norges musikkhøgskoles første rektor. I tillegg er det lagt inn samtlige sonateinnspillinger fra del 3.

Dette diskograficaset har gitt opphavet til en del refleksjoner omkring både Robert Levins karriere såvel som forholdene innen norsk klassisk fonogramproduksjon, stoff som faller utenfor avhandlingens ramme men som avspeiler resultater som arbeidet har ført til. Jeg har valgt å ta dette stoffet med i vedlegget sammen med en dokumentasjon av den bakenforliggende databaseteknologien. Databasefilene ligger på en medfølgende CD-ROM. De er i html-format og kan leses i enhver nettleser.



Ulempen med å legge opp til en slik flersidig angrepsmåte som i denne avhandlingen er selvsagt at jeg risikerer å fremstå uten en klar og samlende metode for mitt forskningstema. Men å formulere et enhetlig, holistisk syn på fenomenet det klassiske fonogram har ikke vært et prioritert tema i

¹⁸. Williams 2002

denne fasen. Her har fokus ligget på de enkelte delemnene, slik jeg har oppfattet dem som nødvendige bestanddeler for å beskrive det klassiske fonogram innenfor dagens og gårsdagens musikkliv.

Prøver man å anlegge en helhetlig problemstilling på det klassiske fonogram er man tilbake ved spørsmålet om hva det er, kanskje ikke så meget i ontologisk betydning som i kunstnerisk og historisk. Muligens er vi ennå for nær i tid til å gi et svar på dette. I sin tidligste fase dokumenterer det klassiske fonogram utvilsomt en historisk interpretasjonstradisjon. Men etter min oppfatning blir interaksjonen mellom fonogram og musiker etter hvert for kompleks til å kunne beskrives med en lineær, historisk modell. Tidligere produksjoner svinner ikke hen i historiens bakgrunn etter som tiden går, de bevarer sin styrke og sin aktualitet som mulig inspirasjonskilde for nye produksjoner. Den teknologiske utviklingen vil utvilsomt stadig drive frem nye produksjoner av det klassiske repertoaret. Tidligere innspillinger vil danne en stadig økende og lett tilgjengelig referanseramme for nye produksjoner, uten at de nødvendigvis behøver oppfattes i sin historiske dimensjon.

Historien om den klassiske innspilling er lang og mangesidig,. Om avhandlingen også oppfattes som slik ber jeg om at det tolkes positivt. Jeg tror likevel ikke at den nødvendigvis vil bidra til mindre tvetydighet vis-a-vis et utøvermiljø som nok stadig må betrakte den både som en konkurrent og følgesvenn. Mitt anliggende har i første rekke vært å bidra til dens akademiske og kunstneriske status, peke på dens egenverdi og den spennende plass den har hatt og har i over hundre års musikkliv, diskutere hva den forteller og hvordan den kan beskrives.

I

Det klassiske fonogram i historisk perspektiv

Pathé 80705
William (Johnsen) Farre var Norges første plateprodusent. I tillegg til at han var kjent som "guttemusikkens far" hadde han agenturet for Pathé og sørget for opptak av en rekke norske musikere.



2 Lydlagring og musikkvitenskap

2.1 Rasjonalisme og romantikk

Da parisfotografen Gaspard Félix Tournachon publiserte sin fremtidsvisjon om en *daguerreotype acoustique* — et akustisk fotografi — under kunstnernavnet Félix Nadar i 1856 kan dette ved første øyekast leses som en bekrefteelse på en fremskrittsoptimisme med solide røtter i 1700-tallets franske rasjonalisme. Tournachon så for seg en tid hvor man istedet for å gå i operaen sendte et familiemedlem utstyrt med den nødvendige apparatur som så i ettertid kunne spille av klingende eksempler for de der hjemme.¹⁹

¹⁹. *One of these days it will come to pass that someone will present us with the daguerreotype of sound—the phonograph—something like a box within which melodies would be fixed and retained, the way the camera surprises and fixes images. To such effect that a family, I imagine, finding itself prevented from attending the opening of a Forze del destino or an Afrique, or whatever, would only have to delegate one of its members, armed with the phonograph in question, to go there. And upon his return: "How was the overture?" "Like This!" "Too fast?" "There!" "And the quintette?" "Your wishes are served. Marvelously. Don't you think the tenor screeches a bit?" Félix Nadar (1864) *Les Mémoires du géant*, sitert etter Levin 1990: 32.*

Men drømmen om lydlagring har også andre og mer romantiske røtter. Da den tyske fysiker Ernst Florens Friedrich Chladni (1757 – 1827) i 1787 viste hvorledes fin sand samlet seg i mønstre på glassplater når de ble strøket på av en fiolinbue, var ikke dette bare starten på den eksperimentelle fysikk. For samtiden ble Chladnis klangfigurer en metafor for naturens indre skjønnhet.²⁰

Den rationalistiske hovedstrøm i vestlig kultur opererer med en begrepslig og metaforisk dikotomi, hvor syn, ydre objektivitet, erkendelse, sandhed og subjektiv selvbestemmelse stilles op over for lyd, inderlighed, sanselighet og ophævelse af subjektet i patologisk grebetheit.²¹

Slik beskriver Søren Møller Sørensen rasjonalismens syn på det visuelle som knyttet til de objektiv sannheter og det hørbare som knyttet til de subjektive opplevelser. Dermed kommer han samtidig med en direkte karakteristik av årsakene til en av musikkvitenskapens indre hovedkonflikter. At Chladni med sine klangfigurer kunne synliggjøre lyden, var for samtiden en direkte demonstrasjon av at naturens iboende skjønnhet alltid var den menneskelige kunstferdighet overlegen. Emmanuel Kant beskrev i blomstrende vendinger hvorledes en ekte skjønnånd alltid valgte naturen fremfor tingenes verden:

Når en mann som har tilstrekkelig smak til at han med sikkerhet og finhet kan bedømme den skjønne kunsts produkter gjerne forlater det værelse hvor slike skjønheter som underholder forfengeligheiten eller i det minste selskapslivets gleder er å finne og vender seg [i stedet] mot naturens skjønnhet for her liksom å finne vellyst i sin ånd i en tankegang som han aldri riktig kan utvikle på egenhånd; så vil vi betrakte dette hans valg med respekt og forutsette at det i ham finnes en skjønnånd som ingen kunstkjenner og liebhaver kan gjøre krav på for den interessens skyld som han viser sine gjenstander.²²

Gjennom sin understrekning av at det skjønne i naturen er en betingelse for det skjønne i kunsten er Kant en av de viktigste forutsetningene for den tidlige romantiske filosofi. Hos ham målbæres en opposisjon mot den unge, fremadstormende empiriske naturvitenskap: Newtons bilde av den fysiske

^{20.} Ti år tidligere hadde den tyske fysikeren Georg Christoph Lichtenberg (1742 – 1799) vist en tilsvarende effekt med støvpartikler i elektriske felt: elektrisiteten gjorde seg synlig.

^{21.} Sørensen 2003: 17.

verden som bygget opp av udelelige atomære enheter forkastes og erstattes med idéen om krefter som virker på hverandre.

For datidens fysikere og naturfilosofer — avstanden var slett ikke stor på den tiden — var det en meget tett kobling mellom kunsten og vitenskapen. Johan Wilhelm Ritter (1776 – 1810) betraktet fysikken som en kunstart, og intet mindre enn den høyeste, rangert over musikken. Den danske fysiker og elektromagnetismens oppdager Hans Christian Ørsted (1777 – 1851) så i Chladnis klangfigurer både en visuell bekreftelse på den rene tonens auditive skjønnhet og — gjennom sin symmetriske regelmessighet — et fornuftspreget som peker på fellesskapet mellom naturlovene og den menneskelige fornuft.²³ Den nyoppdagete elektrisiteten kunne for disse forskerne meget vel være et eksempel på Kants “virkende krefter”, og når Ørsted påviste hvorledes elektrisitet kunne påvirke magnetisme og omvendt gjennom det tomme rom var dette et eklatant bevis på slike krefter.

Med andre ord: Når romantikkens naturfilosofer var så opptatt av den nyoppdagede muligheten til å se lyden var dette fordi det ga dem en nøkkel til å forstå musikken og dens iboende skjønnhet. Og lydens bilde var ingen vilkårlig avbildning, men knyttet indeksielt til lyden selv. Lyden skriver seg selv, eller som Novalis (1772 – 1801) noe mer poetisk uttrykker det: *Man zwingt eigentlich den Schall dazu sich selbst abzudrucken [...] und auf eine Kupfertafel zu bringen.*²⁴

Man kan imidlertid ikke bruke Kant som sannhetsvitne for musikkens plass i kunstartenes hierarki. Chladnis klangfigurer forblir en spekulasjon over lydens natur, og selv om Kant setter musikken høyt må den allikevel tildeles

22. *Wenn ein Mann, der Geschmack genug hat, um über Produkte der schönen Kunst mit der größten Richtigkeit und Feinheit zu urteilen, das Zimmer gern verläßt, in welchem jene, die Eitelkeit und allenfalls gesellschaftlichen Freuden unterhaltenden, Schönheiten anzutreffen sind, und sich zum Schönen der Natur wendet, um hier gleichsam Wollust für seinen Geist in einem Gedankengange zu finden, den er sich nie völlig entwickeln kann; so werden wir diese seine Wahl selber mit Hochachtung betrachten, und in ihm eine schöne Seele voraussetzen, auf die kein Kunstkenner und Liebhaber, um des Interesse willen, das er an seinen Gegenständen nimmt, Anspruch machen kann.* Emmanuel Kant (1790) *Kritik der Urteilskraft*, § 42. Min oversettelse fra Sørensens danske tekst (Sørensen 2003: 18).

23. Sørensen 2003: 28.

24. Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg): *Enzyklopädie* VI 1277.

den laveste plassen i kunststartenes rangorden, *weil sie bloß mit Empfindungen spielt*.²⁵

Noen tiår senere avviser Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770 – 1831) likegodt totalt en slik forestilling om samhörighet mellom skjønnheten i natur og kunst. Skillet mellom disse er absolutt, og kunsten står høyest:

Ånden og dens kunstskjønnhets høyere stilling i forhold til naturen er imidlertid ikke bare relativ, kun ånden er det sanne, alt omfattende, på den måte at alt skjønt kun virkelig er skjønt når det har del i dette høyere og er frembragt av dette. I den forstand fremstår det naturskjønne kun som en refleks av den skjønnhet som tilhører ånden, som en ufullkommen, ufullstendig form som i henseende til sin substans er inneholdt i ånden selv.²⁶

Hegels tanker fikk varig betydning for musikkvitenskapen slik den etablerte seg som en ung akademisk disiplin i den tysktalende delen av Europa i siste halvpart av 1800-tallet. Dette skjedde ikke uten problemer. I universitetsmiljøer i byer som Wien og Praha fantes det en dyp skepsis mot naturfilosofenes “spekulative” tanker. Mot dette satte man istedet den “objektive” filosofien til Johann Friedrich Herbart (1776 – 1841), en konflikt som i musikkvitenskaplige termer kunne beskrives med hvorvidt musikken har et intellektuelt / emosjonelt innhold, eller om den kun er en innholdsløs, tonal struktur.

Det er i spennet av denne konflikten vi finner Eduard Hanslick (1825 – 1904) og hans lille bok *Vom Musikalisch-Schönen*,²⁷ og det er ikke uproblematisk å bestemme plasseringen, selv om ettertiden har betraktet ham mest

25. *Wenn man dagegen den Wert der schönen Künste nach der Kultur schätzt, die sie dem Gemüt verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urteilsraft zum Erkenntnisse zusammenkommen müssen, zum Maßstabe nimmt; so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten (so wie unter denen, die zugleich nach ihrer Annehmlichkeit geschätzt werden, vielleicht den obersten) Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt. Ibid., §53.*

26. *Das Höhere des Geistes und seiner Kunstschönheit der Natur gegenüber ist aber nicht ein nur relatives, sondern der Geist erst ist das Wahrhaftige, alles in sich Befassende, sodaß alles Schöne nur wahrhaft schön ist als dieses Höheren teilhaftig und durch dasselbe erzeugt. Indiesem Sinne erscheint das Naturschöne nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, alseine unvollkommene unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer Substanz nach im Geiste selber enthalten ist. Hegel (1835) Vorlesungen über die Ästhetik I. Min oversettelse fra Sørensens danske tekst (Sørensen 2003: 19).*

27. Hanslick 1854.

som en rendyrket Hegelianer. For Hanslick er da også den sanne musikk uløselig knyttet til den instrumentalmusikk som kun peker på seg selv, uten ytre referanser, uten “naturlige” begrunnelser som akustiske forhold og beregninger og ikke minst uten at selve fremføringen tas i betraktning. Hanslicks musikklytting fremsto som en intellektuell øvelse; han skjelner skarpt mellom en aktiv og en passiv lytteprosess. Den første krever en musikkalsk innsikt, den andre ikke.

For Hanslick var utøverens rolle begrenset til å reprodusere et kunstverk som var fullt ferdig skapt fra komponistens side. Dette viser til en forestilling som ikke var uvanlig i romantikkens kunstsyn: Gjennom et øyeblikks inspirasjon kommer kunstverket til komponisten, komplett i alle detaljer, ferdig til å nedskrives.²⁸ Ikke uventet betrakter Hanslick komposisjonsarbeidet som en mer intellektuell prosess.

Slik ble Hanslick en viktig premissleverandør for hva musikkvitenskapen skulle beskjeftige seg med. Her er det viktig å merke seg at Hanslick på sin side hadde behov for å understreke sitt fags akademiske gehalt i et universitetsmiljø som nok til tider så med undring på hans posisjon, først som *Privatdocent*, senere professor ved universitetet i Wien.²⁹

Hanslick var selvsagt ikke alene om å definere musikkvitenskapens selvforståelse på denne tiden. Avgrensningen mot utøverdisiplinene var både politisk og pragmatisk; politisk ved at man derved styrket den nordtyske intellektuelle og objektive musikktradisjonen på bekostning både av Wagner-fracsjonen og den italienske hendelsesorienterte musikken, og pragmatisk selvsagt ved at det — til tross for Chladnis klangfigurer — fantes få analytiske hjelpemidler for de som ønsket å studere lyden.

^{28.} Geoffrey Payzant kaller dette en *Big Bang Theory* og knytter opphavet til et på den tiden antatt ekte Mozart-brev, publisert i *Allgemeine musikalische Zeitung* i 1815 (Payzant u.å.). En tilsvarende metafor finner vi på samme tid i teknologihistorien: Både Samuel Morse, Alexander Graham Bell og Thomas Edison omtalte sine oppfinnelser (hvv. morskoden, fotofonen (en forløper til telegrafene) og fonografene) som sine barn, og selve utviklingen som en fødsel (Sterne 2003: 180).

^{29.} Ikke minst var den akademiske forbauselsen stor da Hanslick fikk flyttet et gammelt klaver inn i sitt undervisningsrom. Å forelese om musikk var tvilsomt nok om man ikke også skulle spille den (Payzant 2001).

Studier av lyd som akustisk fenomen skjøt imidlertid fart da den tyske anatomiprofessoren Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz (1821 – 1894) publiserte sin store og grunnleggende bok *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* i 1863. I forordet gir han sin fulle støtte til Hanslicks syn på musikkens vesen, her sitert etter den engelske førsteutgaven som kom ca. tyve år senere:

E. Hanslick, in his book 'on the Beautiful in Music' (Ueber das musikalisch Schöne), triumphantly attacked the false standpoint of exaggerated sentimentality, from which it was fashionable to theorise on music, and referred the critic to the simple elements of melodic movement.³⁰

Helmholtz har med all rett blitt kalt den akustiske vitenskapens far, men i denne sammenhengen er hans innflytelse på musikkvitenskapen vel så viktig. Musikken, sier han, er den kunstart som mest direkte påvirker våre sanser:

Music stands in a much closer connection with pure sensation than any of the other arts. The latter deal with what the sense apprehend, that is, with the images of outward objects. [...] Poetry aims most distinctly of all at merely exciting the formation of images, by addressing itself especially to imagination and memory, and it is only by subordinate auxiliaries of a more musical kind, such as rhythm, and imitations of sounds, that it appeals to the immediate sensation of hearing. [...] In this sense it is clear that music has a more immediate connection with pure sensation than any other of the fine arts, and, consequently, that the theory of the sensations of hearing is destined to play a much more important part in musical esthetics, than, for example, the theory of *chiaroscuro* or of perspective in painting. [...] In music, on the other hand, no such perfect representation of nature is aimed at; tones and the sensations of tone exist for themselves alone, and produce their effects independently of anything behind them.³¹

Helmholtz hadde nær kontakt med kretsen rundt Hanslick. Han var en venn med fiolinisten Joseph Joachim og hadde en betydelig innflytelse på to av datidens viktigste musikkvitere: Hugo Riemann (1849 – 1919) og Carl Fuchs (1838 – 1922). Og til tross for Helmholtz' understrekning av musik-

³⁰. Helmholtz 1863: 2.

³¹. Ibid.

ken som en klingende kunstart ga også hans beskrivelse av klangfarge og overtoner en dypere forståelse av notebildet, både som en meningsfull og tilstrekkelig abstraksjon av musikken og som en rasjonell forklaringsmodell på musikkens sosiale funksjon som intellektualisert kunst. Det var komponistens, ikke musikerens kunst som ble musikkvitenskapens forskningsfelt.

2.2 Lyden skrives

Drømmen om å kunne lagre lyd har vært tilstede i mange kulturer og tidsepoker. I kinesisk kultur lever en myte om en tresylinder man kunne snakke i og som deretter ble forseglet. Når man fjernet forseglingen kunne meldingen på nytt høres — men kun én gang. Innenfor europeisk kulturtradisjon finner vi flere slike fortellinger, en av de mest kjente er sannsynligvis den om frosne lyder som avspilles når de tines opp i François Rabelais' (1494 – 1553) fantastiske historier om *La vie de Gargantua et de Pantagruel*.

Renessansemenneskets fantasi til tross: Først på begynnelsen av 1800-tallet ble grunnlaget for en praktisk lydregistrering lagt med den engelske fysiker Thomas Young (1773 – 1829). Han er mest kjent for sine arbeider om lysets bølgenatur, men han demonstrerte også hvorledes en stemmegaffel med en passende nål på en av endene kunne avtegne en bølgeformet figur på en roterende sylinder innsatt med sot.³² Deretter skulle det gå ytterligere femti år før Édouard-Léon Scott de Martinville (1817 – 1879) skiftet ut stemmegaffelen med en membran og dermed demonstrerte den første muligheten til å registrere lydsvingninger.³³ Apparatet ble i noen år produsert under navnet *phonautograph* av den anerkjente tyskfødte instrumentmakeren Rudolph Koenig (1832 – 1901) i Paris.

Det så ikke ut til at verken Scott eller Koenig var inne på tanken at phonautographen bar i seg muligheten til å kunne gjenskape den lyden den hadde registrert. De to neste tiårene ble apparatet vesentlig benyttet i fonetikken

³². Broch-Nannestad 1991: 506.

³³. Ibid.

for å analysere talelyder, et forskningsfelt hvor aktiviteten var særlig stor pga. utviklingen av telefonen på samme tid.³⁴

Det er derfor forståelig at da Edison demonstrerte sitt apparat for første gang i desember 1877 var det gjenskaping av tale, ikke musikk, som var i fokus.³⁵ Dette gjenspeiler seg også tydelig både i betegnelsene apparatet fikk — *Talking Machine*, *Sprechmaschine* og *machine parlante* — og de bruksområdene man forutså på den tiden. Spesielt var Edison klar på at hans nye oppfinnelse i første rekke ville *perfect the telephone and revolutionize present systems of telegraph* som hans nære medarbeider Edward Johnson beskrev det i en artikkel året etter oppfinnelsen ble presentert.³⁶ I følge Johnson / Edison var musikkgjengivelse ingen prioritert oppgave — kun den feterte sopranen Adelina Patti og hennes stemme ble nevnt som et eksempel en ønsket lyd-lagring, forøvrig en type lyd hvor oppfinnelsen ennå ikke kunne sies å ha nådd sitt optimale nivå.

Den registrerte lyden ble av samtiden sett på som en mulig inngang til en lesbar lydskrift og et løfte om en gang i fremtiden å kunne lese denne koden direkte, uten maskinell hjelp. Dette var ingen unaturlig tanke i tiden. Forskjellige metoder for manuell, skriftlig registrering av talelyder — stenografi — hadde vært kjent i århundrer, og da Isaac Pitman utga sin *Stenographic Sound-Hand* i 1837 valgte han etter hvert å kalle sitt system for *phonography* fordi det bygget på engelsk fonetikk i stedet for stavemåter.³⁷ Og allerede i den første presentasjonen av fonografen viser *Scientific American* at man ikke

³⁴ Brock-Nannestad refererer riktignok til en registrering som ble gjort av *Ah, vous dirai-je Maman* (kjent fra en rekke notebøker fra samtiden og brukt som utgangspunkt for variasjoner av mange komponister). Dette må i så fall være den tidligste lydregistrering som er gjort av noe musikkstykke. Ibid.

³⁵ Den første som beskrev prinsippet — at en fysisk registrering av lydbølger også kan gjenskape dem — var i realiteten den franske dikter og vitenskapsmann Charles Cros (1842 – 1888). Han var et halvår tidligere ute enn Edison med sin teoretiske beskrivelse av *paleografen* men ute av stand til å realisere oppfinnelsen.

³⁶ Johnson 1878. Artikkelen var signert Edison men ble sannsynligvis ikke skrevet av ham [www27.brinkster.com/phonozoic/reporting-2.htm (2004.05.10)]. Med perfektjonering av telefonen tenkte man sannsynligvis på at når samtalene kunne lagres ville telefonen kunne brukes til *serious bussines matters rather than just idle chat* (Morton 2000: 1).

³⁷ Gitelman 1999b: 24.

helt har forstått lydbølgenes egenskaper, men at man betraktet dem som en form for taleregistrering på et høyere, symbolsk nivå.³⁸

Now there is no doubt that by practice, and with the aid of a magnifier, it would be possible to read phonetically Mr. Edison's record of dots and dashes, but he saves us that trouble by literally making it read itself. The distinction is the same as if, instead of perusing a book ourselves, we drop it into a machine, set the latter in motion, and behold! The voice of the author is heard repeating his own composition.³⁹

Forfatteren legger ikke skjul på sin forbløffelse, og han var ikke alene om den. Så sent som ti år senere virker det som om Edison fremdeles var usikker på hva slags diskurs fonografen egentlig var en del av, og han brukte betegnelsen *phonograph* — lydskriver — helt bokstavlig, akkurat som *Scientific American* hadde gjort det. Patrick Feaster argumenterer for at Edison på denne tiden fremdeles så på fonografen kun som et skritt på veien mot en *keyboard telephone*, en maskin som skulle produsere talelyder når den ble betjent med et skrivemaskintastatur.⁴⁰ Edisons samtidige betraktet også maskinen i første rekke som en videreutvikling av stenografien og som en hjelp til bl.a. å bekjempe analfabetismen; i stedet for å lese og skrive skulle man nå kunne lytte og snakke.

I det hele tatt var samtidens umiddelbare reaksjon på fonografen preget av en respektfull usikkerhet om hvilke muligheter som åpnet seg. Om man på denne måten kunne fange den flyktige stemmen ville ikke da fonografen kunne betraktes som stemmens nye hersker i stedet for den opprinnelige taler? Eller kunne man på denne måten få de døde vekket til live ved å bevare stemmene deres for evigheten? Barbara Engh siterer en fransk novelle fra 1878 hvor Edison er den fiktive hovedpersonen som diskuterer muligheten til å innhente lyder som allerede er ytret for å gjenskape dem for en undrende samtid.⁴¹

³⁸. Ingen urimelig misforståelse tatt i betraktning at Ellis' første oversettelse av Helmholtz *Lehre von den Tonempfindungen* bare hadde kommet et par år tidligere. (Helmholtz 1863: v).

³⁹. *Scientific American* 1878.01.18.

⁴⁰. Feaster 2007: 10 ff.

⁴¹. Engh 1999: 56.

Uklarheten om hva som skulle bli et uprøvet mediums hovedanliggende var for øvrig også typisk for de andre nye formidlingsformene som ble utviklet på samme tid. Vi finner eksempelvis Tivadar Puskás (1844 – 1893) som arbeidet sammen med Edison og som eksperimenterte med telefonen som kringkaster — dvs. overføring av lyd til mange samtidige lyttere — både i Paris og i Budepest. I Paris bidro han til å opprette den såkalte *Théâtrophon* som overførte opera- og teateroppsetninger (med separate kanaler for venstre og høyre øre, dvs. i stereo!) fra flere scener, en teknologi og forretningsidé som besto helt til 1925. I Budapest opprettet han *Telefon-Hírmondó*, en daglig nyhets- og kultursending via telefonnettet beregnet på Ungarns politiske og kulturelle elite. Systemet hadde på det meste (i 1930) nesten 10 000 abonnenter og fikk også etterfølgere i USA.⁴² Det er en interessant historie; den forteller at det var vanskelig å frigjøre seg fra telefonens bruksmodus med direkte kommunikasjon mellom to punkter. Tyve år senere skjer det samme på nytt med nye radioteknologien — det tok en tid før man forsto hva som skulle bli radioens endelige rolle: som synkron formidling til mange samtidige lyttere. Ordet *broadcasting* er velvalgt, det samme kan man forøvrig si om den norske konstruksjonen *kringkasting*.⁴³

I sin planlagte rolle som talemaskin var Edisons apparat ingen umiddelbar suksess. Den opprinnelige forretningsidéen for fonografen var bygget på telefonens, hvor apparatene ble utleid eller leaset til agenter rundt i USA, hver med eneretten til å drive forretning i sitt geografiske område. Etter den første tidens avisoppslag og publikumsinteresse sank imidlertid aktiviteten rundt fonografen til et minimum, til tross for at det ble utviklet bedre (og konkurrerende) registreringsmetoder enn Edisons tinnfoliebaserte.⁴⁴ Økonomiske nedgangstider i USA rundt 1890 gjorde sitt til at forretningslivet var lite innstilt på å gå over til de nye diktafonene. Henvendte man seg til

⁴² Sterne 2003: 193, se også [earlyradiohistory.us/sec003.htm (2004.04.09)].

⁴³ Med dagens *streaming*-teknologi over Internett er vi på vei tilbake til den opprinnelige én-til-én kommunikasjonen: Vi lytter (eller ser) ikke lenger synkront med andre, men velger selv tidspunkt for sendingen. I motsetning til radio blir belastningen på senderen proporsjonal med antall brukere.

⁴⁴ I sin opprinnelige patent beskrev Edison en lydregistrering som lager bulker (*indents*) i overflaten på en tinnfolie spent rundt en sylinder. I praksis tålte en slik lagring svært få avspillinger før den var slettet igjen. Et konkurrerende patent brukte i stedet ordet gravere (*incise*), f. eks. i et voksmateriale; dette apparatet ble opprinnelig kalt en *graphophone*.

den private sfære lå det riktignok her en mulighet til å utvide den viktorianske middelklassefamiliens fotografialbum til et fonografialbum.⁴⁵ Men heller ikke dette gjorde salget stort nok til å forsvare en større satsning på bruken av fonografen i hjemmet. Problemene med å masseprodusere vokssylindere gjorde sitt til å begrense produksjonen av ferdiginnspilte ruller, dessuten var bransjens folk fremdeles overbevist om at apparatets fremtid lå i den “seriøse forretningsbruk”. Derfor motvirket man aktivt bruken av fonografen til underholdning.⁴⁶

Til tross for ønsket om seriøsitet: siden den opprinnelige forretningsideen ikke var noen suksess utviklet noen av agentene et nytt marked ved å sette ut myntopererte apparater som kunne avspille forhåndsinnspilte fonogrammer — blott til lyst. Overraskende nok fikk disse på denne måten en til dels svært god inntektskilde. Og da Emil Berliner (1851 – 1929) noe senere patenterte sin flate grammofonplate og det ble åpnet for en masseproduksjon i industriell skala, både av grammofoner (som fellesbetegnelse på fonografer, grafofoner og grammofoner) og fonogrammer (som fellesbetegnelse for alle typer grammofonplater og sylindere), var de teknologiske rammene lagt for grammofonens gjennombrudd som musikkformidler.

Teknologiske rammer alene forklarer imidlertid ikke den ganske forbauende grad av aksept som grammofonen fikk som musikalsk objekt i amerikanske hjem rundt århundreskiftet. Den raske overgangen fra å være forretningsmannens potensielle lytte-/talemaskin til å være hjemmets musikkformidler har utvilsomt andre årsaker, ikke minst knyttet til hvorledes det amerikanske samfunnet og familieenheten i denne orienterte seg innenfor samtidens øvrige kulturliv og massemedia.

Phonographs only “worked” when they got women’s voices right, just as home phonographs only “worked” according to the ways they interlocked with existing tensions surrounding music and home, with ongoing constructions of shopping as something women do, and with

⁴⁵. I et av de tidligste bransjetidsskriftene tok man til orde for *albums be constructed, varying in size to suit purchasers, so that they may hold two, four, six, eight or even a hundred cylinders, and that these be prepared artistically, to resemble, as much as possible, in form, a photograph album, yet possessing the conveniences for holding the wax phonograms and keeping them intact*. “Being Dead, He Yet Speaketh”, *Phonogram* (1892), sitert etter Sterne 2003: 389.

⁴⁶. Ibid 199.

the ways in which users of all sorts wanted, heard, and played recorded sounds.⁴⁷

Slik konkluderer Lisa Gitelman om årsakene til grammfonens aksept i datidens amerikanske hjem. Hennes første poeng, *they got women's voices right*, går på tilpasningen av musikertyper og stemmefag til de teknologiske rammene, og hvordan det etterhvert ble mulig å gjengi den kvinnelige stemmen på en tilfredsstillende måte. Men i hennes andre poeng, om samspillet mellom grammfonene og øvrige kulturelle og sosiale idealer i amerikanske familier, finner vi en mulig forklaringsmodell på den raske posisjonen som privatavspillinger av musikk i hjemmet fikk, ikke bare i USA, men i den vestlige eller vestorienterte verden.

En viktig drivkraft bak denne utviklingen var Eldridge Reeves Johnson (1867 – 1945) som gikk i kompaniskap med Emil Berliner og hans grammfonproduksjon allerede før 1900. Johnson var både en dyktig mekaniker og forretningsmann og allerede i 1901 etablerte han *Victor Talking Machine Company* i Camden, New Jersey på basis av Berliners og andres patenter.⁴⁸ To år senere hadde han skaffet seg en avtale med *Columbia Phonograph Company General*, sin største konkurrent, om krysslisensiering og deling av patentrettigheter.

Sammen med Edison dominerte disse tre firmaene all grammfonproduksjon i verden. Gjennom amerikansk patentlovgivning beholdt de en enerett til produksjon, markedsføring og salg, av fonogrammer såvel som avspillingsmaskiner. Men siden patentrettighetene hadde en varighet på kun sytten år var det om å gjøre å etablere en dominerende, helst verdensomspennende posisjon så snart som mulig.

Johnsons viktigste bidrag til utviklingen av fonogrammet var allikevel hans eget ønske om kulturell status, for seg selv og for sitt produkt. Hans store ønske hadde vært å gå på college:

[...] his heart [was] set upon going to college because that is where gentlemen went, and above all things he wanted do be a gentleman.⁴⁹

47. Gitelmann 1999a.

48. Navnet *Victor* ble tatt nettopp for å markere at han hadde vunnet en seier om patentrettigheter over andre konkurrenter.

49. E. R. Fenimore Johnson (1975): *His Master's Voice was Eldridge R. Johnson: A Biography*. Sitert etter Kenney 1999: 47.

Han var imidlertid intet skolelys, og ble istedet lærling i et maskinverksted i Philadelphia og *condemned to labor with his hands*. Det er utvilsomt også på en slik bakgrunn man må se hans klart uttalte ønske om at fonogrammet ikke skulle forbindes med billig markedsjøgleri, men tvertom med den kulturelle klassens kulturforståelse.⁵⁰

Dette ble gjort på flere plan. Ett var å etablere et repertoar så langt unna vaudeville-scenen som mulig. Her viste operaen seg svært vellykket — både fordi operasangere hadde en stemmebruk som overvant mange av den akustiske opptaksteknikkens begrensninger, og fordi den hadde den rette kulturelle ballast. Så fikk det heller være at innspillingene ikke alltid var fra operer men heller populære sanger sunget som operaarier.⁵¹

Johnsons ønske om kulturell status både på fonogrammet og egne vegne var betydningsfullt for utviklingen av den unge grammofonindustrien, kanskje spesielt fordi dette stemte godt overens med holdninger i det markedet han søkte å nå. Det amerikanske publikum som gjerne kjøpte fonogrammer med lavkulturelt innhold som populære sanger og komiske monologer var samtidig fullt villig til å innrømme at den klassiske musikken, her representert ved opera, hadde en større kulturell status. Plateselskapenes representanter var også en sjelden gang villig til å innrømme at deres klassiske katalog mer var et uttrykk for prestisje enn for reelt salg.⁵² Her var kimen lagt til en utvikling som skulle vare helt frem til etterkrigstidens *High Fidelity*-begrep.

Et annet plan var selve utformingen av avspillingsutstyret. I direkte respons til Edisons temmelig industriell-nøkkerne apparat med avspillingstrakt utviklet Johnson sin *Victor-Victrola* som var en direkte konkurrent til det victorienske hjemms klaver.⁵³ En *Victrola* kunne ha mange størrelser, men felles for dem var at alle tekniske, lydfrembringende mekanismer som horn og plate-

⁵⁰. Ibid. 49.

⁵¹. Kenney nevner flere eksempler: Caruso med *O Sole Mio*, Amelita Galli-Curci med Stephen Fosters *My Old Kentucky Home* (ibid. 50). Det er dette repertoaret Theodor W. Adorno referer til med dårlig skjult sarkasme (*Neapolitanische Halbschlager*) i sin artikkel om opera på LP-plater, omtalt i kapittel 4.3.

⁵². Morton 2000: 16.

⁵³. Navnet er muligens Johnsons eget og skal være en sammentrekning av *Victor's Viola* (Kenney 1999: 51).

tallerken var godt skjult innenfor et stykke victoriansk møbelkunst av høy kvalitet.

Mot slutten av 1800-tallet hadde hjemmemusiseringen sin storhetstid. Dette bygget i sin tur på en del forutsetninger, noen tekniske, som tilgangen på relativt rimelige instrumenter i form av klaverer, fløyter eller gitarer, og noen økonomisk-sosiologiske, som fokuseringen på kjernefamilien, differensiering mellom arbeidstid og fritid og ikke minst posisjonen til familiens kvinner som de fremste bærere av familiens musikalitet.

Denne posisjonen var ikke, og skulle ikke være av profesjonell art. Gitelman siterer en kilde fra århundreskiftet:

Enfin: the lesson of the years seems to be true that women may play anything written for the piano, and play it well, but not remarkably.⁵⁴

Men i den unge amerikanske kulturen ble familien og dens medlemmer stadig presset mot en økt konsumentrolle; mindre egen delaktighet, mer fremmed ekspertise. Slik vokste de første amerikanske massemedia frem i form av uke- og månedsmagasiner som *Cosmopolitan* (grunnlagt 1886) og *Saturday Evening Post* (grunnlagt 1821). I løpet av 1890-årene økte annonsevolumet i slike magasiner voldsomt; hovedfokus skiftet fra å formidle lesestoff til abonnenter til å formidle lesere til annonsører.⁵⁵ Samtidig steg opplagene, for månedsmagasinenes vedkommende samlet fra 18 millioner i 1890 til 64 millioner i 1905.⁵⁶

Annonseringen i magasinene rettet seg vesentlig mot kvinnene, som ble sett på som den nye verdens kommende konsument. Slik var både repertoar og utseende to viktige "kvinnelige" argumenter for det nye hjemmeinstrumentet.⁵⁷ Det nye instrumentet var ikke en gjenstand som skulle glitre med sin teknologi, men med sin stemme.

⁵⁴. James Huneker (1900) *Women and Music*. *Harper's Bazar*, sitert i Gitelman (1999a).

⁵⁵. Innholdet i magasinene for øvrig ga som oftest heller ikke alternative synspunkter til annonsene. Den amerikanske skribenten Upton Sinclair (1878 – 1968) sa om *Saturday Evening Post* at innholdet var *standardized as soda crackers; originality is taboo, new ideas are treason, social sympathy a crime, and the one virtue of man is to produce larger and larger quantities of material things* [www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAsaturday.htm (2004.01.17)]

⁵⁶. Gitelman 1999a.

Grammofonen tilbød en radikal nyhet: den eksakt repeterbare musikkopplelsen. Musikkvitenskapen med sitt ståsted innenfor den europeiske kunstmusikken hadde ingen plass for et slikt fenomen. Selv ikke Hanslicks forståelse av musikk som totaldefinert i sin noterte form og hvor dermed en interpretasjon teoretisk sett gjerne kan gjenskapes eksakt uten å miste sin verdi som formidler av musikkens innhold rommer noe slikt.⁵⁸ Men det er en stor avstand mellom Hanslicks syn på lytteprosessen som en intellektuell, enestående øvelse og den musikkpraksis som fant sted i form av hjemlige gjennomspillinger — for seg selv eller andre — av enkle arrangementer av tidens musikk, hvor fokus lå mindre på verket og mer på selve prosessen.

En amatørmusiserende kvinne ville på sin side være vel fortrolig med repetisjonsbegrepet innen musikken, både gjennom den musisering hun gjennom sin familieposisjon deltok regelmessig i, og gjennom de spilleøvelser hun var utsatt for fra barnsben av. En slik “ritualiserende repetisjon” som Gitelman formulerer det var heller ingen nyhet innenfor den amerikanske familiens ramme; månedsmagasiner ga en (nesten) tilsvarende grad av regelmessighet i litterær sammenheng, innkjøpsrunder i de nye store varemagasinene var en annen og ny form for tilbakevendende rituale. Ritualer gir trygghet og gjenkjennelse; en av grunnene til at fonogrammet kunne oppnå en så rask og stor markedssuksess var nettopp at repetisjon og gjenkjennelse var med på å dekke over den relativt dårlige kvaliteten på produktene.

Grammofonens tilbud om repetisjon var altså i denne sammenhengen allikevel intet brudd med den musikalske praksis slik målgruppen oppfattet den. Tvert imot: den tilbød en videreutvikling i form av et høyere musikalsk nivå i hjemmet for en på samme tid mindre personlig innsats.⁵⁹

57. Victor startet annonseringen i både *Cosmopolitan* og *Saturday Evening Post* i 1902. Fire år senere kunne firmaet skryte av at de nådde 49 millioner mennesker hver måned med sine annonsekampanjer (Gitelman 1999a).

58. I markedsføringen av sin *Diamond Disc* brukte Edison ordet “gjenskaper” (*Re-Producer*) om sine produkter.

59. For å glatte over dette ble ofte grammofonen markedsført som et instrument man spilte (aktivt) på. Et eksempel finnes i en annonse for en *Aeolian-Vocalian Phonograph* fra 1916 som påstår at apparatet er *a true musical instrument—an instrument to control, to play, an instrument which anyone may use to exercise the natural instinct for musical expression with which everyone is gifted to some degree*. Basis for denne påstanden var at apparatet var utstyrt med en primitiv form for akustisk volumkontroll (Rothenbuhler 1997: 262).

Den viktorianske kvinnen — i USA såvel som i Europa — hadde ansvaret for barnas oppdragelse såvel som det generelle oppsynet med alt som angikk spørsmål om smak og kultur. Men som historikeren Russell Lynes påpeker:

At the same time ... the majority of [American] women had been constrained from any formal intellectual training for cultural pursuits beyond what were considered 'polite accomplishments'—drawing and singing and the domestic arts. A wife was, in other words, expected to be the custodian of culture ... but protected from it.⁶⁰

Den tidlige amerikanske fonogrambransjen var derfor nøye med å påpeke hvilke muligheter fonogrammet kunne ha i familiens musikkoppdragelse, ved å gi den klassiske kulturarven den samme posisjon som i kulturlandene i Europa.

2.3 Lyden lages

Mens problemene rundt lydens natur og dens eventuelle synlige representasjon kun langsomt ble løst i løpet av 1800-tallet hadde man på samme tid forbausende god innsikt i den praktiske kunsten å lagre musikk, først i form av klokkespill i rådhus og kirker, senere med selvspillende musikkinstrumenter. Kombinert med en nær beslektet teknologi utviklet det seg på på 1700-tallet flere sentra for produksjon av prydgjenstander som fløyte- og harpeur, spesielt i det sørlige Tyskland og Sveits. Dermed er det heller ikke så underlig at tidlige fantasier omkring lydproduksjon heller kretser omkring metoder for å generere lyd enn å lagre dem for senere avspilling. Cyrano de Bergerac beskriver i sin fortelling om månemenneskenes at de hadde noe som liknet et urverk — full av små fjærer og uforståelige mekanismer — som kunne snakke, som en bok som ble lest.⁶¹

Musikkautomater ble svært populære både i velstående borgermiljøer og innen adelen; man kjenner f. eks. til at Fredrik den Store av Preussen oppret-

⁶⁰. Russell Lynes (1985): *The Lively Audience: A Social History of the Visual and Performing Arts in America, 1880-1950* (New York: Harper & Row). Sitert etter Kruse 1993: 8.

tet et eget verksted for fløyte- og harpeur i Berlin i 1768, og at hans hoffkomponist Carl Philipp Emanuel Bach komponerte et større antall stykker for slike instrumenter.⁶² Det samme gjorde både samtidige og senere komponister; man finner kjente eksempler både hos Händel, Haydn, Mozart og Beethoven. For den sistnevnte eksisterer det en versjon av siste del av *Auf Wellingtons Sieg bei Vittoria* for Johann Nepomuk Mälzels *Panharmonicon*. Mälzels instrument har gått tapt, men Beethovens partitur viser en blåser- og slagverkbesetning som kan realiseres på et orgelbasert instrument med slagverksbesetning i tillegg.⁶³

Mälzels instrument må med andre ord ha vært en *Orchestrion* — en samlebetegnelse på selvspillende instrumentarier som forsøkte å etterlikne instrumentensemble. De ble styrt av — dvs. musikken ble lagret på — tresylindere med stifter som kontrollerte det mekaniske forløpet. Selve lydgenereringen skjedde med orgelpiper av forskjellig slag samt slagverksinstrumenter.

En *Orchestrion* var et stort og kostbart instrument. Michael Welte, som grunnla sitt firma i 1832 skal ha laget et instrument med *590 einzelnen Instrumente* til hoffet i Baden på midten av 1800-tallet.⁶⁴ Dette var ikke masseproduserte instrumenter beregnet på allmennheten, men heller en håndverksmessig produksjon bygget på gamle tradisjoner. Welte rettet da også sin markedsføring hovedsakelig mot *den Salons der Majestäten, der Großindustriellen und der Reichen in den Kulturstaaten der ganzen Welt*.⁶⁵ En av Weltes stør-

^{61.} *At the opening of the box I found something in metal almost similar to our clocks, filled with an infinite number of little springs and imperceptible mechanisms. It is a book indeed, but a miraculous book without pages or letters; in fine, it is a book to learn from [in] which eyes are useless, only ears are needed.* Cyrano de Bergerac (1656) *Histoire comique des états et empires de la lune*, sitert etter Eisenberg 1987: 87.

^{62.} Fra omtrent samme tid finner vi muligens det tidligste eksemplet på en lagret interpretasjon, nemlig da parisorganisten Claude Balbastre (1724 – 1799) sammen med Marie Dominique Joseph Engramelle (1727 – 1805) beskrev den nøyaktige plasseringen — dvs. ut fra sitt eget spill — av sylinderpinnene for et mekanisk orgel av sin egen *Romance* i Dom François Bédos' lærebok i orgelspill *L'Art du Facteur d'Orgues* fra 1778 (Fuller 1979: 15).

^{63.} 1 piccolo, 4 fløyter, 5 oboer, 5 klarinetter, 2 fagotter, 1 kontrafagott, 2 horn, 4 trompeter, 4 tromboner, pauker, triangel, tyrkiske cymbaler, små og store trommer, orgelbass.

^{64.} Hagmann 1984: 15.

ste konkurrenter var firmaet Ludwig Hupfeld AG i Leipzig, som spesialiserte seg på selvspillende klaverer. Hupfelds produksjon var langt mer preget av markedstilpasning enn Welte, siden klaveret var en viktig del av borgerskapets inventar, og man derfor måtte sikte på et bredere publikum.

Den totale produksjonen av selvspillende, mekaniske instrumentarier økte sterkt i Tyskland på 1800-tallet, spesielt i løpet av den siste tredjepart. Det ble i løpet av århundret utviklet mange forskjellige prinsipper både for lyd-genereringen (orgelpiper, slagverk, klavermekanikk og til og med strykeinstrumenter), informasjonslagringen (treruller med stifter, metallplater eller papirremser med hull), driftsarten (mekanisk, pneumatisk eller elektrisk) og energitilførselen (opptrekkmekanismer, vektbaserte mekanismer, etter hvert også elektriske motorer), men etter hvert ble det klart at det var klavertypen som hovedsakelig sto i fokus hos publikum. Salget av slike økte helt frem til 1920-tallet, da de måtte gi tapt for konkurransen fra radio og grammofon. Orkester- og orgelapparater på sin side nådde sin salgstopp ca år 1900.

Til tross for at alle disse mekaniske instrumentene faktisk lagrer musikken på en høyst håndgripelig form ga de imidlertid ingen opphav til filosofering over forholdet mellom musikken og dens fysiske representasjon. Det kan synes gåtefullt: musikk fremført av musikkautomater kan ikke ha vært noen sjeldenhet i de tyskspråklige områdene av Europa — for den saks skyld heller ikke i England eller Frankrike — mot slutten av 1800-tallet, selv om den kraftigste ekspansjonen kom noen tiår senere.⁶⁶ Man skulle egentlig forvente at disse lagringsformene nettopp fremsto som en fullstendig symbolsk representasjon av musikken, og med det en inngang for musikkvitenskapen, ikke minst siden Hanslick så klart beskriver musikerens arbeid som en produksjon, ikke en interpretasjon av musikkverket.⁶⁷

⁶⁵. Haggmann 1984: 32.

⁶⁶. Hupfeld hadde 75 ansatte i 1899, tolv år senere var tallet steget til 1300 (Ibid: 34). Det er allikevel ingen tvil om at selvspillende instrumenter var vanlig forekommende både i forsamlingslokaler som kaféer, kneiper (Hupfeld) og i de mer velstående borgerlige hjem (Welte) flere tiår før århundreskiftet.

⁶⁷. *Daß für den philosophischen Begriff das componirte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das fertige Kunstwerk ist, darf uns nicht hindern, die Spaltung der Musik in Composition und Reproduction, eine der folgenreichsten Specialitäten unserer Kunst, überall zu beachten, wo sie zur Erklärung eines Phänomens beiträgt.* Hanslick 1854: kap. 4.

Men en slik posisjon fikk det selvspillende instrument og dets lagringsformer aldri. En av grunnene kan nok være en antatt lavere status for slike instrumenter og deres repertoar. Jeg har ikke funnet noen uttømmende oversikt over denne musikkmassen, men det er nærliggende å tro at vi finner en betydelig overlapping mellom musikkmaskinenes repertoar og trivialmusikken i siste halvpart av 1800-tallet, siden vi for begge typer musikk har å gjøre med en kommersiell markedsføring rettet mot et massemarked. En annen og vel så viktig grunn kan imidlertid være lagringsformenes (opp)konstruerte karakter — med andre ord at de ikke fremsto som indeksielt knyttet til de komposisjoner de representerte, men kun som kunstig fabrikerte symboler, fastlagt gjennom (i denne sammenhengen) tilfeldige konvensjoner.⁶⁸

Ved århundreskiftet var det selvspillende klaver et veletablert alternativ for musikk i hjemmet.⁶⁹ Et slikt *Kunstspielklavier* ga samtidig en bruker en viss mulighet til å påvirke resultatet, dels fordi de ble drevet med pedaler, ikke ulikt et harmonium (og bruken av disse influerte på spillestyrken), og dels ved at fabrikantene etter hvert bygget inn betjeningsorganer som ga muligheter til å utføre aksenter og tempomodifikasjoner etter brukerens eget ønske.⁷⁰

Tendensen mot en økende brukerkontroll snudde imidlertid ved århundreskiftet. Før det første tiåret var omme hadde det selvspillende klaveret fått en ny rolle, ikke lenger som avspillingsmaskin for musikkstykker, men som gjengivelsesmaskin for interpretasjoner, ikke lenger *Kunstspielklavier*, men *Reproduktionsklavier*. Omslaget kan symboliseres med Weltes patent fra 1904 på en metode for å registrere anslagsstyrke ved klaverspill. På basis av denne markedsførte de sitt reproduksjonssystem *Mignon* i direkte konkurranse med den nyetablerte grammofonen:

⁶⁸. Problemene med en symbolsk representasjon i motsetning til en indeksiell vil bli berørt mer inngående i kapittel 4.4.

⁶⁹. Det bør i denne sammenhengen påpekes at også konvensjonelle instrumenter, særlig treblåsere, på denne tiden gjennomgikk en rivende utvikling med sikte på å lette spilleteknikken, mao. å gjøre instrumentene mer tilgjengelig for et amatørpublikum.

⁷⁰. Hagmann 1984: 23.

Eine phonographische Aufnahme und Wiedergabe war von vornherein ausgeschlossen, da der Phonograph bekannterweise den Klavierton sehr schlecht und entstellt wiedergibt.⁷¹

Mignon var eksklusiv og hadde høye priser, dette var ikke apparater beregnet på småborgerskapet og deres møtesteder (*für Cafes und Kneipen prinzipiell nicht verkauft wird*)⁷² og ble ikke markedsført som billig underholdning, men som formidler av *der Kunst und nichts anderem als der Kunst*.⁷³

Forøvrig var det ikke bare grammofonplaten Welte kjempet mot. Alle de store fabrikantene av selvspillende klaver hadde tilsvarende systemer på markedet omtrent på samme tid: Aeolan Company i New York hadde markedsført sitt system *Pianola* allerede fra 1900 (*The Pianola solves the Problem of music in the home*),⁷⁴ Hupfeld lanserte sitt *Phonola* i 1902 og et ekte reproduksjonsklaver av samme type som Welte i 1907. Ludwig Hupfeldt AG var Europas største fabrikant av selvspillende klaverer og i motsetning til Welte satset de mer på masseproduksjon. De ekspanderte raskt: i 1899 hadde selskapet 75 ansatte, i 1911 hadde de 1300 ansatte og i 1925 2000 ansatte.

De selvspillende klaverene var slett ikke feilfrie. Papirrullene var nøye på føringen gjennom apparatet og stoppet f. eks. ved den minste påvirkning av fukt. Apparatene hadde videre ofte kun en begrenset del av klaverets 88 toner til rådighet, og selve gjengivelsen kan neppe kalles perfekt, f. eks. var det store problemer med å differensiere styrken mellom enkelttoner i akko-

⁷¹. Sitert etter Hagmann 1984: 27

⁷². Ibid.: 32

⁷³. Nok et eksempel på Weltes markedsorientering finner vi i en annonse i *Illustrierte Familienblatt für Reise, Sport und Gesellschaft* fra våren 1914: — *Welte-Mignon ist der grösste, vollkommenste ReproduktionsApparat des Spieles erster namhafter Künstler von Rang und Namen. Welte-Mignon ist nach persönlicher Aussage der bedeutendsten Musikgrößen unserer Zeit, wie Felix Weingartner, Pranevski, Eugen d'Albert, Beschelitzky, Richard Strauss, Professor Emil Sauer und der durchlauchtigsten Kunstkenner, des Fürsten Liechtenstein und anderer Hocharistokraten, ein Instrument von höchster Vollendung und grössten Kunstwertes, indem es das genaue Original-Spiel in exakter Wiedergabe der persönlichen Auffassung und Nuancierung aller Virtuosen, für die Nachwelt erhält. Es erübrigt hier nur noch festzustellen, dass Welte-Mignon ein Wunder in des Wortes vollster Bedeutung ist und die höchste Begeisterung aller Künstler erweckt. Welte-Mignon wird von der weltberühmten Firma M. Welte & Söhne, Fabrik pneumatischer Musikwerke in Freiburg in Baden erzeugt; wir fügen noch hinzu, dass M. Welte & Söhne natürlich Hoflieferanten sind.* (Sitert etter ibid.: 12)

⁷⁴. Fra en firesiders, flerfarvet annonse i *The Cosmopolitan* 1902, sitert etter ibid.: 24

disk spill. Allikevel fremsto de antakelig i det første tiåret av det 20. århundre som et godt alternativ til grammofonplaten, og de fleste av datidens kjente pianister spilte inn klaverruller. Den eldste pianisten som spilte inn for Welte var Edvard Griegs komposisjonslærer fra Leipzig, Carl Reinecke (1824 – 1910).⁷⁵ Edvard Grieg selv spilte inn ruller for Hugo Popper (som markedsførte Welte-Mignon i Tyskland) den 12. april 1906 i dennes opp-takssalong i Leipzig.⁷⁶ Til tross for et relativt stort tilgjengelig materiale er imidlertid denne delen av musikklivet fremdeles ganske lite utforsket. Firma Welte alene skal eksempelvis ha gjort over 6000 innspillinger.⁷⁷

^{75.} König 1975: 196

^{76.} Hagmann 1984: 218

^{77.} König 1975: 195



His Master's Voice M 66
Opera i hjemmet (nordisk utgave)

3 Musikk på hjemmets premisser

3.1 Edison og musikken

Det var en signifikant forskjell på Edisons “maskuline” forståelse av sin egen oppfinnelse og den reelle “feminine” bruken av den, men det var ikke bare Edison som hadde problemer med å forstå sitt marked. Et kjent eksempel finner vi hos Victor (som senere ble RCA Victor) med sitt berømte varemerke *His Master's Voice*, hvor hunden Nipper lytter på sin herres stemme foran lydtrakten. Opprinnelig ble originalmaleriet tilbudt Edisons distribusjonsselskap i London og viste følgelig en sylindropptaker — en fonograf — og ikke en grammofonspiller. Edison avsto tilbudet og bildet ble istedet tilbudt Victors Londonavdeling — *The Gramophone Co. Ltd* — og overmalt i overenstemmelse med dennes grammofonplateprodukt. Men bildet blir med dette en delvis selvmotsigelse. Det som signaliseres er på den ene siden bildet på den lojale og trofaste lytter, på den annen side derimot det som produsentene ikke ønsket å tilby, nemlig muligheten til selv å spille inn og spille av.⁷⁸ Oppgaven som stemmegjengiver, nærheten til en original, med andre ord den mannlige *master's* forståelse av apparatet er ikke lenger et ideal.⁷⁹

Hunden foran grammofonen signaliserer både sin egen trofasthet til sin herre og lydens trofasthet til originalen. I konkurransen med Victor forsøkte Edison stadig å understreke at hans apparat var i stand til å gi den perfekte illusjon av en musikalsk virkelighet. Forsøket viste seg mislykket og kan gjerne leses som en understrekning av hva som var de reelle hovedmekanismene ved grammofonens aksept i USA.

Mislykketheten hadde ingenting med lydkvaliteten å gjøre. Mer enn sine konkurrenter var Edison svært opptatt av en "korrekt" lydgenivelse, først på 1880-tallet da apparatet ble markedsført som diktafon, senere fra 1896 da han for første gang tilbød det som ren musikkavspiller til hjemmebruk.⁸⁰ Fokuseringen på lydkvalitet førte med seg noen grep som rent markedsmessig viste seg å være katastrofale: for det første at han insisterte på sylindrens overlegenhet i forhold til platen,⁸¹ for det andre at når han endelig i

78. Det har også blitt påpekt, muligens av noe mindre betydning, at grammofonen som Nipper hører så oppmerksomt på står med bremsen påslått og er følgelig ikke i stand til å spille en tone (Leonard Petts (1973) *The Story of "Nipper" and the "His Master's Voice" Picture painted by Francis Barraud*, sitert etter Kenney 1999: 54).

79. Heumann 1998.

80. Edisons forhold til musikk var svært spesielt. Han insisterte selv på å godkjenne personlig ikke bare samtlige artister men også hver eneste innspilling som ble gjort. Samtidig er det et faktum at han hørte meget dårlig og lyttet ofte til sine egne plater ved å bite i grammofonens trekasse for på den måten å lede lyden direkte til sitt indre øre. Hans tro på egen dømmekraft i musikalske spørsmål var til tross for det ikke liten: Sergei Rachmaninoff spilte inn ti plater for Edison i 1920 men Edison karakteriserte ham som kun *a pounder* (Harvith 1987: 9) og lot ham gå. Han mente sangere burde synge uten vibrato (*The tremolo is the greatest defect of the human voice*) og hadde friske meninger om tidens største artister (*Caruso: Extremely bad tremolo now, only a Dramatic Singer*) (Ibid.: 8). Da dirigenten Walter Damrosch — mannen som fra 1928 til 1942 sto bak NBCs pedagogiske radioprogram *Music Appreciation Hour* og som i sin tur ble sterkt kritisert av Adorno — hadde uttalt seg om noen av Edisons innspillinger kommenterte Edison dette på følgende måte: — *Don't want to have much to do with the well know leaders they are absolutely void of all knowledge of the technique of their instruments or the laws of sound and so d--d opinionated by music and differ so much with each other that I think I can paddle my own canoe and future results will show.*" (Fra Edisonstiftelsens arkiv, sitert etter Thompson 1995: 168ff). Man kan trygt si at Damrosch ble angrepet fra to diamentralt motsatte sider.

81. På én måte var dette helt korrekt fordi en sylinder har en helt jevn avspillingshastighet (og derfor jevn kvalitet) under hele spilletiden mens platens lineære avspillingshastighet synker jo lenger inn på platen avspillingen skjer. Derimot var sylinderens vertikale (*hill-and-dale*) avtastingsmetode sannsynligvis dårligere enn Berlinerplatenes horisontale mht. forvrengning av signalet.

november 1911 (og alt for sent) introduserte plater valgte en egen standard, inkompatibel med sine konkurrenters.⁸²

For å demonstrere Edisons lydmessige overlegenhet innførte man en ny type markedsføring — *tone tests* — hvor musikere (som oftest sangere) og Edisons grammofon befant seg på samme podium, og hvor hensikten var å vise at publikum ikke var i stand til å høre forskjell på den levende stemmen og den samme stemmen fra en plate. Testene ble holdt i tusentall over hele USA hovedsakelig i tidsrommet 1914 – 1920, de mest påkostede i konsertsaler som Carnegie Hall i New York, de fleste i enkle forsamlingslokaler i småbyer som neppe hadde et påfallende aktivt konsertliv. Et estimat fra Edisonarkivene indikerer at mer enn to millioner mennesker i alt besøkte slike *tone tests*.⁸³

Å dømme etter samtidige rapporter var de fleste *tone tests* ganske vellykket ut fra sitt formål. For dagens lyttere virker dette muligens underlig, men Edisons plater *hadde* faktisk en svært god kvalitet, og den platestøy som man i dag forbinder med denne teknologien blir filtrert ganske godt når den avspilles akustisk og dessuten lyttes til på en betraktelig avstand, som tilfellet var her. Dessuten må det tilføyes at publikums forventninger og erfaring med innspilt lyd var en vesentlig annen på denne tiden, og at de medvirkende musikere tilpasset sine interpretasjoner til avspillingene så godt det lot seg gjøre.⁸⁴

Som markedsføring, dvs. som presentasjon av grammofonens potensiale i hjemmemiljø var disse demonstrasjonene allikevel ikke vellykket. Grunnen må søkes i forskjellen mellom hva den fremsto som og hva den egentlig var. Edison ville demonstrere at grammofonen kunne erstatte virkeligheten. Men denne virkeligheten var i dette tilfellet den musikk og musikkpraksis slik det eksisterte før grammofonen eksisterte. Slik blir Edisons mål — på samme måte som Nipper ved grammofontrakten — også en selvmotsigelse. Grammofonplaten hadde på denne tiden allerede etablert seg på sin egen måte i musikkens verden.

⁸². Edisons *Diamond Discs* var tykkere (ca 6 mm) enn andre plater, de roterte raskere (80 rpm) og han valgte å beholde sylindrenes vertikale graveringsmetode.

⁸³. Thompson 1995: 153.

⁸⁴. Ibid.: 156.

Jonathan Sterne har en interessant kommentar til Edisons *tone tests* når han registrerer at de roper for høyt, — [*they*] *protests too much*. De antyder egentlig at sammenhengen mellom originalen og reproduksjonen ikke var så selv-sagt som reklamen påsto, her måtte det en overtalelse og opplæring til.⁸⁵

Although the stated goal of the tone tests was to demonstrate that the Edison phonograph had such fidelity that audiences could not tell the difference between live and recorded performance, the most important result was in convincing audiences that one was comparable to the other. It was a logical extension of the high-fidelity advertising campaign that characterized Edison phonographs. In this way, the tone tests extended a controversial strain of thought and practice that had been around since the advent of commercial sound reproduction.⁸⁶

Ved de fleste *tone tests* medvirket det hovedsakelig kvinnelige sangere. Selv om reklamens “virkelighet” i teorien skulle omfatte alle typer musikkfrembringelser var man svært klar over at enkelte instrumenter og stemmetyper ble gjengitt bedre enn andre.⁸⁷

Not every one can make a first-class phonograph record. Some there are whose voices are too soft to make distinct impressions in the wax. The best voice is one that is almost metallic in its timbre — even harsh and hard. For the same reason a cornet makes a far better record than a guitar; a piano, from its sharp and ringing tones, is better than a violin. In this way the phonograph has developed its own especial singers and players.⁸⁸

Opprinnelig var kvinnestemmen en utfordring for fonografen. Da Columbia utga sylindre med sangerinnen Lilla Coleman i 1895 måtte de presisere i katalogen at innspillingene var *suitable only for use with the tubes — NOT ADAPTED FOR HORN REPRODUCTION*.⁸⁹ Men få år senere var problemet løst såpass at kvinnelige stemmer i stedet ble benyttet nettopp som et bevis på mediets kvalitet. Samtidig ga imidlertid også bruken av kvinnestemmer

⁸⁵. Sterne 2003: 266.

⁸⁶. Ibid.: 263.

⁸⁷. Man kan også tolke Edisons svært bevisste bedømming av musikere mer som en reell tilpasning til mediets egenskaper (hvor man i lydoverføringskjeden sannsynligvis må ta i betraktning hans egen dårlige hørsel) enn som en vurdering av musikalsk kvalitet — selv om han selv så dette på en helt annen måte.

⁸⁸. Baker 1904.

en — sannsynligvis utilsiktet — positiv effekt for akseptansen av grammofo-
 foner som privatavspillere av musikk, som en erstatning for den amatørmu-
 siserende amerikanske kvinnen.

Edisons uklare forståelse av sin egen oppfinnelse og dennes plassering i en
 teknisk-kulturell sammenheng var symptomatisk for den kraftige forandrin-
 gen av oppfatningen av sammenhengen mellom lyden og dens opphav som
 fant sted i USA og Europa. Den franske filosofen Henri Lefebvre beskrev
 tiden før Edison som en tid da lyd, ord og setninger var knyttet til sin egen
 opprinnelse og underforstått som et logisk system basert på en praktisk *com-
 monsense*.⁹⁰ Denne tid var snart over, men grammofofonen var ikke alene om å
 avslutte denne tette sammenhengem mellom det man så og det man hørte.
 Telegraf og telefon hadde lagt grunnen for det som skulle ble en radikal
 omdefinering av våre lydmessige referanser.

Til tross for Edisons nederlag — og til tross for at selvmotsigelsen ikke har
 blitt mindre med årene — har denne typen “avbildningsmarkedsføring”
 aldri sluppet taket på grammofofonbransjen. Det helt relevante ønsket om
 forbedring av lyd kvaliteten som gjennom hundre år har gitt oss elektriske inn-
 spillinger, LP-plater, stereogjengivelse og digital lyd har alltid blitt ledsaget
 av markedsmessige betraktninger omkring begrepet *High Fidelity* og den sta-
 dig større muligheten til å rykke tettere og tettere inn på den “egentlige”
 musikalske virkelighet.

Her møter vi for første gang motsetningen mellom grammofofonplatens evne
 til å gjengi musikken ”naturlig” og dens plass som repeterende privatavspill-
 ler, mellom dens teoretiske mulighet til å gjengi musikken i sin opprinnelige,

⁸⁹. Gitelman 1999a. Originalens utheving. En nesten tilsvarende defensiv formulering
 (*Headphones can be used with advantage*) måtte for øvrig jeg ty til på en av mine egne utgi-
 velser da et viste seg at lydbildet på et opptak — for øvrig også av en sangerinne — viste
 seg å være mindre velegnet til høyttalerreproduksjon enn antatt under innspillingen (som
 ble gjort med bruk av hodetelefoner). *Romanser av Edvard Grieg*; Ellen Westberg Andersen,
 Jens Harald Bratlie; Simax PS 1011 [LP], PSC 1011 [CD], 1979.

⁹⁰. *A hundred years ago words and sentences in a social context were based on reliable refer-
 entials that were linked together, being cohesive if not logically coherent, without however con-
 stituting a single system formulated as such. These referentials had a logical or commonsensi-
 cal unity derived from material perception (euclidean three-dimensional space, clock time),
 from the concept of nature, historical memory, the city and the environment or from generally
 accepted ethics and aesthetics.* Sitert etter Kahn 1990: 72

offentlige drakt og det faktiske resultat at musikken gjennom den ble et lydobjekt beregnet på privatkonsum. Den klassiske musikken har egentlig aldri fullt ut akseptert en slik motsetning. Tvert om har man dyrket en annen modell, hvor fonogrammet betraktes som en formidler mellom en original og en kopi, og hvor kopiens kvalitet avhenger av i hvor stor grad den er “trofast” mot originalen. Innenfor en slik formidlingsfilosofi blir selve graden av trofasthet en gullstandard, for å si det med Sterne.⁹¹ Den perfekte formidler forsvinner og gjør kopi og original identiske. Så lenge ikke det skjer, må en hver formidling betraktes som forvrengning av originalen. Sterne argumenterer imot en slik modell og utdyper sitt syn på sammenhengen mellom original og kopi:

Rather than asserting that, by virtue of their physical location, all sounds are different sounds, my argument is historical in scope: the “original” sound embedded in the recording—regardless of whether the process is “continuous”—certainly bears a causal relation with the reproduction, but only because the original is itself an artifact of the process of reproduction. Without the technology of reproduction, the copies do not exist, but then, neither would the originals.⁹²

Slik betrakter han “originalen” og “kopien” som både atskilt fra hverandre og fra selve formidlingsprosessen. En avspilling av kopien blir med andre ord ingen dokumentasjon av en historisk hendelse, men en selvstendig fremføring på sine egne premisser i øyeblikket.⁹³ Her berøres det som er et hovedanliggende i avhandlingen, og som skal diskuteres mer i detalj i del 2.

Det må legges til at fonogrambransjen selv hadde et ambivalent syn på mediet som den forsvinnende formidler. Om man på den ene siden søkte å overbevise potensielle kunder — som Edison gjorde — med at *Mr. Edison has experimented for years to produce a sound re-creating that has no tone—of its own*,⁹⁴ så forsøkte konkurrentene å ta vare på de salgsmulighetene som lå i en differensiering av reproduksjonen, f. eks. ved å bruke stifter som hadde forskjellige egenskaper, som i dette sitatet fra en annonse for Victor:

⁹¹. Sterne 2003: 218.

⁹². Ibid.: 219.

⁹³. Se også Auslander 2005 for en argumentasjon omkring dette.

⁹⁴. Fra en salgsdialog beregnet på Edison-forhandlere. *Edison Retail Sales Laboratory* (1915): 29. PPC, Edison Archives, sitert etter Thompson 1995: 144.

A changeable needle is the only system that positively guarantees a perfect point for playing every record; a changeable needle adapts the different selections to the requirements of different rooms, and to meet the tastes of different people; a changeable needle enables you to hear every record as you want to hear it [...] Always use Victor Machines with Victor Records and Victor Needles—the combination. There is no other way to get the unequalled Victor tone.⁹⁵

Fagpressen grep tidlig denne muligheten til å hjelpe sine lesere med vurderingen om hva som kunne være det optimale valg for en lytter. En tysk artikkel fra 1909 går nøye gjennom de forskjellige stiftene som forskjellige fabrikanter tilbyr: *Kondornadel*, *Marschall-Kolbennadel*, *Konzertnadel*, *Löffelnadel*, *Starktonnadel* og *Doppelttonnadel* og disses muligheter til å påvirke lyden.⁹⁶ En sammenlikning med dagens fagtidsskrifters tester av kabeltyper er nærliggende.

3.2 Mekanisk musikk

Da grammofonplaten ble lansert i Europa gikk den inn i en helt annen musikkultur enn i USA. Her hadde radikale strømninger begynt å utfordre 1800-tallets kulturytringer, i første rekke innenfor kunstnergrupperinger som *Die Brücke* i Dresden fra 1905, futuristene i Milano fra 1908, *blauer Reiter* i München fra 1911 og Novembergruppen i Berlin fra 1918. Beveggrunnene for disse bevegelsene var ganske blandet. De kunne fremstå som en reaksjon på impresjonismen, som en reaksjon på senromantikken, som en reaksjon mot krigen og med en åpenhet — til dels ukritisk begeistring — for den nye tids teknologiske nyvinninger. De dannet ikke nødvendigvis noen enhet; mens dadaismen (som oppsto i Zürich midt under første verdenskrig og etablerte seg i Berlin ca 1919) var venstre- og anarkistorientert og i sterk opposisjon til en rasjonalismeideologi som eksempelvis ble betraktet som en

⁹⁵. The Victor System of Changeable Needles Gives You Complete Musical Control. *Ladies Home Journal*, juni 1913, 68. Sitert etter Sterne 2003: 269.

⁹⁶. Olitzki 1909.

av verdenskrigens forutsetninger, må futurismen mer betraktes som en forløper til Mussolinis fascisme med sin nasjonalisme, krigsbegeistring og dyrking av lederskap.

Allikevel hadde de unge kunstgrupperingene også mange trekk felles, ikke minst i ønsket om å bryte ned kunstopplevelsen i teater, bildende kunst og musikk i enklere komponenter: fra meningsbærende tale til lydobjekter, fra tradisjonelt maleri til enkle geometriske former, fra musikk til støyelementer. Og selv om futuristene utviklet sine egne støyinstrumenter er det ikke vanskelig å se den muligheten som lå i å benytte grammofonplaten som et autonomt kunstobjekt, frakoblet det opprinnelige verket og tatt i bruk som et nytt instrument.

I mars 1915 fikk Igor Stravinskij og Sergei Prokofiev demonstrert futuristenes *intonarumori* — støyinstrumenter — i Milano av oppfinneren selv, Luigi Russolo.⁹⁷ Kildene er litt uenig i hvorvidt det var støyinstrumentene selv eller grammofoninnspillinger av dem som ble demonstrert.⁹⁸ Uansett var ikke Stravinskij spesielt imponert over de musikalske mulighetene som ble vist ham.⁹⁹ Heller ikke Prokofiev kan ha vært særlig velvillig innstilt til kombinasjonen teknologi og musikk ut fra en tidligere beskrivelse han ga av fonografen som en “djevelens oppfinnelse”.¹⁰⁰

Men til tross for dette må futuristenes ideer kunne betraktes som et av utgangspunktene for den automatiserte musikkgjengivelsen som element i en kunstnerisk sammenheng, selv om de selv ikke refererte til dette før i 1922.¹⁰¹ Da hadde allerede andre kunstretninger begynt å bruke mekanisk

^{97.} Russolos instrumentarium er beskrevet som en tidlig form for synthesizer, med en støygenererende del drevet elektrisk eller med hånd, og en mekanisme for kontroll av lydstyrke og frekvens (Luigi Russolo: Russolo (1916) *The Art of Noises*. Sitert etter Pinch 2003: 544.

^{98.} Francesco Balilla Pratella sier i sin *Autobiografia* at Stravinskij improviserte på et *intonatimore* sammen med de andre gjestene (Pratella (1971), sitert i Piccardi (1999: 161)), mens Stravinskij selv mange år senere forteller om fem grammofoner på fem bord. Muligens hadde Russolo sørget for å ha tilgjengelig både instrumentariet og grammofoninnspillinger av dette.

^{99.} Craft 1962: 71

^{100.} Sitert i Eisenberg 1987: 69.

^{101.} I manifestet *L'Improvvisazione musicale* (Piccardi 1999: 176).

lyd som kunstnerisk objekt. I sesongen 1919/20 ble det arrangert en dadaistisk “konsert” i Berlin hvor den unge musikkstudenten Stefan Wolpe (1902 – 1972) brukte åtte grammfoner til å spille av forskjellig musikk (med forskjellig hastighet) mens en sonette av Shakespeare ble resitert — muligens det første eksempel på en slik bruk av grammfonen i kunstsammenheng.¹⁰² Og allerede i 1913 hadde Erik Satie i sin *Description automatiques* presentert tanken om å befri musikken fra *der Herrschaft des individual-psychologischen Ausdrucks*, for å sitere Carlo Piccardi.¹⁰³ Og Satie provoserer i kjent stil — han er ikke tradisjonell musiker men “fonometrograf”, han har større glede av å måle en klang enn å høre den, og han kan som middelmådig “fonometer” komponere mer musikk på samme tid som en utdannet musiker, osv.¹⁰⁴

Saties tanker var imidlertid ikke mer provoserende enn at Stravinskij i løpet av første verdenskrig laget et lite stykke for selvspillende klaver¹⁰⁵ for *London Aeolian Company*, og arbeidet deretter en tid med muligheten for å benytte selvspillende klaverer sammen med ordinære orkesterinstrumenter i *Les Noces*. Selv om dette ikke lot seg realisere var han i mange år opptatt av de mulighetene det mekaniske klaveret ga, og i 1921 tegnet han en kontrakt med Pleyel i Paris som satte ham i stand til å overføre sine egne verk til klaverrull. Femten verk ble overført på denne måten, bl. a. flere av de kjente Paris-ballettene.

Det var allikevel Tyskland og spesielt Berlin som skulle bli det europeiske sentrum for mekanisk musikk i første halvpart av mellomkrigstiden. En viktig forutsetning for dette var den tysk-italienske komponisten og pianisten Ferruccio Busoni (1866 – 1924) som bodde i Berlin fra 1894 til sin død, kun avbrutt av noen år under krigen. Busoni hadde en enorm betydning for den

¹⁰² Clarkson 1986: 202. Ellers er dette gjerne en ære som tillegges John Cage med sin *Imaginary Landscape No. 1* fra 1939. Mark Sinker knytter dette sammen med overgangen fra levende musikk til bruken av grammfonoplater i amerikansk radio på samme tid (Sinker 1997: 218).

¹⁰³ Piccardi 1999: 176.

¹⁰⁴ Satie (1913) *Ecrits*, et tysk sitat finnes hos Piccardi 1999: 177.

¹⁰⁵ Utgitt av Pleyel på klaverrull T-967B i 1923. Inspirasjonen fikk han fra *de mekaniske klaverer og de automatiske spilledåser i Madriids gader* (Stravinskij 1969: 70). Stravinskij orkestrerte senere stykket og publiserte det under navnet *Madrid* som siste del i sin *Quatre Etudes pour Orchestre*.

musiker- og komponistgenerasjon som vokste opp i Berlin på denne tiden; som dirigent, klaverpedagog og fra 1920 som ansvarlig for mesterklassen i komposisjon ved det prestisjefylte *Akademie der Künste*. Han hadde gitt ut sin *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* i 1907 hvor han nærmest i form av et utopisk manifest filosoferte over komposisjonskunstens videre utvikling, ubundet av de enkelte musikkinstrumentenes konstruksjonsmessige begrensninger.¹⁰⁶

Busonis påvirkning på musikktenkningen i Berlin var stor, men det var flere andre grunner til at byen klarte å markere seg i retning mekanisk musikk. Én var den generelle kulturpolitiske reformviljen som dominerte det preussiske kulturministeriet etter revolusjonen i 1918 – 19, en annen at det allerede var lagt grunnen til en forbindelse mellom musikk og teknikk gjennom den forskningen som ble drevet innenfor Psykologisk Institutt ved Universitetet i Berlin, hvor man brukte fonografen til musikketnologiske lydopptak.¹⁰⁷

Den teknologiske interessen fantes hos komponister, ikke musikere. Og foruten den generelle begeistringen for foreningen mellom musikk og teknikk som var fremherskende på denne tiden så også komponistene nå muligheten til å få større kontroll over det klingende resultatet. I sin mest ekstreme form betød dette å skrive lyden direkte, uten mellommann av noe slag.

Så lenge man betraktet grammofonplatens graverte spor som en skrift som i seg bar muligheten for å kunne leses direkte av mennesker var det ikke urimelig at den motsatte tanken — å skrive lyden manuelt — også ville fremsettes. En slik tanke finner vi fremsatt i husorganet til Deutsche Grammophon, *Die Stimme*, allerede i 1910:

Es ist doch etwas Seltsames um diese rätselvolle Gravierung der schwarzen Platte vor uns. Gravierung: Ja, das ist's, wenn auch niemals ein Graveur diese Schallwellengravierung wird nachmachen können. Wirklich niemals? Ein toller Gedanke: Warum sollen wir denselben Weg, den wir vorwärts geschritten sind, nicht auch rückwärts gehen können?¹⁰⁸

¹⁰⁶. *Die Instrumente sind an ihren Umfang, ihre Klangart und ihre Ausführungsmöglichkeiten festgekettet, und ihre hundert Ketten müssen den Schaffenwollenden mitfesseln.* Busoni (1907), sitert etter [www.aufgang.org/koch/homepage/resources/busoni1.asp (2004.04.16)].

¹⁰⁷. Schenk 1996: 181.

Og fra en helt annen utgangspunkt finner vi den tyske dikteren Rainer Maria Rilke som i artikkelen *Ur-Geräusch* forteller om da han studerte medisin og han i en anatomitime filosoferte over likheten mellom hodeskallens *sutura coronalis* og det graverte sporet i en fonografylinder: Hva slags lyd ville det bli om man kunne spille av hodeskallens linje?¹⁰⁹ Den samme lengselen etter å utforske lydsvingningenes hemmeligheter ga også den ungarske fotografen og senere Bauhaus-kunstneren László Moholy-Nagy uttrykk for i flere artikler i datidens toneangivende kunsttidsskrifter som *De Stijl* og *Der Sturm*.

Indirekte uttrykker disse eksemplene en betydelig skepsis til den utøvende musiker. Midt i en revolusjonerende forandring av musikkens formidlingsformer virker det som at troen på at interpreten skal ha en plass i denne forandringen er meget svak. Det er instruktivt å lese den unge musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidts (1901 – 1988) betraktninger over musikklivets tilstand i 1925, slik det fremkommer i *Pult und Taktstock*, fagtidsskrift for dirigenter:

In wenigen Jahren wird das große Symphonieorchester als allgemeine Einrichtung zu bestehen aufgehört haben. [...] Man verlangt heute (progressiv!) bedeutend höhere Leistungen bezüglich der Intonation, des Zusammenspieles, der Virtuosität etc. als früher. [...] Die Intuition des Komponisten dürfte beginnen, über die Grenze der vom Menschen ausführbaren Techniken hinauszuführen.¹¹⁰

Symfoniorkesteret hadde nådd sin maksimale kvalitet, deres yteevne strakk ikke lenger til når samtidens unge komponister skulle få uttrykk for sin inspirasjon. Og etter å ha betegnet muligheten til å bruke et kammerorkester som erstatning for det store symfoniorkesteret som et uakseptabelt

¹⁰⁸. Alexander Dillmann i *Die Stimme* (1910), sitert etter Katz 2001: 178.

¹⁰⁹. *Die Kronen-Naht des Schädels (was nun zunächst zu untersuchen wäre) hat — nehmen wirs an — eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes —, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z. B.) die Kronen-Naht wäre —: Was würde geschehen? — Ein Ton müßte entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik ...* Rilke (1919). Busoni dedikerte forøvrig sin *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* til Rilke.

¹¹⁰. Stuckenschmidt 1925: 2.

surrogat, blir konklusjonen at den interpreterende musikeren tilhører en utdøende rase:¹¹¹

Das zunehmende Bedürfnis unserer Zeit nach Präzision und Klarheit erhellt immer mehr die eigentliche Unfähigkeit des Menschen, als Interpret von Kunstwerken zu gelten. [...] Erst heute beginnt man, den Wert zu begreifen, den die Mechanik für die Entwicklung der Musik haben wird. [...] Die Rolle der Interpreten gehört der Vergangenheit an.¹¹²

Ikke uventet forsyner redaktøren artikkelen med en ingress hvor han stiller seg uforstående til forfatterens meninger.

Det radikale tyske musikkliv trakk med andre ord på midten av tyvetallet — mens de mekaniske selvspillende instrumentene ennå så ut til å ha en fremtid, mens grammofonplaten allerede hadde en generasjon bak seg og fremsto som en noenlunde stabil teknologi og i det radioen sto frem som en kommende kraft i musikkformidlingens tjeneste — i alle fall tre konklusjoner:

- Den klassiske musikken hadde utviklet seg forbi et nivå hvor man kunne forvente at et ordinært musikkliv kunne yte denne full — om noen — rettferdighet.
- Man hadde en enorm tro på at dette problemet skulle løses ved hjelp av musikkens nye formidlings- og lagringsformer.
- Denne løsningen ville skje ved at komponisten skapte sin musikk direkte på mediet, uten utøvende mellommenn.

I ettertid kan det uten videre slås fast at den første konklusjonen ikke holdt, dels fordi det profesjonelle utøvernivået — hva nå dette kunne være på tyvetallet — tydeligvis har vært i stand til å utvikle seg tilfredsstillende, og dels fordi at i begrepet 'tilfredsstillende' ligger en feedback fra utøver til komponist som sikrer at det er, og sannsynligvis alltid vil være, et samsvar mellom forventning og kapasitet hos aktørene. Dermed ble den andre konklusjonen heller ikke i samsvar med den videre utviklingen. Men den tredje konklusjonen har absolutt vist seg å ha en kjerne av sannhet, ikke bare for

¹¹¹. Praksisen med å bruke en mindre besetning var på den tiden ingen uvanlig strategi for å kunne fremføre større orkesterverk, og Stuckenschmidt viser til Arnold Schönbergs *Verein für musikalische Privataufführungen* som et eksempel.

¹¹². Stuckenschmidt 1925: 8.

femtitallets former for elektronisk musikk. I dagens musikkpraksis er i realiteten all mediabasert musikkproduksjon å betegne som en lydkomposisjon hvor eventuelle utøvere som oftest har en begrenset, av og til slett ingen, innflytelse på det endelige resultat.

Det ligger ikke bare en teknologisk begeistring i et slikt negativt syn på musikeren her. Vel så meget uttrykker det en samtidig reaksjon mot ekspressjonisme og musikalske overdrivelser som peker henimot et ideal om klarhet og rasjonalitet. Det er lett å se sammenhengen til Stravinskij og neoklassisismen her. Ennå tydeligere er forbindelsen til Paul Hindemith og hans *Neue Sachlichkeit*.

Interessen for koblingen mellom musikk og teknologi i Berlin manifesterte seg ved at Musikkhøgskolen i Berlin, som var en del av akademiet, fikk anledning til å opprette et *Rundfunk-Versuchsstelle* i mai 1928. Da hadde Hindemith vært ansatt ved den samme musikkhøgskolen ett år. Han var slett ikke ukjent med problematikken knyttet til de nye massemediene. I 1925 hadde han tilkjennegitt et syn på radiooverføringer av musikk som Walter Benjamin skulle finne en mer berømt formulering på ti års tid senere:

Durch die Dazwischenschaltung der Maschine werde der "seelische" Teil der Wirkung von Musik aufgehoben, mindestens stark gestört und geschwächt; der intellektuelle Anteil aber bleibe.¹¹³

Men Hindemith var også interessert i de kunstneriske mulighetene de mekaniske instrumentene bød på, og allerede året etter deltok han ved musikkfestspillene i Donaueschingen hvor det var satt spesielt fokus på *Musik für mechanische Instrumente*. Her ble Oskar Schlemmers *Triadischen Ballett* urfremført med Hindemiths musikk spilt på et Welte-Philharmonie-Orgel spesialimportert fra Belgia for anledningen. Orgelrullene har senere gått tapt,¹¹⁴ men selve fremføringen finnes bevart i grammofonopptak, senere utgitt på CD.¹¹⁵ I tillegg ble verk av Hindemith, Ernst Toch og Gerhart

¹¹³ Hindemith: Mein Bekenntnis zum Rundfunk, *Funk* 1925 s. 224, sitert etter Schenk 1996: 186.

¹¹⁴ I Hindemiths håndskrevne verkfortegnelse finnes under året 1926 bl.a. følgende innførsler: *Toccata für mechanisches Klavier (Welte-Mignon), 4 Rolle; Das triadische Ballett für mechanische Orgel, 4 Rollen [...]* *Entwürfe und Noten hier. Die von mir gestanzten Rollen sind bei Welte*. Scherliess 1999: 248.

¹¹⁵ *Suite für eine mechanische Orgel*, op. 44, Koch-Schwann 3-1202-2 H1 [CD].

Münch fremført på et Welte-Mignon-klaver.¹¹⁶ Også her er de fleste rullene forsvunnet, selv om samtlige ble mangfoldiggjort og tilbudt for salg i tiden umiddelbart etter festspillene.

Musikkfestspillene i Donaueschingen hadde helt siden åpningen i 1921 lagt vekt på samtidsmusikk, men det var først dette året at man fokuserte på bruken av moderne media. I 1927 ble festspillene flyttet til Baden-Baden hvor man bl. a. presenterte originalmusikk for lydfilm, en trend som fortsatte både i 1928 og 1929. Ved festspillene i 1929 presenterte man for første gang musikk som var spesielt tilpasset radiooverføringer og lot publikum velge mellom å sitte i konsertlokalet (som var iscenesatt som et radiostudio) eller i et naborom for å følge konserten over høyttalere.¹¹⁷ I 1930 ble festspillene flyttet på nytt, denne gang som en del av *Berliner Kunstwoche* under navnet *Neue Musik Berlin 1930*.

Den voksende interessen for radio og alt som var elektronisk på denne tiden hadde dramatiske konsekvenser for de mekaniske instrumentene. Grammofofonindustrien klarte å overleve ved å bruke radioens teknikker; selv om selve lagringsformen var like mekanisk som tidligere hadde man rundt 1925 gått over til elektrisk / mikrofonbasert opptak så vel som forsterker- / høyttalerbasert avspilling. De mekaniske instrumentene klarte ikke noe liknende, selv om både Hupfelt og andre prøvde å kombinere selvspillende klaverer med radiomottakere. De fleste ga seg mot slutten av tyveårene, Welte gikk konkurs i 1932.

¹¹⁶. König 1975: 200.

¹¹⁷. Butting 1955: 163. Det fremgår ikke av Buttings tekst hva publikum foretrakk. Evan Eisenberg har en interessant parallell ca. femti år senere når han forteller om en utendørs jazzkonsert i *Central Park* i New York som ble overført i radio hvor en del av publikum (*younger and middle-class listeners*) foretrakk å høre konserten på sine medbrakte radioer til tross for at den direkte konsertlyden var upåklagelig (Eisenberg 1987: 85).

3.3 Fra reproduksjon til produksjon

Den raske kommersialiseringen av grammofonplateproduksjonen førte til en rask, til dels aggressiv eksploatering av andre markeder allerede fra århundreskiftet. Berliners *Gramophone Company* etablerte *The Gramophone Company* i Hayes i England i mai 1898 (med 50% eierandel), i løpet av dette året hadde den senere legendariske produsenten Fred Gaisberg (1873 – 1951) flyttet dit samt opprettet datterselskap både i Russland og Tyskland,¹¹⁸ i tidsrommet 1900 – 1904 sågar under firmanavnet *Gramophone Co.: Gramophone & Typewriter*.¹¹⁹ Berliners selskap i USA gikk som nevnt senere over i *Victor Talking Machine Company*. Victor og Gramophone Co. inngikk ganske snart en avtale om markedsdeling slik at Victor arbeidet vesentlig i USA og det fjerne Østen mens Gramophone Co. konsentrerte seg om resten av verden.¹²⁰ Men selv om Victor og Gramophone Co. var de to store selskapene fantes det også andre betydelige aktører, som for eksempel Lindström-konsernet med base i Tyskland, Pathé fra Frankrike og det amerikanske Columbia (som allerede i 1902 hadde opprettet en avtale med Victor om deling av patentrettigheter).

Kontakten med Europa medførte at Victor / Gramophone Co. — i motsetning til konkurrenten Edison — ble konfrontert med den gamle verdens kulturidealer på en helt ny og direkte måte. Dette styrket bransjens syn på den klassiske musikkens betydning for sin egen presisjon — selv om det tidvis kom til konflikter. Da Fred Gaisberg var i Russland for å gjøre opptak av sangerne fra tsaroperaen i 1901 avviste han først Feodor Chaliapins honorarkrav, men Chaliapin argumenterte med at publikum selvsagt ville betale mer for innspillinger med en kunstner enn for en varietesanger.¹²¹ Idéen ble

^{118.} Som en kuriositet kan nevnes at Europas første klassiske klaverinnspilling ble gjort av dem i 1899, da Alfred Grünfeld spilte Edvard Griegs *Sommerfugl* op. 43 nr. 1. Samme år ble også to romanser av Grieg og en av Kjerulf spilt inn med sopranen Otta Brønnum av samme selskap (Liliedahl 2002: 3).

^{119.} Troen på fonogrammetts muligheter til å kunne stå på egne forretningsmessige ben kan ikke ha vært påfallende stor internt i firmaet på denne tiden. Om sammenhengen mellom grammofonen og skrivemaskinen i siste halvpart av 1800-tallet kan for øvrig vises til Gitelman (1999b) og Kittler (1999).

^{120.} Gronow 1983: 57.

behørig fulgt opp av Gramophone Co., som ikke bare solgte platene med Chaliapin til dobbelt pris, men etablerte en helt ny type markedsføring med fokus på denne kulturelle merverdien, med luksuriøse illustrerte kataloger og med et eget synlig signal på de nye platene: en papiretikett i rødt og gull som ledet tankene hen på Metropolitanoperaens interiør — *Red Seal*.¹²²

Igjen ser man tydeliggjort denne avstanden mellom den nye verden representert med en av ur-mytenes for *the self made man* — Edison — og den gamle verdens kulturtradisjoner. I Edisons fonograf lå det ingenting som pekte frem mot den rollen grammofonen skulle innta i det tyvende århundrets musikkliv. Hans uvilje mot tradisjoner uten basis i empiri og mangel på forståelse for en kulturell elite gjorde ham ute av stand til å se hvilke grep som skulle gjøres for å introdusere grammofonen hos et bredt publikum. Grunnene til grammofonens gjennombrudd som musikalsk formidler lå ikke i teknologien, men i måten den var i stand til å tilpasse seg samtidens kulturelle rammer.

Året etter besøket i Russland gjorde Gaisberg de berømte opptakene av den unge tenoren Enrico Caruso i Milano, en session som sannsynligvis mer enn noe annet skulle komme til å bekrefte at den klassiske musikken og grammofonbransjen for alvor hadde funnet hverandre.¹²³ Og i 1906 lot omsider Edisons tidligere eksempel på det ypperste innen sangkunst, Adelina Patti, seg overtale til å gjøre sitt første opptak. Opptaket ble imidlertid ikke gjort for Edison, men for konkurrenten i London¹²⁴ — og til hennes egen store

¹²¹. Siefert 1995: 436.

¹²². Følgende sitat fra en annonse for Victor hentet fra *Ladies Home Journal*, mai 1918, er illustrerende: *In France, genius is crowned by election to the French Academy. Members of this brotherhood of the great are known as the French Immortals. In the world of recorded music, there is a similar distinction in becoming a famous Victor artist. None but the chosen few can win this laurel* (sitert etter Kenney 1999: 53).

¹²³. Få opptak er så omspunnet av myter som dette, gjort på et hotellrom i Milano den 11. april 1902. Gaisberg selv skrev i sine memoarer at Caruso hadde forlangt £ 100.- for sine 10 platesider, at hovedkontoret nektet å betale en slik uhyrlig sum og at Gaisberg selv derfor betalte av sin egen lomme (Gaisberg 1942: 47). Senere forskning har imidlertid ikke kunnet verifisere en slik historie. Caruso skal ha fått sine £ 100.- — som riktignok var en enorm sum for én ettermiddags arbeid — helt rutinemessig og uten problemer overført fra London (Bolig 2002: 2).

¹²⁴. Gramophone & Typewriter 03051 [78].

begeistring, slik historien blir fortalt av firmaets faste dirigent på den tiden, Landon Ronald.¹²⁵

Victor ga ut Carusos ti plater i 1903, samme år han debuterte på Metropolitan-operaen, og markerte dette med en massiv reklamekampanje, i aviser, magasiner, husfasader og sporvogner. Denne tunge markedsføringen av kulturell status plasserte for alvor grammfonen innenfor de borgerlige husholdningers interesseområde.

Patentsamarbeid og fordeling av markeder ga de opprinnelige aktørene en stor fordel ved oppbyggingen av en verdensomspennende industri, og snart fantes det lokale avleggere i de fleste steder i verden hvor europeisk-amerikanske interesser gjorde seg gjeldende. Fra en opptaksreise gjennom Kaukasus i 1913 forteller en lydtekniker:

In the Caucasus mountains the talker [*the talking machine*, min kommentar] can be heard in every one of the multitudinous villages; the records are played unceasingly and are therefore soon worn out, causing a result which is not particularly pleasing to other than the Cossacks themselves who will never buy another record of the same title until one is actually broken. Even then they retain the pieces and in some cases decorate their huts with them. There is a fair amount of business done in the Caucasus; there is a population of seven millions excluding three million Russian people. The talking machine is the only means of amusement and therefore in demand.¹²⁶

Ved utbruddet av første verdenskrig var grammfonindustrien vel etablert som en viktig formidler av kultur og underholdning. På samme tid gikk de sentrale patentene for lydregistrering ut, dette ga opphav til et øket mangfold av lokale plateselskaper verden over.

Grammfonindustrien var et selvfinansierende, kommersielt aktivitetsområde. Og selv om det knyttet seg mange optimistiske kultursynspunkter

¹²⁵ *Ah, mon Dieu!*, skal hun ha ropt ut etter det første opptaket, *maintenant je comprends pourquoi je suis Patti! Mon cher, quelle voix! Quelle artiste!* Som historien om Caruso er også denne omtvistet (Katz 1999: 112). Hennes honorar skal for øvrig ha vært ti ganger så stort som Carusos, og hun fikk en egen etikettfarge — rosa. Markedsføringstrikset med fargede etiketter ble også gjort for sopranen Nellie Melba, som fikk fargen lilla (Siefert 1995: 438).

¹²⁶ Noble, J. T. (1913) Three years' recording trip in Europe and Asia. *The Talking Machine World*. Sitert etter Gronow 1983: 58.

om spredningen av klassisk musikk til dette nye mediet,¹²⁷ var bransjen selv opptatt av å optimalisere sine inntekter ved å finne den musikk som passet best til denne typen formidling, og som solgte best. I Norge, hvor *The Gramophone Company* gjorde sine første opptak i desember 1904, besto den første tiden nesten halvparten av den innspilte musikken av norsk, klassisk repertoar. Dette holdt seg ikke lenge. I løpet av de neste ti – femten år sank den totale andelen av klassiske opptak gjort av *Gramophone Co.* i Norge til ca 10%.¹²⁸ Det er ingenting som tyder på at en slik trend var annerledes i andre markeder, selv om den klassiske markedsandelen alltid har ligget høyere i noen land, eksempelvis i sentral-Europa, enn andre.¹²⁹

Selv om stadig mer ambisiøse klassiske prosjekter ble påbegynt — Victor gjorde de første orkesteropptak allerede i 1906, mens den første komplette symfoniinnspilling ble gjort i 1913 da Berlin filharmoniske orkester (eller rettere en mindre del av det) under Arthur Nikisch spilte inn Beethovens femte symfoni — var utgivelsene preget av sine tekniske begrensninger. Dette gjaldt i første rekke spilletiden, som for grammofonplatens vedkommende økte langsomt fra ca to minutter for de tidligste Berlinerplatene rundt århundreskiftet til opp mot fire og et halvt for en 12" plate ca 1920.¹³⁰ Det blir imidlertid for defensivt å betrakte dette utelukkende som en begrensning. Mer rimelig vil det være å kalle det en systemegenskap som preger den informasjonen som skal formidles.

Det er ingen overraskelse at klassisk musikk, som i løpet av 1800-tallet hadde sprenget alle tidligere rammer for forventet varighet, fikk de største problemene med å tilpasse seg det nye mediet, mens dansemusikk og musikk av underholdende karakter kunne formidles med langt større lett-

¹²⁷. Spesielt i USA var europeisk klassisk musikk synonymt med høyverdig, god musikk og mange så i grammofonen en mulighet til å motarbeide poulære trender. — *If the children enjoy Schumann's Traumerei [sic], Schubert's Serenade, and the Pilgrim's Chorus from Tannhauser [sic], they will not care to hear rag-time and cheap street music*, som en amerikansk musikkklærer skrev i 1911 (Sitert etter Katz 1998).

¹²⁸. Simonsen 2000: 95.

¹²⁹. I Tyskland ble det i 1907 produsert dobbelt så mange plater med kunstmusikk (*E-musik*) som med underholdningsmusikk (*U-musik*). I 1929 var kunstmusikkens andel sunket til 25%, i 1953 til 10%. (Haas 1957: 99).

¹³⁰. Timothy Day nevner HMV DB 192 med deler av Haydns strykekvartett op. 33/6 som en av de lengste med en spilletid på nesten 5:30 (Day 2000: 7).

het. Allikevel er det interessant å registrere med hvilken praktisk entusiasme man søkte å utnytte det nye mediet, til tross for de tekniske rammene. Spilletidsproblematikken kunne løses på én av to måter: ved beskjæring eller oppdeling, og begge måter ble forsøkt. I den tidligste innspillingen av Griegs a-moll konsert som er gjort¹³¹ løste man problemet med hardhendt beskjæring: Mot slutten av plateside nr. 1 nærmer man seg slutten av sidetemaet — og der avbrytes satsen i takt 75, med en par solide C-dur-akkorder for å markere at her er det slutt. Sistesatsen beholder de første 130 taktene og slutter i det minste i a-moll. Av annensatsen finnes ikke et spor. Da Edward Elgar — som var blant de tidligste unge komponister som tok fonogrammediet alvorlig — spilte inn sin fiolinkonsert i 1916 med Marie Hall som solist skrev han ikke bare en ny harpestemme til utfylling av tynneste teksturene, men hver sats ble redusert til én platesides varighet. Da han senere, i 1932, spilte konserten inn på nytt med Yehudi Menuhin som solist var den komplett, på 12 platesider.¹³²

Andre beskjæringer kunne være mer sofistikerte, *cutting out a bar or two here, a bar or two there, to save a second or two*, som den amerikanske sopranen Rosa Ponselle husket det,¹³³ eller man kunne simpelthen spille raskere. Ved en oppdeling på flere platesider måtte hver side spilles inn som om det var et separat stykke, en praksis som medførte forskjellig syn blant musikere om hvorvidt man skulle avfrasere eller ikke på slutten av hver side. Dirigenten Leopold Stokowski ønsket en ritardando (*You must finish each record off gracefully*) mens Eugene Ormandy hadde den stikk motsatte oppfatningen.¹³⁴ Man bør imidlertid neppe på grunn av et slikt utsagn anta at Stokowskis innspillinger fra 78-epoken dårligere lar seg sette sammen til komplette verk for utgivelse på LP eller CD enn Ormandys, og det later heller ikke til at dette har vært en innvending mot senere nye utgivelser med Stokowskis tidlige innspillinger.

¹³¹ Herr Wilhelm Backhaus, klaver; The New Symphony Orchestra; Landon Ronald, dir. Gramophone Monarch Rec. 05523 / 34 [78].

¹³² HMV DB 1751 – 56 [78].

¹³³ Rosa Ponselle, i Harvith 1987: 82.

¹³⁴ Abram Chasins, i Harvith 1987: 102.

Populærmusikken utnyttet systemegenskapene ved grammofonplatens formidlingskanal på en innovativ måte, ubundet av den klassiske musikkens tradisjoner. Innenfor spilletidsbegrensningen utviklet det seg enkle formmønstre med avvekslende vers og refreng. Begrensningen i dynamikk, dvs. avstanden mellom systemets egenstøy og maksimal signalstyrke før forvrengning ga opphav til nye instrumentasjonsteknikker; for avspilling i hjemmet var det egentlig ingen fordel med stor dynamikk. Da elektriske opptak og avspillinger ble innført ca 1925 så klassiske musikere på dette som et relativt stort skritt mot målet om en naturtro grammofongjengivelse. Populærmusikken derimot så det som nye muligheter for å produsere et lydbilde spesielt tilpasset høytalerlytting. Det er instruktivt å lytte til Paul Whitemans innspillinger av de samme stykkene gjort henholdsvis før og etter overgangen til elektriske opptak.¹³⁵ Og den unge sangeren Harry Lillis (Bing) Crosbys bruk av nærmikrofonteknikk fra 1926 gjorde ham ikke bare til den mest selgende grammofonartisten i sin tid (400 millioner plater solgt), han definerte samtidig et nytt utviklingstrinn innen den grammofon-tilpassede underholdningsmusikken.¹³⁶

3.4 Institusjonalisering og mediateorier

Etableringen av *Rundfunk-Versuchsstelle* ved musikkhøgskolen i Berlin forteller i første rekke om en institusjonalisering av et fagområde. Det tilhørte ikke lenger musikeres, komponisters og industriens private sfære, men i samarbeid mellom musikere og teknikere, mellom eksperter fra hvert sitt

¹³⁵. Et godt eksempel er utgivelsene av *Whispering*, akustisk opptak Camden, NJ, 28. aug. 1920 (Victor 18690 [78]), elektrisk opptak New York, NY, 15 feb. 1928 (Victor 21731 [78]). Den sistnevnte (elektriske) innspillingen er med i *New World Records* store antologi over amerikansk musikk (CD 80279) men er i denne feilaktig identifisert som det akustiske opptaket.

¹³⁶. Ved mikrofoner som har retningskarakteritikk, som eksempelvis kardioidmikrofoner, vil lavere frekvenser bli forsterket mer enn høyere når lydilden er nær mikrofonen. I Bing Crosbys tilfelle ga dette opphav til to effekter: en understrekning av sangerens spesielle barytonregister og en øket intimitet, begge deler svært positivt for resultatet — ikke minst det økonomiske.

fagområde, ville man bygge opp en ny kunnskap og en ny profesjon. Det er i denne etableringen vi finner kimen til yrkesutdanningen som *Tonmeister*, en profesjon som skulle ble svært viktig for for den klassiske musikkindustrien i etterkrigstiden, og som man i Tyskland fremdeles fyller med et annet og mer prestisjetungt innhold enn ved tilsvarende utdannelser andre steder.

Tyskland var på denne tiden et land med enorme sosiale og politiske spenninger som skulle få dramatiske konsekvenser bare et snaut tiår senere. Mens de første musikkfestspillene i Donaueschingen fremdeles — rett etter slutten av den første verdenskrig og de tyske revolusjonsforsøkene — baserte seg på en engere krets kunstnere som hadde økonomisk støtte fra aristokratiske og høyborgerlige meséner var det i Berlin i 1930 blitt et statlig ansvar å sørge for finansiering og faglig forankring. Slik ble også radioinstituttet (om man kan bruke en slik betegnelse) i Berlin til i en fase da synet på radio i Europa var i forandring, fra å være et privat og noe eksperimentelt foretagende til å bli betraktet som en kulturbærer hvor statlige interesser burde ha styringen. Og derfor var det det preussiske ministeriet for vitenskap, kunst og folkeopplysning som formulerte forventningene til radioens plass i tysk kulturliv, og så til at radioinstituttet ble organisert som en del av musikkhøgskolen (og derigjennom tilordnet kunstakademiet). Finansieringen skjedde imidlertid både fra ministeriet og ved tilskudd av lisensmidler fra *Reichrundfunkgesellschaft*.¹³⁷

Radioinstituttet utførte eksperimenter på en rekke områder, som fjerndirigering, radioutsendinger på kortbølge og egne musikkpedagogiske filmopptak, men hovedvekten lå på å utforske de praktiske krav og begrensninger som det nye mediet stilte. Dette dreide seg dels om forsøk med nye elektriske instrumenter, i første rekke *trautoniumet*, dels om å optimalisere bruken av de tradisjonelle instrumentene i radiosammenheng.¹³⁸

Instituttets levetid ble allikevel kortvarig. Den økonomiske krisen i Tyskland i 1929 ødela mye av dets finansielle plattform og Hitlers maktoverta-

¹³⁷ *Reichrundfunkgesellschaft* ble grunnlagt i 1925. Dette markerte avslutningen på den tyske radioens pionerfase. Året etter, i februar 1926, ble 51% av aksjepostene kjøpt opp av *Deutsche Reichspost* slik at radiodriften etter dette ble en del av riksforvaltningen. En tilsvarende utvikling skjedde i de fleste europeiske land. Til sammenlikning ble Norsk Rikskringkasting opprettet som statsmonopol 1. juli 1933.

kelse gjorde slutt på resten. Joseph Goebbels' propagandaministerium suspenderte radioinstituttet i april 1933 og avvirket det permanent i 1935.¹³⁹

Til tross for en slik nedbygging av det som var verdens første statlige forskningsinstitusjon for mediamusikk var nå både grammofonplaten og mekanisk musikk solid etablert i samtidens musikkliv. Men denne interessen var primært knyttet til teknologiens muligheter innenfor samtidsmusikken, ikke til formidlingen av tidligere skrevet musikk.

Teknologien tilbød to ting, utvidelse av lydrepertoaret og øket kontroll. Og mens amatøren Russolos *intonarumori* i første rekke dreide seg om det første momentet var det det andre som fremfor alt grep datidens progressive komponister. George Antheil hevdet at hans *Ballet Mécanique* (første gang fremført i Chicago i 1927) for ti klaverer, et pianola, slagverk, sirener og flymaskinpropeller, var det første verk komponert for maskiner, utenfor all tonalitet, kun bestående av lyd og tid.¹⁴⁰ Omtrent samtidig uttalte samtidens mest profilerte komponist Igor Stravinskij seg i tidsskriftet *Kultur und Schallplatte* om grammofonplaten:

Die große Bedeutung der Schallplatte erkennend, habe ich mich diesen Studium der Aufnahme gewidmet und vertrete die Ansicht, daß die Wiedergabe eines Musikwerkes durch die Sprechmaschine einen speziell **phono-graphischen** [uthevet i originalen] Charakter haben sollte, und daß man sich nicht mit einer toten Klangphotographie, der die eigentliche Plastik fehlt, begnügen dürfe. In diesem Sinne habe ich meine Platten bei der Columbia eingespielt.

¹³⁸. Trautoniumet var utviklet av Friedrich Trautwein (1888 – 1956) ved radioinstituttet og var sammen med *Theremin* og *Ondes Martenot* de eneste elektroniske musikkinstrumentene innen klassisk musikk som på noen måte overlevde den 2. verdenskrig. Instrumentet ble patentert i april 1924 og presentert i sin endelige form ved samtidsmusikkfestivalen i Berlin 1930 med komposisjoner av Hindemith, som også var en av musikerene (Stang-Elbe 1994). Hindemith komponerte også et *Konzertstück* for trautonium og orkester som ble urfremført i 1931. To år senere utviklet og markedsførte Siemens en versjon til hjemmebruk (for tilkopling til et radioapparat) uten at dette ble noen suksess (Butting 1955: 192).

¹³⁹. Schenk 1996: 185.

¹⁴⁰. George Antheil (1924) Manifest der musico-mecanico, *De Stijl* 6; (1925) Abstraktion und Zeit in der Musik, *De Stijl* 6; and (1925) My Ballet Mécanique, *De Stijl* 6. Fra Pinch og Bijsterveld 2003: 545.

Von größtem Interesse wäre es aber, spezifische Musik für die phonographische Wiedergabe zu schaffen, eine Musik, die erst ihr wahres Bild, den Originalklang, durch die mechanische Wiedergabe erhielte. Dies wäre wohl das Endziel des eigens für die Schallplatte schaffenden Komponisten der Zukunft.¹⁴¹

Her gjør han det tydelig (utover den dårlig skjulte reklamen for sine egne innspillinger på Columbia) at grammofonens store fremtidsløfte er å gi komponistene en ny musikkformidlingskanal hvor den elektromekaniske formidlingen er en integrert del av komposisjonen.

En av de mest profilerte talsmenn for en slik *arteigene Rundfunk- und Schallplattenmusik* finner vi i Walter Gronostay (1906 – 1937) som ved siden av å delta i Arnold Schönbergs mesterklasse i komposisjon ved Akademiet¹⁴² også var en av stifterne av *Rundfunk-Versuchsstelle*. I den debatten som foregikk i tyske musikktidsskrifter om den mekaniske musikken ga han en klar begrunnelse for sitt syn på radioens (og dermed også grammofonens) spesielle betydning for musikkoverføringer:

Die besonderen Schwierigkeiten ergeben sich aus folgenden zwei Punkten. Erstens ist Musik immer für einen bestimmten Kreis bestimmt. Im Rundfunk wird nun dieselbe Musik losgelöst von ihren besonderen Gegebenheiten einer unbestimmbaren Masse vorgeführt.

Zweitens fällt die gesellschaftliche Form des Hörens, wie sie der Konzertsaal durch seine besonderen Gegebenheiten erzwingt, im Rundfunk fort. Der Funkteilnehmer hört ungesellschaftlich und privat.¹⁴³

Gronostays beskrivelse av mediemusikken som anonym og privat var ikke ment som en kritikk, men som et utgangspunkt for det komposisjonsarbeid som måtte utvikles for de nye mediene.¹⁴⁴ Som ansatt ved radioinstituttet både eksperimenterte han med mediatilpasset musikk og underviste andre

¹⁴¹. Stravinskij 1930: 65.

¹⁴². Schönberg underviste ved Akademiet fra 1926 til 1933. I løpet av dette tidsrommet hadde han totalt 26 elever i sin mesterklasse (Gradenwitz 1996a: 78)

¹⁴³. Gronostay 1932: 407.

¹⁴⁴. Gronostays karakteristikk blir langt senere gjentatt og forsterket av Evan Eisenberg gjennom begrepet *Ceremonies of a Solitary* (Eisenberg 1987: 43 – 68). William Kenney tar imidlertid dette opp til en nærmere drøfting og viser hvordan en rekke “enkeltlyttinger” allikevel utgjør et fellesskap *alone together* med styrke til å skape nye musikkulturer (Kenney 1999: 4)

studenter. En av de komposisjonsoppgaver han ga var å skrive en melodi-linje for flere instrumenter som skulle avløse hverandre slik at intrykket ble ett instrument med en stadig varierende klangfarge,¹⁴⁵ et godt eksempel på hvorledes den enkelte interpreterende musiker anonymiseres og forsvinner i mediamusikken, selv innenfor rammer som i utgangspunktet ikke var negativt innstilt til musikeres bidrag. Han eksperimenterte også med forskjellige klang- og ekkobehandlinger.

Gronostay hadde forøvrig fremgang både som Schönberg-elev (*Sehr gut* skriver Schönberg om sin elevs innsats i studieåret 1926/27 til 1927/28)¹⁴⁶ og som komponist; hans miniopera *In zehn Minuten* ble oppført ved kammermusikkfesten i Baden-Baden i 1928 med stor suksess. Interessant er det at kritikken plasserer ham som *der typische Gebrauchsmusiker, der sich bewußt in Gegensatz zur ‚hohen Kunst‘ stellt*.¹⁴⁷ Slik gis det indirekte en kommentar til den tradisjonsbundne interpretasjonsbaserte musikkens problemer med å finne sin naturlige plass innen massemediakommunikasjonen.

Kommentaren om bruksmusikk og avstanden til “den høye kunst” behøver ikke være myntet på radiomusikkmiljøet i Berlin spesielt. Men vi finner en interessant parallell hos komponisten Max Butting (1888 – 1976), en halv generasjon eldre enn Gronostay. Han var leder for et studio for “radiointerpretasjon” ved *Klindworth-Scharwenka*-konservatoriet i samme by i tidsrommet 1928 – 1933 samtidig som han også holdt masterkurs ved Kunstakademiet. Butting har absolutt en stor produksjon av “den høye kunst” (bl. a. 10 symfonier) men hans etterkrigskarriere som en av DDRs mer fremstående komponister var spesielt knyttet til regimets krav om letttilgjengelig kunst for folket. Her tok han påny utgangspunkt i sine radiokomposisjoner fra mellomkrigstiden.

Allikevel behøver hverken instrumentering eller kunstnerisk ambisjonsnivå være bestemmende for i hvilken grad et stykke musikk er velegnet for mediaoverføring. I en artikkel i *Die Musik* fra 1929 påpeker Butting at klanglige aspekter ved radiomusikk har man allerede et godt kjennskap til, og til en viss grad også til formens betydning. Men det viktigste mangler:

¹⁴⁵. Gradenwitz 1996b: 4

¹⁴⁶. Ibid.: 3

¹⁴⁷. Walter Gronostay (1929) Meloskritik, *Melos*. Ibid.: 3

Die geringste Aufmerksamkeit wurde dem Wichtigsten geschenkt: ob nicht eine bestimmte geistige Haltung notwendig ist, aus der man am eindringlichsten zu den vielen einzelnen Hörern sprechen kann. Unsere Studienobjekte sind einstweilen fast ausschließlich nicht für Rundfunk komponierte Musikwerke. Aber selbst bei gleichmäßig günstigem Empfang wird man allein aus ihrem Charakter große Unterschiede in der Eignung für den Lautsprecher feststellen. Je intimer die Sprache eines Werkes ist, desto intensiver wirkt sie meist. Das und vieles andere muß der Rundfunk-komponist beachten. Und eines vor allem: Er muß die Sprache seiner Zeit sprechen.¹⁴⁸

Jo mer intimt, desto mer virkningsfullt — og dessuten må musikken tale tidens språk. Klarere man man nesten ikke kommentere Bing Crosbys suksess som medieartist sett fra en tysk, akademisk posisjon.

Fokuseringen på mediamusikken og dens problematikk er symptomatisk for de dramatiske forandringene som skjer med musikken i mellomkrigstiden. Stravinskij's neoklassisisme og Hindemith's *neue Sachlichkeit* lar seg begge avlese med de nye massemediene som bakteppe, og det er ikke problematisk å finne komponister som viser en pragmatisk holdning til mediamusikkens begrensninger og utfordringer. Da Frankfurt Radio — også et senter for radioeksperimenter i Tyskland på den tiden — bestilte et verk av Kurt Weill i 1928 skrev han kantaten *Berliner Requiem* for besetningen mannskor med solister samt blåsere ut fra sin forståelse av hva som fungerte ved datidens radiooverføringer. Og Hanns Eisler — Schönbergeleven som brøt med sin lærer — skrev året etter "radiokantaten" *Tempo der Zeit*, op. 16, som ble urfremført (over høyttalere) ved kammermusikkfesten i Baden-Baden dette året, komplett med en talerolle tilsvarende radioens inn- og utannonseringer.¹⁴⁹

Glenn Gould referer til en uttalelse av Schönberg, også fra 1928, hvor han presiserer at for radiooverføring *a small number of sonic entities suffice for the*

¹⁴⁸ Butting 1929: 446.

¹⁴⁹ Mayer 1977. Man kan diskutere hvordan et slikt verk bør presenteres i ettertid når nyere teknologi står til rådighet. Det historisk korrekte ville sannsynligvis være å holde seg til lydbildet anno 1929 (dvs. mono, begrenset frekvensomfang og liten dynamikk). Det er imidlertid tvilsomt om slike produksjoner har blitt gjort (og i det ligger en kommentar til problemene ved å fastholde et lydbilde som en historisk foreteelse). DDR-produksjonen som referansen er hentet fra har iallefall valgt å gjøre den i stereo og med sin samtids HiFi-teknikk.

expression of all artistic thoughts, grammofonen utvikler evnen til å skrive klart og enkelt,¹⁵⁰ og han viser også til Schönbergs Serenade op. 24 fra 1923 og septetten op. 29 fra 1926 som eksempler på komposisjoner hvor instrumentasjonen er spesielt velegnet for mikrofonopptak. En annen måte å tilpasse seg mediabegrensningene på finner vi i Bela Bartòks *Contrasts* for fiolin, klarinett og klaver fra 1938 hvor de to opprinnelige satsene (ytter-satsene) skulle ha en spilletid som gjorde det mulig å få dem inn på hver sin side av en 12" 78-plate.¹⁵¹

Både i neoklassisismen og hos Hindemith finner vi en fokusering på den objektive musisering; den subjektive, individuelle interpretasjon tones ned, interpretasjonsrommet minker og gir mindre plass for den subjektive musiker. Det er neppe holdbart å påstå at dette utelukkende skyldes en påvirkning fra grammofonplater og radio, selv om massemedia utvilsomt har forsterket og understreket slike karakteristika i samtidens musikk. På den annen side går også an å hevde at massemedia samtidig inviterte til en *større*, ikke *mindre* grad av fokus på utøverene, riktignok ikke utøvere av notert musikk, men utøvere som innen rammen av populærmusikken skapte sine personlige innspillinger.

Den klareste kommentatoren innen mellomkrigstidens massemedia var utvilsomt Theodor Wiesengrund Adorno (1903 – 1969), Frankfurterskolens beryktede mediakritiker. Hans kritikk av kulturindustrien og av populærmusikken som fenomen har gitt ham en noe uberettiget posisjon som prinsipiell motstander av grammofon- og radiomediene. En grundigere lesning av Adornos tidligste tekster på dette feltet leder imidlertid til et mer nyanisert syn på ham som grammofonkritiker.

Den unge Adorno skrev sine første tekster om musikkteknologi i *Musikblätter des Anbruch*, et avant-garde musikketidsskrift etablert i 1919 av forlagshuset Universal Edition i Wien. Han fikk plass i tidsskriftets redaksjon i 1929 og innførte en radikal reorganisering, ikke bare ved å forkorte tidsskriftets navn til kun *Anbruch*, men i første rekke å lansere et frontalangrep på det

¹⁵⁰ Gould 1966: 346.

¹⁵¹ Chanan 1995: 116. Chanan er riktignok noe upresis her og skriver *a commission by Benny Goodman for a work to fit on a couple of 78s*. Mellomsatsen *Pihenö* ble imidlertid lagt til året etter til en fremføring i Carnegie Hall. Det vites ikke om et tilsvarende spilletidskrav ble formulert for denne satsen.

han forsto som datidens reaksjonære krefter i musikklivet. Dette innebar bl. a. at tidsskriftet skulle behandle emner som *leichte Musik* og musikkteknologi.¹⁵² For det siste formålet foreslo han å gjeninnføre en fast spalte med tittel *Mechanische Musik*, en spalte som hadde blitt startet av Hans Heinz Stuckenschmidt noen år tidligere, men som etterhvert var blitt neglisjert. Adornos tidlige engasjement for den nye musikkteknologien har blitt grundig behandlet av Thomas Levin som gjengir Adornos begrunnelse:

The purpose of the rubric on mechanical [music] is not merely to trace journalistically a conspicuous trend in current musical life. Rather, it will attempt to shed light on the very meaning of mechanization, will weigh the different tendencies of mechanization against each other and will try to have an influence on the politics of programming [for these mechanical media]. All this grows out of the conviction that the mechanical presentation of music today is of contemporary relevance in a deeper sense than merely being currently available as a new technological means. To put it another way, this position arises out of the conviction that the availability of means corresponds to an availability of consciousness and that the current historical state of the [art] works themselves to a large extent requires them to be presented mechanically.¹⁵³

Men allerede før omleggingen, i februar 1928, hadde Adorno publisert artikkelen *Nadelkurven*, hvor han prøver å plassere den nye teknologien i et større perspektiv.¹⁵⁴ Utgangspunktet hans er hvorledes grammofonens mekaniske formidling forvandler de hendelser som lagres, på samme måte som ved fotografiet. Allerede nå, hevder Adorno, lider grammofonplaten under forandringen fra håndverk til industriell produksjon. Gjennom teknikkens fremskritt toner grammofonplatens egenbetydning bort — “det syngende mennesket distanserer seg stadig mer vekk fra apparatet”.¹⁵⁵

.Adorno viser seg dermed noe overraskende ikke som en prinsipiell motstander av den mekaniske musikkformidlingen men snarere som en litt nos-

¹⁵² Adorno 1929. Marsnummeret av *Anbruch* (vol. 11 nr. 3) ble i sin helhet viet *leichte Musik*, med artikler om operetter, filmmusikk, salongorkestre og radio.

¹⁵³ Levin 1990: 29.

¹⁵⁴ Adorno 1928. Artikkelen ble publisert på nytt i *Phono: Internationale Schallplatten-Zeitschrift* i 1965, denne gangen med små og uvesentlige endringer (etter Adornos egen mening) i teksten (Adorno 1990: 49). Sitatene i neste fotnoter er etter originalteksten fra 1928.

talgisk talsmann for den tidligste fonografien (og på fotografiets område: for daguerrotypien).¹⁵⁶

Adornos kritikk av grammofonplaten som massemedium blir fra første stund politisk basert, ikke teknologisk. For ham må grammofon-teknologiens historie skrives i spenningsfeltet mellom dens progressive potensiale og trusselen om dens utnyttelse av samfunnets reaksjonære krefter. Dermed vil denne fremadskridende teknologien besitte en innebygd tve-tydighet som gjenspeiler det tveetydige i den generelle, rasjonelle fremskrittstroen. Han uttrykker også helt klart sin mening om at musikken, i sin nye form som teknologisk reproduksjon, ikke lenger innehar sin opprinnelige *Realität*.¹⁵⁷

Vi finner den samme tanken omtrent samtidig hos Adornos nesten ti år eldre litterære makker Walter Benjamin (1892 – 1940):

Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be.¹⁵⁸

Men den teknologiske kopien — fotografiet eller fonogrammet — har ikke tapt all autoritet vis-a-vis originalen:

^{155.} *Der Übergang von der Manufaktur zum industriellen Betrieb verändert Technik zugleich und Intention. Nach Plastik und Stärke werden die Aufnahmen vollkommener; die Feinheit der Farbe, die Echtheit des Stimmklanges indessen mindert sich, als würde der singende Mensch weiter stets vom Apparat distanziert. Die Platten, aus verändertem Gemisch jetzt gefertigt, verbrauchen sich rascher als die alten; die verschwundenen Nebengeräusche leben im grelleren Ton der Instrumente und des Gesanges fort.* Adorno 1928: 47

^{156.} En utvikling som kan bety at først mot slutten av tyveårene fremsto fonogramteknologien som såpass moden at den hadde egne og identifiserbare systemegenskaper, i motsetning til århundreskiftets grovere forsøk på en ren avbildning.

^{157.} *Die gute Tendenz der konsolidierten Technik, nach dem Ausscheiden den angegriffenen und getroffenen Objekte die Gegenstände sich selbst zu setzen, wird durchkreuzt von dem Bedarf der herrschenden Gesellschaft, die Versöhnung mit eben jenen Objekten — der reproduzierten Stimme als solcher etwa wohl — verlangt. Denn ihnen kommt in der ästhetischen Form technischer Reproduktion Realität nicht länger zu. Es bestätigt damit die Zweideutigkeit der Ergebnisse fortschreitender Technik, die sich nicht hemmen läßt, die Zweideutigkeit des Prozesses fortschreitender Rationalität selber.* Ibid.: 47.

^{158.} Benjamin 1968: 220. Teksten ble først publisert i en fransk oversettelse i *Zeitschrift für Sozialforschung* i 1935.

The reason is twofold. First, process reproduction is more independent of the original than manual reproduction. For example, in photography, process reproduction can bring out those aspects of the original that are unattainable to the naked eye yet accessible to the lens, which is adjustable and chooses its angle at will. And photographic reproduction, with the aid of certain processes, such as enlargement or slow motion, can capture images which escape natural vision. Secondly, technical reproduction can put the copy of the original into situations which would be out of reach for the original itself. Above all, it enables the original to meet the beholder halfway, be it in the form of a photograph or a phonograph record. The cathedral leaves its locale to be received in the studio of a lover of art; the choral production, performed in an auditorium or in the open air, resounds in the drawing room.¹⁵⁹

Benjamins berømte konklusjon er at enhver mekanisk reproduksjon av et kunstverk fører til en reduksjon av *the quality of its presence*, en kvalitetsreduksjon han betegner med ødeleggelsen av kunstverkets autoritet, eller som han kaller det: tapet av dets *aura* — Hindemiths "*seelische*" Teil eller Adornos *Realität*.

Benjamins tekst handler vesentlig om film, men mange av hans observasjoner kan overføres til lydopptaket verden, som f. eks. når han påpeker at

The audience's identification with the actor is really an identification with the camera. Consequently the audience takes the position of the camera; its approach is that of testing.¹⁶⁰

For grammofon- og radiolytteren er det mikrofonen som blir det fokale (eller bedre aurale?) punkt — og la oss her foregripe historien noe og erstatte begrepet 'mikrofon' med 'signal' eller 'mix'. Det vi lytter til er en abstrahert representasjon av musikken, konkretisert på nytt i et tidsvariende signalforløp, lagret og gjenskapt etter behov ved hjelp av stadig nye teknologier.

Adorno diskuterer grammofonplaten på nytt i 1934, i artikkelen *Die Form der Schallplatte* (under psevdonymet Hektor Rottweiler) i det polemiske musikk-tidsskriftet fra Wien som simpelthen het 23.¹⁶¹ Artikkelen er en vik-

¹⁵⁹. Ibid.: 220

¹⁶⁰. Ibid.: 228

¹⁶¹. Navnet henspiller på paragraf 23 i den daværende østerrikske journalistloven, som garanterte retten til å publisere korreksjoner til tidligere publisert desinformasjon (Levin 1990: 31)

tig nøkkel til å forstå Adornos noe spaltede syn på grammofonplaten. I utgangspunktet forsetter han beskrivelsen av fonogrammet fra *Nadelkurven* som manglende den Benjaminske aura — her kaller Adorno det for en manglende dimensjon, med en billedlig felles referanse både til grammofonplaten og den fotografiske platens todimensjonalitet. Men Adorno er også fascinert av grammofonplaten form, selve den fysiske dimensjonen, eller dens *Dinglichkeit* som han uttrykker det.¹⁶² Og her er han ikke opptatt av tykkelse og diameter, men av det graverte sporet i overflaten:

Sie ist mit Kurven bedeckt; einer fein gekräuselten, gänzlich unleserlichen Schrift, die hier und da plastischere Figuren ausbildet, ohne daß der Laie ihr anhören könnte, warum; angeordnet als Spirale, endet sie irgendwo in der Nähe des Titel-Zettels, manchmal durch eine Querrinne mit diesem verbunden, damit die Nadel bequem auslaufen kann.¹⁶³

Dette blir et sentralt punkt i Adornos egentlige positive innstilling til grammofonplaten, til tross for at han gjør dens manglende evne til gjenskape den opprinnelige lydhendelse helt tydelig.¹⁶⁴ I lydsporets kurver ser Adorno en mulighet for lyden å bli til en permanent tekst.¹⁶⁵

Før grammofonplaten, sier Levin, besto musikkens notasjonssystem av kunstige symboler.¹⁶⁶ Ved hjelp av grammofonplaten kan musikken nå frigjøre seg fra slike begrensninger og i seg selv bli skrift. Dermed blir tapet som nødvendigvis må oppstå når lyden lagres mekanisk i seg selv en nødvendig betingelse for å oppnå en indeksiell representasjon av lyden.

¹⁶². Adorno 1934: 36.

¹⁶³. Ibid.: 35.

¹⁶⁴. *Die Schallplatte ist ein Gegenstand jenes "täglichen Bedarfs", der durchaus den Widerpart des menschlichen und künstlerischen ausmacht, denn dieser wäre nicht beliebig zu wiederholen und einzuschalten, sondern ist gebunden an seinen Ort und seine Stunde.* Ibid.: 36

¹⁶⁵. *Keinem Zweifel unterliegt: indem Musik durch die Schallplatte der lebendigen Produktion und dem Erfordernis der Kunstübung entzogen wird und erstarrt, nimmt sie, erstarrend, dies Leben in sich auf, das anders enteilt. Die tote rettet die "flüchtige" und vergehende Kunst als allein lebendige. Darin mag ihr tiefstes Recht gelegen sein, das von keinem ästhetischen Einspruch wider Verdinglichung zu beugen ist. Denn dies Recht stellt, gerade durch Verdinglichung, ein uraltes, ensunkenes doch verbürgtes Verhältnis wieder her: das von Musik und **Schrift** [uthevet i originalen].* Ibid.: 37.

¹⁶⁶. Levin 1990: 33.

Betydningen ved en indeksiell representasjon får Adorno til å gjøre bruk av eksempler som ved første øyekast har lite med grammofonteknikken å gjøre. Først tar han et blikk tilbake til selvspillende instrumenter,

Den Schlüssel zum eigentlichen Verständnis der Schallplatten müßte die Kenntnis jener technischen Akte liefern, die einmal die Walzen der mechanischen Spielwerke und Orgeln in die phonographischen verwandelten.¹⁶⁷

derneft har han en referanse til de chladniske klangfigurene. Om betydningen av orgelvalsene utdyper Adorno seg forøvrig i en samling aforismer i *Frankfurter Zeitung* noen månader tidligere, også her er det klart at det er den indeksielle sammenhengen mellom kodingen av orgelvalsen og det klingende resultat som er hovedanliggendet.¹⁶⁸

Denne vektleggingen av grammofonens indeksielle spor er også klargjørende for et annet og noe forunderlig trekk ved Adornos mediateorier, nemlig den klare avvisningen av en *mediaeigen Musik*.

Wie die Forderung "rundfunkeigener" Musik notwendig leer und unerfüllt blieb und nichts besseres zeitigte als einige Instrumentationsanweisungen, die praktisch sich nicht bewähren, so hat es grammophoneigene Musik nie gegeben, [...] ¹⁶⁹

Historisk sett er jo dette positivt galt, den musikken som Paul Hindemith og Ernst Toch presenterte fire år tidligere under *Neue Musik Berlin 1930* ble av samtidens presse akseptert som *Originalschallplattenmusik*, dvs. kun mulig gjenskap ved hjelp av grammofonen.¹⁷⁰ Men Adorno er hverken interessert i dette eller i Rilkes eller Moholy-Nagys forsøk på å transformere grammofonen til en lesemaskin for abstrakte svingninger; for ham er begge disse retningene en bevegelse vekk fra den graverte lydens indeksialitet med den opprinnelige akustiske hendelsen.

Slik knytter Adorno seg an til det man kan kalle grammofonens pre-Victor era, hans forsvar for den tidlige grammofonindustrien blir ikke nostalgisk,

¹⁶⁷ Adorno 1934: 37.

¹⁶⁸ Adorno (1934) Drehorgel-Stücke, *Frankfurter Zeitung*, sitert etter Levin 1990: 33.

¹⁶⁹ Adorno 1934: 35.

¹⁷⁰ Heinrich Burkhard (1930) Anmerkungen zu den 'Lehrstücken' und zur Schallplattenmusik, *Melos*, sitert etter Levin 1990: 34.

men en fokusering på det registrerende, ikke det avspillende apparat. I Adornos syn på grammfonen finner vi etterklanger av 1800-tallets forventninger til lyden som kunne skrive seg selv, og til Edisons tilsynelatende oppfyllelse av dette målet.¹⁷¹

Grammofonplatens spor er på samme tid både indeksielt og uforståelig. Det er i denne konteksten vi må se Adornos referanse til Chladnis klangfigurer: som uttrykk for vår tapte evne til å lese naturens språk, som en henvisning til de tidlige tyske naturfilosofene. Musikken har virkelig skrevet seg selv, men vi står uten muligheter til å lese skriften.

3.5 Radioen og den konsoliderte musikkindustrien

Da radioen ble allment utbredt i USA og Europa på midten av 1920-tallet førte dette til en kraftig nedgang av grammfonplatesalget. I USA sank omsetningen fra USD 47 millioner i 1921 til USD 2,5 millioner i 1933¹⁷² og en rekke grammfonselskaper gikk konkurs eller ble kjøpt opp av den nye tids vinnere — radioindustrien. Victor ble eksempelvis kjøpt opp av *Radio Corporation of America* og fikk følgelig navnet *RCA Victor*. Det manglet da heller ikke på spådommer om at grammfonplatens forretningsmodell med betalte, fysiske eksemplarer av musikken ville knuses fullstendig av den nye tids radiobaserte (og i USA annonsbetalte) musikkformidling.

Slik gikk det ikke. Fra 1934 steg salget igjen, og i fredsåret 1945 var omsetningen på ny kommet over den magiske grensen på USD 100 millioner.¹⁷³ Radioen og grammfonplaten utgjorde ikke to systemer i konflikt — tvert

¹⁷¹. Bennett Hogg diskuterer også Adornos sorg over lydens frigjøring fra apparatet, men trekker linjen videre til stereofonien: Lyden er ikke lenger i én høyttaler men mellom to. Hogg 2004: 214.

¹⁷². Ziemann 2003

¹⁷³. Tallene er ikke korrigeret for inflasjon. Til sammemlikning kan nevnes at omsetningen i USA i år 2000 lå på ca USD 15 milliarder (tall fra IFPI (*International Federation of the Phonographic Industry*) 2003, sitert fra [www.dbresearch.com/PROD/DBR_INTERNET_EN-PROD/PROD000000000067898.pdf;:410af8b0:f4558ba42921443 (2004.08.05)].

om, det ene kan betraktes som en utvikling av det andre, og man så snart hvilken sterk synergieffekt som lå i et samarbeid mellom de to mediene.

Både grammofonindustriens nedtur og og påfølgende opptur kan knyttes til den tekniske utviklingen av radiorøret og dets egenskaper som forsterkende signalelement.¹⁷⁴ Det var radiorøret som muliggjorde utviklingen av høyttalere, først vist i 1919 av Western Electric. Det var også denne gryende elektroniske¹⁷⁵ industrien som lå bak utviklingen av lydfilmen som hadde sitt gjennombrudd med Warner Brothers' *The Jazz Singer* i 1927.¹⁷⁶ Det var også radiorøret som var utgangspunktet for radioens utvikling.

Det første leddet i lydformidlingskjeden, mikrofonen, hadde vært i bruk så lenge man hadde hatt telefonsystemer. Men radioen og signalforsterknings-teknologien forserte utviklingen og flere nye typer ble utviklet: den dynamiske mikrofonen (*moving coil microphone*) — som fungerer som en slags høyttaler i revers — fra 1919, kondensatormikrofonen (*condenser microphone*) fra 1922 og båndmikrofonen (*ribbon microphone*) fra tidlig trettital. Viktigere enn den teknologiske virkemåten var imidlertid mikrofonenes akustiske egenskaper, og særlig én: ved en direktiv (retningsvirkende) mikrofon vil en lydkilde nær mikrofonen få et bassløft, en forsterkning av de laveste frekvensene.¹⁷⁷ Denne nærtaleeffekten (*proximity effect*) er mer uttalt jo nærmere mikrofonen man kommer og ble en av de viktigste virkemidler i å

¹⁷⁴. Radiorøret var en videreutvikling av Lee De Forests *Audion* vakuumbølge i 1906 (som igjen bygger på en observasjon gjort av Edison da han arbeidet med å utvikle den elektriske lyspæren). Med radiorøret var man for første gang i stand til å forsterke et elektrisk signal. Radiorøret ble brukt i forskjellige former helt frem til 1960-tallet da det gradvis ble erstattet av transistoren, som hadde samme funksjon men brukte en helt annen teknologi. Det er vanskelig å tenke seg noen form for teknologisk oppfinnelse som har hatt større betydning for nittenhundretallets medieutvikling enn nettopp radiorøret / transistoren.

¹⁷⁵. Begrepet 'elektronisk', i motsetning til 'elektrisk', brukes ofte for å skjelne mellom aktive og passive kretser, dvs. med forsterkning (bruk av radiorør ol. som krever effekt tilført utenfra) eller uten. Begrepene kan også i våre dager indikere lavspenningsutstyr i motsetning til distribusjonsspenning (110 – 230 Volt) eller høyspenning.

¹⁷⁶. Dette var den første lydfilmen av spillefilmlengde (selv om kun ca fjerdeparten av filmen hadde synkronisert lyd). Skuespilleren John Barrymore laget *Don Juan* i 1926, men denne ble filmet stumt, og musikk og lydeffekter ble dubbet inn i ettertid.

¹⁷⁷. Chanan (1995: 74) knytter denne effekten til en spesiell teknologi (kondensatormikrofoner) men tar feil på dette punktet. Nærtaleeffekten er uavhengig av mikrofonens elektriske virkemåte.

transformere grammfonen fra en konsertsalgjensker i Edisons bilde til et intimt musikkmedium i hjemmet. Her var radioens og grammfonens utvikling helt på linje.

Selv filmlyden, som egentlig tilhørte det offentlige filmlokalets sfære, bidro til en slik utvikling. Mens de første lydfilmene gjorde bruk av én (eller noen få) fastmonterte mikrofoner gikk man på 30-tallet over til næropptak også her, med en mikrofon hengende i en bom umiddelbart utenfor billedfeltet. Slik fjernet lydfilmen seg fra teaterets virkelighet på samme måte som lydmediene fjernet seg fra konsertsalens.¹⁷⁸

Lyden var på ingen måte sekundær i lydfilmen. Selv om ledsagende musikk alltid hadde vært tilstede ved stumfilmer dyrket man — spesielt i Hollywood — den musikkbaserte film, enten ved spesialskrevet ledsagende musikk eller ved transformering av Broadwaymusikaler til filmmediene. I begge tilfeller bygget man videre på radioens og grammfonplatens illusjon om det usynlige orkester. Mørket i det offentlige filmlokalet ble like privat som den egne stuen. Film, radio og grammfonindustri bygget i fellesskap opp det samme lydbilde og den samme illusjon.

Veksten i grammfonindustrien fra midten av tredvetallet var i stor grad basert på den nye swing-stilen som omformet jazzen fra en afroamerikansk subkultur til en hvit underholdningsmusikk. Benny Goodmans storband var bare det første i en lang rad med ensembler som alle tilpasset seg musikkmedienes premisser: Arrangementer med spilletid tilpasset 78-platen med diameter ti tommer (datidens billigste lydbærer), liten dynamikk, stor vekt på presisjon. Men den klassiske industrien fikk store problemer. I USA forsvant den så godt som fullstendig, og man importerte istedet slike innspillinger fra Europa. Den europeiske industrien hadde på sin side så store problemer at de to konkurrentene *His Master's Voice* (deleiet av Gramophone Co.) og *Columbia* fusjonerte til *Electrical and Musical Industries* (EMI) i 1931.¹⁷⁹ Effekten av dette var at man fikk to store mediakonserner som delte markedet mellom seg: RCA Victor i USA, EMI i Europa.

¹⁷⁸ Dette foregikk ikke uten debatt. Chanan viser til Joseph. P. Maxfield (1887 – 1977) i Western Electric som i flere artikler i fagpressen på tredvetallet argumenterte for den faste mikrofonens fortrinn nettopp fordi den bevarer teaterets perspektiv (Chanan 1995: 76).

¹⁷⁹ De to selskapenes samlede overskudd hadde da sunket med nesten 90%, fra GBP 1 420 000 til GBP 160 000 i løpet av ett år (Ibid.: 80).

I Europa utviklet EMIs daværende stjerneprodusent Walter Legge (1906 – 1979) en plan for å øke salget av klassisk musikk:

I devised a plan which the company could not very well reject: to collect subscriptions in advance for great recordings of unrecorded works and make the records only when the requested number of subscribers had been enlisted, not only to cover the costs but also to yield the company a reasonably profit.¹⁸⁰

Planen var vellykket. Den åpnet for tidligere uinnspilt repertoar og viste samtidig plateselskapene at det fantes et tilstrekkelig stort publikum for klassisk musikk. Det er allikevel flere mekanismer i virksomhet her. Det tradisjonelle konsertgående publikum og det klassiske platekjøpende publikum var ikke sammenfallende. Legge viste til samleraspektet hos kjøperne: tilbudene fremsto som eksklusive, avgrenset i tid, og komplette.¹⁸¹

Det var ikke bare platebransjen som konsoliderte sin stilling på denne tiden, det var også den klassiske platekjøper. Og mens man i Tyskland i første rekke var opptatt av den profesjonelle, kreative, kompositoriske siden ved grammofonens muligheter (iallefall frem til Hitlers maktovertakelse) dyrket man i England i langt større grad den kultiverte amatørs glede over å møte de klassiske mesterverker i sin egen stue. Det ledende tidsskriftet for grammofonentusiaster, *The Gramophone*, ble stiftet av en engelsk skribent og dikter, Sir Edward Montague Compton Mackenzie (1883 – 1972) så tidlig som i 1923.¹⁸²

¹⁸⁰. Schwartzkopf 1982: 57. Andre kilder peker imidlertid både på den engelske musikkritikeren Ernest Newman (1868 - 1959) og Legges forgjenger i EMI Fred Gaisberg som opphavsmann til idéen, og at det EMI / Legge gjorde var å følge denne opp (Moore og Wallich 1996: 59).

¹⁸¹. Det første prosjektet var *The Hugo Wolf Gramophone Society*, hvor i alt seks album (som på denne tiden betyr bøker av utseende som et fotoalbum, inneholdende et antall 78-plater) ble gitt ut i tidsrommet fra 1931 til 1938. Betydelig flere sanger enn disse ble spilt inn men ikke gitt ut, først for noen år siden ga EMI ut de komplette opptakene av ialt 147 sanger på CD.

¹⁸². Mackenzie startet på samme tid en *National Gramophonic Society*, to aim at acheiving for music what such societies as the Medici have done for the reproduction of the printed book. Sitert etter [www.st-and.demon.co.uk/JBSoc/journal/jan_98/brday.html (2004.11.08)]. *The Gramophone* og dets tekster om klassiske innspillinger vil bli nærmere gjennomgått i kapittel 6.2.

At den klassiske plateproduksjonen overlevde i Europa forklarer Michael Chanan med to ting: Radioen var fremdeles mindre vanlig enn i USA og det fantes en større interesse for klassisk musikk hos det bemidlete publikum.¹⁸³ Til dette kan føyes et tredje: utviklingen av de statsdrevne allmennkringkastingsstasjonene, i første rekke BBC. Storbritannia vedtok i 1922 at kringkastingstjenesten i landet skulle monopoliseres og baseres på lisensinntekter. Ti år senere flyttet de inn i sitt nybygde kringkastingshus i London. Erfaringene fra denne tiden — studiodesign, opptakspraksis, programarbeid — sammen med konsentrasjonen av ressursene i én institusjon bidro sterkt til å gjøre Storbritannia til verdens ledende nasjon for klassiske musikkopptak i mellomkrigstiden.

Diskusjonen om mediatilpasset musikk slik den foregikk i Tyskland på denne tiden fant hverken veien til USA eller Storbritannia. Mens den tyske debatten foregikk på et relativt høyt intellektuelt nivå var den amerikanske utviklingen pragmatisk og knyttet til sterke kommersielle interesser. Det er derfor relativt få primærkilder som diskuterer opptaksideologiske problemstillinger i USA fra denne tiden. I Storbritannia hersket også en langt mer pragmatisk holdning som ikke desto mindre ga mange praktiske resultater i en vekselvirkning mellom BBC og de private plateselskapene.

Da Franklin D. Roosevelt ble valgt til amerikansk president høsten 1932 førte dette til en betydelig dreining av amerikansk politikk mot venstre, og det ble satt spørsmålsteget ved mange sider ved amerikansk mediapraksis, som eksempelvis de nasjonale radioselskaperenes uhemmete kommersialisme. Kritikken — både fra pressgrupper i samfunnet og føderale myndigheter — gjorde at selskapene la mange ressurser i å produsere programmer av pedagogisk eller kulturell verdi. Klassisk musikk hadde selvsagt en viktig plass i denne strategien.¹⁸⁴

Det radioselskap som kanskje sterkest påla seg en fornyet kulturell identitet var NBC (*National Broadcasting Company*), som ble opprettet som et datterselskap av RCA i 1926.¹⁸⁵ Dets målsetting hadde allikevel ingenting til felles med det fire år eldre BBC: programmene ble betraktet som markedsføring for RCAs produksjon av radio- og senere TV-apparater, selve radiokanalen

¹⁸³. Chanan 1995: 80.

¹⁸⁴. Ibid.: 81.

var et viktig redskap i firmaets lobbyvirksomhet vedrørende nasjonens valg av teknologistandarder.

Det er vanskelig å fastslå i hvilken grad NBC selv trodde på denne kulturelle fornyelsen. Radioselskapets mest publiserte trekk var å overtale den sytti år gamle dirigenten Arturo Toscanini (1867 – 1957) til å returnere til USA i 1937, etter at han året tidligere hadde avsluttet en lang og vellykket karriere som dirigent for *New York Symphony Orchestra* som han hadde ledet fra 1928. Toscanini reiste hjem til Italia, men ble lokket tilbake med et løfte om at radioselskapet skulle opprette et eget symfoniorkester for ham — *NBC Symphony Orchestra*. Selv om man muligens kunne anklage selskapet for å ha et kynisk utgangspunkt for et slikt trekk var allikevel effekten som markedsføring av klassisk musikk enorm. Med ukentlige sendinger fra et studio i Rockefeller Center (og med ti sendinger over NBCs nasjonale TV-nett) nådde man det største publikum i klassisk musikk historie til da.

NBC Symphony var en interessant konstruksjon; et rent mediebasert symfoniorkester. Men til tross for at NBC profilerte det kraftig som sitt eget og Toscaninis eliteorkester, skjermte de det ikke i denne posisjonen. Flere av grammofoninnspillingene orkesteret gjorde for RCA ble gjort under psevdonymet *RCA Symphony Orchestra*, og de ble nærmest brukt som et husorkester ved radioproduksjoner av forskjellig slag hos NBC. Et eksempel på et slikt var barneprogrammet *The NBC Music Appreciation Hour*, et ukentlig program som ble sendt fra 1928 til 1942 med dirigenten og komponisten Walter Johannes Damrosch (1862 – 1950) som programleder.

Om programmer med Toscanini og barneprogrammer om klassisk musikk ikke var sentrale i NBCs sendeskjema (som *sustaining programs*, dvs. ikke-kommersielle programmer pålagt av sentrale myndigheter) betød de allikevel mye for spredningen av kjennskap til klassisk musikk i USA i mellomkrigstiden. Damrosch skal ha uttalt at radioen gjorde mer for å introdusere lyttere *to an appreciation of good music in the last five years than all other methods used in the preceding twenty-five years*,¹⁸⁶ og bekreftende utsagn er ikke van-

¹⁸⁵ Egentlig ble det opprettet to separate selskaper, *NBC-Red* (underholdning og lett musikk) og *NBC-Blue* (nyheter og kultur). RCA kom senere under sterkt press fra FCC (*Federal Communications Commission*) på grunn av sin dominerende stilling og i 1939 ble de beordret til å avhende den éne av sine to radioselskaper. *NBC-Blue* ble solgt i 1943 og døpt om til ABC (*American Broadcasting Company*). *NBC-Red* fortsatte under navnet NBC.

skelig å finne, som eksempelvis dette, fra en artikkel i *The New Yorker*, februar 2004:

I feel as though I grew up not during the seventies and eighties but during the thirties and forties, the decades of my parents' youth. They came of age in the great American middlebrow era, when the music had a much different place in the culture than it does today. In those years, in what now seems like a surreal dream world, millions listened as Toscanini conducted the NBC Symphony on national radio. Walter Damrosch explained the classics to schoolchildren, singing ditties to help them remember the themes. (My mother remembers one of them: "This is / The sympho-nee / That Schubert wrote but never fi-nished...").¹⁸⁷

Men under all denne rosenrøde nostalgien bør det være plass for mer kritiske spørsmål om forholdet mellom mediebasert klassisk musikk og den private lytter. En slik kritisk holdning var ikke vanlig i USA på denne tiden. Finansiert av Rockefeller-stiftelsen ble det først ved Princeton, senere Columbia University drevet et større prosjekt med tittelen *The Essential Value of Radio to All Types of Listeners* under ledelse av den østerrikskfødte sosiologen Paul Felix Lazarsfeld (1901 – 1976), særlig kjent for sitt arbeid med kvantitative sosiologiske metoder. Prosjektet var initiert av RCAs direktør David Sarnoff, dels ut fra ønsket om å finne ut mer om lytternes musikksmak, dels måter å "forbedre" denne på. Målsetting var både kulturell og kommersiell: å kunne øke sendetiden av klassisk musikk i radio — på en profitabel måte.

I 1938 tilbød Lazarsfeld Adorno å bli leder for musikkdelen av dette prosjektet. Koblingen mellom Adornos kritisk-teoretiske utgangspunkt og den amerikanske empirisk-positivistiske forskningstradisjonen var i utgangspunktet lite vellykket,¹⁸⁸ men førte bl.a. til at han redegjorde for sitt prinsipielle syn i et berømt essay: *On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening*. Han formulerte også sine innvendinger i et foredrag for prosjektets deltakere i 1939 hvor han med utgangspunkt i den løst formulerte målsettingen hadde mange innledende spørsmål med samme relevans for grammofonplaten som for radioen:

¹⁸⁶. Sitert etter Taylor 2004: fotnote 9.

¹⁸⁷. Ross 2004

¹⁸⁸. Levin og von der Linn 1994: 320 ff.

What is "good music"? Is it just the music which is given out and accepted as "good" according to current standards, say the programs of the Toscanini concerts? We cannot pass it as "good" simply on the basis of the names of great composers or performers, that is, by social convention. Furthermore, is the goodness of music invariant, or is it something that may change in the course of history with the technique at our disposal? For instance, let us take it for granted — as I do — that Beethoven really is good music. Is it not possible that this music, by the very problems it sets for itself, is far away from our own situation? That by constant repetition it has deteriorated so much that it has ceased to be the living force it was and has become a museum piece which no longer possesses the power to speak to the millions to whom it is brought? Or, even if this is not so, and if Beethoven in a musically young country like America is still as fresh as on the first day, is radio actually an adequate means of communication? Does a symphony played on the air remain a symphony? Are the changes it undergoes by wireless transmission merely slight and negligible modifications or do those changes affect the very essence of the music? Are not the stations in such a case bringing the masses in contact with something totally different from what it is supposed to be, thus also exercising an influence quite different from the one intended? And as to the large numbers of people who listen to "good music": *how* do they listen to it? Do they listen to a Beethoven symphony in a concentrated mood? Can they do so even if they want to? Is there not a strong likelihood that they listen to it as they would to a Tchaikovsky symphony, that is to say, simply listen to some neat tunes or exciting harmonic stimuli? Or do they listen to it as they do to jazz, waiting in the introduction of the finale of Brahms's First Symphony for the solo of the French horn, as they would for Benny Goodman's solo clarinet chorus? Would not such a type of listening make the high cultural ideal of bringing good music to large numbers of people altogether illusory?¹⁸⁹

For Adorno er det ganske usannsynlig, faktisk helt uforenlig med mediet, at man kan lytte til en Beethovensymfoni overført i radio *in a concentrated mood*.¹⁹⁰ Her gjentar han primært argumentene fra tidligere arbeider om kunsten som mister sin autonome karakter i et senkapitalistisk samfunn og istedet går over til å ha en varekarakter. Som vare mister kunsten sin opprinnelige (bruks-, evt. symbol-)verdi og får denne istedet erstattet med en markeds- eller bytteverdi:

¹⁸⁹ Adorno 1945: 209.

Everything has value only in so far as it can be exchanged, not in so far as it is something in itself. For consumers the use value of art, its essence, is a fetish, and the fetish—the social valuation [*gesellschaftliche Schätzung*] which they mistake for the merit [*Rang*] of works of art—becomes its only use value, the only quality they enjoy.¹⁹¹

Adornos “konsentrerte lytting” handler ikke om lyd, men om struktur. Slik står han solid i den tyske musikkforskertradisjonen etter Hanslick sammen med andre teoretikere som Hugo Riemann og Heinrich Schenker. I en slik sammenheng er selve det akustiske lydinntrykket fullstendig borte, og han har bare hån til overs for forsøk på å presentere denne siden av en musikkopplevelse:

One radio company went so far as to arrange a cycle of broadcasts looking, not primarily to the music played, nor even to the performance, but to what might be called an acoustic exhibition of famous instruments such as Paganini’s violin and Chopin’s piano. This shows how far the commodity attitude in radio music goes, though under a cloak of culture and erudition.¹⁹²

Allikevel leser jeg Adornos kritikk i denne sammenhengen mer spesifikt rettet mot radioens bruk av musikk enn mot musikken som medieformidlet lydobjekt i seg selv. Radioen presenterer musikk uten noe krav til initiativ eller engasjement fra lytteren (*the ideal of Aunt Jemima’s ready-mix for pancakes extended to the field of music*),¹⁹³ eller inngir en falsk forestilling om kulturelle goder som tilstrekkelig kompensasjon for politisk undertrykkelse:

The ruined farmer is consoled by the radio-instilled belief that Toscanini is playing for him and for him alone, and that an order of things that

¹⁹⁰. Interessant i norsk sammenheng er det å lese Johan Halvorsens noe tidligere uforbeholdne støtte til radiooverføring av klassisk musikk: *At god musikk kringkastes gjør et langt sterkere inntrykk på den mottakelige tilhører enn musikken i konsertsalen med dens ansamling av mennesker, applaus og andre distraherende ting. Musikken får nemlig ofte først sin rette verdi, når man hverken ser solist, dirigent eller orkester.* (Hallo – Hallo! (1930), sitert etter Dahl 1975: 387). Ser vi teatermusikerens drøm om mørkets konsentrasjon (realisert med Richard Wagner) i dette sitatet?

¹⁹¹. M. Horkheimer og T. W. Adorno: *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (1947). Sitert etter Stanford Encyclopedia of Philosophy (2004) [plato.stanford.edu/entries/adorno/ (2006.12.03)].

¹⁹². Adorno 1945: 212.

¹⁹³. Ibid.: 211.

allows him to hear Toscanini compensates for low market prices for farm products; even though he is ploughing cotton under, radio is giving him culture.¹⁹⁴

Adornos elitistiske kamp for den eneste rette måten å lytte til musikk på — og dermed også for den eneste musikken som hadde forutsetninger for å bli lyttet til på den rette måten — har en interessant parallell i rettighets-havernes kamp om det amerikanske radiomarkedet på samme tid. Den eldste rettighetsorganisasjonen for musikk i USA, ASCAP (*The American Society of Composers, Authors and Publishers*) hadde til og med slutten av tretti-årene i praksis et monopol på musikk både i radio og på fonogram. ASCAP var stiftet i 1914, og for å bli akseptert som komponistmedlem måtte man ha fått utgitt fem *hit songs*¹⁹⁵ på et forlag. ASCAP innkasserte royalties både ved salg av noter og ved salg av plater, derimot ikke ved avspilling av plater i radio. Radiospilling av plater var følgelig gratis for radiostasjonene.¹⁹⁶ ASCAPs posisjon betød at opphavsmenn som ikke arbeidet med noter men med lyd som sitt primære medium som f. eks. countryartister og jazz-musikere ikke kunne få en tilsvarende beskyttelse for sin musikk ved bruk i massemedia, siden disse ikke kunne bli medlemmer. Da ASCAP økte royaltykravene ved radiospilling drastisk ved inngangen til førtiårene ble det dannet en alternativ rettighetsorganisasjon, BMI (*Broadcast Music, Inc.*). Her var kravene til medlemskap ikke lenger knyttet til publikasjon av noter, og vel så viktig, man påtok seg også å innkassere royalties for radiospilling av grammofonplater.

¹⁹⁴ Ibid.: 212.

¹⁹⁵ Ziemann 2003. Det er uklart hva begrepet “hit” betyr i denne sammenhengen

¹⁹⁶ Plateselskapene prøvde å motvirke dette dels ved i kontrakts form å hindre sine artister å opptre i radio, dels ved å merke platene *Not Licensed for Broadcast*; en praksis som også opprinnelig ble støttet av amerikanske domstoler. Forbudet ble imidlertid ikke overholdt av radiostasjonene og dette sammen med et avvist krav om royalties på hver solgte plater ga støtet til at den amerikanske musikerorganisasjonen AFM (*American Federation of Musicians*) i 1942 forbød sine musikere både å delta i plateinnspillinger og i radiosendinger. Denne såkalte *recording ban* varte i to år, førte til full seier for AFM men etablerte også varige spor i populærmusikkens historie, f.eks. ved at vokalistene (som ikke var rammet av boikotten) styrket sin posisjon vis-a-vis instrumentalmusikere.

3.6 Mellomkrigstidens klassiske avklaring

Ved starten av den annen verdenskrig var grammofonens pionertid over. Det hadde etablert seg tradisjoner for formidlingen av det klassiske repertoaret både sett fra musiker- og fra lytterstandpunkt, samtidig som populærmusikken og jazzen hadde startet på sin utforskning av de begrensninger og muligheter som mediet satte. Både radio- og grammofonindustrien hadde etablert institusjoner av både kommersiell og statlig-kulturell karakter for å drifte musikkformidlingen.

Grammofonplatenes tekniske og distribusjonsmessige rammebetingelser hadde stabilisert seg i løpet av trettiårene. Det klassiske repertoaret kunne formidles i separate sekvenser på mellom tre og fem minutter. Dynamikk-omfanget var begrenset i forhold til dagens lydmedier, men allikevel godt tilpasset til den antatte bruksmåten: avspilling i private hjem hvor det var klare grenser for hva som kunne aksepteres av lydnivåer. Frekvensomfanget var også begrenset, fra ca 100 Hz til ca 8000 Hz mot midten av trettiårene, men allikevel funksjonelt tilstrekkelig til å tilfredsstille den tidens hjemmemarked.

Innføringen av elektriske opptak hadde åpnet for nye muligheter for klassiske musikkopptak. Fred Gaisberg sa det slik i sin biografi:

The partiality for voices and the violin in those days [før 1925] is reflected in these figures [oversikt over royalties utbetalt til musikere]. Five years later a swing to symphonic, choral, instrumental, and piano music was to come about, when electrical recording produced such a miraculous improvement in sound reproduction.¹⁹⁷

Den elektriske innspillingsteknikken hadde muliggjort bruk av andre rom enn de spesialiserte opptaksstudioene. I april 1929 spilte Sergei Rachmaninov inn sin andre klaverkonsert med Philadelphia Orchestra og Leopold Stokowski i *The Academy of Music* i Philadelphia, en konsertsal med plass til nesten 3000 tilhørere.¹⁹⁸ To år tidligere hadde HMV annonsert i *The Gramophone* flere innspillinger gjort i forskjellige engelske katedraler.¹⁹⁹

¹⁹⁷. Gaisberg 1942: 79.

¹⁹⁸. Day 2000: 16.

Allikevel var dette ikke noe bevisst forsøk på å flytte lytteren til konsertsalen, et slagord som skulle bli svært aktuelt et par tiår senere. Den lydmessige illusjonen man tilstrebet var en videreutvikling av Victrolas seier over Edison ved århundreskiftet: musikken flyttes hjem til lytteren, ikke omvendt. Dette var dels et systembetinget standpunkt: lyden strålte ut fra én høytaler, ett punkt i rommet, som om den kom fra ett fysisk instrument. En slik plassering understreker det intime ved avspillingen; musikken og musikerene befinner seg i rommet, hos lytteren, på lytterens premisser. Først ved overgangen til en flerkanals gjengivelse et par tiår senere kunn man utprøve det motsatte: at lytteren flyttes til konsertsalen. Men dels var også den opprinnelige illusjonen et resultat av radioens utvikling på samme tid: Et radiostudio skulle fortrinnsvis være akustisk dødt; med tykke tepper på gulvet og tunge draperier langs veggene. Det var den intime lyd som var idealet. Dette ga neppe en optimal akustikk for musisering, men til gjengjeld mulighet for en stor grad av teknisk kontroll, og viktigst: den manglende akustiske informasjon om studioets beskaffenhet gjorde at illusjonen om instrumentenes plassering hos lytteren kunne bli vellykket. På dette punktet fulgte grammofoonstudioene radioens utvikling. Timothy Day forteller at ikke alle musikere syntes at overgangen fra akustisk til elektrisk opptaksteknikk var en fordel:

The baritone Roy Henderson remembered the disappointment he felt when he recorded electrically for the first time, the deadness of the Columbia recording studio, like the BBC studios of the time he sang in, and how he missed the reconance of the recording horn, which was 'rather like singing in the bathroom, or even better than a bathroom'.²⁰⁰

Selv bransjens egne eksperter kunne av og til bekrefte den gamle teknologiens fortrinn, som f.eks. Fred Gaisberg ga uttrykk for:

The velvet tone of Kreisler's violin, for some unknown reason, was best in those old records and has never been recaptured by the electrical process.²⁰¹

Det går an å finne en motsvarighet til det lyddøde studio og det kontrollerte lydbilde i den generelle utviklingen av datidens moderne samfunn. Ved

¹⁹⁹ Ibid.: 18.

²⁰⁰ Ibid.: 17.

²⁰¹ Sitert etter Eisenberg 1987: 112.

århundreskiftet var lyd fremdeles en direkte og naturlig konsekvens av sin egen årsak. Det er på denne tiden, og altså parallelt med Edisons arbeider, at romakustikk vokser frem som en egen vitenskap, med Wallace Sabines (1869 – 1919) arbeider med den nye *Symphony Hall* i Boston i 1900 som et veldefinert startpunkt. På én måte kan man si at samfunnets kontroll med lyd begynner med disse to, Edison og Sabine, og det moderne samfunnets lyder gjennomgår den samme utviklingen som massemedialyden; mot større kontroll ved bruk av lydabsorbenter og andre materialer med spesielle akustiske egenskaper, mot et ideal om et lydkontrollerte (lydisolerte) innendørs arealer som kontorer og offentlige steder. Lyd og lydkilde fjerner seg fra hverandre, lyden blir et signal, målbart og manipulerbart.²⁰²

Mellomkrigstiden er den klassiske grammofonindustriens første gullalder. Dette gjenspeiles i bransjens selvforståelse slik den kommer til uttrykk i Lawrence Gilmans innledningsartikkel til *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music* fra 1936.²⁰³

And the whole field of musical art is being covered with breath-taking swiftness by the gramophone. There are still many unenlightened musicians who think of phonograph records as exploiting chiefly a repertoire of semi-popular operatic and symphonic warhorses. But today most of the greatest music in existence have been recorded. The repertoire that is available today for students and gramophone enthusiasts will amaze those who has not kept pace with its recent extentions. Not only have virtually all the standard works been recorded, but much of the rarest works of the past, known only by name to many musicians and music lovers, have now been transferred to the discs.²⁰⁴

Dette er et interessant utsagn. På den ene siden forteller det at det formidlingspotensialet for klassisk musikk som de første pionerene så en generasjon tidligere nå var oppfylt. På den andre siden sier det noe om hvor begrenset innsikt selv spesialister på området hadde i det enorme klassiske repertoaret som vi i dag tar som en selvfølge.²⁰⁵

^{202.} Thompson 2002.

^{203.} Darrell 1936. Den siterte katalogen var den første av ialt tre utgaver som kom fra 1936 til 1948; den siste hadde et omfang på 639 sider. Katalogen hadde en forløper som interessant nok het *Encyclopedia of the World's Best Recorded Music*. Denne kom i to utgaver, den første i 1930 på 214 sider.

^{204.} Gilman 1936: iv.

De tidligste mellomkrigskatalogene utstråler en ærbødighet overfor de klassiske grammofonplatene som etter hvert viker plassen for en mer nøktern, kommersiell holdning. I Robert D. Darells forord til den samme katalogen leser vi en glede over at grammofonen endelig har tatt skrittet fra å være et leketøy *confined to Cohens on the Telephone and Up the Street marches ...* til å få en musikalsk autoritet innen standardrepertoaret,²⁰⁶ og katalogen blir på sin side *a navigation chart, compass, and sextant for the exploration of [...] a world full of beautiful possibilities [: ...] recorded music.*²⁰⁷ Men mens Darell i sitt forord gjør det helt klart at en innspilling aldri vil kunne gjøre et slikt inntrykk på en lytter som en konsert (*is not and never can be as impressive*)²⁰⁸ har Gilman et mer nøkternt syn på konsertlivets virkelighet — sett fra sin noe mer eleverte posisjon:

But how often does one hear consummate performances? Among interpretive musicians, there are perhaps a dozen consummate ones now alive. There are half a dozen orchestras of the first rank, three or four excelling string quartets, a few fine choral bodies; and not even these may be counted on to do their best every time one would wish them to.²⁰⁹

Det nærmeste vi kommer til en samlet oversikt over det klassiske repertoaret som ble spilt inn i mellomkrigstiden finner vi i Clough og Cumings store og forsøksvise totale oversikt over elektriske innspillinger gjort før 1950²¹⁰ og på 1948-utgaven av den tidligere siterte *Gramophone Shop Encyclopedia.*²¹¹ Clough og Cumings avgrensning av katalogen i tid til elektriske opptak er

^{205.} Lawrence Gilman var musikkritiker i New York-avisen *Herald Tribune* (Day 2000: 63).

^{206.} Darell 1936: v. *Cohen on the Telephone* var en svært populær vaudevillemonolog med jødiske stereotypier. Den ble innspilt for første gang i 1913 i London av komikeren Joe Hayman.

^{207.} *Ibid.*: vii.

^{208.} *Ibid.*: v.

^{209.} Gilman 1936: iii.

^{210.} Clough og Cuming 1952. Forfatterenes arbeid vokste til slutt over deres hoder: Første utgave fra 1952 var på 860 sider inkl. et tillegg for tidsrommet april 1950 til mai/juni 1951 på 135 sider, deretter kom et tillegg for 1952 og 1953 på 262 sider og til slutt et tillegg for årene 1953 til 1955 på 564 sider.

^{211.} Reid 1948.

presis nok, deres grenseoppgang mot den lettere underholdningsmusikken på klassisk grunn er noe mer subjektiv:

We have [...] aimed at the inclusion of every record of permanent music issued since the advent of electrical recording up to April, 1950, throughout the world [...] The hardest problem has been to decide which composers to exclude [...] A large number of obscure minor composers of serious music are listed only in the Anthologies section [...] In the case of light music [...] we have excluded living composers we deem to come in this class.²¹²

Femtitallets “fonogram-encyklopedister” Reid, Clough og Cuming har utvilsomt betraktet mellomkrigstiden som en periode da klassisk musikk etablerte seg på fonogram med et bredt repertoar, hvilket den sikkert også gjorde sett i lys av datidens klassiske konserter. Og de ville utvilsomt ha mistrodd spådommer om at ny teknologi og nye forbruksvaner ville mangedoble dette repertoaret i løpet av den kommende mannsalderen. Etterkrigstidens mediaeksplosjon var i 1950 ennå et par år unna.

At gramfonen var etablert i sin teknologiske rolle og at en klassisk gramfonkanon ble mer eller mindre definert i løpet av mellomkrigstiden betød ikke at klassisk musikk på denne måten fant en ny, naturlig formidlingskanal parallelt med den tradisjonelle konserten. Gramfonplaten problem var (og er) mangelen på visuelle holdepunkter, ikke nødvendigvis den eller de utøvende musiker(e), for poenget er ikke at lydkilden er frakoplet og lyden lever sitt eget autonome liv, men at gramfonplaten ikke har noe alternativ å tilby synet.

I tidlige annonser for gramfonen — frem til ca 1920 — er det apparatet selv som er det visuelle sentrum for lytterne.²¹³ Slik gjenspeiler man forestillingen om gramfonen som sentrum i et fellesskap, gjerne knyttet til familien, og gjerne som symbol på den demokratiske mulighet for alle å lytte til høyverdig musikk. I en av Edisons annonser fra 1908 vises et velstående ektepar som demonstrerer sin nye gramfon til sine ærbødige, beundrende og utvilsomt takknemlige tjenere, med underteksten *One touch of harmony makes the whole world kin.*²¹⁴

²¹². Clough og Cuming 1952: v.

²¹³. Gitelman 1997: 279.

Grammofonen har imidlertid ingen samlende egenskaper i seg selv. Tvert i mot, det typiske ved grammofonen er understrekningen av det individuelle, den personlige og isolerte lyttingen. Mens radio, og senere TV, kunne skape et fellesskap av millioner av lyttere (og seere), uavhengig om hvorvidt de var fysisk i nærheten av hverandre eller ikke, dyrker grammofonen de musikalske spesialinteressene. Radio (og TV) forstås som en synkron begivenhet knyttet sammen på tvers av de mange adskilte lyttearenaer. Avspilling av grammofonplater forblir alltid en lokal foreteelse.

Evan Eisenberg refererer til den forlegenhet som følger ved å lytte til musikere man ikke kan se.²¹⁵ Han knytter dette til en tendens hos grammofonlytterne til å fokusere på andre ting; en operalibretto, teksten på coverbak-siden, evt. på ting som i neste instans tar oppmerksomheten vekk fra musikken. Forlegenheten er der alltid, sier han, og øker i grupper: fellesskap ved grammofonlytting er i prinsippet unaturlig, og verre, jo mer man søker å etterlikne konsertkonvensjonene under avspillingen. Eisenberg siterer Samuel Chotzinoff, Toscaninis kontaktmann i NCB, som forteller fra grammofonkonserter som dirigenten holdt i sin villa ved Lago Maggiore i Norditalia:

In the evening, after supper, we would all go up to his room, where his son had installed a powerful phonograph. I would pretend that we were all going to a concert and arrange a different program of records for each night. The maid would bring bottles of red syrup and glasses on a tray. Fortified with drinks, we disposed ourselves around the phonograph and listened to his records for an hour and a half, exclaiming "oh" and "ah" raptourously (and sincerely) at certain moments, greatly to the old man's delight. He himself sat upright in a chair and conducted the music with the vigor and passion he displayed at rehearsals and performances.²¹⁶

Det er ikke vanskelig å lese Chotzinoffs forlegenhet ut av denne fortellingen. Men poenget her er ikke spesialtilfellet Toscanini, men den allmene situasjonen: Passiv grammofonlytting som en sosial situasjon er problematisk. Den enkelte, isolerte lytter kan uten problemer plassere musikken i sin egen konsentrerte forgrunn. For flere mennesker i fellesskap faller den lett til en plass i bakgrunnen. Det samme problemet rammet forøvrig den elektro-

214. Ibid: 280.

215. Eisenberg 1987: 72.

216. Ibid.: 73.

niske musikken i tidlig etterkrigstid: hva gjør man med (og som) et publikum som skal sitte i en mørklagt sal og se på en tom scene? Richard Taruskin sier om slike situasjoner, i en litt annen kontekst:

But despite everything, the discomfort audiences felt was acute—and understandable, as long as no real-time musical performance was taking place. You might as well ask them to come to a concert to listen to the same records they could listen to at home, albeit on a superior equipment.²¹⁷

Når Taruskin samme sted også forteller om konserter med elektronisk musikk hvor publikum av denne grunn ble oppfordret til å vandre omkring *as if contemplating sculpture* er vi ganske nær avspilling av lyd i samme type sosiale fellesskap som ved operaforestillingene i 1700-tallets teatersalonger, hvor adel og det velstående borgerskap levde store deler av sitt sosiale liv, dels med, dels uten kontakt med hva som egentlig foregikk på scenen. Men ikke helt: I operasalongen står den besøkende lytter uten maktmidler (og dermed uten ansvar) overfor de viktigste valgene; hva spilles og hvem synger. Men ved en grammofonavspilling i en privat setting vil noen måtte ta et valg — velge en innspilling, starte avspillingen, velge en lydstyrke, og på den måten påta seg en vertsfunksjon. Noen tar ansvaret for hva som skal høres — og hvordan.

Interessant nok vokste det frem — spesielt i Storbritannia — en type foreninger hvor nettopp denne typen lytting ble dyrket. Den tidligste — *The City of London Phonograph and Gramophone Society* — ble stiftet i 1919. De nådde sin storhetsperiode i mellomkrigstiden, og hadde nok sin begrunnelse delvis i utgiftene forbundet på den tiden med å anskaffe plater og avspillingsutstyr. Enkelte av dem er fremdeles i virksomhet, men fungerer nå mer som foreninger for samlere av eldre innspillinger. Men noen få driver sin virksomhet idag på samme måten som for et par generasjoner siden, som dette utdraget fra en hjemmeside viser:

Membership stands at around 45, of whom 30-35 are likely to be present at any of our Friday meetings. We start at 7.00, hear about an hour of music, then have a break for refreshments and a chat. The interval is followed by about 45 minutes more music, finishing around 9.15. (Very

²¹⁷ Taruskin 2005 V: 211.

much like a classical concert really, except that the music is recorded rather than live.)²¹⁸

Mellomkrigstidens grammofonklubber i England vitner om at den klassiske grammofonplaten hadde funnet sin plass i en kulturell sammenheng som den tidligere ikke hadde hatt — og som den heller ikke skulle bevare særlig lenge. I et par tiår spilte viktige parametre på lag — i det minste i visse sosiale sjikt i Europa — slik at grammofonlytting kunne oppfattes som et rituale. Grammofonplaten hadde nådd et kvalitativt og stabilt nivå som ble oppfattet som tilstrekkelig for sin bruk, mulighetene til alternative musikkopplevelser var relativt små, klassisk musikk ble oppfattet som en vesentlig innfallsvinkel til kulturell status, og lydidealet ved klassiske opptak — tørre studioopptak — ga en intimitet ved avspilling som understreket det personlige ved musikkopplevelsen.

²¹⁸. *Nelson Gramophone Society*. [www.boulsworth.co.uk/gramsoc/ (2005.08.11)]

Decca RING 17
Culshaws (og Soltis) Wagnerinnspilling
ble en suksess for Decca, som til slutt ga ut
hele Nibelungenringen i en spesialboks på
19 LP-plater.



4 Konsertsalens beste plass

4.1 Tidens og stedets sammenbrudd

Beretningen om den innspilte klassiske musikkshistorie kan beskrives som to store buer, en før og en etter den annen verdenskrig. Den første buen kan karakteriseres som den klassiske fonografiens gullalder, hvor muligheter og forventninger, ytre rammer og indre kunstnerisk trykk balanserte hverandre og ga opphav til en rik katalog over den generasjonens musikalske uttryksformer og preferanser.

I etterkrigstiden var rammebetingelsene radikalt forandret. Musikkhistorien peker på hvorledes samtidens komponister fullstendig avviste tidligere tradisjoner og bygget opp en ny musikkultur — delvis på basis av nye teknologiske muligheter innen elektronikk og lydlagring.

Den klassiske innspillingstradisjonen fulgte ikke komponistenes nye vei. Tvert i mot er det på dette tidspunkt at den begynner å leve sitt eget liv, frikoplet fra samtidsmusikkens forpliktelser. Det er ikke Darmstadt-skolens komponister som blir dokumentert i lydstudioene i etterkrigstidens første tiår, men de samme komponister og den samme musikk som ved generasjo-

nen før. Fornyelsen, og med det begrunnelsen for publikum til å nyinvestere i den samme musikken som tidligere, ligger ikke i musikken men i mediet.

Det er verd å merke seg at avspillingsstandarden for kommersielle grammofoonplater, det være seg for klassisk så vel som for populærmusikk, hadde ligget fast siden begynnelsen av tyveårene. Overgangen fra akustisk til elektrisk opptak og gjengivelse var i denne sammenhengen kun en evolusjon for publikum, som ikke var nødt til å skifte avspillingsapparat av den grunn om de ikke selv ønsket. Utvilsomt var denne stabiliteten en viktig forutsetning for de klassiske fonogrammenes gullalder.²¹⁹

Allikevel våget sentrale personer i fonogrambransjen å satse på en radikal standardforandring, en som med ett slag ville gjøre alle grammofoonplater på markedet gammeldage og som ville kreve at publikum var villig til å bytte ut sine avspillingsmaskiner. Det skulle vise seg at publikum var mer enn villig til dette — og i denne oppdagelsen ligger en av de store drivkrefter til mediamusikkens utvikling videre.

Den største begrensingen ved klassiske fonogrammer var spilletiden. Riktignok var det utviklet på tyvetallet flere alternative metoder for å forlenge spilletiden, dels ved å gjøre platene større, dels ved en lavere rotasjonshastighet, dels ved et smalere spor og tettere graving. Slike metoder, i varierende kombinasjoner, ble benyttet ved lydfilm og ved radioutsendelser til USAs vestkyst, tre timer forsinket fra østkystens tidssone. Men felles for dem alle var at de var upraktiske for kommersiell bruk — og kanskje at ingen hadde registrert noe ønske fra markedet om en forandring av tingenes tilstand. Symfonier avspilt i bruddstykker av fire minutters varighet hadde etablert seg som hjemmemarkedets måte å lytte til den slags musikk på. Muligens ble musikken på denne måten ytterligere domestisert og tilpasset lyttesituasjonen.

Etterkrigstidens mediarevolusjon besto av to deler, den ene på opptakssiden, den andre på avspillingssiden. Felles for dem begge var utviklingen av plas-

²¹⁹ Dawson og Propes (2003: 11) refererer til bransjepublikasjoner fra årene rett etter annen verdenskrig som nevner muntlige avtaler mellom de største selskapene om ikke å ødelegge denne stabiliteten ved å introdusere nye avspillingsteknologier. Som det vil vises ble disse avtalene snart brutt.

tikk, dels som basis for lydbåndet, dels som bestanddel i platematerialet *Vinylite*, senere forkortet til vinyl.

På et lydbånd blir (det elektriske) tidsvarierende lydsignalet omformet ved hjelp av en liten elektromagnet til en varierende magnetiseringsgrad langs båndets lengderetning. Helt tilsvarende gramfonens mekaniske registrering er denne magnetiseringsprosessen reversibel: båndets varierende magnetisering kan indusere en varierende strøm i den samme elektromagneten ved avspilling.

Ideen var slett ikke ny — den ble patentert av den danske oppfinner Valdemar Poulsen i 1898 — men på den tiden lot den seg ikke utnytte kommersielt. Problemene var tosidige: Dels benyttet Poulsens *Telegraphon* seg av en tynn og lite robust ståltråd som opptaksmedium, dels var avspillingsstyrken så svak at man måtte benytte hodetelefoner for å høre resultatet.²²⁰

Til diktafonbruk — som (tilsvarende Edisons planer) var den første forretningsmodellen — var disse problemene ikke ødeleggende. Til tross for en svært høy trådhastighet (7 fot/sek) oppnådde man en spilletid på opp mot en halv time, og hodetelefoner var ingen ulempe i en slik sammenheng. Men som kommersiell musikkmaskin hadde den på denne tiden ingen bruksverdi.

Magnetisk opptaksteknikk ble videreutviklet både i USA og Tyskland i mellomkrigstiden, spesielt for bruk i radiostasjoner, og etterhvert med et økende militært siktemål.²²¹ Både metalltråder og -bånd ble benyttet, men i 1935 ble en *Magnetophon*, som benyttet et papir- eller plastikkbånd belagt med et magnetiserbart materiale, demonstrert av firmaene IG Farben (*Inter-*

²²⁰ Begun 1949. Valget av ståltråd som opptaksmedium er ganske underlig utfra datidens viten om magnetisme — man skulle tro at om man magnetiserte en metalltråd ville den ha tilnærmet den samme magnetiseringsgrad langs hele sin lengde, ikke en varierende. Begun nevner en artikkel av Oberlin Smith i tidsskriftet *Electrical World* fra 1888 som sannsynligvis er første gang hvor variabel magnetisme antydes som et prinsipp for lydregistrering. Smith tenkte seg en tråd av bomull eller silke innsatt med metallpulver som medium. Han nevner faktisk også en ståltråd, men avviser dette med at det neppe ville være mulig å *divide itself up properly into a number of short magnets*. Det er ikke antatt at Poulsen kjente Smiths artikkel.

²²¹ Den tidligste patenten som gjorde bruk av et magnetiserbart bånd av papir ble utstedt i 1928 til en østerriksk oppfinner bosatt i Dresden ved navn Fritz Pleumer (Engel et al. 2006: 2).

essen-Gemeinschaft Farbenindustrie AG, senere BASF) som hadde utviklet selve lydbåndet, og AEG (*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*) som sto for opptaks- og avspillingsapparatene, ved en radiokonferanse og -utstilling i Berlin. Det tilhører historiens lille ironi at det tidligste klassiske musikkopptak som ble gjort på denne revolusjonerende tyske nyutviklingen var med Sir Thomas Beecham som dirigerte London Philharmonic i konsertsalen til I. G. Farben — *Feierabendhaus* — den 19. november 1936.²²²

På denne tiden var utviklingen av magnetofonen nærmest å regne som en tysk militærteknologi. Den ble riktignok åpent plassert på markedet av sine utviklere men ble sannsynligvis ikke anskaffet av utenlandske radiostasjoner i løpet av den korte tiden før krigsutbruddet i september 1939 — til tross for markedsføring i USA.²²³ Den var heller ikke spesielt brukbar til musikkopptak. Både frekvensomfang og dynamikk var vesentlig dårligere enn de voksplatene som var det nærmeste alternativet, men muligheten for å gjøre opptak av lenger varighet enn tre – fire minutter gjorde at den tyske riksradioen (*Reichs-Rundfunkgesellschaft*) startet sitt eget videreutviklingsarbeid. Arbeidet ga gode resultater.²²⁴ I løpet av krigen hadde magnetofonen fått en kvalitet som bl.a. gjorde det mulig å sende klassiske konserter ut over det tyske sendernet, som en del av en propaganda som skulle overbevise lyttere både i og utenfor Tysklands grenser at forholdene var langt mer normalisert enn de i virkeligheten var.

Det tyske nederlaget i 1945 førte til at magnetofontechnologien ble overført til USA og videreutviklet der. Man tilpasset de tyske standardene til amerikanske: selve bredden av lydbåndet som opprinnelig var 6,5 mm ble krympet til 1/4 tomme (6,35 mm) og den opprinnelige hastigheten på 77 cm/sek ble forandret til 30 tommer/sek (76,2 cm/sek). Slik ble føringene lagt for en

²²². Ibid.: 4

²²³. Magnetofonen ble demonstrert for representanter for *General Electric Company* i 1937 (Ibid.: 8)

²²⁴. Det ubetinget viktigste bidraget til forbedring at man oppdaget at ved å formagnetisere magnetbåndet med et høyfrekvent signal i størrelsesorden 70 - 100 kHz (*AC-bias*) reduserte man forvrengning og støy i betydelig grad. Formagnetisering med likestrøm (*DC-bias*) hadde vært kjent fra Valdemar Poulsens dager og ble benyttet i de tidligste *magnetophonene*, men ga ikke tilstrekkelig kvalitet. Den tyske patenten er fra julaften 1943 (Ibid.: 6)

amerikansk-definert båndopptakerstandard som skulle styre lydbransjen helt frem til overgangen til digital lyd.²²⁵

Markedsinteressen for båndopptakere i USA knyttet seg i utgangspunktet kun til *time-shifting* av programmer som skulle sendes både på øst- og vestkysten i beste sendetid. Den virkelig revolusjonende nyheten ved den nye teknologien viste seg imidlertid umiddelbart: båndet kunne redigeres uten hørbare tekniske artefakter.²²⁶

Innføringen av båndopptakerteknologien må kunne karakteriseres som et paradigmeskifte innen musikkproduksjon. Uansett hvor primitiv grammofoonplatens graveringer i voks kunne synes hadde de en systembetinget "ærlighet" i forhold til den tiden de gjenga; fra ytterst til innerst ga de under en avspilling en en-til-en representasjon av et tidligere tidsforløp. Båndteknologien brøt med dette — en kontinuerlig avspilt lyd var ikke lenger noen garanti for at denne lyden virkelig hadde eksistert. Med et slag var musikkproduksjonens rammebetingelser dramatisk forandret.

Man kan med interesse merke seg hvorledes de forskjellige musikksjangre tilpasset seg en slik forandring. Den unge komponistgenerasjonen, opptatt av å utvikle Darmstadt-skolens ønske om fullstendig kontroll av alle musikkens parametre fant i båndopptakeren et verktøy man tidligere bare hadde kunnet drømme om. Siden båndopptakere raskt ble en naturlig del av radio-stasjonenes tekniske utrustning ble noen av disse til sentra for lyd- og komposisjonsekspirer, ofte med en nasjonal kulturpolitikk som delbegrunnelse. Slik vokste det frem i Tyskland en bevisst vilje til å utnytte denne nye muligheten til også å bryte med landets romantiske og nasjonale arv. I 1951 etablerte *Nordwestdeutscher Rundfunk* i den britisk-okkuperte sonen et studio

²²⁵ Båndhastigheter ble etter dette alltid halveringer av denne originale hastigheten. Standard studiohastighet på analogbånd er til denne dag 15 ips (*inches per second*), amatørhastigheter har vært 7 1/2 ips, 3 3/4 ips og 1 7/8 ips. Den siste hastigheten ble også benyttet av Philips' kompakkassetter. Bredden av lydbåndet har på samme måte utviklet seg ved doblinger: 1/2, 1 og 2 tommer er vanlige i studiosammenheng.

²²⁶ Det er denne mangelen på hørbarhet som er den virkelige revolusjonen. Tidligere forsøk på å manipulere tiden var såpass primitive at teknologien røpet hva som hadde skjedd. Det fantes en tidlig kommersiell båndteknologi basert på metallbånd; BBC brukte en slik variant fra 1935. Båndet var 3 mm bredt og 50 µm tykt og kunne redigeres med en slags sveiseteknikk. Selve prosessen førte imidlertid til at metallbåndet mistet sin magnetiseringsevne og resultatet var alltid et hørbart *drop-out* (Ibid.: 2)

for elektronisk musikk (*Studio für Elektronische Musik*) i Köln som skulle bli sentralt for denne typen musikk de neste tiår. Kombinasjonen høyteknologi og avant-garde-musikk skulle vise seg å ha gode vekstvilkår i etterkrigstidens kalde krig; både øst og vest for jernteppet ble det investert i statlige sentra for elektronisk musikk.

Derimot finner vi ingen slik rask utnyttning av et nytt medium ved de musikksjangre som allerede hadde tilpasset seg fonogrammet: den tradisjonelle klassiske musikken, jazzen og populærmusikken. Dette hadde selvfølgelig en sammenheng med at formidlingen av musikk fremdeles var knyttet til små segmenter på tre – fire minutter, et format som tilsynelatende var svært godt egnet for populærmusikken og som klassisk musikk hadde brukt så lenge at noe alternativ egentlig ikke fremsto som aktuelt.

Den store konsekvensen for de klassiske opptakene var muligheten til å konstruere en virtuell fremføring. Den nødvendige tekniske prosessen for å gjøre dette var svært enkel — i praksis et enkelt barberblad, en skinne som holdt båndet på plass under skjæring og litt limbånd for å gjøre skjøten permanent — og den høye båndhastigheten gjorde det mulig å lokalisere klippepunkter med en ganske stor grad av nøyaktighet.²²⁷

Det er i denne prosessen at den klassiske innspilling ikler seg en ny kunstnerisk drakt. På sikt fører dette til en dramatisk tydeliggjøring av at en klassisk innspilling er noe annet enn en fremføring, noe med en radikalt annerledes kunstnerisk og ontologisk status, et forhold som skal diskuteres mer inngående i avhandlingens del 2. Som historisk fenomen blir imidlertid denne forandringen sterkt underkommunisert, både av samtiden og i ettertid. I det narrativ som den klassiske innspillingen søker å formidle — fortellingen om fremføringen — har simpelthen denne innspillingsrevolusjonen ingen plass. Historiske beretninger om tidlig redigeringspraksis er vanskelig å finne, eller er ganske vagt formulert:

Editing [på femtitallet] was feasible to a limited extent, although there is evidence that, in general, recording engineers did not really take advan-

²²⁷. Ved hastigheten 15 ips tilsvarer 1 mm bånd ca 2,6 msek lyd. Redigeringsprosessen var dessuten til en viss grad reversibel; klippet man feil var det i prinsippet mulig å sette båndet sammen igjen uten hørbare konsekvenser. Problemet var da at på grunn av det ekstra limbåndet som måtte brukes ble nye klipp i umiddelbar nærhet vanskeliggjort.

tage of the new opportunities offered by this technology until it was further developed in the four-track tape recorders in the mid-1960s.²²⁸

Klassiske opptak endte alltid opp på et masterbånd, én-spors mono eller to-spors stereo, det siste kunne være originalbåndet eller et resultat av en multispors mellommaster. Det var masterbåndet (eller om man ikke var fullt så modig: en kopi av dette) som ble redigert. Da Yehudi Menuhin og Robert Levin spilte inn sine Griegsonater i Abbey Road Studios i London i 1957 ble det i ettertid sagt at masterbåndet inneholdt over hundre klipp.²²⁹ Basert på egen erfaring er ikke dette noe urimelig tall og skulle i så fall antyde en tidlig aktiv redigeringspraksis i enkelte avanserte produksjonsmiljøer.

Lydbåndet førte også med seg en annen revolusjon: sammenstillingen av flere parallelle lydsekvenser som i utgangspunktet ikke behøvde ha noen sammenheng med hverandre. På samme måte som ved tidsmanipulasjonen var ikke dette en prinsipiell nyhet — sammenkopiering av flere grammofoonplater hadde man eksperimentert med siden 1920-tallet — men en praktisk. Ved å dele inn lydbåndet i flere parallelle spor og muliggjøre separate innspillinger på hvert enkelt spor synkront med avspillingen av andre ble fundamentet for den studiobaserte populærmusikken lagt.

I det analoge lydbåndets fysiske verden arbeider disse to revolusjonære forandringene på en underlig måte mot hverandre. Den innbyrdes frihet mellom forskjellige spor som multisporsteknikken gir ødelegges på en måte gjennom en redigering som skjærer gjennom samtlige spor på samme tid og låser disse sammen gjennom en felles manipulasjon. Hver for seg inviterer de til å utforske nye kunstneriske landskap, den ene ved å manipulere tiden, den andre ved å utfordre samtidigheten. Populærmusikken, alltid rask til å utforske nye teknologiske muligheter, tok i bruk multisporsteknikken for å produsere nye musikalske landskap uten bindinger til historiske fremføringspraksiser, hvor de enkelte sporene kunne bli innspilt til forskjellig tid og sted. Den klassiske musikken holdt fast ved samtidighet som en grunn-

²²⁸ Struthers 1987: 245. Struthers sier ingenting om hva slags *evidence* han sikter til, men det virker ikke sannsynlig at firespors båndopptakere har noe med redigeringshyppighet å gjøre.

²²⁹ HMV ALP 1712 [LP].

leggende premiss for all musisering, men åpnet for en radikal redigeringspraksis.

4.2 High Fidelity

Mens lydbåndet la grunnen for en revolusjon på innspillingenes produksjonsside var det andre krefter som revolusjonerte lytternes holdning til de samme innspillingene.

Den viktigste ytre omstendigheten var at den tidligere refererte borgfreden fra mellomkrigstiden om stabilitet for det kommersielle avspillingsformatet — dvs. 78-platen av skjellakk — ble brutt. Det foregikk nærmest som et overraskende angrep fra en av partene da CBS (*Columbia Broadcasting System*) inviterte sin langt større konkurrent RCA Victor til en demonstrasjon — og en invitasjon om samarbeid — av sin nyutviklede *Long Playing*-plate i april 1948.

Ingen av komponentene i det nye formatet var egentlig noen nyhet. Avspillingshastigheten på 33 1/3 rpm (*revolutions pr. minute*) hadde vært i bruk i filmindustrien siden lydfilmens første dager, RCA Victor hadde selv ti år tidligere eksperimentert med et finere spor enn 78-platenes, og plast av forskjellige typer hadde lenge blitt benyttet i radioselskapenes *transcription records*, som ble benyttet til å formidle programmer mellom de forskjellige stasjonene. Nyheten lå i koblingen mellom de forskjellige komponentene, og det faktum at det nå fantes et komplett system for produksjon og avspilling.

Columbias LP-plate hadde plass til ca 15 minutter musikk pr. side for en plate med diameter 10", og ca 22 minutter for en med diameter 12" — og hadde bedre lyd kvalitet enn sin gamle konkurrent. Allikevel virker valget av formater og spilletider noe underlig. I spilletid fremsto LP-platen som velegnet til klassiske innspillinger som for første gang ble tilbudt en mulighet til komplette, uavbrutte fremføringer. Men klassisk musikk var en ganske ubetydelig del av plateselskapenes omsetning. Og en stor prosent av salget av populærmusikkplatene gikk til å fylle USAs mange jukeboxer — et system

som fremfor alt stilte som krav “en låt pr. side” for at utvelgelsesmekanismen skulle virke.²³⁰

Så da RCA Victor avviste Columbias invitasjon og istedet utviklet sin egen konkurrerende variant var det ikke bare et spørsmål om personlig såret stolthet hos direktøren David Sarnoff, noe som ofte antydes i dette narrativet som etter hvert fikk nesten mytiske egenskaper, under betegnelsen *The Battle of the Speeds*. Det er nok så at RCA kunne ha valgt den samme hastigheten som Columbias LP-plater på sin egen nyutvikling uten problemer, men historien om at de valgte hastigheten 45 rpm ved å trekke 33 fra 78 er simpelthen ikke sann. Hastigheten ble valgt på grunn av et tidligere prosjekt de hadde arbeidet med.²³¹

Men størrelsen på RCAs plater — 7 tommer²³² — forteller om en annen tilnærming til den musikken som skal formidles. Populærmusikkens tilpassning til fonogrammet helt fra de aller første utgivelsene hadde ført til en standardisering i spilletid på ca 3 minutter. Om dette har vært en reell kunstnerisk begrensning eller bare en praktisk ramme er ikke tema i denne sammenhengen, men det er interessant å registrere at dagens mp3-spillere hvor spilletiden ikke lenger danner noen praktisk begrensning fremdeles formidler sin kapasitet i antall “låter” — hver på ca 3 minutter.

RCAs løsning for musikk med lenger spilletid var å utvikle en spesiallaget avspiller som skiftet plater langt raskere enn de gamle 78-baserte plateskifterne gjorde. Til dette krevdes det en tykk senterspindel som inneholdt en spesiallaget mekanisme. De gjorde store anstrengelser for å overbevise markedet om at dette var løsningen for klassiske innspillinger, men samtidige omtaler i fagpressen virker ikke helt overbevist:

Classical and other normal 12-inch items [dvs. 78 rpm] will play at the same length as usual, roughly five minutes. Whatever long-playing factor may be said to exist, exists in the fact that if nine of the new records,

²³⁰ Edward Wallerstein som var direktør for selve plateselskapet *Columbia* (en del av CBS) på denne tiden forteller at spilletiden pr side ble satt til ca 17 min direkte med tanke på et klassisk repertoar. Han ønsket å fortsette utviklingsarbeidet for å komme frem til *a 6- or 7-inch record and equipment to handle the various sizes for pops*, men siden dette ble antatt å ta minst ett år ekstra ble det bestemt å presentere LP-platen som den var (Wallerstein 1976).

²³¹ Dawson og Propes 2003: 14.

²³² Helt nøyaktig: 6 7/8 tomme.

playing 5 $\frac{1}{10}$ [sic] minutes each, were placed on the changer (the capacity will be billed at nine records, tho 10 or 12 may fit on it), the listener would get some 45 minutes of music, interrupted only by the split second between the time one record ends and another begins thru the operations of the changer mechanism.²³³

Vi kjenner resultatet av denne konflikten. Til populærmusikk ble RCAs løsning enerådende — singleplaten har vært et pophistorisk begrep i femti år. Det store senterhullet ble beholdt men mistet raskt enhver betydning fordi til klassisk musikk var like selvsagt Columbias LP-plater en vinner. Begge firmaene innså konkurrentenes fortrinn og valgte å avslutte krigen, selv om RCAs tap, både økonomisk og kunstnerisk, var ganske alvorlig.²³⁴ De to forskjellige hastighetene var en nødvendighet, men voldt ikke større problemer hverken for fabrikanter eller kunder. Unntaket kunne være enkelte kjedelige episoder når en kringkastingsstasjon glemte å velge riktig hastighet under sending.

Den andre store forandringen av lyttersiden av musikkformidlingen var innføringen av stereofoni. Dette var heller ingen teknisk nyhet — Stokowski hadde gjort de tidligste tospors-innspillingene i Philadelphia i 1932, Beecham i London i 1934.²³⁵ Velkjent er også samarbeidet mellom Stokowski og Walt Disney som resulterte i *Fantasia*, en helaftens tegnefilm med klassisk musikk som eneste lydunderlag. Denne lyden ble innspilt på ni separate optiske lydspor høsten 1938 og ble formidlet i spesialbygde kinosaler som inneholdt tre høyttalere i front og ikke mindre enn 96 andre høyttalere spredt rundt i salen.²³⁶

Slik kunne selvsagt ikke retnings- og rominformasjon i lydopptak formidles kommersielt via grammofonplater. Selv om to kanaler i praksis hadde vist seg å være tilstrekkelig for formidling av denne typen informasjon var dette en kanal for meget for datidens grammofonteknologi, selv om det faktisk fantes en patent fra 1936 som beskrev hvordan dette kunne løses.²³⁷ Derfor

²³³. Joe Caida: Lowdown on New RCA Disk, *The Billboard*, 8. januar 1949, 3 (sitert fra Dawson og Propes 2003: 20).

²³⁴. Wallerstein 1976.

²³⁵. Schoenherr 1999.

²³⁶. Fra Disneys hjemmeside [disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/goldenage/#complete (2008.01.04)].

ble det en tid eksperimentert med å bruke ferdiginnspilte lydbånd som medium for stereofoni i hjemmene. Dette varte imidlertid kun noen år. I 1958 ble man enige om en grammofonplatestandard som i hovedtrekk bygget på prinsippene fra 1936-patenten.

Disse lydteknologiske fremskrittene — lydbåndet, LP-platen og stereofonien — var i sum forutsetningene for begrepet *High Fidelity* slik det ble forstått og benyttet i etterkrigstidens første par tiår. Allikevel er det ikke som teknologihistorie dette begrepet interesserer i vår sammenheng, men som et retorisk utsagn: lyden formidler sannheten om sitt opphav.

Som tidligere diskutert var dette en påstand allerede i Edisons markedsføring. Når dette av samtiden ble oppfattet som korrekt skyldes det ikke nødvendigvis en mangel på erfaring med lydavspilling, men var heller en positiv bekræftelse på at grammofonen som system fungerte godt i sin rolle som hjemmets musikk-kilde. Men i en slik sammenheng hadde også lytteren sin rolle, en rolle som krevet at man hadde erfaring med og kunne forholde seg til sammenhengen mellom lyd laget av mennesker og lyd laget av apparater. *Fidelity* var derfor et begrep med et innhold tilpasset den tid man var i.

I grammofonen lå det derfor en innebygd konflikt: Som formidler var idealet at den leverte den opprinnelige lyden i sin originale tilstand, dvs. at teknologien som sådan var gjennomsiiktig eller usynlig. Som sosial konstruksjon i private hjem hadde den imidlertid et behov for synliggjøring, som tegn på en kulturell og økonomisk kapital. I mellomkrigstiden var ikke denne konflikten alvorlig, datidens krav til *fidelity* var i balanse med det utstyrskrav det medførte.

Dette snur seg etter annen verdenskrig. Det er på denne tiden vi ser en formidabel økning av interessen for innspilt lyd, spesielt i USA og Europa. Mens den årlige omsetningen av fonogrammer i USA rett før annen verdenskrig såvidt nådde opp til 50 millioner dollar (etter å ha vært helt nede på 6 millioner i depresjonens verste år) var den i 1946 over 200 millioner dollar, i 1960 600 millioner og i 1970 1660 millioner.²³⁸

²³⁷ Løsningen var å bevege gravérverktøyet i to retninger ortogonalt på hverandre i stedet for kun frem og tilbake (lateralt, horisontalt) som de vanlige platene eller opp og ned (*hill-and-dale*) som f. eks. de gamle Edison- eller Pathéplatene.

²³⁸ Gronow og Saunio 1998: tabell 3.1, 6.1 og 7.1.

Klassisk musikk var en liten — og minskende — del av denne omsetningen, men den totale økningen gjorde sitt til at vi må kunne karakterisere denne tiden som en radikal ny-posisjonering av klassiske innspillinger, ikke nødvendigvis i forhold til andre sjangre, men til de klassiske konsertene. Dette viser seg ikke minst i bredden på repertoaret. Da William Schwann ga ut sin første katalog over LP-plater på det amerikanske markedet i 1949 var det på 26 sider og inneholdt 674 plater, i 1977 var den på over 300 sider.²³⁹ Mens mellomkrigstidens klassiske katalog fungerte mer som en bekreftelse på den musikk som allerede var tilgjengelig i konsertsalen ga nå grammonplaten tilgang til et musikk mangfold uten sidestykke i musikkhistorien.

Tilgjengelighet av repertoar er imidlertid ingen garanti for bruken av det, selv om det i en kommersiell sammenheng antyder at platene faktisk ble kjøpt. Men oppblomstringen av en rik populærlitteratur omkring lyd, hi-fi og stereofoni ca 1950 beretter om en nyetablert og levende kultur hvor interessen for avspillingsteknologi og klassisk musikk hadde funnet et symbiotisk samliv.

I motsetning til det viktorianske hjemmet og dets positive holdning til datidens lyd møbel var dette nå blitt en maskulin kultur. Og det finnes rikelig med tekster fra denne tiden som ikke bare viser at dette er mannens doméne, men også at den også står i sterk opposisjon til kvinnens. Keir Keightley forteller om hvordan den feminine dominans i de amerikanske etterkrigshjem ble et økende problem for mannen:

During the 1950s, numerous articles in the popular press as well as sociological studies focused on the sense of entrapment experienced by males, in the consolidating world of corporate America, where togetherness was seen not simply as a domestic concern but implicitly, in the emphasis on being a 'team player' and a 'company man', as a pressure within the workplace as well. Thus, though the Victorian notion of the home as private refuge retained a modified presence in contemporary discourse, increasingly domestic space was seen as a potential site of conflict between husbands and wives.²⁴⁰

Den mannlige hi-fi-interessen var en selvbyggerinteresse, på linje med snekring og andre tradisjonelle mannlige hobbyer. Den kan ha fått en ekstra puff

²³⁹. Clarke 2005.

²⁴⁰. Keightley 1996: 153.

gjennom den opplæringen i elektronikk som ble mange soldater til del under krigen. Som andre tilsvarende hobbyer innbød den til en avveksling fra daglige rutiner enten disse tilhørte arbeidslivet eller hjemmet. Høytaler- og forsterkerbygging kunne gi en tilfredsstillende opplevelse over å mestre tekniske detaljer, og det ferdige resultatet kunne gi opphavsmannen en varig stolthet over hva han hadde prestert.

Men hi-fi-anlegget kunne også bli en metafor for den maskuline drømmen om frihet. I en artikkel fra 1957 presenteres Hugh Hefners visjon for sitt magasin *Playboy* som han hadde startet noen år tidligere:

A little more than three years ago, Hefner ... essentially an indoor man ... talked of creating a special kind of magazine ... aimed not at a "general" audience ... nor at that segment of the male citizenry primarily interested in the great out of doors, but, rather, at the young urban man who appreciates the pleasures of an apartment, the sound of hi-fi, the taste of a dry Martini.²⁴¹

Med en slik — som oftest uopnåelig — drøm om ungarkeleiligheten (*the bachelor pad*) som bakteppe kan Evan Eisenberg trekke den logiske konklusjonen:

This particular machine has a sexual imagery of its own that is hard to miss. The spindle, tone arm, and needle are plainly phallic ("ploughing the furrow" is a sexual metaphor that goes back to Sophocles) while the moonlike disk is feminine. [...] In each of the years 1957 to 1961, coincident with the rise of rock and roll, there was at least one *Playboy* centerfold with records as props.²⁴²

Slik kan man lese historien om etterkrigstidens *High Fidelity* både som en mannlig virkelighetsflukt med seksuelle overtoner og som en kamparena mot kvinnelig dominans i hjemmet. Det er lett å få det inntrykk at selve musikken i denne sammenhengen blir sekundær; den følger med som en uinvitert, men samtidig kulturstyrkende del av avspillingsprosessen. Det er tankevekkende å se hvorledes musikk som aldri har vært påfallende populær blir benyttet i femtitallets hi-fi-tidsskrifter som en grensedragning mot den feminine og antatt fordummende bruk av TV:

²⁴¹ Playbill (1957) *Playboy*. Sitert etter Keightley 1996: 154.

²⁴² Eisenberg 1987: 90.

My wife draws the line at the Bartok quartets and all harpsichords as firmly as I refuse to share nine-tenths of her television programs.²⁴³

Var hi-fi-anlegget en metafor for frihet så var lyden en invitasjon til virkelighetsflukt. Mellomkrigstidens intime plassering av musikken i hjemmet forandres til fordel for en ny estetikk:

High fidelity is not concerned with bringing orchestras — or even string quartets — into our homes, but with presenting the players or singers performing in acoustic settings appropriate to the music, allowing us to 'listen in' to both the music and the surrounding ambience almost as if we had been transported to the studio [...] The sense of space around and with the music can lie only between and beyond the loudspeakers, almost as if the end of the room had been opened up on to the concert hall.²⁴⁴

Perfect fidelity would mean that the radio-phonograph transported the listener to a point near the actual sound source — say eighth row center at Carnegie Hall.²⁴⁵

Innføringen av stereofoni inviterte spesielt til denne typen illusjon. Ved en énkanals lydoverføring stråler musikken ut fra ett punkt; lytterene (gjerne i flertall) omgir musikken, musikken har kommet til lytterne. Ved tokanals lydoverføring snur bildet seg; musikken får en bredde og dybde, lytteren (denne gang i entall) omgis av musikken og har flyttet seg til musikkens rom. Grunnen til entallet er at lytteren blir isolert. Stereofoni som romlig illusjon fra to lydkilder kan i prinsippet kun oppleves fra et ganske lite punkt i rommet, på midtaksen mellom de to høytalerene (*the sweet spot*) og er derfor en langt mer eksklusiv lytteform enn mono. Hvorvidt dette oppfattes som en fordel eller ulempe kan diskuteres. Men effekten er at lytteren blir alene med musikken.²⁴⁶

Lyd i mono er “konkret”, den kommer fra et fysisk objekt i motsetning til stereo hvor lyden tilsynelatende kommer fra det tomme rom:

²⁴³. Schmitz, Robert (1957) Euterpe in the parking lot. *High Fidelity*. Sitert etter Keightley 1996: 156

²⁴⁴. Crabbe (1968) *HiFi in the Home*. Ibid.: 152

²⁴⁵. Music for the Home (1946) *Fortune*. Ibid.: 153

²⁴⁶. Og der kan man leve ut sine drømmer: I novembernummeret for 1959 av The Gramophone finner vi en annonse for utgivelsen *Conduct-'em-yourself*, komplett med dirigentpinne og instruksjonsbok (Symes 2004: 269, note 14)

A single speaker, at least, is something to stare at. The kind with a horn is best, recalling the blossoming horns of the old talking machines [...]. With a single speaker, even a box with fabric on the front, it still lingers. Stereo, however, arrays the musicians before you in empty space. You can almost pinpoint them, but they're not there. Instead of projecting, they are projected—but invisible, “a ghastly band”.²⁴⁷

Eisenberg beskriver innføringen av stereo som både klargjørende og forvirrende og peker indirekte på at det kun er klassiske lyttere som drar nytte av denne illusjonen, og som vil være opptatt av en “korrekt” høyttalerplassering:

The exaggerated stereo effects used by rock producers serve not to project musicians in exterior space, but to direct listeners' attention to different zones of interior space.²⁴⁸

Det kan være gode grunner til å identifisere disse tiårene som “den andre gullalder” for den klassiske innspilling, etter mellomkrigstidens første. Det har ingenting med mengden innspillinger å gjøre — veksten i repertoar stoppet på ingen måte opp etter disse årene. Tvert imot har tilbudet av klassiske verk vokst til et nivå hvor det skal gjøres mye praktisk musikkforskning for å finne uinnspilte verk av en akseptabel kvalitet. Min argumentasjon ligger på at vi i dag ser en rekke av de klassiske stereoutgivelsene fra sekstitallet utgitt på ny i digitalt format, men med alle ytre kjennetegn som coverdesign og tekster beholdt som ved den originale utgaven.²⁴⁹ Klarere kan det egentlig ikke sies at disse utgivelsene har egenskaper som identifiserer dem som kunstverk i seg selv (et tema som skal diskuteres nærmere i denne avhandlingens del 2).

²⁴⁷ Eisenberg 1987: 64.

²⁴⁸ Ibid.: 65.

²⁴⁹ Mercurys serie *Living Presence* startet i 1951 som monoutgivelser innspilt med kun én mikrofon; fra 1955 i stereo med tre. RCAs serie *Living Stereo* startet i 1958 etter at selskapet hadde gjort tospors testopptak siden 1953. Begge disse seriene blir gjenutgitt i dag i SACD-format.

4.3 Produsenter, produksjoner og produkter

Rundt 1960 kan man si at den klassiske innspilling som kunstobjekt hadde nådd sin modne form. Selve teknologien var utprøvd, det fantes profesjonelle miljøer med rik erfaring i denne typen produksjon, musikere — spesielt de yngre — hadde utviklet solide rutiner i omgangen med studioarbeid, den kommersielle siden var tilfredsstillende i et marked i stadig vekst og kvaliteten var tilstrekkelig til den type illusjon man etterstrebet: avbildningen av en vellykket fremføring.

Illusjonen skygget imidlertid for det faktum at bak en hver produksjon måtte det nødvendigvis stå et apparat som ikke bare tok tekniske, men også kunstneriske valg. Den klassiske innspilling som kunstverk må nødvendigvis ha noen — eller noe — som har tatt små og store avgjørelser under prosessen frem mot et ferdig produkt, et produkt som hele veien har hatt både økonomiske og praktiske rammer å forholde seg til.

I historien om den klassiske innspilling finner vi tre distingte personligheter som preget dette arbeidet, tilhørende hver sin generasjon. Den første er allerede nevnt: Fred Gaisberg som var Emil Berliners assistent allerede som tyveåring, som ble sendt til Europa for å bygge den delen av grammofonens imperium og som hadde en unik *Fingerspitzengefühl* i måten han introduserte den gamle verdens store musikere til den nye teknologien på. Gaisberg var den praktiske hjelper:

He believed that his job was to get the best artists into the studio and get onto wax the best sound pictures of what those artists habitually did in public, intermittently using his persuasive diplomatic skills as nursemaid and tranquilizer to temperaments.²⁵⁰

Men Gaisberg ville ikke ha fått sin enestående posisjon i denne kulturindustrien om han ikke hadde vunnet respekt for sin musikalske innsikt. Hans niese forteller om sin onkel som en utmerket amatørpianist som gjerne akkompagnerte sine musikergjester ved ukentlige musikksammen-

²⁵⁰ Schwarzkopf 1982: 143.

komster.²⁵¹ Eisenbergs karakteristikk av Gaisberg som *an engineer and a businessman* er muligens noe nøktern.²⁵²

Sannsynligvis var Gaisberg den person som satte det tydeligste preg på mellomkrigstidens klassiske innspilling, som i denne tiden var hovedsakelig en passiv formidler av de store musikeres kunst. Det var en tid hvor produsentrollen i studio var overvåkende, støttende, men ikke spesielt styrende, og hvor betegnelsen produsent neppe ville blitt anerkjent i det hele tatt. Gaisbergs etterfølger Walter Legge så det imidlertid på en helt annen måte, og det er hans stemme som står bak sitatet ovenfor. Fortsettelsen av sitatet forteller en hel del:

Having watched him at work, I decided that recording must be a collaboration between artists and what are now called “producers.” I wanted better results than are normally possible in public performance; I was determined to put onto the best that artists could do under the best possible conditions.²⁵³

Legge var en perfektjonist på grammofonplatens vegne og sannsynligvis den første produsent med et ego på nivå med enkelte artister. En nærlæsing av hans memoarer bringer imidlertid også opp en sårhet, muligens grunnet årelange feider om hvor det kunstneriske ansvaret skulle ligge. Ikke alle musikere var så samarbeidsvillige som dirigenten Victor de Sabata som etter en avsluttet opptakssession — en legendarisk innspilling av *Tosca* med Maria Callas og Tito Gobbi — avsto å delta på valget av de *takes* som skulle brukes med disse ordene:

My work is finished. We are both artists. I give you this casket of uncut jewels and leave it entirely to you to make a crown worthy of Puccini and my work.²⁵⁴

Eisenberg karakteriserer sårheten med en liten Wagner-parafrase: *Immer war Undank Legges Lohn* — her må nok produsentens navn uttales på tysk — og åpner for en forklaring som både går på Legges autokratiske personlighet og på at produsenter simpelthen blir usynlige i det ferdige resultatet.²⁵⁵ Legges

²⁵¹ Moore og Wallich 1996: 54.

²⁵² Eisenberg 1987: 116.

²⁵³ Schwarzkopf 1982: 143.

²⁵⁴ Ibid.: 197. Innspillingen er fremdeles tilgjengelig på EMI CDS5 56304-2.

kariere hos EMI ble da også etterhvert preget av så store konflikter at han trakk seg fra arbeidet i 1964.

Legges konflikt er symptomatisk for produsentrollen ved en klassisk innspilling og forteller om en kamp mellom legitime kunstneriske interesser. Det er i etterkrigstiden at de teknologiske hjelpemidlene som står til rådighet blir så kraftige at det må gjøres noen valg i løpet av prosessen, valg som tidligere var uaktuelle fordi rammene var snevrere. Det er her at det klassiske fonogram blir tydeligere som et eget kunstverk, og det fantes selvsagt krefter som arbeidet for en tydeligere "fonografisk" egenverdi såvel som det motsatte. Mest konservative var de europeiske, nasjonale radiostasjonene som for det første hadde hatt "konsertreportasjen" som overføringsideal helt siden sin start og for det andre ikke hadde noe kommersielt press på seg til å utvikle noen spesifikk *sound* for sine lyttere. Mest villig til å eksperimentere med mediet var de private plateselskapene. I stereofoniens første år fantes det en del større og mindre selskaper i USA som prøvde å posisjonere sine klassiske innspillinger i en tydeligere hi-fi-retning. Det var imidlertid heller ikke her noen utpreget vilje til å utprøve popmusikkens estetikk, tendensen gikk mer i retning av forbedring av signaltekniske parametre som bedret frekvensrespons, mindre forvrengning etc., — og en bevisst markedsføring av dette.

Allikevel skal man ikke høre lenge på klassiske innspillinger fra denne tiden for å oppdage en markant forskjell fra konsertsalens lydideal. Overgangen var gradvis og ble ikke kommunisert tydelig på andre måter enn ved debatter i fagpressen mellom lyttere og anmeldere — produsentene var med noen unntak tause. Forskjellen handlet prinsipielt om en tydeliggjøring; dels utfra et ønske om kompensere for et manglende visuelt inntrykk, dels som et resultat av ny teknologi som introduserte multisporopptak og bruken av mange mikrofoner. Forskjellen var særlig hørbar ved orkesterproduksjoner, og ganske spesielt hvor solister var involvert. Forandringen innebar ofte at blåserne, spesielt treblåserne, rykket frem i lydbildet, mot en reduksjon i orkesterdybde. Detaljer kom tydeligere frem, men ofte på bekostning av et flatere lydbilde. Solister ble forstørret og kunne ofte dominere et orkester mer enn på en scene.

²⁵⁵ Eisenberg 1987: 119. Originalen — *Immer ist Undank Loges Lohn!* — er fra scene II i *Das Rheingold*.

Denne utviklingen var nødvendigvis ikke et resultat av en bevisst kunstnerisk plan, et ønske om å etablere den klassiske innpilling som et kunstnerisk likeverdig alternativ til konsertopplevelsen. Like meget handlet det om en konsekvens av at det mest kostbare ved en orkesterproduksjon var orkesteret. Ved å bruke mange mikrofoner og multispørsteknologi kunne en rekke avgjørelser omkring balanse og styrkegrader utsettes til et senere tidspunkt. Det var også et spørsmål om kulturell bakgrunn. Glenn Gould påpekte allerede i 1966 forskjellen mellom orkesterinnspillinger fra Tyskland og Storbritannia:

A more precise comparison can be found between the discs made by Herbert von Karajan with the Philharmonia Orchestra in London for EMI-Angel and the same maestro's recordings for DGG in Berlin. Any number of the latter (I am thinking now of such releases as the 1959 performance of *Ein Heldenleben* with a distant brass and all but inaudible timpani) suggest a production crew determined to provide for the listener the evocation of a concert experience. The EMI recordings, on the other hand, provide Karajan with an acoustic which, while hardly chamber-like, at least subscribes to that philosophy of recording which admits the futility of emulating concert hall sonorities by a deliberate limitation of studio techniques.²⁵⁶

Den tradisjonelle holdningen til orkesteropptak belyses godt noen år senere, på syttitallet, da man forsøkte å etablere en ytterligere utvidelse av kanal-tallet fra to til fire og kalte det for *Quadraphonic Sound*. Det var ingen suksess; ingen av de foreslåtte platesystemene fungerte tilfredsstillende og hi-fi-interessen lå ikke lenger hos selvbyggerentusiastene men hos et større, men mer passivt publikum som forlangte ferdige løsninger. Allikevel ble det i noen år produsert innspillinger i denne fire-kanals-surroundvarianten; selvsagt flest innen populærmusikk, men også noen eksempler på klassisk musikk.

De fleste av disse klassiske innspillingene nøyde seg med å presentere orkesteret i sin normale konsertoppstilling; direktelyden i front og romklangen (*ambience*) bakfra. Det *kan* ha sammenheng med systemenes dårlige kanal-separasjon å gjøre — spesielt mellom front- og bakhøytalere — og kan derfor tross alt betraktes som en systemtilpasning. Men min tolkning er at i en

²⁵⁶ Gould 1966: 334.

slik produksjonsfase var man ytterst forsiktig med å etablere noen alternativ kunstnerisk innfallsvinkel til opptakene, selv om teknologien åpnet for slike muligheter.²⁵⁷

Det fantes allikevel produsenter som var villig til å utnytte noen av de mulighetene stereofoni, multispør og elektronisk bearbeiding ga. Den mest fremtredende var utvilsomt John Culshaw (1924 – 1980) som etablerte et lydbilde som gikk ut over det man kunne oppnå in natura. Hans arbeidsfelt ble operaproduksjoner, utvilsomt det musikkfeltet man med størst grad av sannsynlighet kunne tillate seg å kompensere for det manglende visuelle inntrykket. Hans produksjoner for Decca ble legendariske, spesielt Wagner-operaer med produksjonen av den første komplette innspilling av *Der Ring des Nibelungen* som ble en sensasjon da den kom. Opptakene ble gjort i Wien over en åtte-års periode, fra 1958 til 1965.

Wagners Ring bød på mange utfordringer som var problematiske på en scene. En av de største kommer mot slutten av første akt i *Götterdämmerung* i Brünnhildes møte med Siegfried som er forkledd som Gunther. Wagners sceneanvisninger ber Siegfried synge *mit verstellter (rauharer) Stimme*, noe som normalt tolkes som en dypere, mer barytonaktig stemmeklang, ikke gjenkjennbart for Brünnhilde og samtidig ikke så lite skremmende. Culshaw skriver om dette i det medfølgende tekstheftet:

Now here, perhaps, Wagner was asking too much, or dreaming of some theatrical possibility beyond the scope of his time or ours. He helped the tenor by writing the part as low as he dared, but on the stage one is always forced to the conclusion that the Tarnhelm's magic, though fine for turning people into toads, serpents and dragons, falls far short of converting a high tenor into a baritone.

In this recording we have been able to do something in that direction — without, of course, resorting to transposition. The voice is Windgassen's [the tenor playing Siegfried] — just recognisably so, but more by inflexion than quality. The timbre has been changed, the whole colour of the voice altered toward a baritone structure. (It has nothing to do with echo, by the way, nor is it a question of microphone characteristic.)

²⁵⁷. En av de få kontroversielle klassiske innspillingene i dette systemet var Bartóks *Konserter for orkester* med Boulez og New York Philharmonic (Columbia MQ-32132), hvor orkesteret ikke bare ble plassert i sirkel omkring lytteren, men hvor produsenten også lar enkelte instrumenter bytte plass underveis (Sommerwerck 1985).

The change is at its most startling when, following Wagner's directions, Siegfried reverts to his natural voice for the last four lines of Act One. There will doubtless be disapproval from some quarters on the grounds that this sort of thing could not possibly be done in the theatre; but since Wagner was never deterred by the impossible if it was what he wanted imaginatively, and since it can be done on a recording, why should it not be done?²⁵⁸

Produsentens *since it can be done, why not?* kan være et farlig utgangspunkt for en kunstnerisk prosess siden den inviterer til å utnytte tekniske muligheter fordi de er der og ikke fordi de kan være hjelpemidler til å nå et mål. Men Culshaw har aldri blitt beskyldt for en lettvinnt omgang med tekniske hjelpemidler. Tvert om har han dokumentert sitt arbeid og sine valg godt nok til at man kan drøfte hans arbeid som et fullt ut kunstnerisk intendert resultat. Glenn Gould var meget begeistret:

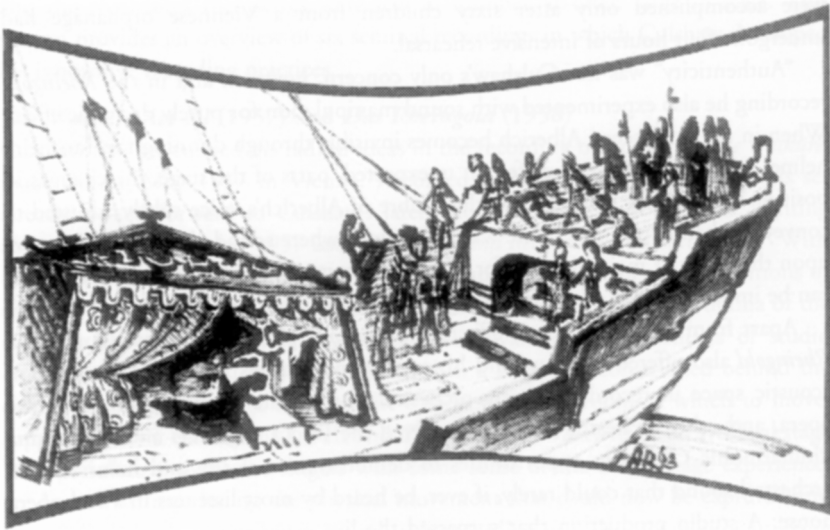
The "Ring" cycle as produced by a master like John Culshaw for Decca/London attains a more effective unity between intensity of action and displacement of sound than could be afforded by the best of all seasons at Bayreuth.²⁵⁹

Stereofoniens bredde- og dybdemuligheter ga selvsagt operaprodusenten rike muligheter. Her lot han stereobildet representere en virtuell "lydscene" (i sin markedsføring kalte Decca dette *SonicStage*). I innspillingen av Wagners *Tristan und Isolde* fra 1960 fikk han tegnet sine imaginære scenebilder som ble lagt ved utgivelsen som en hjelp for lytteren.²⁶⁰ Scenebildet fra første akt (figur 1) viser hvorledes Culshaw både bruker stereofoniens bredde- og dybdemuligheter i bildet av båten som befinner seg skrått i forhold til lytteren. Ved å legge Tristans og Kurwenals posisjoner til høyre, relativt fjernt og utendørs, mens Isolde og Brangäne befinner seg til venstre, nærmere og innendørs har han fått alle muligheter til å skape et differensiert lydbilde knyttet til handlingen og Wagners partitur.

²⁵⁸. Sitert etter Sommerwerck 1985. Sommerwercks kommentarer i klamme.

²⁵⁹. Gould 1966: 334. *London* i denne sammenhengen er navnet på Deccas utgivelser i USA.

²⁶⁰. Decca SET 204 – 8 [5 LP].



**Figur 1: Deccas *SonicStage* scenebilde (*Tristan og Isolde*, 1. akt)
(Patmore 2007: 278)**

Fire år etter at Culshaws produksjon av Nibelungenringen var avsluttet skrev Theodor Adorno en liten, nesten aforistisk artikkel i *Der Spiegel* med tittelen *Die Oper überwintert auf der Langspielplatte*.²⁶¹ I artikkelen reposisjonerer han seg en god del i forhold til sine tidligere kritiske arbeider om massemedia. Sett i lys av sine ungdomsarbeider derimot (som er omtalt i kapittel 3.4) finner vi en Adorno som stadig er opptatt av grammofonplaten som mulig autonomt kunstverk. Han ser på LP-platen som et løfte om en slik utvikling. De gamle skjellakkplatene (*die Kurzspielplatten* som han kalte dem) hadde aldri oppfylt denne muligheten, selv om de avspeilte sin svunne epoke godt, som *akustische Daguerrotypien* som avbildet datidens behov for høyverdig musikalsk underholdning: *den Salonstücken, Lieblingsarien, neapolitanischen Halbschlagern*.

Adornos positive holdning til operainnspillinger på LP må utmåles mot hans syn på fenomenet opera på scenen som en anakronisme. Og det blir like galt, sier han, enten Figaro er iført pudderparykk eller han er plassert i vår

²⁶¹ Adorno 1969. Lepperts oversettelse *Opera and the Long-Playing Record* (Leppert 2002) oppfatter jeg som mindre dekkende.

egen tid, i dress eller “tidløst” kostyme. Mozart burde kunne reddes fra dette: *Man möchte Mozart vor dieser erretten.*

Dermed fremstår LP-platen som en slik redning. Men neppe på grunn av Culshaw, tvert i mot advarer han i siste avsnitt mot lydmanipulering, uten at han presiserer hva han legger i et slikt begrep:

Der bedenklichste ist, allen entgegenlaufenden Versicherungen zum Trotz, nach wie vor die Steuerung des Klangs.

For Adorno ligger operaens muligheter i det indre bildet en lytter får, formidlet nå for første gang i lange nok strekk til å gjenskape operaens tidsdimensjon:

Langspielplatten geben vollkommener als vorgeblich lebendige Aufführungen die Chance, die Zeitdimension, die den Opern wesentlich ist, ohne Störungen einzubringen.

Derfor er det et gap mellom Adornos positive holdning til sin samtids operautgivelse og Culshaws produksjoner. Adorno vektlegger lytterens personlige, indre bilde og med det objektiviseringen av selve musikken, Culshaw skaper et personlig bilde og presenterer dette som objektivisert lyd.

Historien om de tre produsentene Fred Gaisberg, Walter Legge og John Culshaw er samtidig en historie om den klassiske innspillingens utvikling som kunstnerisk produkt over en periode på sytti år. Eisenberg summerer det svært godt opp:

Where Gaisberg was content to take a sound photograph, Legge to extract the impossibly perfect performance, Culshaw wanted to make something entirely new: a record that was deeply and unabashedly a record.²⁶²

Alle tre, spesielt Culshaw, etterlot seg tekster hvor de i varierende grad reflekterte over sitt arbeid. Slike tekster, selvfølgelig sammen med deres egne produksjoner, blir sentrale når man forsøker å se den klassiske innspilling i et historisk perspektiv.

Med begrepet ‘en produksjon’ mener vi normalt selve studioarbeidet — det er i denne betydningen Gaisberg, Legge og Culshaw er kalt produsenter.

²⁶² Eisenberg 1987: 120

Men LP-platen tydeliggjorde at også selve det fysiske objektet var et produkt med egenskaper som bidro til narrativet om den klassiske innspillingen. Mens skjellakkplaten hadde nøydt seg med et enkel standard for visualisering utviklet LP-platen en grafisk egenverdi som produsentene (denne gang i kommersiell betydning) utnyttet meget bevisst. Her kommuniserte man på mange plan med de potensielle kjøperenes selvforståelse om sin egen plass i en kulturell sammenheng. Lengst i musikkvitenskapelig retning gikk utvilsomt Deutsche Grammophon med sin *Archiv*-serie, spesielt innrettet på tidlig musikk, hvor hver utgivelse ble plassert i én av tolv *Forschungsbereiche*, fra *Gregorianik* til *Mannheim und Wien 1760 - 1800*, og hver av disse igjen inndelt i forskjellige undergrupper. Plateomslaget hadde ingen bilder, kun nøktern tekst og grundige kommentarer på tre språk. Med hver LP fulgte det ett eller to kartotekkort ("arkivkort") i A5-format med en fullstendig dokumentasjon av noteutgave, instrumenter, musikere, opptaksansvarlige samt tid og sted for opptaket.

Man leser ikke ut av dette nødvendigvis noen spesiell holdning fra plate-selskapets side til den musikken man ga ut, heller er det et uttrykk for en bevisst (og i dette tilfelle en svært vellykket) leting etter kanaler til kjøpe-grupper. Med mer velkjent, potensiell mer salgbar, men samtidig mer konkurranseutsatt musikk måtte man prøve ut andre grafiske profiler, som de to utgavene av samme innspilling av Chopin-valser i figur 2 viser, forøvrig fra samme moderfirma som *Archiv*-serien.²⁶³ Legg merke til at pianistens navn overhodet ikke er nevnt på den nederst platen.

Etterhvert som utsalgsprisen for LP-plater sank (eller publikums kjøpekraft steg) vokste også interessen for LP-sett, bokser med større verk eller tematisert omkring musikkhistoriske emner. Culshaws operaproduksjoner og fortellingene rundt dem er selvsagt et utmerket eksempel både på den type utgivelser og med hvilken forsiktighet utgivere nærmet seg slike gigant-prosjekter — svært få hadde i utgangspunktet noen tro på at det fantes et marked for Wagners gigantiske operaer i komplett versjon. Senere — da det hadde vist seg at slike samlinger solgte bra finner vi flere eksempler på utgaver hvor forskjellig musikk rammes inn av LP-boksens større fortelling. En av de mest påkostede og bejublete var tysk EMI Electrolas serie *Reflexe* som

²⁶³. DGG SLPEM 136 485 [LP] (1966); Polyphon 2542 008 [LP] (1972).



**Figur 2: Samme innspilling, to forskjellige utgivelser
(Day 2000: fig 21 og 22)**

kom på åttitallet, seks LP-plater i hver boks med Dali-inspirerte originalforsider og musikk fra senmiddelalder til tidlig barokk.

4.4 Mot fonografiens avslutning?

Med Legges død i 1979 og Culshaws året etter er det fristende bare av slike grunner å lese inn en overgang til en ny tid. Men samtidig var minst to revolusjoner på vei. Den ene var første bølgen av alternative mediatilbud i hjemmet, med video som det første, deretter hjemmecomputere og data-spill. Stereofonisk lyd og *High Fidelity* var ikke lenger enerådende som masseformidling av elektronisk underholdning.

Den andre var den digitale innspilling som materialiserte seg først på konsumentmarkedet i form av CD-plater. Disse kan gjerne bli betraktet som en avløser av LP-platen; de har omtrent samme spilletid, de innebar en forbedring av visse lydparametre — i første omgang dynamikk — og de ble omsatt på samme måte. Men denne tilsynelatende likheten tilslører en grunnleggende prinsipiell forskjell mellom de to: en LP lagrer et analogt bilde av lyden, en CD lagrer data.

Vi er tilbake ved den egenskapen ved grammofonplaten som fascinerte Adorno i hans tidligste artikler: grammofonplaten som en avbildning av lyd. Grammofonen inneholder fysiske spor av musikken, synlig for det blotte øye. Selv lydbåndets varierende magnetisme kan gjøres synlig om det behandles spesielt; det er ingen prinsipiell forskjell på mekanisk og magnetisk lagring.

Analog lagring har den perfekte avbildning som ideal. Det går en ubrutt linje fra lyden som fanges opp av akustiske horn eller mikrofoner til lyden som gjenskapes av høyttalerne. På alle punkter i denne kjeden finner vi en avbildning; et varierende signal, et gravert spor, en varierende magnetisme. Digital lagring er en lagring av lyd i kodet form, og idealet er at denne koden skal kunne gjenvinnes perfekt. Koden for en CD-plate bygger på en fremforhandlet enighet mellom to store aktører i produksjonsapparatet, japanske Sony og nederlandske Philips, basert på visse forretningsmessige modeller og teknologisk status på den tiden enigheten ble nådd.²⁶⁴

Det analoge mål er umulig å nå. Det er det som gjør det til det Rothenbuhler og Peters kaller *a religious experience for those who believe*.²⁶⁵ Det er ved å strebe etter det uoppnåelige man finner Nirvana; i anstrengelse (og meditasjon) kan man nå en kontakt med det hellige. Den analoge lyden inviterer til

en konsentrasjon om *det ene*, selve mediet forsvinner, vi når tilbake til musikken i sin opprinnelige form. Et hvert ekstra ledd på denne veien tilbake til originalen er et hinder, en reduksjon av kvalitet, og noe som må unngås så sant mulig.

Det digitale mål lar seg alltid nå. Det tilhører den digitale verdens vesen at en kopi av en datamengde i digital form vil alltid bli en eksakt klon av originalen. Begrepet original mister sin betydning. Dermed er det beste man kan forvente av en digital lyd den standard som en gang ble vedtatt for denne koden.

I sin bok *The Recording Angel* fra 1987 presenterer Evan Eisenberg begrepet *Phonography* som et historisk fenomen i et kapittel med samme navn.²⁶⁶ Han knytter dette til lydobjektene og deres spesifikke estetikk. Men han er ikke istand til å se på det tidspunktet at "fonografi-epoken" kan være i ferd med å ta slutt. En slik påstand fremsettes først ti år senere av Rothenbuhler og Peters i artikkelen *Defining Phonography*, ikke uten bange anelser:

We have heard the critics roaring in our ears. Vinyl fanaticism, they say. Totalizing longing for a natural original. Is not the degree of fidelity digital provides to most listeners effectively indexical? Can one really distinguish the continuity of analog from the infinitesimal discreteness of digital?²⁶⁷

Rothenbuhler og Peters forsvarer seg mot sine tenkte kritikere på et helt prinsipielt grunnlag. Det er antakelig helt korrekt at vi ikke alltid vil være istand til å skjelne mellom analog og digital lyd, gitt at de tekniske betingelsene er tilstrekkelig gode (og uten å spesifisere nærmere hva dette vil inne-

²⁶⁴ Historien er velkjent og har fått nesten mytisk status, men en kjerne i den er at Sonys visepresident på den tiden (ca 1980), Norio Ohga, insisterte på at en CD måtte kunne romme en innspilling av Beethovens 9. symfoni. Philips' opprinnelige plan hadde vært en spilletid omtrent tilsvarende en LP, men nå ble dette økt til 74 minutter, som var spilletiden for den langsomste niendesymfonien i Polygrams arkiv (dirigert av Furtwängler i et opptak fra festspillene i Bayreuth 1951). For å få dette til måtte diameteren økes fra 11,5 til 12 cm.

²⁶⁵ Rothenbuhler og Peters 1997: 253. Rothenbuhler blander sammen Philips og Sonys roller i denne historien og skriver forøvrig Philips konsekvent feil.

²⁶⁶ Eisenberg 1987: 109 ff. Etter Eisenbergs mening er dette den tidligste bruken av begrepet [personlig kommunikasjon høsten 2003].

²⁶⁷ Rothenbuhler og Peters 1997: 256.

bære). Det er også et faktum at også vinylplater i mange år har vært laget med en varierende bruk av digitale teknikker, for så i siste ledd å bli omformet tilbake til et analogt signal. Men, sier forfatterene, dette er heller ikke poenget. At det ene er likt det andre, med andre ord “godt nok”, er en tilsløring av det som er selve kjernen: Selve sporet i vinylen (eller skjellakken) og dens indeksielle sammenheng med originalen. På ny velger de en teologisk metafor: *What matters in phonography is, to speak theologically, its incarnation.*²⁶⁸

En CD lagrer ikke musikk, men data. Om dette er en prinsipiell forandring og ikke bare en teknologisk forbedring må vi kunne forvente å observere etterhvert nye kulturelle praksiser i omgangen med slike data. I 1997 var det fremdeles vanskelig å sette en finger på slike forandringet. Rothenbuhler og Peters nevnte et par nye lagringsformer som Sonys minidisc (MD) og Philips' digitale kassett (DCC) og påpekte hvorledes disse inneholdt en komprimert (dvs. beregnet, manipulert) datamengde, tilpasset disse mediens fysiske størrelser. I dag ser vi forandringen klarere. Begge disse formatene er døde i dag, men en etterfølger i form av komprimeringsformater som mp3 og andre har derimot vokst til å bli dominerende i en totalt ny musikkpraksis: fildeling og nedlasting over Internett og bruken av personlige spillere.

En av de nye praksisene man kan forvente seg med lyd som digitale data er økt brukermanipulering. Mens den analoge fonografien handler om bevaring av lyd inviterer den digitale koden til medvirkning. Men heller ikke her finnes det en klar grense mellom tidligere og kommende praksiser. Det er lenge siden Glenn Gould redegjorde for sine valg av klipp i sin bejublete innspilling av Bachs *Das Wohltemperierte Clavier*, hvor han i a-moll-fugen i 1. bok setter sammen to *takes* med ganske forskjellig karakter, noe som slett ikke var planlagt da opptaket ble gjort:

And so two rudimentary splices were made, one which jumps from take 6 to take 8 in bar 14 and another which at the return to A minor (I forget in which measure, but you are invited to look for it) returns as well to take 6.²⁶⁹

²⁶⁸. Rothenbuhler og Peters 1997: 258

²⁶⁹. Gould 1966: 339

Sett i lys av den tilbakeholdenhet man viste (og fremdeles viser) ved i det hele tatt å antyde at klipp gjøres var en slik åpenhet sensasjonell. Men Gould mente ikke at utøvere og produsenter var de eneste som skulle få gjøre den slags manipulasjoner. Med en storslagen gest gir han fremtidens lyttere de samme kunstneriske rettigheter:

It would be a relatively simple matter, for instance, to grant the listener tapeedit options which he could exercise at his discretion. Indeed, a significant step in this direction might well result from that process by which it is now possible to disassociate the ratio of speed to pitch and in so doing (albeit with some deterioration in the quality of sound as a current liability) truncate splice-segments of interpretations of the same work performed by different artists and recorded at different tempos. Let us say, for example, that you enjoy Bruno Walter's performance of the exposition and recapitulation from the first movement of Beethoven's Fifth Symphony but incline toward Klemperer's handling of the development section, which employs a notably divergent tempo. (I happen to like both performances all the way through, but there's no accounting for taste.) With the pitch-speed correlation held in abeyance, you could snip out these measures from the Klemperer edition and splice them into the Walter performance without having the splice procedure either an alteration of tempo or a fluctuation of pitch. This process could, in theory, be applied without restriction to the reconstruction of musical performance. There is, in fact, nothing to prevent a dedicated connoisseur from acting as his own tape editor and, with these devices, exercising such interpretative predilections as will permit him to create his own ideal performance.²⁷⁰

Som vi vet ble ikke fremtiden slik. Men om Gould bommet på musikktypen fikk han rett på selve teknikken. Digitale signaler inviterer til en slik type manipulering, og vi ser en ny praksis vokse frem, hvor lydsnutter samples og settes sammen til nye musikalske hendelser.

I denne overgangen til en post-fonografisk virkelighet er det digitale lagringsmedia er kun en tilsløring av den viktigste hendelsen: lagret lyd blir på ny objektløs. En digital lydrepresentasjon er en annen verden, begynnelsen på en ny epoke. De digitale lagringsmediene er i ferd med å forsvinne og den digitale lyden finner sin egentlige plass: som lydfiler på internettservere, klonbare og nedlastbare for enhver som spør. For så vidt er den fysisk i sin

²⁷⁰ Ibid.: 348

lagringsform, men flyktig og manipulerbar. Rettighetshavernes diskusjon rundt begrepet streaming (hvor lydsignalet opptrer som en lydfil på avspillingsenheten kun i det tidsrom den spilles) og sampling viser hvor uklart hele dette feltet er.

I fonografiepoken blir den usynlige musikken likevel synlig gjennom sin egen lagring, og gjennom lagringen ikler den seg en ny historikk, nemlig selve mediets. En akustisk skjellakkplate fra 1918 er nitti år gammel, og dette vises, dels gjennom sin foreldede teknologi, dels gjennom de merker av slit og lagring som har blitt påført. Merkene er ikke bare visuelle, de legger sine egne lydpor over den lagrede lyden og forteller på den måten en annen historie i tillegg til selve lydopptaket. Carusos innspillinger fra april 1902 forteller en annen historie i sin originale form enn som en digital, støyreduert og nedlastbar lydfil, og denne fortellingen også er en del av musikkens historie.

I dag lytter vi til abstraksjonen, frikoblet fra all konkret viten om hvorledes lydproduksjonen ble til. Myten om den historiske konsertbegivenheten klarer ikke helt å overvinne følelsen av samtidighet, musikeren blir en ikke-historisk størrelse. Den musikerløse klassiske innspilling — som med dagens datateknologi relativt enkelt lar seg realisere — har riktignok ikke materialisert seg som et reelt alternativ. I stedet har musikeren selv blitt usynlig gjennom teknologien.

I post-fonografien forsvinner til slutt også lydobjektet. Philip Auslander formulerer det slik:

The general historical progression of music media has been in the direction of disappearance: the trend has been toward smaller and smaller objects (78 rpm disc to 45 rpm disc to cassette to CD) and now to no specific object at all.²⁷¹

Selv om Auslander i denne sammenhengen ikke griper fatt i den store prinsipielle forskjellen mellom analoge og digitale representasjoner, mellom objekter og ikke-objekter, er observasjonen korrekt i sin generelle form. Vi er inne i en ny epoke hvor nye svar må finnes på spørsmål som vi trodde var endelig besvart for lenge siden: er musikk et verk eller en prosess, er det til passiv

²⁷¹. Auslander 2001: 82.

avlytting eller til aktiv manipulerende deltakelse? I øyeblikket virker det mest som om slike spørsmål skal avgjøres i rettssalene. Eiendomsforholdet til lyd, som før var relativt enkelt å holde rede på gjennom sin forankring i fysiske objekter, er nå gjenstand for store konflikter.

II

Det klassiske fonogram i ontologisk perspektiv



Gramophone G.C.-35517

En fonografisk sjeldenhet:

En av Griegs innspillinger fra Paris 1903

5 Det klassiske lydopptakets ontologi

5.1 Klassisk musikk mellom prosess og produkt

Mens del 1 beskjeftiget seg med den klassiske innspillingen i et tradisjonelt musikkhistorisk perspektiv, er nå tiden kommet til å gjøre et forsøk på å trenge inn i selve begrepet som kunstverk betraktet. Dette er et felt som tradisjonelt domineres av musikkfilosof, og jeg har allerede innledningsvis kommentert at mitt arbeid er fundert i ett musikkvitenskaplig, ikke filosofisk perspektiv. Når jeg allikevel velger å gjøre et filosofisk begrep til et såpass sentralt emne i avhandlingen skyldes det hovedsaklig tre forhold:

For det første er den klassiske innspilling ganske marginalt diskutert av de toneangivende musikkfilosof. Diskusjonen omkring den innspilte musikkens ontologi har særlig pågått blant amerikanske forskere, og det er fullt forståelig at disse har vært mest opptatt av et par spesielle amerikanske bidrag til verdens musikkarv, nemlig den studiobaserte populærmusikken og jazzen. I disse tekster har derfor den klassiske innspilling ofte fått en mer beskjeden plassering, kanskje i tråd med den posisjon klassisk musikk har i det amerikanske musikkliv forøvrig.

For det andre konkluderer denne noe mer marginale omtalen ofte på en måte som jeg har problemer med å akseptere, nemlig den at en klassisk innspilling primært er en avbildning av en fremføring. I dette ligger ofte en forståelse av at denne avbildningen innebærer et tap eller i det minste en reduksjon av fremføringens essensielle sider, slik Benjamin og Adorno formulerte det. Men med et slikt syn ser man bort fra at også i en klassisk produksjon ligger det et estetisk potensiale.²⁷² Her er det selvsagt på sin plass å spørre om man som musikkviter kan (og bør) gå inn i en diskusjon med fagfilosofer om filosofiske spørsmål. Men en komplisert filosofisk argumentasjonsrekke ender gjerne ut i konklusjoner som kan formuleres på ganske enkle og almengyldige måter, og som man derfor må forutsette kan gjøres til gjenstand for debatt også utenfor fagfilosofenes rekker.

For det tredje har jeg som tidligere nevnt en betydelig praktisk erfaring innenfor dette feltet. Og som musikkviter gjør man seg unektelig derved i årenes løp en del refleksjoner omkring fenomenet 'den klassiske innspilling'. Jeg vil derfor gjøre et forsøk på å ta tak i den filosofiske debatten så og si "fra utsiden" ved å presentere et alternativt syn på den klassiske innspillingens ontologi i det inneværende kapittelet; i korttekst den at en klassisk innspilling kan forstås *både* som en tradisjonell avbildning av en fremføring og et autonomt kunstverk i seg selv.

Jeg tar utgangspunkt i et innlegg som musikkfilosofen Lee B. Brown holdt ved en filosofikongress i Boston høsten 1998. Innlegget, som han kalte *Documentation and Fabrication in Phonography*, ble publisert i ettertid på Internett.²⁷³ I denne delen velger jeg først å diskutere Browns posisjon sammen med andre musikkfilosofiske tekster før jeg utvikler og argumenterer for mitt eget syn. Deretter, i del 3, henter jeg mine argumenter dels fra et musikkvitenskaplig ståsted ved å betrakte den klassiske innspilling slik den kan beskrives kvalitativt (i tekster) og kvantitativt (i målinger), og dels fra et kunstnerisk ståsted ved en nærlytting av både musisering og innspillingskarakteristika av et utvalg innspillinger av ett verk. På den måten håper jeg å

²⁷² Jonathan Tankel prøver å innføre begrepene *pheno-recording* og *geno-recording* for de to sidene ved en innspilling som omhandler hhv. selve det tekniske kvalitetskravet og de kunstneriske manipulasjonene som kan finne sted. Det ser imidlertid ikke ut til at disse betegnelse har funnet gjenklang i annen litteratur (Tankel 1990: 35).

²⁷³ Brown 1998.

kunne vise til et mangfold utenfor selve interpretasjonen som et argument om at den klassiske innspilling *også* kan forstås som et resultat av et studioarbeid, frikoblet fra en egentlig fremføring.

En praktisk inngang til spørsmålet om den klassiske innspillingens ontologi er å diskutere hvordan den best kan dokumenteres. Å dokumentere en innspilling er å beskrive hvilke komponenter den består av, hvilke egenskaper disse måtte ha og hvilke sammenhenger det eventuelt måtte være mellom dem. I del 4 vil jeg derfor gå nærmere inn på dokumentasjonsproblematikken med dette siktemålet spesielt for øyet.

I sin natur er en dokumentasjon en tydeliggjøring og en avgrensning av spesifikt *noe* mot *noe annet*, det som dokumentasjonen ikke omfatter. Den klassiske innspilling på fonogram er tilsynelatende lettdokumentert siden den allerede finnes som et identifiserbart, fysisk objekt. Vi skal imidlertid ikke gå langt bak denne enkle overflaten før flere spørsmål dukker opp. Hva dokumenterer i sin tur fonogrammet? Det nærmeste svaret er at det dokumenterer et arbeid gjort av et antall personer (musikere og studiopersonell) innenfor en avgrenset tidsramme, på ett eller flere geografisk separate steder, synkront eller asynkront. Et slikt svar kan deles opp i en rekke enkle komponenter som konkrete opplysninger om tidspunkter, steder og personer. Det er når vi nærmer oss spørsmålet om *hvilket* arbeid som gjøres at komplikasjonene melder seg.

Et fonogram objektifiserer den musikk det inneholder. I en plateforretnings velordnede hyller er all musikk likeverdige objekter, innlest på plastikkplater av nesten identisk utseende, hver med en drøy times spilletid. Men denne likheten gjenspeiler ikke nødvendigvis mangfoldet i vår forståelse av den musikken som formidles.

En hovedlinje i diskusjoner om musikkens ontologi handler om musikk som prosess kontra musikk som produkt. Hverken blant musikkfilosofer eller musikkforskere er det noen uenighet om at kunstmusikk i den vestlige kulturkrets har blitt transformert fra en (delvis improvisert) prosess til et notert objekt, og at denne transformasjonen skjedde samtidig med overgangen til det moderne samfunn og fremveksten av borgerklassen på overgangen mellom det attende og nittende århundret. Lydia Goehr formulerer dette paradigmeskiftet slik:

Approximately 200 years ago the situation of music and musicians changed. Though the extra-musical understanding of music continued after 1800 to influence both the theory and practice of music, its influence was marginalized by and incorporated into a new understanding. With the rise of modern aesthetics and the fine arts, music as an art took on an autonomous, musical and 'civilized' meaning; it came to be understood on its own terms. The basic question 'what is music?' was treated in connection less with extra-musical ideals than with what came to be regarded as 'specifically musical' ideals.²⁷⁴

Attenhundredtallets nyorientering mot det autonome verket manifesterte seg også i musikkvitenskapen som dermed kunne bevege seg på en trygg, verkbeskrivende og normativ grunn. Fra et slikt utgangspunkt var det mulig å betrakte all klassisk musikk — også den tidlige — som en samling historiske objekter.²⁷⁵

I den debatten om musikkens ontologi som egentlig først skjøt fart mot slutten av 1900-tallet hevdet flere musikkfilosofer et slikt syn. Nelson Goodman mente f. eks. at en rekke av de karakteristika som er spesielt knyttet til fremføringen, som dynamikk, klangfarge, frasering — ja selv tempo — er uvesentlige for definisjonen av verket.²⁷⁶ På samme måte var for Edward Lippman fremdeles kunstbegrepet knyttet til notert musikk mens improvisert musikk hovedsakelig hadde sosiale funksjoner.²⁷⁷ For Goodman og Lippman (og andre musikkplatonister, for å bruke Theodore Gracyks betegnelse) var et musikkverk en abstrakt lydstruktur eller et sett med rene intervallforhold.²⁷⁸

²⁷⁴. Goehr 1992: 122.

²⁷⁵. At både musikkens syn og vitenskapen springer ut av tysk historie og selvforståelse er åpenbart; ordet *Die Musik* kan på tysk ha en ganske unik betydning som abstrakt ontologisk enhet helt ulikt tilsvarende konstruksjoner på engelsk. Navnet på det store tyske musikkleksikonet *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* forteller om en slik tolkning (Bohlman 1999: 25).

²⁷⁶. Goodman 1976: 185 ff.

²⁷⁷. Lippman, Edward A. (1977) *A Humanistic Philosophy of Music*. Sitert etter Davies 2001: 18.

²⁷⁸. Gracyk 1997: 140. Begrepet 'rene' henspiller i denne sammenhengen ikke på musikkens intervallbetegnelser.

Musikkplatonistene er med andre ord i utgangspunktet relativt indifferente til hvorledes man går frem for å generere de lydene som utgjør en fremføring. Når fokus flytter seg fra fremføring på konsert til fremføring via lydopptak skulle man derfor tro at musikkplatonister generelt var lite interessert i distinksjonen mellom disse to måtene å representere en komposisjon på. Allikevel, sier Gracyk, har debatten om originalinstrumenter og autenticitet de siste tiårene bidratt til en ny type platonister, som han kaller liberale platonister, fordi de er mer vidtfavnende i sin verkdefinisjon: de betrakter trekk ved fremføringen som essensielle elementer i verkdefinisjonen, de enkelte fremføringer får sine spesifikke definerende karakteristika.²⁷⁹

Et eksempel på en liberal musikkplatonists verkdefinisjon finner vi hos Jerrold Levinson: *A compound or conjunction of a sound structure and a performing-means structure indicated by composer X at time t.*²⁸⁰ Her kontekstualiseres en musikalsk struktur gjennom sin fremføring. Komponistens noter kan ikke betraktes isolert, men må sees i sin historiske sammenheng — og den må realiseres i en fremførings situasjon.

I sin bok *Musical Works & Performances* gjør Stephen Davies et forsøk på å forenkle Levinsons forslag til *a musical work is a prescribed, performed sound structure.*²⁸¹ Davies' definisjonsforslag (som han bruker nesten hundre sider på å utvikle) er mindre radikalt enn det man finner hos mange av dagens yngre musikkforskere innenfor den retningen som har blitt betegnet *New Musicology*, men godt innenfor det man kan kalle en allmen verkdefinisjon: Et klassisk musikkverk har både sitt historiske opphav og sin realisasjonshistorie.

Den klassisk musikkvitenskapens konsentrasjon om kunstmusikken i sin objektform har blitt utfordret av forskere med en utvidet definisjon av verkbegrepet. Hos disse finner vi som en grunnleggende premiss at et partitur aldri er en fullstendig representasjon av et verk; dette må alltid leses inn i sin historiske og sosiale sammenheng. Dermed blir selve verkbegrepet flyktig, og ikke bare for før-klassisk men i praksis for all musikk. Edward Cone bruker Chopin som et eksempel på notasjonsproblemene:

²⁷⁹ Gracyk 1997: 141 ff.

²⁸⁰ Levinson 1980: 19 ff.

²⁸¹ Davies 2001: 97

The performer's first obligation, then, is to the score—but to what score? The autograph or the first printed edition? The composer's hasty manuscript or the presumably more careful copy by a trusted amanuensis? The composer's initial version or his later emendation? The first German or the first French edition? An original edition or one supposedly incorporating the composer's instructions to his pupils? Those involved in the attempt to establish a canonic text of Chopin's work face all these decisions.²⁸²

Cones poeng er imidlertid ikke å finne metoder til å etablere *a canonic text*, poenget er å vise at en slik ikke eksisterer. Chopins musikk har ingen klar *Letzter Hand*, for å parafasere Jeffrey Kallberg,²⁸³ verket finnes ikke som endelig objekt, men må tolkes inn i sin sosiohistoriske sammenheng.

Innenfor *New Musicology* har notene som sådan en beskjeden plass i verk-begrepet:

The text, as it appears in sources, is not therefore a simple definer of the work: it is a version of the work, carrying elements believed to be essential to that composition, and other elements used to link these together.²⁸⁴

Noen forskere trekker denne tanken helt til sin ytterste konsekvens: Verket defineres ikke bare av notene og den innsikt vi måtte ha i verkets og komponistens sosiokulturelle bakgrunn, vi må også trekke inn den interpretasjons-historie det har gjennomgått gjennom tidene. José Bowen sier det slik:

If we want to discover what lies at the core of a work, we cannot simply go to the score, for our own perception of the score is guided by current period style. We can reach an earlier conception or hearing of the work only by peeling away the outer layers of performing tradition: precisely, that is, by understanding the history of performance which has accumulated around each work. The aim is not to get back to the 'work itself', but to understand our own and previous generations' contributions to it. [...] Musical works change as they gather a body of performance and reception history around them [...]. If there is such a thing as the 'work

²⁸². Cone 1995: 244

²⁸³. Kallberg, Jeffrey (1996) *Chopin at the Boundaries: Sex, history, and musical genre*. Etter Davies 2001: 92

²⁸⁴. Boorman 1999: 422

itself', it is fully embodied and inseparable from its performance and reception.²⁸⁵

Hvis verket ikke kan skilles fra sin(e) fremføring(er) må konsekvensen være at verkene overhodet ikke finnes før de er fremført, *music does not exist until it is heard in performance*.²⁸⁶ Slik etableres synet om at det slett ikke finnes eldre musikkverk; all musikk er *reconstructions shaped in the present* som Stephen Davies uttrykker det i sin kritiske gjennomgang av disse mest ytterliggående synspunktene på klassisk musikkens ontologiske status.²⁸⁷

Hvis fremføringen er en del av verkbegrepet blir spørsmålet om autentisitet, dvs. på hvilken måte fremføringen og utgangspunktet for fremføringen forholder seg til hverandre, sentralt. Davies mener at autentisitet er en ontologisk nødvendighet og ikke et valg ved en fremføring.²⁸⁸ Autentisitet er altså i denne sammenhengen ikke et snevert moteord knyttet til valg av spillestil og instrumenter ved fremføring av eldre musikk, men en egenskap som en hver vellykket fremføring (i den betydning at verket blir gjenkjent) i større eller mindre grad innehar. Det kan med andre ord finnes mange forskjellige tolkninger som alle vil bedømmes som autentiske. Her er ikke bare graden av autentisitet som vil kunne være forskjellig, men også den tradisjon, spillestil eller oppførelsespraksis som fremføringen søker å virkeliggjøre. Ikke engang komponistens egne innspillinger — eller innspillinger gjort i komponistens nærvær — vil danne en absolutt norm som skal binde fremtidige fremføringer, og vi merker oss at selv Igor Stravinskij, med sin trang til å betrakte grammofonplaten som et definerende medium, ble skeptisk da han ble bedt om å peke ut en av sine innspillinger som “definitiv”:

²⁸⁵. Bowen 1999: 444

²⁸⁶. Dusman 1994: 131. Utsagnet kan imøtegåes ved å peke på at det er fullt mulig — om enn kun for et lite mindretall — å danne seg en oppfatning av musikken ved kun å lese gjennom partituret (Gracyk 1997: 140). En annen innvending mot en slik definisjon er at musikk på denne måten forblir en personlig opplevelse -- i prinsippet udelelig med andre (selv de som var tilstede ved den samme fremføringen) (Levinson 1980: 5)

²⁸⁷. Davies 2001: 95. Her nevner han spesielt tre artikler fra Robert Nicholas Kenyon (utg) (1988) *Authenticity and Early Music*. Man kan merke seg hvordan slike tanker springer ut av diskusjonen omkring innspillinger på originalinstrumenter som på den tiden hadde blitt en aktuell faktor ved klassiske utgivelser.

²⁸⁸. Ibid.: 207

Komponisten er redd for [...] at en spesiell utførelse, en av flere varianter, kan bli fastslått som den eneste riktige. De første innspillingene setter alltid en standard og vi godtar dem altfor fort.²⁸⁹

Da Edvard Grieg hadde hørt sopranen Cally Monrad synge noen av sine egne sanger i Praha i april 1906 skrev han i dagboken sin at hun sang *henrivende vakkert, skjønt altfor ofte langt borte fra mine Intensjoner*.²⁹⁰ Til tross for Griegs utmåling av avstanden mellom det han hørte på konserten og hans egne intensjoner vil vi allikevel måtte akseptere Cally Monrads fremføring som autentisk: innenfor rammen av det komponistens notebilde tillot.²⁹¹

Det kan være svært problematisk å finne grensene for autensiteteten. Davies skriver:

Where the soloist in a Mozart concerto has before her a version of the cadenza written out by Mozart, she would do well to follow it unless she is highly skilled in making up suitable ones of her own. But the performer who goes her own way, refusing to be guided in the matter by the composer's recommendation, does not compromise the authenticity of her performance so long as she remains within bounds set by the performance practice of the composer's time.²⁹²

Det finnes en innspilling av Mozarts klaverkonsert i d-moll K 466 hvor pianisten Peter Breiner velger å spille sine egne kadenser *à la* George Gershwin.²⁹³ Sannsynligvis overskrider han med dette autensitetens grenser etter Davies. Men om man tolker en kadens som muligheten for en solist til å definere sin forståelse av denne delen av konserten ut fra sin egen tid må vi

²⁸⁹. Stravinskij og Craft 1962: 101.

²⁹⁰. Edvard Grieg (1993): *Dagbøker*. Sitert etter Dahl 2006: 32.

²⁹¹. Fra egen praksis kan nevnes et opptak av Ludvig Nielsens *Passacaglia over Draukvædet* som ble spilt inn på åttitallet med organisten Per Fridtjof Bonsaksen i Nidarosdomen, hvor Nielsen tidligere hadde vært organist i en menneskealder. Komponisten var tilstede, men til tross for organistens forsøk på å få kommentarer til eget tempo, registrerings- og fraseringsvalg var Ludvig Nielsen ubøyelig: Det var musikerens rett (og ansvar) å tolke hans notebilde ut fra sine egne forutsetninger (*New Music from the Nidaros Cathedral*, Pro Musica PPC 9028 [CD]).

²⁹². Davies 2001: 213.

²⁹³. Mozart: *Konsert for klaver og orkester, d-moll, K 466*. Peter Breiner, klaver; Philharmonia Cassovia; Otakar Trhlik, dirigent. Lydian 18 102 [CD]. Innspilt januar 1990. Koblet med Chopins klaverkonsert nr. 1 med en annen pianist og uten interpretatoriske eksesser av noen art.

etter min oppfatning akseptere selv en slik tolkning som autentisk, om enn kanskje kunstnerisk ikke helt vellykket.²⁹⁴

Så langt har vi lagt en tradisjonell — for ikke å si klassisk — forståelse i begrepene ‘verk’ og ‘autentisitet’. Men innen vestlig musikkhistorie finner vi også kunstbegreper som utfordrer og problematiserer en slik forståelse, fra Erik Saties *musique d’ameublement* til John Cages Zen-orienterte *purposeful purposelessness*.²⁹⁵ Richard Taruskin nevner spesielt den sistnevntes *Imaginary Landscape No. 4* (for 24 musikere som betjener 12 radioapparater; for hvert apparat er det én som styrer volumet og en annen som stiller stasjonene) som eksempel på et musikkverk som etter hans mening vil være meningsløs å lydfeste, siden det overhodet ikke er noen kausal sammenheng mellom partiturets instruksjoner til musikerne og det akustiske resultat.²⁹⁶ Andre eksempler på verk som unndrar seg en slik objektivisering som ligger i en lydfesting er heller ikke vanskelige å finne; faktisk er det et åpent spørsmål om ikke verk som krever scenisk regi (aktuelle eksempler fra sytti og åttitallet finner vi bl.a. i verk av Georg Crumb) eller som inviterer til en spesiell kontemplativ “medvirkning” fra lytterens side kan tolkes som forsøk på å unndra seg en slik objektivisering, på samme måte som verk hvor musikere inviteres med i den skapende prosessen av typen tilfældighetsmusikk, *chance music* o.l. Det er fristende å peke på at et slikt alternativt kunstsyn

²⁹⁴ Muligheten til å gjøre en slik samtidsorientert omtolkning kunstnerisk vellykket blir muligens mindre jo nyere komposisjonene er, enten fordi en evt. manglende viten om eldre musikk referanserammer gjør vårt handlingsrom større, eller fordi komponistene i økende grad detaljspesifiserte sine verk. Det kan godt være at Mozart ikke ville hatt problemer med å tenke sitt eget verk projisert inn i en ukjent musikalsk fremtid. Et par generasjoner senere ville komponister generelt være langt mer opptatt av å ha kontroll over sine verk.. En av de mest kjente “samtidstolkninger” av eldre musikk finner vi i Wendy (tidligere Walter) Carlos’ elektroniske innspilling av Bachs Brandenburgerkonsert nr. 3 i G-dur, BWV 1048, hvor den lille kadensen som binder de to satsene sammen utvides til et helt elektronisk intermezzo. CBS MS 7194 [LP].

²⁹⁵ Taruskin 2005: V, 68.

²⁹⁶ Verket forutsetter at det finnes et tilstrekkelig stort antall radiostasjoner tilgjengelig og at man ikke har kontroll over hva disse sender. Har man en slik kontroll mister verket sin “planlagte tilfældighet”. Taruskin nevner at første gangs fremføring var en fiasko fordi konserten ble holdt så sent på natten at det var svært sparsomt med radiosendinger. Et motsatt tilfelle kan også tenkes: at alle radioapparatene kun fikk inn den samme stasjonen slik at Cages verk ble identisk med det program vedkommende stasjon tilfeldigvis sendte, forutsatt at minst ett radioapparat var virksomt til enhver tid (Ibid.: V, 70).

vokser frem i etterkrigstiden, samtidig med at innspillinger av den tradisjonelle klassiske musikken når et nytt og større publikum enn tidligere. Taruskin omtaler en konsert med musikk av Morton Feldman på følgende måte:

Feldman managed [gjennom en fremføring av hans 2. strykekvartett med en varighet på over seks timer], even more emphatically than Cage, to preserve the specialness of the esthetic experience during what the critic Walter Benjamin famously called “the age of mechanical reproduction,” when art, by being rendered too easily accessible, had been effectively demystified (or, as Benjamin put it, had lost its “aura”).²⁹⁷

Referansen til Benjamin er viktig og plasserer denne delen av musikkhistorien i et perspektiv som ofte oversees. Etterkrigstidens voldsomme vekst av innspilt musikk (og ikke bare klassisk) presset frem en nytenkning omkring selve fremføringsprosessen, dens ritualer og interaksjonen mellom utøvere og musikere.

5.2 Lydopptakets ontologiske posisjon

Debatten om musikkverkets vesen kan leses som en bevisstgjøring av den innspilte musikkens plass innenfor musikkvitenskapen. Ikke uventet har en slik bevisstgjøring kommet parallelt med at en ny generasjon musikkforskere har interessert seg for den studiobaserte populærmusikken, i amerikansk terminologi *rock music*. I sin bok *Rhythm and noise; An aesthetics of rock* definerer Theodore Gracyk fenomenet slik:

In short, rock is popular music of the second half of the twentieth century which is essentially dependent on recording technology for its inception and dissemination.²⁹⁸

og noen sider tidligere i samme bok:

²⁹⁷. Taruskin 2005: V, 101.

²⁹⁸. Gracyk 1996: 13. Det finnes også andre definisjoner som i større grad setter rock inn i et sosiokulturelt perspektiv, eksempelvis *music consciously composed and performed as part of [a] combined counterculture/protest movement that the alternative press [på sekstitallet] addressed* (Ibid.: V, 327).

Rock music is neither a style nor a genre of music. [...] Rock's most distinctive characteristic within popular music may lie in the realm of ontology, in *what* a musical work *is* in rock music as opposed to what it is, for instance, in jazz or country or folk.²⁹⁹

Dette handler altså ikke om rock'n roll. Gracyk setter rock opp mot jazz, country eller folkemusikk ut fra sitt syn om at rock står i en ontologisk særstilling som studiobasert musikk. Han nevner ikke klassisk musikk i denne sammenhengen, kanskje nettopp fordi at i en diskusjon om ontologisk status byr den klassiske innspillingen på spesielle problemer. På grunn av disse problemene vil det være nødvendig i denne sammenhengen først å diskutere den innspilte musikkens ontologi i et større perspektiv.

Gracyks fokusering på ontologibegrepet som definerende element er interessant sett i lys av debatten om den klassiske musikkens vesen. Her gjøres selve studioarbeidet, ikke tradisjonelle musikalsk-stilistiske parametre til den viktigste avgrensende faktor mot andre musikkformer. Dette inviterer til en fornyet ontologisk vurdering av andre musikkformer som også gjør bruk av studioarbeid i sin formidling. En slik nyvurdering har musikkvitenskapen hatt svært vanskelig for å innse behovet for, muligens nettopp fordi begrepet 'formidling' har vært så dominerende at man ikke har lagt merke til den kunstneriske manipulasjon som alltid har ligget til grunn for en hver fonogramutgivelse, spesielt når mediets gjennomsiktighet har vært det offisielle mål i hele mediets levetid.

For å vende tilbake til Stephen Davies: I sin gjennomgang av verkbegrepet og dets mulige ontologiske typologi skiller han mellom verk *for performance* (av mennesker) og verk kun *for playback* (lagret som en kode og beregnet realisert på et dertil spesialisert apparat). Skillet er ikke uproblematisk. John Cages *HPSCHD* ble eksempelvis gitt ut på LP hvor den medfølgende teksten ber lytteren om å gjøre en personlig, individuell fremføring:

The computer-output sheet included in this album is one of 10,000 different numbered solutions of the program KNOBS. It enables the listener who follows its instructions to become a performer of this recording of HPSCHD.³⁰⁰

²⁹⁹ Gracyk 1996: 1.

³⁰⁰ Nonesuch H-71224 [LP], covertekst.

Hvorvidt dette er en verkrepresentasjon helt etter komponistens intensjon har riktignok blitt betvilt.³⁰¹ Ikke desto mindre må dette etter Davies' oppfatning defineres som et verk for *performance*, hvor fremføringen skjer individuelt av lytteren etter komponistens instruksjoner. Eksempler på rene avspillingsverk er for Davies de tidligste stykkene innen *musique concrète* og *Elektronische Musik* fra midten av det tyvende århundret.³⁰²

Etter Levinsons definisjon på side 127 kan verk kun for avspilling i det hele tatt ikke betraktes som musikkverk siden det ikke fremføres. Linda Ferguson diskuterer denne problemstillingen og konkluderer med at elektronisk musikk er en annen — tidligere ukjent og fremdeles navnløs — type kunst.³⁰³ Og hun går lenger: ved å sammenlikne elektronisk generert musikk med produksjonsmåtene for klassiske innspillinger konkluderer hun med at heller ikke disse kan regnes som musikk siden det ikke foreligger noen fremføring i det øyeblikk den høres av en lytter:

It is possible for the recording to be perceived as if it were a live performance, through deception effected on the listener (who believes he is hearing the composition performed "live"), or by a kind of selfdeception, in which the listener imagines the recorded symphony is being spontaneously revealed. No amount of deception or imagination, however, can change the fact that the dynamic process of performance has ended to be dynamic before the record is played back.³⁰⁴

Den fremføringen en lytter hører ved en avspilling er utvilsomt en illusjon, men ikke alle vil akseptere Fergusons antydning om at bruddet mellom (den reelle) fremføringen og lyttingen har betydning for måten man oppfatter musikken på. Ved et seminar i regi av CHARM³⁰⁵ i London 2005 holdt den

³⁰¹. Tone 2003: 15. Platen var en meget tynn representasjon av Cages verk, som ved førstegangsframføringen i 1969 varte over fire timer og krevde en bruk av 52 båndopptakere, like mange filmprosjektorer og 64 lysbildevisere sammen med syv cembalister (Taruskin 2005: V, 74)

³⁰². Davies 2001: 25.

³⁰³. Ferguson 1983: 17 ff. Tittelen på artikkelen forteller om problemet: *Tape Composition: An Art Form in Search of its Metaphysics*. Begrepet 'tape composition' viser at utgangspunktet i forhold til dagens teknologi er noe foreldet.

³⁰⁴. Ferguson 1983: 23.

³⁰⁵. *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* ble etablert 1. april 2004 med en femårs bevilgning fra Arts and Humanities Research Council, Storbritannia.

amerikanske mediaforskeren Philip Auslander et innlegg hvor han bl.a. sa:³⁰⁶

While working on the manuscript [...] I made a conscious decision to discuss audio recordings of the music in the present tense and video recordings of performances [...] in the past tense.

[...]

Despite the physical absence of the performer at the time of listening, listeners do not perceive recorded music as disembodied. "In my view," writes Susan Fast, "the performer's body is very much present, in the particular sonic gestures shaped and played in the first instance by him or her (they are human gestures, after all) through his or her body in such a way that they connect with the bodies of those listening." [...] Regardless of the ontological status of recorded music, its phenomenological status for listeners is that of a performance unfolding at the time and in the place of listening.³⁰⁷

For Auslander er selve lytteopplevelsen sterkere enn hans viten om de faktiske forhold, hans *selfdeception* (i henhold til Ferguson) er tilstrekkelig til å oppleve fremføringen som noe som foregår her og nå. Interessant nok kobles fremføring og lytting fra hverandre (sier Auslander) i det øyeblikk lyden led-sages av et bilde: Video forsterker det historisk dokumentasjonspreget, fornemmelsen av fremføring i nåtiden forsvinner og erstattes av bildets egen tidsepoke.³⁰⁸

Auslanders forskningsfelt er innenfor populærmusikken, og spesielt den delen som gjør bruk av sterke teatraliske uttrykksmidler, som eksempelvis *glam rock*. Han beskriver sin posisjon som et dilemma. På den ene siden vil han gjerne at både lyd- og videoinnspillinger av scenefremføringer skulle være likeverdige både med hverandre og med originalen, slik at alle var like velegnet som utgangspunkt for en analyse. På den andre siden må han erkjenne at et lydopptak gir ham en følelse av at fremføringen finner sted i

³⁰⁶ De neste sidenes tekst er et bearbejdet utdrag fra en artikkel som tidligere har blitt publisert i Norges musikkhøgskoles interne skriftserie (Simonsen 2006)

³⁰⁷ Auslander 2005: 1. Auslander siterer her sin egen artikkel *Performance analysis and popular music: A manifesto* (2004) og Susan Fast (2001) *In the houses of the glory: Led Zeppelin and the power of rock music*.

³⁰⁸ Ibid.: 2.

det øyeblikk opptaket høres mens et videoopptak låser seg til det tidspunkt den er innspilt og blir til et historisk dokument.

Aulanders presisering av sin holdning til lyd dokumentasjon med og uten billeddekning er tankevekkende, selv om det ikke nødvendigvis er på grunn av det dilemmaet han presenterer. Men når han beskriver et lydopptak som tidløst, dvs. uten forankring i tid og derfor flyttbart til selve lyttetidspunktet, berører han diskusjonen om det klassiske lydopptakets ontologiske status. For mens populærmusikken for lengst har forlatt den sceniske fremføringen som et fysisk utgangspunkt, og dermed kan gi en lytter en anledning til å danne sine egne nyskapt indre bilder, gjør den klassiske musikken i større grad bruk av konsertpodiet som en metafor, både for det lydbilde man søker å skape i en lydfesting, og som et mål for en lytters visualisering.

Auslander går ikke nærmere inn på hvorfor han føler at det er slik på annen måte enn å påberope seg sin egen *phenomenological honesty*: lyden alene føles tidløs på en annen måte enn når den knyttes til et bilde. Dette til tross for at han viser til andre mediaforskere innen samme musikkjanger, som hevder at lyd alene både kan gi både kroppslige og visuelle assosiasjoner om noe som har funnet sted tidligere. Allikevel, mener Auslander, lydopplevelsen er ikke knyttet til fortiden, fremføringen skjer i lytteøyeblikket.

Selv om Auslanders dilemma er nært koblet til den scenebaserte rockemusikken lar det seg imidlertid også overføre til den klassiske musikkens noe mer tilbakeholdte visuelle uttrykksform. I denne påstanden ligger både en antydning om at den klassiske konsertformen slett ikke bare har den aristokratiske diskresjon som den ofte blir assosiert med, men at den også har sterke sceniske elementer som også kan assosieres via et auditivt signal, og samtidig at vår forankring til fonogrammet som en mer eller mindre perfekt avbildning av en konkret klassisk musikkfremføring — en konsertsituasjon — kanskje bør vike for en forståelse av musikken som en abstraksjon, skapt i nuet.

En viktig forskjell mellom lyd fra rockekonsserter og lyd fra klassiske konsserter er selve utviklingen av konsertformen — eller mangelen på dette for den klassiske konsertens vedkommende de siste hundre år. Det gjør at den klassiske lydinnspilling forankres i en så godt som statisk forestilling om det sceniske forløp, eller med andre ord: mens forestillingen ligger fast beveger

lydteknologien seg stadig mot nye manipuleringsmåter som utfordrer vårt tradisjonelle bilde.

Når Auslander oppfatter de rene lydopptak som tidløse i motsetning til videoopptak oppfatter jeg dette som en presisering av en viktig forskjell mellom dem: Et lydopptak gjensker lyden, dvs. den akustiske hendelse som setter oss istand til registere den. Et videoopptak gjensker ikke noe opprinnelig synsinntrykk, kun et todimensjonalt bilde av det. Slik knyttes lyden til sin opprinnelse, men bildet kun til sin egen avbildning.

Fergusons definisjon av den klassiske innspilling som ikke-musikk er ikke verdiladet. Slik kommer den i en helt annen kategori enn den tradisjonelle avvisningen av innspilt musikk, som gjennom hele det tyvende århundret har fokusert på manglene og ulempene ved innspilt musikk vis-a-vis den levende konserten. Den amerikanske komponisten Roger Sessions fortalte om den dagen han ikke lenger orket fonogrammetts mulighet til eksakt å gjengi det samme lydforløpet:

I hurled a gramophone record across the room in a fury, intentionally smashing it. I did this not because it was a bad recording or a bad performance or even a bad piece. It was none of these things; it was Debussy's *Fêtes*, beautifully played by, I think, the Philadelphia Orchestra. I loved the piece, and still love it. But what infuriated me was my fully-developed awareness of having heard exactly the same sounds, the same nuances, both of tempo and dynamics, the same accents, down to the minutest detail, so many times that I knew exactly—and I emphasize *exactly*, to the last instant—what was coming next.³⁰⁹

På samme måte som Ferguson, men med et helt annet verdiinnhold sier Sessions også at *it ceases to be music*.³¹⁰ Sessions påstand om at han kan antisipere eksakt alle elementer ved innspillingen har riktignok blitt imøtegått dels ved å peke på at vi opplever andre kunstverk som eksempelvis billedkunst ved å stadig vende tilbake til dem — en påstand som ikke helt rører ved kjernen i Sessions problem — og dels ved å hevde at vi som lyttere ikke er i stand til å lagre de finere nyanser av tonehøyde, klang og rytme i hukommelsen og at hver gjennomspilling av den samme platen derfor dan-

³⁰⁹ Session, Rogers (1970) *Questions about Music*. Sitert etter Hamilton 1977: 67

³¹⁰ Session, Rogers (1950) *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Sitert etter Davies 2001: 305

ner en “ny” fremføring for oss.³¹¹ Men Sessions setter søkelyset på den egenskapen ved innspilt musikk som i utgangspunktet var den mest radikale, og som muligens gjorde (som nevnt i del 1) at de tidlige opptakspionerene avskrev musikkformidling som sentralt bruksområde for det nye mediet.

Ferguson skiller mellom den musikk som er produsert i studio (*produced music*) i motsetning til innspilte fremføringer (*recorded performances*).³¹² Produsert musikk kan allikevel avspilles som om det var en fremføring, selv om den rene elektroniske konserten med høyttalere på en scene neppe har vist seg levedyktig som konsertbegivenhet. Derimot kan man gjøre det om til et teater; dvs. ved å mime til (deler av) den innspilte lyden skaper man en scenisk illusjon. Fergusons skille mellom *produced music* og *recorded performances* aksepteres også av andre musikkfilosof, om enn med andre betegnelser. Gracyk kaller den første typen for *electronic works not for performance*,³¹³ mens Davies kaller begge kategorier for fremføringer: verk for scenefremføring (*works for live performance*) og verk for studiofremføring (*works for studio performance*).³¹⁴

Davies mener at om en innspilling er gjort live, uten redigeringer av noe slag, vil man oppleve denne som mer en mer autentisk fremføring, vel og merke om dette meddeles lytteren.³¹⁵ Muligens kan dette stemme ved opptak av konserter som er entydig datert og som i seg selv var kulturbegivenheter utover det vanlige, som eksempelvis Vladimir Horowitz’ “hjemkomstkonsert” i april 1986 i Moskva.³¹⁶ Jeg opplever andre tilfeller som mer tvilsomme. På Deccas utgivelse av Vladimir Ashkenazys studioinnspilling av Rachmaninovs tredje klaverkonsert med London SO og Anatoli Fistoulari står opplysningen om at *this work was recorded without cuts* på plate-

³¹¹. Raffman, Diana (1993) *Language, Music and Mind*. Etter Brown 2000: 113.

³¹². Ferguson 1983: 25.

³¹³. Fra Gracyk 1997 men sitert etter Davies 2001: 31

³¹⁴. Davies 2001: 34.

³¹⁵. Davies 2001: 306.

³¹⁶. Utgitt en rekke ganger, eksempelvis på Deutsche Grammophon 419 499-2 [CD]. Konserten finnes også utgitt på en DVD som etter min oppfatning understreker Auslanders posisjon: Videopresentasjonen peker tilbake på begivenheten i sterkere grad en den rene lydutgaven.

omslaget.³¹⁷ Det er utvilsomt en imponerende prestasjon, men opplysningen bidrar neppe til hverken å øke autensiteten mht. konsertopplevelsen eller å føle innspillingen som mer knyttet til sitt opptakstidspunkt. Roger Sessions ville sannsynligvis ikke ha lyttet til denne med noen større forståelse av den grunn.

At musikkforskere ganske langsomt har tatt inn over seg at musikk i dag — selv musikk beregnet på levende fremføring — primært formidles via media vises tydelig når Gracyk i en artikkel så sent som fra 1997 må starte med å påpeke at levende musikkformidling faktisk er en uvanlig måte å oppleve musikk på i dag — og at dette faktum sjelden blir kommentert av musikkfilosofer.³¹⁸ Men for jazz og rock — to musikkformer med felles rot og sin første blomstring i det 20. århundret — er iallefall forholdet til fonogrammet mindre betent enn ved den klassiske innspilling. Spesielt jazzinnspillinger betraktes ofte som en egen ontologisk kategori: den lagrete fremføring:

A recorded performance can be produced in either of two ways: you can find a performance that is occurring and record it, or you can arrange for a performance to occur in a recording studio and record it there. The latter was the procedure for most early recordings, and persists in most jazz recording and a limited amount of 'live-in-the-studio' rock.³¹⁹

Det sentrale poenget med en slik kategorisering er at den innspilte fremføring — *recordings of performances* i musikkfilosofen Aron Edidins terminologi — er en dokumentasjon av en musikalsk hendelse som kan avgrenses både i tid og sted. Det er selve fremføringen som er det sentrale kunstneriske objekt. Selv om man kan tenke seg mange forskjellige måter å dokumentere samme fremføring på, av ytterst forskjellig karakter og kvalitet, vil de allikevel ha noe til felles, nettopp det som utgjør det kunstnerisk og musikalsk mest verdifulle ved hendelsen. Denne kunstneriske kjernen vil også være felles med og for de som var fysisk tilstede da hendelsen fant sted.

I denne hendelsesbaserte kategorien er det den improviserte musikken som er tydeligst tilstede. Men i den grad fremføringer av nedskrevne komposisjo-

³¹⁷ Decca SXL 6057 [LP]

³¹⁸ Gracyk 1997: 139.

³¹⁹ Edidin 1999: 24.

ner også bærer i seg et element av uforutsigbarhet er selvsagt også disse eksempler på den samme kategorien.

Den innspilte fremføring setter oss i stand til å komme i kontakt med fremføringens “estetiske objekt” på nytt; estetisk objekt i denne sammenhengen i betydningen av de egenskapene ved fremføringen som ville gi en lytter en estetisk opplevelse.³²⁰ Det er fullt mulig å tenke seg at en innspilling er manipulert under opptaket slik at f. eks. balansen mellom instrumentene en lytter hører ved avspilling ikke er den samme som det en lytter tilstede under fremføringen hører. På den annen side er det også en mulighet at en lytter tilstede ved fremføringen befinner seg i en slik posisjon at han eller hun får et forvrent bilde av hendelsen.³²¹ Vi nærmer oss raskt musikkplatonistenes posisjon her, men med den forskjell at det platoniske objektet i denne sammenhengen ikke er varig og bestandig, men kun har levd i sin ideelle form på sitt sted til sin tid — og kan kun erfares gjennom sine ufullkomne spillinger enten erfaringen skjedde der og da eller gjennom et opptak.

Edidin summerer opp sitt syn på jazzinnspillingers ontologiske posisjon slik:

The soundings of recorded jazz performances enrich the audible world by enabling us to hear the performances themselves. Here the performances are of primary aesthetic interest. The aesthetically most important features of the soundings are features they share with other soundings of recordings of the same performance. The revolution introduced by the recording of performances is to free the audibility of performances from the limits of the ephemeral occasion of performing, to render performances permanently and repeatedly audible.³²²

³²⁰. For en større anlagt diskusjon av begrepet “estetisk opplevelse” se Edström 2002: 226 ff.

³²¹. Edidin 1999: 27. Det kan også være problematisk å avgrense hva hendelsen består i. Bassisten Charlie Mingus erstattet Oscar Pettiford ved en konsert i Massey Hall i Toronto i 1953. Da konserten skulle ut på plate valgte han å legge en ny basstemme over sin opprinnelige siden den var for svakt balansert på originalopptaket, og det er i denne form konsertopptaket er mest kjent (Debut DLP 2 & 4 [2 stk LP]). Imidlertid finnes konserten tilgjengelig på fonogram også uten dette pålegget, som dermed finnes i to versjoner: den opprinnelige, og den som en av de medvirkende mente var mer autentisk.

³²². Ibid.: 38.

Den andre av det 20. århundrets nye musikkformer er det Gracyk kaller *rock music*, med sin allerede nevnte ontologiske definisjon som studio-produksjoner. Gracyks definisjon overlapper selvsagt sterkt med det Linda Ferguson kalte *produced music* og Stephen Davies *works for playback*. Allikevel har disse tre definisjonene hvert sitt perspektiv. Fergusons betegnelse fører oss inn i studioets arbeidssituasjon hvor ordet *produced* må oppfattes som en klar parallell til *non-performed*. Davies betrakter det fra en alternativ synsvinkel og fokuserer på lytterens posisjon vis-a-vis verket som kun har sin eksistens knyttet til avspillingssituasjonen.

Gracyks utgangspunkt er stilistisk: etterkrigstidens amerikanske ungdomskultur slik den først manifesterte seg i *rock'n roll*. Men så går han videre og knytter an dette mot selve produksjonsformen. Om vi aksepterer Gracyks definisjon av *rock music* kan vi igjen gå til Edidins oppsummering:

[...] the function of soundings of most rock recordings (and all soundings of tape compositions) is to enable us to hear the recordings themselves. The aesthetically most important features of the soundings are features they share with other soundings of the same recording-artefact. The revolution introduced by these recordings is that they constitute a fundamentally new sort of object of musical interest, distinct from both performances and compositions, and providing the occasion for a new domain of musical artistry distinct from those of composing and performing.³²³

Det estetiske objekt finnes i selve innspillingen. Det kan kun finnes i én original.³²⁴ Andre forsøk på å produsere et tilsvarende objekt vil alltid resultere i et annet verk. For å ta et mye brukt eksempel fra musikkfilosofene: The Beatles' innspilling av *A Day in Life* fra LP-platen *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* i 1967 lar seg ikke skape på nytt.³²⁵ Verket er definert i sitt (sine) masterbånd, planlagt som et studioarbeid og urealiserbart på andre måter, av andre musikere eller av de samme musikerene til andre tider og steder.³²⁶

³²³ Ibid.: 38.

³²⁴ Det må tilføyes at en popinnspilling som oftes ikke bare finnes i én, men flere parallelle originaler, tilpasset forskjellige antatte formidlingssituasjoner som utgivelse på vinyl, på CD, spilling over AM- og FM-radio, diskotekbruk etc. Tilpasningene kan være både av intern balanse, kompresjon og andre parametre som ikke forandrer verkets formforløp såvel som tidsmessige utvidelser og forkortelser. På denne måten blir også popinnspillings relativt konkrete verkbegrep en mer abstrakt idé; de enkelte varianter blir forskjellige representanter for verkets estetiske objekt.

Gracyks arbeid har blitt berømmet som en av de første som prøver å plassere studiomusikken i en større musikkhistorisk og -vitenskapelig kontekst, men hans ontologisk funderte definisjon av begrepet *rock music* har også vakt motforestillinger. Et problem er at han knytter begrepet til produksjonsformen, men avgrenser det samtidig til å gjelde kun populærmusikken.³²⁷ Lee Brown diskuterer dette og minner om klassiske produksjoner fra mange år tilbake som åpenbart kun har latt seg realisere i et studio, f.eks. Stokowskys tidlige produksjoner fra mellomkrigstiden og (ikke minst) Georg Soltis innspilling av Strauss' *Elektra* og Wagners *Der Ring Des Niebelungen* på 60-tallet med John Culshaw som produsent.³²⁸ Gracyks *rock music* blir som stilistisk begrep raskt for snevert — klassisk musikk er også blitt *dependent on recording technology* i tråd med Fergusons *produced music* og Davies *works for playback*.

Lee Browns forslag til løsning — og det begrep jeg i det følgende vil knytte meg til — er hva han kaller *works of phonography (WP)*, definert som lydkonstruksjoner laget ved hjelp av opptaksmaskiner (*sound-constructs created by the use of recording machinery*).³²⁹ Browns definisjon av WP favner videre enn Gracyks *rock music*. Han påpeker at til tross for plateindustriens ideologiske målsetting om innspillingen som et transparent vindu mot en fremføring har lydmanipulering alltid vært tilstede i en eller annen form. Browns anliggende er i første rekke å vise at også jazzinnspillinger er WP, på lik linje med *rock music*. Men — og her er jeg ved det poenget som jeg presenterte allerede i forordet — også han innrømmer å ha et problem med å finne et naturlig endepunkt på sin liste over eksempler på WP:

³²⁵. Utgivelsesnummer i Storbritannia: Parlophone PCS 7027 [stereo LP], PMC 7027 [mono LP]. Allikevel må man diskutere om det ikke var nettopp det man prøver på ved nyutgivelser hvor man går helt tilbake til de opprinnelige lydsporene og mikser disse sammen på nytt med bruk av nyere teknologi.

³²⁶. Men forholdet er allikevel mer sammensatt siden mono- og stereoversjonen er ganske forskjellige. For eksempel går et par av kuttene (*She's Leaving Home* og *Lucy in the Sky With Diamonds*) langsommere i monoversjonen og man finner også flere avvik i den interne balansen.

³²⁷. Selv om han åpner for en videre definisjon i en fotnote: *Rock might be considered the popular form of a broader category*. Gracyk 1996: 230, note 36.

³²⁸. Brown 2000b: 367. Disse diskuteres nærmere i del 3.

³²⁹. Brown 1998: I 1

A recording by Enrico Caruso. [...] Is his "La Donna Mobile" [sic] not an artifact of the recording studio?³³⁰

Dermed blir Browns posisjon i realiteten den at nesten all innspilt musikk, uansett opprinnelig ontologisk status, blir WP gjennom sin lydfesting, selv om han ikke argumenterer spesifikt for klassiske opptak. Det er her jeg ønsker å ta tak i Browns syn og argumentere — med bakgrunn i egen opp-takspraksis — med en utvidelsen av WP-begrepet til også å gjelde klassiske opptak.³³¹

Dette er ingen enkel posisjon, noe Edidins forsøksvise oppsummering av den den klassiske innspillings ontologi viser:

The function of soundings of recordings of classical performances is more complicated. Such soundings allow us to hear the performances in question, but in the composition-centred practice of classical music, the principal point of performances is to realize compositions. So the ultimate point of soundings of recordings of classical performances is that they enable us to hear compositions as performed on the recorded occasion.³³²

Kjernen i problemet ligger i konstruksjonen *compositions as performed*. En klassisk innspilling er en representasjon av to distinkte kunstformer: en komposisjon og en interpretasjon. For å gjøre et forsøk på å skille mellom disse to kan vi gå til Nelson Goodman som i sin bok *Languages of Art* fra 1968 introduserer begrepene *autografisk* og *allografisk* kunst.³³³ Etter Goodman er autografisk kunst det som kun finnes i én ekte representasjon, mens allografisk kunst kan finnes i fler. Eksempler på autografisk kunst blir etter Goodman der *even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine*,³³⁴ dvs. kunst med konkrete objekter som malerier og skulpturer. Allografisk kunst blir motsetningen, dvs. hvor det estetiske objekt kan ha uendelig mange forskjellige representasjoner som alle er likeverdige og like

³³⁰ Ibid.: VI 2

³³¹ Innen musikkfilosofien er selvsagt ikke dette spørsmålet lagt død med Browns argumentasjon, se eksempelvis Andrew Kania's Ph.D.-avhandling fra 2005 fra University of Maryland hvor han har Jerrold Levinson som veileder (Kania 2005: 15).

³³² Edidin 1999: 38

³³³ Goodman 1976

³³⁴ Ibid.: 113

genuine. Dette kan være et dikt (så sant det i det minste er stavet korrekt), eller en komposisjon (så sant det foreligger i et partitur som er akseptert som en fullverdig representasjon). Både teksten og partituret kan i sin tur ha uendelig mange fullverdige akustiske representasjoner.

I flere artikler fra nittitallet diskuterer Jerrold Levinson disse to begrepene. Han siterer hovedpunktene i Goodmans posisjon om musikken som allografisk kunst slik:

The constitutive properties of a performance of the symphony are those prescribed in the score . . . there is a theoretically decisive test for compliance with the score . . . and a performance . . . is or is not strictly a performance of that work, according as it does or does not pass this test.³³⁵

Levinson imøtegår til en viss grad Goodmans grenseoppgang mellom autografisk og allografisk kunst. For Goodman er all historisk informasjon om musikkens opphav irrelevant; notert musikk er alltid et eksempel på allografisk kunst og enhver fremføring er ekte og dermed autentisk etter Davies' definisjon.³³⁶ Levinson på sin side hevder at man må kunne påvise en historisk sammenheng mellom fremføringen og den struktur i notert form som fremføringen representerer, eller med hans egne ord:

If instrumentalists on a planet of Aldebaran instantiate an S/PM structure just like that in Mendelssohn's Octet, this fails to count as a performance of the indicated structure that is Mendelssohn's creation—as does any instantiation of that S/PM structure *anywhere* which occurs before 1825.³³⁷

Den slags fremføringer lever stort sett kun i musikkfilosofenes tekster, men Levinsons poeng er at ikke alle fremføringer logisk sett må være autentiske representasjoner av et allografisk verk, det må også være en kausal sammenheng mellom komponistens intensjoner og den lyd som frembringes. Det noterte utgangspunktet blir kun en del av definisjonen av et allografisk kunstverk:

³³⁵. Levinson 1990: 95.

³³⁶. Goodman 1976: 118.

³³⁷. Levinson 1990: 99. Levinson har i et tidligere arbeid forslagsvis definert et musikalsk verk som et SP/M (*sound/performance means*) *structure-as-indicated-in-musico-historical context* C. Levinson 1980: 23.

An allographic [...] artwork (e.g., a ballad, a symphony, a dance, a play) is thus one in which genuineness of instances is *partly* determined by notational identity or compliance.³³⁸

Slik blir Fritz Kreislers små pastisj-komposisjoner, opprinnelig publisert som verk av forskjellige komponister fra 1700-tallet, etter Levinsons oppfatning til falsknerier som *threaten our conceptions of [...] eighteenth-century music and manipulate us to give credit where it isn't due*.³³⁹ Her er Levinson selvsagt på direkte kollisjonskurs med Glenn Gould, som i den tidligere siterte artikkelen *The Prospects of Recording* erklærer at nettopp en slik kopling til historien er ødeleggende for vår evne til å vurdere et kunstverk for hva det virkelig er — *we have never really become equipped to adjudicate music per se*.³⁴⁰ Først gjennom innspillingene, sier Gould, er vi i stand til å frigjøre oss fra bindingen til historien.

Jeg legger til grunn Glenn Goulds syn på dette punktet, ikke fordi Levinsons understrekning av det historiske aspektet virker urimelig, men fordi Goulds vektlegging av lydopptaket som en frigjører (evt. som en ødelegger av sammenhenger) stemmer med de erfaringer og refleksjoner jeg selv har gjort meg, både under egne produksjoner og ved lytting på andres. En klassisk innspilling kan selvsagt både planlegges og oppleves som autentisk ved at den realiserer en historisk intensjon. Men intensjoner så vel som årsakssammenhenger kan realiseres på mange forskjellige måter og gi forskjellige resultater. Klassisk musikk som allografisk kunstverk kan tillate en rekke forskjellige realisasjoner uten at disse mister sin autenticitet. Grenseoppgangen mellom en autentisk og en ikke-autentisk innspilling er ikke nødvendigvis definert kun gjennom sitt forhold til partituret som et historisk dokument men også til partituret som symbolet på komponistens kreative arbeid.

³³⁸. Levinson 1990: 101

³³⁹. Ibid.: 103.

³⁴⁰. Gould 1966: 342. Både Gould og Levinson diskuterer i sine respektive artikler den hollandske maleren Hans van Meegeren (1889 – 1947) og hans “falske” malerier i Vermeer-stil, men vurderer hans arbeid rimeligvis helt forskjellig.

5.3 Den klassiske innspilling som WP

Den musikkfilosof som står nærmest mitt syn på den klassiske innspillingens ontologi er som tidligere nevnt Lee Brown med sin definisjon av begrepet *Works of Phonography* (WP), og det er på tide å se nærmere på hans artikkel som jeg allerede har referert til flere ganger.³⁴¹

For Brown er WP en ny type musikk, *unknown in the age of mere live music*.³⁴² WP er som tidligere nevnt lydkonstruksjoner (*sound-constructs created by the use of recording machinery*) hvor innspillingsteknologiens bidrag ikke nødvendigvis er å gjenskape en akustisk fremføring men derimot å være en kreativ ressurs ved å skape et nytt lydbilde. Brown lister opp noen av egenskapene til et WP:

- I motsetning til et tradisjonelt musikkverk (*Musical Works* eller MW i Browns terminologi) er alle detaljer ved WP nødvendige for å konstituere verket. To fremføringer av Beethovens op. 111 behøver ikke være identiske for å være autentiske MW-representasjoner, mens man må kunne kreve at det elektroniske verket *Primitive 1948* klinger identisk hver gang det avspilles.³⁴³ Med Nelson Goodmans terminologi er det sistnevnte et eksempel på autografisk kunst. Brown bruker også en av Goodmans andre termer — *repleteness* eller overfylthet — på WP, en betegnelse som henger sammen med de ontologiske begrepene 'tynne' og 'tykke' kunstverk.³⁴⁴
- WP defineres av selve innspillingen. Sammenhengen er imidlertid noe mer kompleks når man tar hensyn til at innspillingen opprinnelig fin-

³⁴¹. Brown 1998. Artikkelen ligger uavkortet ute på Internett som en del av onlineprosjektet *Paideia* hvor samtlige (nesten 1000) artikler fra filosofikongressen i Boston er tilgjengelig. Kongressen har blitt betegnet som den største sammenkomst av fagfilosofer i det 20. århundre.

³⁴². Ibid.: I. Nummereringen av Browns artikkel er ikke helt konsistent siden han hopper over del II mens del VII kommer to ganger.

³⁴³. *Primitive 1948* [Originalens tittel *Primitif 1948*] er sannsynligvis enten laget av Pierre Schaeffer eller av Pierre Henry og Schaeffer i fellesskap. Stykket har bl.a. blitt utgitt på samleplaten *1er Panorama de Musique Concrète*: Ducretet-Thompson 320 C100 [LP]. Brown refererer i en fotnote til en engelske utgivelse på London Ducretet-Thomson DTL 93090 [LP] (Ibid.: note 16).

nes på en original (voks, lakk, tape, digital lydfil) som i sin tur gir opphav til avspillingseksemplarer (*playback artifacts*).

- Man får tilgang til WP kun gjennom en tilfredsstillende avspilling av innspillingen. Tilgang til MW kan man derimot få både gjennom levende konsertbegivenheter så vel som innspillinger.

Når Brown avviser Gracyks *rock music* som en egen ontologisk kategori er det fordi han har problemer med å avgrense eksemplene. Men han gjør som nevnt sitt beste — det tidligere nevnte eksempelet med Caruso kaller han *an unlikely candidate* og går deretter over til å diskutere jazzinnspillingenes posisjon.³⁴⁵

Brown konkluderer ikke, men det er tydelig at han anser jazzinnspillinger for å kunne være WP på samme måte som *rock music*. Han nevner spesielt eldre jazz-innspillinger og påpeker ganske korrekt at disse alltid har vært studiokonstruksjoner til tross for at en rekke jazzdiskografer har betraktet dem som transparente bilder av fremføringer. Spesielt påpeker han at jazzmusikere alltid har brukt fonogrammenes repeterbarhet — dette er virkelig en av deres WP-egenskaper — ved innøving og trading av nytt materiale.³⁴⁶ For Brown blir repeterbarheten en av (jazz)fonogrammenes positive egenskaper — her går han rett i strupen på Adorno såvel som Roger Sessions — og han nevner hvorledes repetisjon er en viktig del av samtidens musikk. Han mener også at begrensningen i spilletid ble en positiv faktor når tidlig blues — gjennom spilletidsbegrensningen på tre minutter — fant sin endelige musikalsk-poetiske form på fonogrammer.³⁴⁷

Men Brown viker unna spørsmålet om den klassiske innspilling. For å komme nærmere dette problemet kan vi som en oppsummering så langt repetere to sentrale punkter:

³⁴⁴ Disse begrepene skriver seg i denne sammenhengen fra Davies. En symfoni av Brahms er ontologisk "tykkere" enn en blueslåt siden den spesifiserer fler detaljer ved fremføringen. Klassisk musikk har blitt tykkere og tykkere de siste to hundre årene siden komponistenes partiturer har fått fler og fler detaljer. En verkfremføring er alltid tykkere enn det partitur som tolkes siden informasjonsmengden er større.

³⁴⁵ Ibid.: VI 2.

³⁴⁶ Ibid.: VII.

³⁴⁷ Ibid.: VII 3.

- Den klassiske komposisjon er et allografisk kunstverk. Dette må gjelde selv om det kan eksistere en usikkerhet om hva det estetiske objekt egentlig er, f.eks. som tidligere nevnt Chopins musikk eller den italienske *opera buffa* fra tidlig 1800-tall.
- Den klassiske innspilling har alltid påberopt seg en “ekthet” i relasjon til den musikkfremføring den representerer. Nesten uberoende av de reelle lydtekniske fakta har plateindustrien — fra Edison og fremover — fremstilt sine produkter som naturtro. Etter siste verdenskrig ble som tidligere nevnt denne ektheten opphøyet til et eget begrep — *High Fidelity*.

Man skulle tro at om alle klassiske innspillinger var autentiske representasjoner av sine verk ville behovet for parallelle innspillinger være begrenset, bortsett fra der hvor de lydtekniske forbedringene inviterer tydelig til nyttegevner: fra akustisk til elektrisk opptaksteknikk, fra skjellakk til vinyl, fra mono til stereo. Dette synes ikke å være tilfelle. Tvert i mot spilles den klassiske *canon* inn på nytt og på nytt.³⁴⁸

Dette er imidlertid mer et eksempel på en fungerende markeds mekanisme enn et argument for den klassiske innspillingens autografiske karakter, det at alle innspillinger betraktes som separate kunstverk. Goodmans autografi-definisjon om at selv den mest eksakte kopi er en forfalskning skal selvsagt ikke brukes på selve eksemplarframstillingen. Derimot kan man tenke seg at to forskjellige innspillinger av samme verk er begrunnet kun med eksempelvis tekniske argumenter eller markedsmessige (tilgjengelighet på forskjellige steder) — og at en diskusjon om deres evt. kunstneriske forskjeller vil bli møtt med en total mangel på forståelse. Man kunne sågar tenke seg at et flertall av et platekjøpende publikum egentlig ikke var i stand til å høre forskjell på innspillingerne, eller at dette spørsmålet var irrelevant for dem. I et slikt tilfelle vil man kunne hevde at en klassisk innspilling er en representasjon av en *composition as performed*, slik Edidin formulerte det, om man tenker seg at selve fremføringen kun var en “tilfeldig nødvendighet” for å få verket realisert.

³⁴⁸. På Eric Grunins webside om innspillinger av Beethovens symfoni nr 3 i Ess-dur, *Eroica*, dokumenteres det at siden 1950 har det gjennomsnittlig blitt utgitt ca 6 nyinnspillinger av dette verket i året. [www.grunin.com/eroica/ (2007.04.05)]

Sett i lys av den populærlitteratur som eksisterer omkring klassiske utgivelser og vurderingen av disse, virker nok en slik mangel på distinksjon mellom forskjellige innspillinger av samme verk som lite trolig: de er forskjellige og oppfattes som sådan. Slik kan man hevde at parallelle innspillinger definerer en avgrensning av verkets estetiske objekt. Enkelte musikkfilosofer vil også hevde at verket *kun* er definert gjennom sine representasjoner (både innspilte og *live*), mao. parallelle innspillinger øker et verks "størrelse".³⁴⁹

Det virker som om musikkfilosofer stort sett er enige om at en klassisk innspilling representerer en fremføring. Selv Ferguson, som tidligere er sitert på at bruddet mellom studioarbeidet og avspillingen gjør at vi ikke oppfatter dette som en fremføring i avspillingsøyeblikket, kaller avspillingen *not the chronicling of a public performance, but of a performance nevertheless*.³⁵⁰ Og Andrew Kania har i sin doktorgradsavhandling en nesten tilsvarende formulering om klassiske innspillinger:

I have argued that classical recordings, as they are typically made, are rightly thought of as giving access to performances of the works they purport to be of. Although the phenomenal performance they give access to is usually not connected to the active performance of the musicians in the same direct way as is the case with live performance, the conventions for producing such recordings that have arisen in the classical music world – rooted in the long-standing tradition of live performance – are such that it is appropriate to think of what we hear on a recording as a performance – a different kind of performance from a live performance, but a performance nonetheless.³⁵¹

Det er på dette punktet jeg som tidligere nevnt — til tross for denne ganske massive forståelsen fra fagfilosofenes side — vil presisere min alternative, produksjonsbaserte posisjon. Og kanskje er heller ikke produksjonserfaringen den viktigste her, men derimot lytterens perspektiv, eller *lytterens argument*, for å sitere Per Dahl.³⁵² Allerede Glenn Gould peker på dette:

³⁴⁹ Kania 2005: 39. Kania kaller en slik posisjon for *nominalisme* og peker spesielt på Nelson Goodman som den fremste representanten for en slik ontologisk retning. Kania går forøvrig gjennom en rekke forskjellige mulige ontologiske posisjoner for klassiske verk og lander til slutt på det han kaller *realisme* som utgangspunkt for sin videre diskusjon om den klassiske innspillingsontologi.

³⁵⁰ Ferguson 1983: 25.

³⁵¹ Kania 2005: 112.

At the center of the technological debate, then, is a new kind of listener—a listener more participant in the musical experience. The emergence of this mid-twentieth-century phenomenon is the greatest achievement of the record industry. [...] He is [...] a threat, a potential usurper of power, an uninvited guest at the banquet of the arts, one whose presence threatens the familiar hierarchical setting of the musical establishment. [...] The ability to obtain in theory an audience of unprecedented numbers obtains in fact a limitless number of private auditions.³⁵³

Gould fører dette argumentet frem til sin velkjente tese om fremtidens *dial twiddling* som lytterens kreative medvirkning, noe som neppe kan sies å ha blitt realisert. Men beskrivelsen av den private lyttesituasjonen er et viktig poeng, typisk for fonogramlytting — og felles for alle sjangre.

Gould var ikke helt alene om sitt radikale syn på fonogramlytting på denne tiden. Den amerikanske komponisten Elliott Schwartz skrev i en bok om elektronisk musikk fra 1973:

For one thing, the special nature of the recording as a performance mode—plus the facts of record manufacture, advertising, marketing sales, and listening situation—can only lead the buyer (or listener) to the conclusion that the "record" is itself a special category of music, separate and distinct from other categories. The recording of Mozart's *Don Giovanni* has more in common with *Gesang der Jünglinge* or the *Jimi Hendrix Experience*—in terms of our experiences, perceptions, and responses—than it has with a live performance of it or of any other opera.³⁵⁴

Men Goulds og Schwartz' syn var allikevel kontroversielt og ble neppe akseptert annen enn innenfor studiobransjen (som allikevel hadde altfor lav prestisje i et musikkmiljø til å være meningsberettiget) og hos enkelte komponister som arbeidet direkte med et elektronisk medium (slik som Elliott Schwartz gjorde). Det er liten grunn til å tro at det er noe mindre kontroversielt i dag, selv om det debatteres lite. Jo mer man betrakter en klassisk innspilling som et kunstverk frikoplest fra sin fremføringsopprinnelse desto mer må produksjonsarbeidet regnes med ved den totale kunstneriske vurdering av resultatet. Dette handler ikke bare om at musikere kvier seg for å doku-

³⁵². Dahl 2006.

³⁵³. Gould 1966: 347

³⁵⁴. Schwartz 1973: 172

mentere på en CD hvor lang opptakstid f.eks. som har blitt brukt under en innspilling (eller at det skal bli kjent hvor mange klipp som det ferdige resultatet er satt sammen av),³⁵⁵ men sannsynligvis også en dyp motvilje mot å innlemme produksjonsarbeidet i den “kunstneriske sfæren”.

Oppsummert så langt vil jeg presentere to teser om den klassiske innspilling:

- Hver innspilling kan oppfattes både som et autografisk, selvstendig verk og samtidig en allografisk representasjon av en komposisjon.
- Hver innspilling er i større grad et WP — et *Work of Phonography* — etter Lee Browns definisjon og i mindre grad en representasjon av en fremføring.

Slik den siste tesen er formulert betyr det at en klassisk innspilling kan tenkes plassert på et kontinuum mellom en fremføringsrepresentasjon og en autografisk WP. Men samtidig må spørsmålet stilles om hvem som skal ha retten til å plassere innspillingen på sin “rette” plass, og om det kun finnes ett korrekt syn. Det kan være helt legitimt — og forhåpentlig også filosofisk akseptabelt — å hevde at det som er en fremføringsrepresentasjon for en (involvert) musiker kan være et autografisk fonografiverk for en (uhildet) lytter.

Dette kan minne litt om det Richard Taruskin beskriver som et paradoks i sin omtale av komponisten Milton Babbitt, en representant for den amerikanske litterære og svært akademiske *Ph. D.-composer*-tradisjonen. Babbitt betraktet sine verk som løsninger på problemer av matematisk natur, som egentlig forelå ferdig til å leses sin noterte form, og hvor musikere kun ble betraktet som en ufullkommen måte å formidle løsningen i akustisk form på. Da man på femtitallet fikk tilgang til elektronisk produserte klanger ga

³⁵⁵ Begge eksempler er fra egen praksis og kan da rimeligvis ikke identifiseres nærmere i denne sammenhengen. Spørsmålet om antall klipp var oppe da jeg i en sammenheng ønsket å vise frem for mine studenter et plottet partitur, dvs. et partitur med produsentens klippeinstruksjoner. Musikerne ville uansett forblitt anonyme, men de ble allikevel forelagt spørsmålet — og nektet.

Det finnes imidlertid unntak: Robert Philip viser en partiturside fra kadensen i første sats i Mendelssohns fiolinkonsert med produsenten Andrew Keeners notater (Philip 2004: 55). Artistens navn røpes riktignok ikke, men omtales litt apologetisk (siden det er mange klipp) som *a superb player and musician*, hva han eller hun ganske sikkert også er.

dette Babbitt muligheten for å lage en langt mer eksakt fremstilling av den akustiske “løsningen” enn tidligere. Paradokset var at med dette grepet forsvant behovet for løsningen i sin “egentlige”, litterære form. Notebildets dobbeltbetydning av matematisk løsning (for en “leser”) og spilleinstruksjoner (for en musiker) lot seg ikke splitte — fjerner man det ene fjernes også det andre.³⁵⁶

Man vil neppe finne et tilsvarende paradoks i forholdet mellom fremføringsavbildning og fonografiverk. Men partiturets dobbeltbetydning i Babbitts musikk gir rom for et tilsvarende blikk på den klassiske innspilling hvor notebildet alltid er en underforstått forutsetning for produksjonen. Betrakter man innspillingen som en fremføringsrepresentasjon er notene de instruksjoner som ble brukt. Betrakter man den som et fonografiverk er notene et stykke lyttepartitur av samme type som de som ble publisert i den elektroniske musikkens barndom, laget *i ettertid* uten kausal sammenheng med lydens opprinnelse.³⁵⁷ Hva man vil betrakte det som kan være avhengig av egen erfaring og bakgrunn — som “aktiv” musiker eller som “passiv” lytter. Innspillingen er både et transparent bilde på en fiktiv fremføring og et selvstendig autografisk kunstverk uten direkte innsyn til skapelsesprosessen. I stedet for ett punkt på et kontinuum finnes det rom for to radikalt forskjellige oppfatninger av ett og samme kunstverk.

De færreste klassiske produksjoner gjennomføres optimalt. Ofte vil tidsnød, utstyrsproblemer og manglende kompetanse bidra til utilsiktede innspillings- og redigeringsfeil, av og til svært hørbare. Disse blir også en del av Browns WP-begrep. Mark Katz forteller om Jascha Heifetz som kommer borti E-strengen i sin innspilling av Pablo de Sarasates *Zigeunerweisen* fra 1951 og hvordan denne feilen (for ham) dermed ble en del av verket.³⁵⁸ Denne typen feil kan gjerne knyttes til en fremføring — den kan sågar brukes til å styrke argumentet om at det vi hører er en fremføring. Men mens Katz senere får korrigert sin verkoppfatning — den løse strengen tilhørte allikevel ikke verket — betyr ikke det at han må korrigere sin oppfatning av

³⁵⁶. Taruskin 2005: V, 210.

³⁵⁷. Et eksempel er Rainer Wehigers *Hörpartitur* for György Ligetis *Artikulation* som ble utgitt av forlaget B. Schott i 1970.

³⁵⁸. Katz 2004: 25.

hva denne spesielle innspillingen representerer. Den løse strengen blir en integrert del av det autografiske verket som representeres av Heifetz' innspilling.

Det finnes mange tekniske feil som overhodet ikke kan relateres til en fremføring. Selv kan jeg ennå gjenkalle i erindringen min ungdoms LP med Dvoráks symfoni nr. 9, *Fra den nye verden*, med Antal Doráti og Concertgebouworkesteret hvor et tvilsomt klipp får de langsomme blåserakkordene i åpningstaktene til å "vri seg" på plass,³⁵⁹ og et tilsvarende sted i annensatsen i Gershwins klaverkonsert med Eugene List, Howard Hanson og Eastman-Rochester symfoniorkester, hvor etterklngen klippes tvert av.³⁶⁰ Ved slike feil forrykkes den opprinnelige balansen mellom den allografiske verk- (komposisjons-)representasjonen og den autografiske produksjonsrepresentasjonen. Men sett nå at feilene ikke var feil, men tvertimot intendert *à la* Glenn Gould? Aksepterer vi en kunsterisk plan med produksjonen vil vi også måtte akseptere at innspillingen både er ment å skulle representere komponistens verk og samtidig at det utgjør et selvstendig kunstverk — et *Work of Phonography*.

Normalt har produksjonen som mål å *simulere* en fremføring, men som Gould påpeker, dette kan være én av flere mulige kunstneriske posisjoner. Ofte tror musikere at produksjonen står i veien for fremføringsidealet, gjerne uttrykt ved troen på at "linjene" forsvinner ved mange klipp. Glenn Gould siterer Sir Adrian Boult ganske fornøyleg etter hukommelsen slik han uttalte seg i en radiosending:

At one point Sir Adrian was asked what he thought of recording, and he said, predictably enough, something to the effect that "Well, of course, it's fair game to make them, especially for those who can't get out to the concert hall, but they're never going to take the place of the concert, are they? I always say to my producer at the outset of the session, 'Look here, old man, it's my job to get the very best I can out of the band, and I shall strive to do that even if we need two or three takes. But I don't want any of this patching! That's all you young chaps seem to think of these days—patching. Should the horn fluff his part—well, bad luck, I

³⁵⁹ Philips 835 032 [LP].

³⁶⁰ Mercury SR 90002 [LP]. Jeg må dessuten erkjenne at jeg selv har prestert tilsvarende feilklipp i min karriere.

say, and if time permits, we'll let him have another go at it. But I don't want you to repair the warts by patching, d'you see, because at all costs I must have the long line intact."³⁶¹

Men som Gould ganske kraftig slår fast:

He's wrong, of course—splicing [dvs. Sir Adrians "patching"] doesn't damage lines. Good splices build good lines, and it shouldn't much matter if one uses a splice every two seconds or none for an hour so long as the result *appears* to be a coherent whole.³⁶²

En produksjon har som oftest fremføringen som ideal. Men de innspilte fremføringene er repeterbare og får verkegenskaper. Repeterbarheten gjør det mulig å betrakte fremføringen som et selvstendig kunstverk, knyttet til avspillingssituasjonen. Til tross for musikernes ønske om å represententere verket på "riktigst" mulig måte får produksjonen i tillegg en egen permanent kunstnerisk identitet. Dette blir selvsagt et problem om man mener at verket har én og kun én korrekt tolkning. Stravinskij's tidligere siterte bekymring var ikke bare på samtidsmusikkens, men også på den klassiske *canons* vegne, her gjengitt etter en dansk utgave:

Nu kunne man måske formode, at den flothed, hvormed "fortolkerne" gerne behandler de samtidige komponister, kan forklares ved, at disse sidste ikke nyder tilstrækkelig anseelse i deres øjne, men denne formodning holder ikke stik. De gamle, klassikerne, lider den samme skæbne trods al deres autoritet. Jeg behøver blot at nævne Beethoven og, som eksempel, hans 8. symfoni, der bærer nøjagtige metronomiske angivelser, foretagne av komponisten selv. Men retter man sig efter disse metronomtal? Nej, tværtimot: hver eneste dirigent synes at have sin personlige opfattelse af symfoniens tempi. "Har De hørt *min* femte? *min* ottende?" Denne sætning er næsten blevet et ordsprog i munden på disse herrer og karakteriserer til fuldkommenhed deres indstilling.³⁶³

Sagt med Stravinskij kan det virke som om mangfoldet av innspillinger kan svekke det allografiske verket, mao. den motsatte virkningen av nominalistenes synspunkt slik Kania beskrev det.³⁶⁴

³⁶¹. Gould 1974: 355.

³⁶². Ibid.: 356. Originalens utheving.

³⁶³. Stravinskij 1969: 145.

³⁶⁴. Se fotnote 349 på side 149.

Det at en produksjon har fremføringen som ideal er ingen kunstnerisk nødvendighet, men en konsekvens av det klassiske verkets formidlingshistorie. Vi har i realiteten beveget oss langt fra fremføringsidealet uten å innrømme dette: intern ensemblebalanse og andre karakteristika er ved et klassisk opptak svært annerledes enn ved en reell podiefremføring. Det er i dag ingen ting i veien for å fremstille klassiske verk fullstendig ad elektronisk vei, uten medvirkning av musikere. Det er nå 40 år siden Wendy (den gang Walter) Carlos utga sin epokegjørende og tidligere nevnte produksjon av Bach-verker, i sin helhet realisert på en Moog synthesizer.³⁶⁵ Selv om produksjonen plasserte elektroniske instrumenter for første gang innenfor den konservative klassiske lytters sfære, fikk den imidlertid ingen umiddelbare konsekvenser for hvorledes klassisk musikk ble produsert i ettertid. Carlos' nyskaping gikk ikke på produksjonsformen, men på vår oppfatning av det klassiske fonogrammet som bilde på en fremføring.³⁶⁶

Etter Davies' oppfatning er ikke arbeidet med en elektronisk produksjon en fremføring:

[M]usicians who play instruments during the production of a purely electronic work are contributing to its raw material, not performing it.³⁶⁷

De Bachkomposisjonene som inngår på Carlos' produksjon er i sin opprinnelige form rimeligvis ikke elektroniske verk. Den representasjonen Carlos ga oss i 1968 må allikevel, til tross for innvendinger mot selve den kunstneriske realisasjonen (som det var mange av da platen ble lansert), betraktes som en fullverdig og sann representasjon av det allografiske verket. Allikevel er det vi hører ingen fremføring. Det vi hører er en WP hvor den kunstneriske stemmen er produsentens.

³⁶⁵ Switched-on Bach. CBS MS 7194 [LP]

³⁶⁶ Selv her kan man diskutere hva som utgjør innspillingens egentlige estetiske objekt, når det senere produseres nyutgivelser hvor man går tilbake til den opprinnelige tospors analoge "premaster" og avstår fra frekvenskorrigeringer og nivåjusteringer som ble foretatt ved den opprinnelige produksjonen fordi disse nå er "unødvendige", rent teknisk sett. For en ikke helt nøytral beskrivelse av prosessen se [www.wendycarlos.com/+sob.html], Audio note. (2007.02.11)].

³⁶⁷ Davies 2001: 26.

Det er heller ingen ting i veien for at en slik totalelektronisk produksjon kan ha referanser til tidligere fremføringer og på den måten danne en “avbildning” av denne. I 2007 ble det utgitt det en nyutgave av Glenn Goulds legendariske platedebut på amerikansk Columbia med Bachs Goldbergvariasjoner, BWV 988, innspilt i 1955.³⁶⁸ Denne utgaven er imidlertid en helt ny innspilling gjort på et datastyrt klaver (Yamaha Disklavier Pro), styrt av et HiRes MIDI-signal generert fra Goulds innspilling.³⁶⁹ Allerede før utgivelsen ble det diskutert intenst på flere diskusjonsgrupper på Internett hvorvidt dette kunne sies å være en fullverdig representasjon av Glenn Goulds fremføring. Men en slik diskusjon må være en ren avsporing. Her — om ikke ved tidligere eksempler på klassiske produksjoner — må det være klart at vi har å gjøre med en WP, selv om visse parametre (sannsynligvis de viktigste) ved produksjonen styres av en tidligere innspilling (som i sin tur slett ikke påberopte seg noen autentisitet vis-a-vis en fremføringstradisjon). Den kunstneriske stemmen er (eller kan være) Glenn Goulds — samt produsentens, som i dette tilfelle sannsynligvis vil bli tonet ned av markedshensyn. Det ville selvsagt ikke være noe i veien for at dette MIDI-signalet kunne ha kontrollert andre instrumenter, fysiske (men MIDI-kontrollerte) eller sampelede.

Avstanden mellom Carlos’ eller Goulds elektroniske representasjoner og et uredigert opptak av en reell fremføring av et Bach-verk (enten det er den tredje Brandenburgerkonserten eller Goldbergvariasjonene) er stor, men den danner allikevel et kontinuum.³⁷⁰ Fra egen praksis har jeg et eksempel hvor det etter en konsertinnspilling av et verk for gitar og orkester var nødvendig å sette inn én tone i en kadens, spilt inn i et studio i ettertid.³⁷¹ Illusjonen om en fremføring ble neppe brutt, men egentlig er dette en produksjon hvor

³⁶⁸ Columbia ML 5060 [LP]. I realiteten var dette den andre han gjorde, den første var en innspilling av en kanadisk konsertoverføring fra året før (CBC PSCD 2007 [CD]).

³⁶⁹ Teknologien ble første gang presentert i New York i 2005 og ble flittig omtalt i flere populærartikler, se f.eks. Lehrmann 2005. På platen finnes innspillingen i to varianter, en beregnet på høyttaleravspilling i surroundlyd (5.1), en for stereoavspilling over hodetelefoner. Utgiveren kaller dette en *re-performance*. Sony 88697-03350-2 [SACD].

³⁷⁰ Et motsatt synspunkt formuleres av komponisten Bennett Hogg som betrakter dette som en todeling: enten er teknologiens mål å være uhørlig, dvs. formidle konsertsalens illusjon eller så peker den på seg selv som en bevisst del av lydbildet. Hogg betegner disse to delene for *High Fidelity* og *Low Fidelity* og legger altså noe annet inn i disse begrepene enn vanlig (Hogg 2005: 215).

solisten selv *contribute* [s] *to its raw material* ved å spille den ene tonen — samt alle de andre i en reell fremførings situasjon.

Den første dirigent som gjorde elektriske innspillinger — og utnyttet disses muligheter til fulle — var Leopold Stokowski. Evan Eisenberg siterer dirigentens overraskelse da han ble klar over hvilken kontroll mannen ved miksepulten hadde over resultatet:

Then you are paying the wrong man. He's the conductor and I am not. I don't want this to be broadcast under my name if I'm not controlling the *pianissimo*, the *mezzo forte*, and the *fortissimo*.³⁷²

Stokowskis løsning på problemet den gang — etter at han forgjeves hadde prøvd å dirigere samtidig som han betjente miksebordet (!) — var å definere teknikeren som en del av orkesteret for deretter å dirigere ham på linje med de andre orkestermedlemmene.

Men noen tiår senere ga multisporsbåndopptakeren Stokowski større muligheter til manipulering, som da Gunther Schuller produserte en innspilling av Aram Khatsjaturjans symfoni nr. 2 i a-moll med *Symphony of the Air* i 1959.³⁷³

Stokowski "sat down at the board with all those knobs and dials, and started doing the most *incredible* things in terms of balances. He was practically recomposing Khachaturian's piece. [...] flutes became twice as loud as brass sections; he was bringing out the viola's inner parts *over* the melody in the violins and other strange distortions. [...] He made the music bigger than life."³⁷⁴

Disse fire produksjonene — den helelektroniske Bach, gjenskapingen av Goulds Bachspill, gitarkonserten med den ene reparerte tonen og Stokowskis *recomposing* av Khatsjaturjan — er alle gode og likeverdige eksempler på Browns WP. De åpner også for spørsmålet om hvor langt en produk-

³⁷¹ Joaquin Rodrigo: 2. sats, *Adagio*, fra *Concierto de Aranjuez*. Trond Davidsen, gitar, Kringkastingsorkesteret, Karsen Andersen, dirigent. Konsertopptak fra Lindemansalen 30. april 1992. Utgitt på Norges musikkhøgskoles egen etikett MHT 111 [MC].

³⁷² Eisenberg 1987: 151.

³⁷³ EMI ZDMB5 65427-2 [CD]

³⁷⁴ *Ibid.*: 153.

sjon kan gå i forhold til det allografiske verket. Eisenberg presenterer dette som et spørsmål om moral:

That is the problem with the phonography of “concert” music. A quantity of moral scruple should inhibit the phonographer who claims to be performing someone else’s work—a larger quantity, perhaps, than inhibited Stokowski. It may be that if a few frank words on the order of “transcription” or “symphonic synthesis”, which Stokowski did use sometimes, were used more often, the moral question would subside.³⁷⁵

Fra mitt ståsted kan jeg ikke se noe prinsipielt moralsk dilemma i dette. Etter min oppfatning ligger det en kunstnerisk utfordring i å utnytte mulighetene som ligger i en fonografiproduksjon. Her kan man gå helt tilbake til Ingmar Bengtssons klassiske bok om *Musikvetenskap* og hans fremstilling av den musikalske kommunikasjonskjeden.³⁷⁶ Betrakter man som Bengtsson musikken som en informasjonsstrøm som flyter gjennom en informasjonskanal — dels som notering, dels som lyd — er det enkelt å danne seg et bilde av en kanalkapasitet som varierer både med hvor i kjeden og hvor i historien vi er. Filosofenes bilde av tynn musikk som blir tykkere ved en fremføring kan gjerne tilpasses ideen om en kanalkapasitet som øker, og musikken som til stadighet — og kanskje ut fra en kunstnerisk naturnødvendighet — søker å utnytte disse nye mulighetene optimalt. Den lydteknologisk utviklingen blir med andre ord en kanalutvidelse som inviterer til en kunstnerisk utforskning.

Men som Eisenberg påpeker, det moralske dilemmaet melder seg der hvor man holder tilbake opplysninger som ville vært nødvendig (eller i det minste nyttig) for å kunne vurdere produksjonens kunstneriske gehalt. Og her er det ikke bare tale om forholdet til det allografiske verket men like meget til de som deltar ved selve opptaket og ved produksjonsarbeidet i ettetid. Hvor grensen går for opplysninger som skulle ha vært gitt vil utvilsomt være situasjonsbetinget — ingen vil i dag finne på å kreve dokumentert hvert kutt i en klassisk produksjon, ei heller opplysninger om valg under nedmiksing eller bruk av elektroniske hjelpemidler under postproduksjonen som digital etterklang eller liknende.

³⁷⁵. Eisenberg 1987: 153.

³⁷⁶. Bengtsson 1973: 16 ff.

Skandalen rundt den engelske pianistinnen Joyce Hatto som mot slutten av sitt liv (samt post mortem) fikk utgitt et stort antall kritikerroste innspillinger på sin ektemanns plateselskap aktualiserer en slik problemstilling. Innspillingene viste seg i ettertid å være andre pianisters kommersielle utgivelser, noen av disse også lett manipulert i form av hastighetsjusteringer. Her er det ingen tvil om moralen (eller mangelen på). Men resepsjonshistorien til “Hattos” innspillinger (før og etter avsløringen) inneholder en interessant spørsmålsstilling til den klassiske innspilling og dens autografiske karakter: I hvilken grad er vår oppfatning av en klassisk innspilling som unik (og dermed et eksempel på et autografisk kunstverk) avhengig av vår forforståelse av kunstverket?

Vurderingen av Joyce Hattos innspillinger var intimt knyttet til den publiserte historien om hennes liv: ingen offentlige konserter etter midten av syttiårene, men fremdeles aktiv i sin manns lydstudio til tross for langt fremskreden kreft. Utgivelsene fikk etterhvert kultstatus. Hun ble *the greatest living pianist that almost no one have heard of* som en avisreporter skrev.³⁷⁷ Avsløringene ødela kultstatusen for alltid — men innspillingene var reelle nok, skjønt gjort av andre pianister.

Ikke uventet fantes det kritikere som uvitende om sakens fakta hadde anmeldt den samme innspillingen to ganger, både i sin originale og sin “hattofiserte” form, og kommet til ganske forskjellige resultater. Mer interessant er imidlertid de reaksjoner som noen lyttere har gitt uttrykk for i ettertid: “devalueringen” av den til dels tragiske historien om Hatto har også ført til en tilsvarende nedvurdering av de samme innspillingene ved fornyet høring. Som en av dem sa:

I find many of the discs that I responded to very uninspired in their original form. They're fairly middling, unimpressive performances. [...] One can't help but extrapolate from that recognition to how many other listening experiences one has brought the same lack of critical aptitude to the table.³⁷⁸

³⁷⁷. Richard Dyer i *Boston Globe* (August 2005). Sitert etter Williams (2007: 66)

³⁷⁸. Neil Raymond, sitert etter Williams (2007: 74)

Men noen har antydnet at de små hastighetsjusteringene gjorde Hatto-utgavene bedre enn originalene, at pianistinnen og hennes teknisk kyndige mann hadde intensjonelt skapt en forbedret versjon:

[De hadde skapt] their own ideal versions, using her musical ideas and his technological know-how.[...] He was the producer of these improved versions, while she was the musician behind them.³⁷⁹

Selv de enkleste konsekvenser av lydfesting byr på kunstneriske vurderinger. Jennifer Judkins skriver om stillhetens estetikk ved konserter, spesielt det hun kaller *framing silences*, pausene før et stykke starter, mellom satsene og etter at stykket er slutt. De er, som hun sier, en del av et samarbeid mellom publikum og musikere:

The listeners are being asked to play along and join in the ritual. To do so, they must be willing to trade some of the disillusionment of peeking behind the scenes for the enhancement of seeing music made. As an example, in a live performance the conductor's and musicians' gestures often telegraph entrances and cut-offs. Listeners can see (and evaluate) the calculations involved in starting and stopping works and movements. The audience is drawn in as a participant; they receive in return fewer surprises, perhaps, but also a much more intense, almost physical involvement in the structure of the work. Applause allows framing silences to begin, and yet ultimately they depend upon the cooperation of the audience for their realization.³⁸⁰

Et fonogram har ingen faste *framing silences* før og etter et stykke, disse tilhører avspillingssituasjonen.³⁸¹ Men mellom satsene (og mellom stykkene for de tilfeller at man velger å spille dem *non stop*) må det gjøres kunstneriske valg om stillhetens varighet. Tilsynelatende enkelt nok, og ofte en avgjørelse som musikere overlater til produsent / redigerer, men fra egen erfaring en vurdering som må ut- og etterprøves mange ganger før en tilfredsstillende pauselengde kan finnes. Timothy Day forteller om Alfred Brendel som beklaget at hans Beethoveninnspillinger fra 1963 ble utgitt med en stan-

³⁷⁹. Singer 2007: 28.

³⁸⁰. Judkins 1997: 51.

³⁸¹. Avspillingssituasjonen byr på sin side på en rekke muligheter til å legge ekstra pauser hvor det skal være i verket, ikke bare før og etter.

dardlengde mellom alle satsene fordi *the customer liked it that way*, som plateselskapets representanter sa.³⁸²

Den samme typen spørsmål melder seg forøvrig også om hva denne stillheten skal fylles med. Som oftest vil man innen denne typen musikk unngå den absolutte stillhet (“digitalt svart”) og heller sette inn den naturlige bakgrunnsstøyen fra opptaksrommet — selvsagt nok et eksempel på at det er fremføringsillusjonen som skal styrkes.³⁸³

³⁸². Day 2000: 52

³⁸³. Men andre valg kan gjøres der forutsetningen tillater det. Fra egen praksis: Ved redigeringen av en utgave av historiske Grieginnspillinger med en rekke forskjellige interpretter ble det valgt å binde sammen hver enkelt musikers innspillinger ved å legge platestøy (hentet fra kuttene før og etter) i pausen mellom disse (Simax PSC 1809 [3 CD]).

III

Det klassiske fonogram i analytisk perspektiv



RCA Victor WDM 1100
Klassisk musikk på små plater ble ingen seier for plateselskapet.

6 Fonogrammer som forskningsobjekt

6.1 Musikk, interpretasjoner og fonogrammer

Fonogrammet gjorde fremføring av klassisk musikk til et objekt. Allikevel tok det forbausende lang tid før musikkvitenskapen betraktet slike objekter som kildemateriale til ny viten. Da det endelig skjedde mot slutten av 1900-tallet var det med en innsikt av at dette nye forskningsområdet var umåtelig stort og metodene tilsvarende utviklet. *In fact, it gives us too much to study: namely, all performances of music, and it requires new tools and methodology*, skriver José A. Bowen i en sentral artikkel fra 1999, en artikkel jeg vil komme tilbake til senere.³⁸⁴

Dette kapitlet handler i det vesentlige om beskrivelsen av slike objekter, eller mer presist, beskrivelsen av de auditive opplevelser disse objektene er bærer av, enten dette skjer kvalitativt, i verbal form, eller kvantitativt, som objektive målinger. Det handler derimot ikke om beskrivelser av selve de fysiske

³⁸⁴ Bowen 1999: 424.

lydobjektene eller av katalogiseringen av slike, her dukker det opp helt andre problemstillinger som først skal presenteres i del 4.

Objektifiseringen av interpretasjonen har tvunget oss til å filosofere over interpretasjonens posisjon i forhold til komponistens verk. Historien om verket har vært en av musikkvitenskapens mest sentrale emner, og selv om dagens musikkhistorieforskning har mindre fokus på “verket alene” og mer på den sosiale og sosiologiske sammenhenger enn for bare et par generasjoner siden er det allikevel slik at man aksepterer at et verk står i en sammenheng med andre verk, med forløpere og etterfølgere, med skoler og motreaksjoner. Man skal imidlertid vokte seg vel for å bruke dette som argument for at man ved hjelp av fonogrammer uproblematisk kan dokumentere en tilsvarende interpretasjonshistorie. Tvert i mot kan man sette det på spissen og si at selve begrepet ‘interpretasjonshistorie på fonogram’ kan tilsløre problemet ved at det antyder at fonogrammene uten videre dokumenterer en fonogrambasert interpretasjonsutvikling på samme måte som noter dokumenterer den ordinære musikkhistorien.

Når sammenlikningen er tvilsom, er det fordi vi vet for lite om fonogrammer som formidler av interpretasjoner mellom musikere. Fonogrammer har alltid primært henvendt seg til sluttbrukeren, til lytteren. Slik er det kanskje like korrekt å si at den utviklingen vi synes å registrere gjennom ett hundre års innspillingshistorie kan være mer en beskrivelse av en utvikling som skjer på siden av, og ikke nødvendigvis på grunn av fonogrammet. Notebildet har derimot til alle tider også vært lærestoff for nye generasjoner av komponister.

Fonogrammene forteller selvsagt en interessant historie om sine (til nå) drøyt ett hundre år, om ikke om *all performances* som Bowen nevner så iallefall om de fremføringer som virkelig ble innspilt — og dermed indirekte også om de som ikke ble det.

Bare det å avgrense et begrep som *all performances of music* er imidlertid et spørsmål med store filosofiske implikasjoner som faller utenfor denne avhandlingens ramme. Før fonografens tid kunne man sannsynligvis enes om hva dette skulle bety. Men om man tenker “musikkmengde”, hva skal man legge vekt på i fonografiens tidsalder? Antall innspillinger? Eller antall solgte fonogrammer? Eller et anslag over mulige avspillinger som ble disse fonogrammene til del? Eller antall mennesker som eventuelt lyttet? Sett i

lys av forholdet mellom fonogram og konsertliv gjennom det 20. århundret krever spørsmålet iallfall en bevisstgjøring, siden det så sterkt har blitt fokusert både på antall produserte og solgte fonogrammeksemplarer som uttrykk for en spredning av musikken.

Igjen nærmer vi oss spørsmålet om hvorledes en utøvende kunstform som klassisk musikk, med sin basis i et notebilde, traderes — og i hvilken grad fonogrammet forandret en slik tradering. Et notebilde, sier Bowen, er et forsøk på å definere rammer for kommende fremføringer, og forlanger derfor en ny skapende akt i tillegg til den eksisterende:

[...] an attempt to define the boundaries for future performances. [...] the score is a spatial representation of only some of the elements of the temporal phenomena we call music.³⁸⁵

Rammene for denne nye skapende akten har variert kraftig gjennom musikkhistorien lenge før fonogrammet gjorde sitt inntog. Under barokken (og i vokal sammenheng helt frem til tidlig 1800-tall) ville den noterte melodilinjens bli betraktet som et naturlig utgangspunkt for improvisasjoner, mens romantikkens komponister (Berlioz er et ekstremt eksempel) ville betrakte bruken av eksempelvis ventilhorn istedet for naturhorn i et orkesterverk som ødeleggende for dette.

Den historiske tendensen til å begrense musikkens og musikernes “interpretasjonsrom” fra komponistens side ble ytterligere styrket da fonogrammet hadde funnet sin plass som klassisk musikkformidler. Stravinskij var i sin selvbiografi svært klar på dette punktet:

For at undgå at mine værker i fremtiden skulle blive forvanskede af deres fortolkere, havde jeg altid søgt efter et middel til at sætte skranker for den farlige frihed, der er særlig udbredt i vore dage, og som forhindrer publikum i at danne sig et korrekt indtryk af komponistens intentioner. Et sådant middel fant jeg nu i valsene til det mekaniske klaver. Og lidt senere bragte grammofonpladerne en ny løsning af det samme problem.³⁸⁶

Det er imidlertid neppe noen tvil om at det ved fonografiens start ca 1900 eksisterte en påfallende grad av frihet ved musikkfremføringer, iallfall om

³⁸⁵ Bowen 1999: 425.

³⁸⁶ Stravinskij 1969: 98.

man bruker vår egen tid som norm. Dette kunne ha flere årsaker. Robert Philip diskuterer denne tidens *notorious liberty* og peker på mangelen på tilstrekkelig prøvetid (eller på prøvetid i det hele tatt) som årsak, selv ved førstegangsfremføringer av komplisert orkestermusikk.³⁸⁷ Men det ligger også en tradisjon her, en mangel på formalitet (eller som vi ville kalle det idag, på profesjonalitet) som kan spores tilbake så lenge vi har offentlige musikkritikker, dvs. til begynnelsen av 1800-tallet.³⁸⁸ Det betød også både en større individuell frihet musikere i mellom — muligheten for å sammenlikne var svært begrenset.

Fonogrammet klarte virkelig å *sette skranker* på musikernes farlige frihet, men ikke nødvendigvis på den måten Stravinskij hadde tenkt seg. For det første var selve innspillingssituasjonen en prøvelse for de fleste musikere. Spesielt ved akustiske opptak var det svært små marginer mellom et vellykket og et mislykket opptak samtidig som innspillingshornet og -rommet (studio blir et for ambisiøst ord i denne sammenhengen) gjorde situasjonen svært lite egnet for musisering. Det er imidlertid viktig å presisere at den akustiske perioden ikke bare må betraktes som en slags primitiv innledning til elektriske opptak, men en lang periode — over 30 år — hvor de klassiske fonogrammers viktigste kulturelle karakteristika ble introdusert.

Den andre restriksjonen fonogrammet førte med seg var resultatet av tilbakekoplingen mellom en musiker og vedkommenes egne innspillinger. Om selve opptakssituasjonen var uvanlig i seg selv, var en slik tilbakekopling en revolusjon. Aldri tidligere hadde en musiker hatt muligheten til å innta rollen som kritisk lytter til sin egen musisering. Ikke alle sangere reagerte like positivt som Adelina Patti,³⁸⁹ eller fikk samme forhold til studioarbeidet som Glenn Gould femti år senere. Pianisten Józef Hofmann som gjorde som elleveårig vidunderbarn opptak for Edison i 1887 — sannsynligvis det tidligste klassiske opptak som ble gjort — utviklet i ettertid en aversjon mot

³⁸⁷. Philip 2004: 16 ff.

³⁸⁸. Tidlige eksempler kan finnes i Johann Friedrich Reichardts reisebrev fra Wien i 1808 hvor han beskriver sine opplevelser både av førstefremførelser av Beethoven-symfonier så vel som kammermusikk under forhold som riktignok forbauset ham (og forteller dermed at kravene til kvalitet også på hans tid var forskjellig) men som helt sikkert ville ha sjokkert en moderne lytter.

³⁸⁹. se fotnote 125.

fonograminnspillinger.³⁹⁰ Mange andre høyt profilerte musikere er kjent for tilsvarende holdninger.

For strykere generelt og fiolinister spesielt har interessen særlig knyttet seg til bruken av vibrato. Det hersker ingen tvil om at denne bruken forandret seg kraftig i løpet av den akustiske perioden. 1800-tallets fiolinister betraktet vibrato som en forsiring som ikke skulle misbrukes. Både tyske og franske fiolinskoler fra midten av 1800-tallet understøtter dette,³⁹¹ det samme gjør innspillinger av to av de største fiolinistene fra den tiden: Joseph Joachim (1831 – 1907) og Pablo de Sarasate (1844 – 1908). Nå kan det være et åpent spørsmål i hvilken grad man kan tillegge Joachims opptak fra 1903 (da han var 72 år gammel) stor vekt, men Leopold Auers oppsummering av situasjonen ca 1920 gir ingen rom for tvil om at han så vibratobruken som et økende problem:

Violinists who habitually make use of the device — those who are convinced that an eternal *vibrato* is the secret of soulful playing, of piquancy in performance — are pitifully misguided in their belief [...] No, the *vibrato* is an effect, an embellishment; it can lend a touch of divine pathos to the climax of a phrase or the course of a passage, but only if the player has cultivated a delicate sense of proportion in the use of it.³⁹²

Både Timothy Day³⁹³ og Robert Philip³⁹⁴ dokumenterer en langt mer sparsom bruk av vibrato ved tidlige innspillinger. De nøyer seg imidlertid stort sett med å registrere forandringen, selv om begge peker på Fritz Kreisler som den som *almost single-handedly created the style and the taste of the modern continuous vibrato*, som Day uttrykker det,³⁹⁵ og Philip følger opp:

Through the influence of Kreisler, and later of Heifetz, there was by the 1920s a clear contrast between players of the old school, who continued to use vibrato sparingly and were predominantly of the older generation, and younger players who had adopted the continuous vibrato.³⁹⁶

³⁹⁰ Day 2000: 1.

³⁹¹ I Louis Spors *Violinschule* fra 1832 heter det om vibrato: *avoid [...] its frequent use, or in improper places*. Sitert etter Philip 1992: 208.

³⁹² Auer, Leopold (1921) *Violin Playing as I Teach it*. Sitert etter Philip 1992: 100.

³⁹³ Day 2000: 150.

³⁹⁴ Philip 1992: 99 ff.

³⁹⁵ Day 2000: 151.

Overgangen til en kontinuerlig vibrato kan meget vel forklares som en forandring av estetiske idealer på et dramatisk tidspunkt for kunsten forøvrig i den vestlige verden, uten noen relasjon til fonogrammet i det hele tatt. Eksempelvis finner vi på denne tiden en stor turnévirksomhet som meget vel kan ha virket som en demonstrasjon av personlige spillestiler. Men siden Fritz Kreisler og Jascha Heifetz — to av sin samtids mest innspilte fiolinister — nevnes i sammenhengen er det imidlertid overveiende sannsynlig at spredningen av disses fonogrammer i tillegg spilte en rolle, som normdannende og interpretatoriske forbilder.

Mer radikal er imidlertid Mark Katz som forklarer økningen i vibrato som et eksempel på en direkte påvirkning av fonogrammet. Han presenterer tre forskjellige modeller:

The violinist recording acoustically [...] needed a way to project sound to the horn, and not simply by playing louder. And the violinist recording electrically [...] needed a way to avoid projecting normally inaudible scratchiness, but without sacrificing tone or dynamic range.

[...]

In addition to aiding in the projection of sound, an increased use of vibrato helped recording violinists hide imperfect intonation. Of course, it has always been important to play in tune, but with recording it became crucial.

[...]

I suggest that the more frequent and prominent use of vibrato helped violinists communicate to unseeing listeners what their gestures and expressions could not. It is no coincidence that in the age of recording violinists began to recognize that vibrato could help convey emotion.³⁹⁷

Katz' teori har stort sett blitt møtt positivt, skjønt fra noen kommentatorer rapporteres det om iltert debatt i enkelte kretser.³⁹⁸ Men uansett om Katz' synspunkter om fiolinvibrato tåler vitenskapelig granskning eller ikke virker det rimelig at musikalsk praksis, enten dette gjelder komposisjon eller interpretasjon, som tidligere nevnt søker å optimalisere seg innenfor de rammene

³⁹⁶. Philip 1992: 106.

³⁹⁷. Katz 2004: 93 ff.

³⁹⁸. Se f.eks. Alex Ross' blogg på [www.therestisnoise.com/2005/06/vibrato_controv.html] (2007.08.01)

som settes, enten disse er av sosial eller teknologisk art. For å komme tilbake til utgangspunktet: En historisk fortelling basert på målinger av interpretasjoner er utvilsomt i første rekke fortellingen om fremføringsnormer. Men normene er utviklet i tett dialog med de omstendigheter som gjorde målingene mulig, nemlig studioproduksjonen.

Siden jeg i kapittel 8 vil gå nærmere inn på innspillinger av ett spesielt verk med besetningen fiolin og klaver kan det være av interesse å se nærmere på om det kan avdekkes noen spesifikk interpretasjonshistorikk for denne typen besetning, med to likeverdige musikere. Philip diskuterer dette spesielt i forbindelse med rytme og tempofleksibilitet, på et generelt plan i sin første bok³⁹⁹ og mer spesifikt i forbindelse med kammerensembler og duoer i sin andre.⁴⁰⁰

Det er en alminnelig enighet om at spillestilen ved overgangen til nittenhundretallet var fleksibel både for tempo og frasering, og at denne fleksibiliteten i vår tid er blitt mindre enn den var for hundre år siden. Som Philip sier, dette var *partly a matter of discipline, partly a matter of style*.⁴⁰¹ Når det gjaldt disiplinen ville den i første rekke gjøre seg gjeldende i mangel på presisjon innen et kammerensemble eller et orkester. Men mangel på presisjon var ikke nødvendigvis et negativt trekk; to musikere i samspill kunne i langt større grad enn i dag fokusere på sine individuelle fraseringsoppfatninger enn å måtte disiplinere seg under et felles syn. Dette er et kjent trekk ved en innspilling av Griegs c-moll sonate op. 45 for fiolin og klaver av Fritz Kreisler og Sergei Rachmaninov fra 1928 — en innspilling jeg også skal komme nærmere tilbake til i kapittel 7 — og ble ikke nødvendigvis oppfattet negativt av sin samtid. Philip siterer en anmeldelse i *The Times* fra 1925 om en konsert hvor Bachs dobbeltkonsert i d-moll, BWV 1043, ble spilt av søstrene Adila (eller Adela) Fachiri og Jelly D'Aranyi:

The whole effect is finely satisfying, the solo parts stand out the more clearly for this difference in style [i.e., Fachiris Classical restraint versus d'Aranyi's Romantic warmth] while the pull, first one way and than the

³⁹⁹. Philip 1992: 37 ff.

⁴⁰⁰. Philip 2004: 104 ff.

⁴⁰¹. Ibid.: 104.

other, seems to give the whole interpretation greater vitality and interest.⁴⁰²

Philip har også et annet poeng i forbindelse med de tidlige interpretasjonene, nemlig behovet for tydeliggjøring. En fremføring var et sjeldent engangstilfelle, hvor det gjaldt å kommunisere stykkets musikalske kjerne til et publikum. Den samme tydeliggjøringen skjer utvilsomt i dag, men innspillingene gjør det mulig å arbeide med finere nyanser som først blir tydelige etter flere gangers lytting.⁴⁰³

Edvard Griegs negative kommentarer om “rubatosyken” er velkjent, men bruken av rubato i seg selv ble ikke betraktet som negativt på hans tid (og det høres i hans egne innspillinger). Tvert imot ble fleksibilitet i tempo fremholdt som en nødvendighet for all levende musikalsk kommunikasjon. Selvsagt er musikalsk fleksibilitet også en nødvendighet i dag — noe som skal diskuteres i neste kapittel — til tross for at vi ofte opplever tidlige innspillinger som svært frie i sin tempooppfatning. Philip oppsummerer en del tidlige trekk ved disse:

[...] the use of substantial tempo changes to signal changes of mood and tension, and the adoption of fast maximum tempos; varieties of tempo rubato which included not only flexibility of tempo, but also accentuation by lengthening and shortening individual notes, and the dislocation of melody and accompaniment; and a tendency, in pattern of long and short notes, to shorten the short notes, and to overdotted rhythms.⁴⁰⁴

Av spesiell interesse er bruken av *tempo rubato* eller melodisk rubato hvor et akkompagnement (hos en pianist i et sonatesamspill, eller i venstre hånd ved klaver solo) går i strengt tempo mens melodien har den største frihet til tidsmessig fleksibilitet, snart foran, snart etter akkompagnementet.⁴⁰⁵

Dette er en spillestil som beskrives i litteraturen helt tilbake til Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* fra 1756, men som i løpet av nittenhundretallet i økende grad ble betraktet kun som en mangel på presi-

⁴⁰². Philip 1992: 23. Kommentaren i klammeparentes er Philips’.

⁴⁰³. Philip 2004: 12.

⁴⁰⁴. Philip 1992: 229.

⁴⁰⁵. Ibid.: 43.

sjon , eventuelt en foreldet spillestil. Philip gir flere eksempler på dette og refererer også til målinger på klaverruller, hvor tidsforløp selvsagt er lett målbart i millimeter.⁴⁰⁶ Slike mål må imidlertid betraktes med en viss portisjon skepsis siden det var fullt mulig å justere hullplasseringen etter at selve registreringen var gjort, dvs. også for dette mediet fantes det manipulasjonsmetoder.

6.2 *The Gramophone* og den klassiske anmeldelse

Det sier en del om forholdet mellom fonogrammer og skriftlige kilder i vår kultur at det oftere er enklere å finne frem til de skriftlige sporene som fonogrammene etterlot seg i form av kommentarer og anmeldelser enn til fonogrammene selv. Og slike spor er det ingen mangel på. Selv om den ikke har vært høyt vurdert hverken som litterær eller musikkvitenskapelig tekst har anmeldelser av fonogrammer vært en viktig faktor i kommunikasjonen mellom produsenter og et lyttende publikum.

Den seriøse anmeldelse vokste frem på tyvetallet, omtrent samtidig med at de elektriske innspillingene kommer på markedet, og det er neppe for sterkt å peke på tidsskriftet *The Gramophone* som symbol på dette. Fortellingen om tidsskriftets stifter, den skotske forfatteren Sir Edward Montague Compton Mackenzie og hans "omvendelse til gramofilismen" høsten 1922 fikk gjennom årene nesten mytiske trekk. Etter å ha blitt skuffet over utvalget med ruller som fulgte et mekanisk selvspillende orgel ble han tilbudt å bytte det i en grammofon og et utvalg plater fra samme firma:

Mackenzie accepted with some hesitation, since hitherto he had, like many of his contemporaries, dismissed the gramophone's musical pretensions as exaggerated. [...] Indeed, the world of records was so alien to him that he had to ask an engineer friend what the letters "HMV" stood for. [...] His wife [...] considered it a "below stairs" activity, a "strident toy" for the "nursery or servant's hall".

⁴⁰⁶ Ibid.: 47.

[...] Included in the selection of Vocalion records Mackenzie purchased was a two-disc set of Schumann's Piano Quintet. He was thunderstruck: "I had expected to hear nothing more than the scratchy buzz of a violin record in 1910 and piano sounding like somebody tapping a tune on his front teeth. Instead, I heard music".⁴⁰⁷

Ekteparet Mackenzies opprinnelige syn på gramfonen var ikke enestående, spesielt ikke blant de høyere sosiale lag av befolkningen. Etableringen av *The Gramophone* var derfor et viktig punkt i forbedringen av gramfonmusikkens kulturelle status på denne tiden. Det var dermed ikke sagt at musikkfaglige tidsskrifter betraktet dette som et naturlig område — *Musical Quarterly* tillot f.eks. plateanmeldelser i sine spalter først fra 1952.

De som derimot etterhvert åpnet sine spalter for denne mer "høyverdige" typen gramfonlitteratur var tidsskrifter med en mer litterær forankring som eksempelvis *Atlantic Monthly* og *Saturday Review*. Sammen med Mackenzies forfatterbakgrunn gir dette et bilde av en tidlig kobling mellom bøker og fonogrammer. For Mackenzie var gramfonplaten bokens muskalske ekvivalent.⁴⁰⁸

The Gramophone påtok seg fra første nummer en oppdragende rolle. Kammermusikk var etter Mackenzies syn selve høydepunktet på den gode musikk, og gramfonen var et mulig bolverk mot den dårlige smak. I datidens mediesammenheng var han forsåvidt ikke alene om et slikt syn. BBC førte nøyaktig den samme kampen på sitt område — på samme måte som de fleste andre europeiske kringkastingsstasjoner gjorde det. I sine spalter gikk Mackenzie imidlertid lenger enn de fleste i sin kamp for den høyverdige musikk:

If we believe that the enjoyment of chamber music is one of the major delights of our mortal life, it is our duty to annoy, harass, persecute, and even torture all those who by word or deed do anything to hinder the spread of it as a habit.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷. Sitatene av Compton Mackenzie og hans kone Faith er hentet fra *Daily Telegraph* 1922 samt diverse utgaver av *The Gramophone* i tidsrommet fra 1923 til 1955. Sitert etter Symes 2004: 159. Tidsskriftet kommer fremdeles ut og har i sin levetid vekslet flere ganger mellom å bruke *The Gramophone* og kun *Gramophone* som tittel. I denne sammenhengen blir tidsskriftet konsekvent kalt *The Gramophone*.

⁴⁰⁸. Ibid.: 164.

Musikk han ikke likte ble avskrevet uten rom for motforestillinger — enten dette var jazz eller opera:

[Jazz] has nothing to do with music beyond the fact that music makes a noise and that jazz makes a noise. It can never be anything like a substitute for music or a rival to music.⁴¹⁰

Operas provide a prehistoric kind of entertainment and the English failure to support them may be merely a mark of civilization.⁴¹¹

The Gramophone var skrevet av og for entusiastiske amatører med kulturell bakgrunn. Slik etablerte det seg i opposisjon til både datidens tekniske magasiner som *Sound Wave* og *Talking Machine and Wireless Trade News* og de profesjonelle musikkpublikasjonene som *Musical Times* og andre. På mange måter ble *The Gramophone* dermed noe helt nytt i litteraturen omkring musikkformidling: En ytringskanal på lytternes premisser, med en skepsis mot all musikkfaglig og teknisk ekspertise dypt fundert i redaksjonen.⁴¹²

Gjennom sitt kultursyn etablerte allikevel *The Gramophone* en norm — både i form og innhold — for klassiske anmeldelser som ble etterliknet av de fleste andre plateanmeldere. Siktepunktet var ambisiøst: Overskriften på selve seksjonen med anmeldelser var fra første nummer og helt frem til 1970 *Analytical Notes and First Reviews*. Tekstene var korte — i gjennomsnitt ca 400 ord — og siktet på å gi en leser den nødvendige bakgrunn for å gjøre et riktig valg ved sitt platekjøp.

Etterhvert som stadig mer repertoar ble innspilt ble anmeldelsene også til en sammenlikning. Fra midten av femtitallet ble dette satt i system gjennom en tabellarisk heading for hver anmeldelse hvor tidligere utgivelser av samme verk (med henvisning til disse anmeldelser) blir listet opp.⁴¹³ Slik

⁴⁰⁹ Compton Mackenzie (1929) Editorial. *The Gramophone*. Sitert etter LeMahieu 1982: 376.

⁴¹⁰ Compton Mackenzie (1927) Some Problems. *The Gramophone*. Ibid.: 376.

⁴¹¹ Compton Mackenzie (1927) Quarterly Review of Records. *The Gramophone*. Ibid.: 377.

⁴¹² Tidsskriftet holdt seg også på god avstand fra samtidens politiske liv. Under den 2. verdenskrig refererte det trofast alle tyske platenyheter — sammen med en notis om at disse for tiden dessverre ikke var tilgjengelig (Gronow 1998: 94).

⁴¹³ Symes 2004: 203.

ble det nødvendig å klarlegge hva som gjorde en innspilling bedre enn en annen.

Et tidlig ankepunkt fra tidsskriftets side var de grammofontekniske tilpasningen i form av kutt og endringer av instrumentasjonen. Anmelderne lyttet derfor helst med partitur, og anbefalte det like gjerne til sine lesere. Da kunne man også kommunisere sine iakttakelser med henvisning til partiturrets bokstaver eller taktnummer. Slik kunne man tydeliggjøre det litterære og akademiske aspektet ved grammofonlyttingen.

Bruken av kutt og ominstrumentasjoner ble redusert i løpet av mellomkrigstiden og behovet for å holde rede på slikt ble minsket tilsvarende. Men for klassiske anmeldere generelt strakk kravet om trofasthet mot partituret seg lenger enn dette både i tid og i teknisk utvikling. Da de opptakstekniske begrensningene i etterkrigstiden var mer blitt til opptakstekniske muligheter var det fremdeles trofastheten til en original som gjaldt, nye produksjonsmuligheter ble i mange anmelderes øyne en fare, ikke en ny kunstnerisk mulighet. *The Gramophone* (og i enda større grad BBC) kjempet lenge en kamp for konserten som det eneste korrekte forbilde for en grammofongjengivelse. For Mackenzie ble det etterhvert et problem at lydidealet for en klassisk innspilling tilsynelatende beveget seg vekk fra konsertsalens:

He noted with alarm the “gramphonic Platonists,” who wished to idealize sound and produce “a more perfect expression of music” than would ever be possible in the concert hall. Mackenzie insisted that the gramophone should not falsify the actualities of the concert hall but instead constantly defer to them and endeavor “to reproduce played music”.⁴¹⁴

Her plasserer Mackenzie seg direkte inn i ontologidebatten fra kapittel 5.3. En klassisk innspilling er et fremføringsdokument, nærmest i tråd med Edidins tidligere nevnte representasjon av en *composition as performed*. Mackenzies direkte angrep på platonistene er interessant spesielt i lys av hvor tidlig det var formulert, i følge Colin Symes allerede før krigen i en debatt ført i *The Gramophone* som følge av en offentlig sammenlikning av forskjellige grammofoner holdt i London i 1924. Debatten ble ført i mange år og ledet bl.a. over i spørsmålet om hvorvidt grammofonplatelytting faktisk var bedre enn konserter.

⁴¹⁴. Compton Mackenzie (1955) *My Record of Music*. Sitert etter Symes 2004: 67.

Et slikt radikalt syn lot seg ikke spore blant *The Gramophones* anmeldere, og om problemet med avvik fra konsertnormen var tilstede på tyvetallet ble det ikke mindre i etterkrigstiden. Symes siterer anmeldelser av spesielt problematiske Karajaninnspillinger (*whole sections are highlighted rather as if a television camera had been focused on them ...*) og ditto (andres) rosverdige (*[the] orchestral colours speak for themselves without any highlighting of solo instruments; engineering on a level of artistry worthy of the performance itself*).⁴¹⁵ Kvalitetsinnspillinger var, for å sitere samme anmelder i en annen sammenheng, slike som kunne *withstand constant repetition and yet still reveal new facets of a composer's mastery*.⁴¹⁶

Allikevel klarer ikke den klassiske anmeldertradisjonen helt å skjule at vi også står overfor separate kunstverk med i det minste noen autografiske trekk. Stadig må man referere til innspillinger av samme verk på måter som plasserer dem på forskjellige, men likeverdige punkter i et interpretasjonsrom. For å skille dem fra hverandre får de identitet fra en sentral utøver (Tennstedts Mahler kontra Bernsteins) eller fra en tidsforskjell hos en og samme utøver (tidlig kontra sen Karajan). Etterhvert ble det også vanlig (men *The Gramophone* var ikke raskt ute med dette) å nevne produsentens navn i forbindelse med anmeldelsen. Andre tegn på en mer "grammofonorientert" filosofi hos anmeldere er overgangen til mer enn én skala å måle innspillingerne mot: Mange anmeldelser (men fremdeles ikke i *The Gramophone*) gjør bruk av korte "karakterer" av typen én til fem stjerner eller andre symboler langs to uavhengige akser: en "musikalsk" og en "teknisk", til tider også tre: "musikalsk", "teknisk" og "verdi for pengene".

Og som et siste eksempel: Allerede i *The Gramophones* første tid refererte man i noen tilfeller også til steder i musikken ved nålens fysiske plass på platen — *1 3/8 inches after the start of side one*⁴¹⁷ — som hjelp for de lesere som ikke hadde nytte av eller tilgang til et partitur. Dette er en praksis som har kommet sterkt tilbake i våre dager med CD-spilleres utlesning av spilletiden på et display. Det mest påfallende med denne metoden i en anmeldelse er

⁴¹⁵ Robert Layton (1969) A Quarterly Retrospect. *The Gramophone* 47. Ibid.: 202.

⁴¹⁶ Robert Layton (1967) The Orchestral Repertoire (including Concerto). I Ivan March (red.) *The Great Records*. Ibid.: 199.

⁴¹⁷ Se anmeldelsen av Kreisler / Rachmaninovs Grieginnspilling på side 201 ff.

imidlertid at den krever at en leser allerede har tilgang til et eksemplar. Slik kan den betraktes mer som en moderne variant av tidligere tiders *Konzertführer*. Men samtidig er den også en kommentar til lydobjektets autografe egenverdi; kommentarene knyttes nå “i motsatt retning”, til den lagrede lydens *fysiske* representasjon, ikke til musikkens *symbolske*.

6.3 Måling og tolkning av klassiske innspillinger

Mens omtaler av klassiske innspillinger har vært en integrert del av den klassiske musikkformidling de siste nitti år, har musikkvitenskapen ganske langsomt og til dels motvillig gjort slike innspillinger til en del av sitt forskningsområde. Dels har dette vært et spørsmål om metoder — eller mangel på slike. Musikkvitenskapens tradisjonelle konsentrasjon om den konkrete kjerne som et notebilde viser — til tross for at noterepresentasjonens sammenheng med det musikalske kunstverk som idé på ingen måte er en éntydig størrelse — har ikke støttet arbeidet med lyd eller lydens representasjoner. Dels har det også vært et spørsmål om manglende teknologi — at man kan lagre og spille av en interpretasjon betyr ikke nødvendigvis at det finnes meningsfulle metoder for en objektiv beskrivelse av innspillingene. Og dels har det også en sammenheng med selve musikken, delt som den har vært de siste århundrene i en komposisjonsdel og en fremføringsdel, hvor alle spørsmål omkring dens form og vesen har vært stilt utelukkende til den første.

Dette førte til at ikke bare den musikken fra vår egen tid som i sterkest grad har gjort bruk av innspillingsteknologi, men også klassisk musikk som f.eks. italiensk opera fra tidlig 1800-tall hvor det improvisatoriske elementet sto sterkere enn ved den tyske musikken, i svært lang tid ble nedvurdert som forskningsobjekt, og nok også som musikk. Andre musikkvitenskapelige forskningsområder som eksempelvis etnomusikk eller musikk sosiologi har bare i liten grad utviklet metoder som kunne være til hjelp.

Om vi regner etterkrigstiden som et startpunkt for den store utvidelsen av det innspilte klassiske repertoaret har det tatt et par generasjoner å utvikle en forståelse for at dette *corpus* av lagrede tolkninger forteller en historie om vårt nære musikkliv, og om vår skiftende forståelse for den ikke fullt så

nære. Slik kan man si at det første signal på en slik utvidet forståelse kom med bølgen av “autentiske innspillinger” av barokk og førbarokk musikk en gang på sekstitallet. To andre trekk ved utgivelsespolitikken på samme tid var også signifikante: Nyutgivelser av eldre innspillinger økte forståelsen for at det fantes en historisk dimensjon i interpretasjonene, og ny teknologi i form av multispors studioarbeid og stereoutgivelser økte mulighetene for å betrakte selve innspillingen som et verkobjekt med egne kunstneriske egenskaper.

I prinsippet eksisterer det kun to måter å angripe en hviken som helst musikkinnspilling på: man kan lytte og man kan måle. Den subjektive lyttingen har allerede blitt omtalt, den har en lang historie og er lavt vurdert. Visst finnes det musikkskribenter (allerede i navnet en tvilsom betegnelse) som gjennom årtier har levert dype og innsiktsfulle bidrag til en tolkningsforståelse, men de står heller frem som unntaket enn regelen.⁴¹⁸ Ellers er ‘nærlytting’ — den auditive ekvivalent til begrepet ‘nærlesing’ — i svært liten grad tatt i bruk som analytisk metode. Et godt unntak finner vi i Per Dahls doktorgradsavhandling om Griegs romanse *Jeg elsker Dig!*⁴¹⁹

Det finnes et alternativ som også baserer seg på en auditiv tilnærming, nemlig i grenselandet mellom persepsjonpsykologi og generell musikkestetikk. Slike arbeider er oftest av generell natur og tar sikte på å avdekke sammenhenger mellom akustiske stimuli og lytternes evne til å knytte meningsfulle musikalske betydninger til disse. Spesielt innen rytmeforskning finnes det en rekke arbeider. Dette er neppe uventet, siden tidsmålinger er, som vi skal se senere, den lettest tilgjengelige målbare parameter ved analyser av innspilt musikk. En tidlig artikkel av Ingmar Bengtsson m. fl. forteller om store ambisjoner og satsninger på rytmeforskningens område i Sverige for en generasjon siden.⁴²⁰

En av de mest publiserende forskere på dette området er Bruno Hermann Repp, selv om av hans snart 100 vitenskapelige artikler publisert de siste 20 år er kun et lite mindretall knyttet i sin tittel til konkrete musikkverk og

⁴¹⁸ José A. Bowen nevner bl.a. Harold C. Schonberg med sin bok *The Great Conductors* fra sekstitallet og Joseph Horowitz som skrev om Toscanini på åttitallet (Bowen 1999: 430)

⁴¹⁹ Dahl 2006.

⁴²⁰ Bengtsson et al. 1969.

fremføringer av disse.⁴²¹ Noen av disse omtaler Robert Schumanns *Träumerei*, nr. 7 fra samlingen *Kinderszenen* op. 15 — et verk som er godt egnet i en slik analytisk sammenheng, dels på grunn av sin oversiktige struktur og klare fraseinndeling, dels fordi det er et ekspressivt stykke med store muligheter for individuelle tolkninger.

I sin første *Träumerei*-artikkel fra 1992 plasserer Repp rytmeforskningen inn i en større sammenheng og trekker linjene tilbake til Carl E. Seashores arbeider innen musikkpsykologi fra mellomkrigstiden.⁴²² Seashore var blant de første som tok i bruk objektive målemetoder av fremføringer; i sin berømte bok fra 1938 viser han både eksempler på registrering av akustiske data (tonehøyde, styrke) såvel som av selve instrumentbruken.⁴²³ Fokus for Seashore var imidlertid mer på akustiske parametre (vibrato, tonehøyde, tonesamtidighet i akkorder) i en teknisk/musikalsk sammenheng enn som virkemidler innenfor en musikalsk struktur. Allikevel var han istand til å formulere en hypotese som Repp bruker som utgangspunkt i en senere publikasjon:

We should not, of course, assume that there is only one way of phrasing a given selection, but, even with such freedom, two artists will reveal many common principles of artistic deviation. Furthermore, insofar as there are consistent differences in their phrasing, these differences may reveal elements of musical individuality.⁴²⁴

Å presisere at det finnes både en normativ og en individuell side ved en musikalsk interpretasjon kan virke som en ukontroversiell påstand, men Repp påpeker at til tross for mengder av litteratur om musikere og deres interpretasjoner er det lite å hente av konsistent terminologi, for ikke å snakke om teoriutvikling i denne litteraturen.

Repp brukte tidsmålinger av 28 forskjellige innspillinger av Schumanns klaverstykket i et forsøk å skille det generelle fra det individuelle, *to separate*

⁴²¹. Bruno Hermann Repp (Haskins Laboratories): [www.haskins.yale.edu/staff/repp.html (2007.04.04)].

⁴²². Repp 1992: 2547.

⁴²³. Seashore 1938. Akustiske målinger vises i kap. 4 og kap. 20, målinger på instrumentbruken i kap. 19.

⁴²⁴. Seashore, Carl E (1947): *In Search of Beauty in Music: A Scientific Approach to Musical Esthetics*. Sitert etter Repp 1992: 2547.

commonalities from differences med hans egne ord. Det som ble målt var tiden fra tonestart til tonestart (*interonset intervals* (IOIs)) for samtlige toner (eller akkorder) i hver innspilling. IOIs for toner av lenger varighet enn en åttendel ble omgjort til en ekvivalent mengde åttendeler av lik varighet, slik at hver innspilling til slutt ble representert med totalt 254 åttendels IOIs. Målingene ble gjort på et digitalisert lavpassfiltrert signal på en dataskjerm og var hovedsaklig objektive, men ved brutte akkorder ble det gjort et subjektivt valg av hva som var den viktigste tonen.⁴²⁵ Med en slik målemetode blir feilkildene små, Repp antyder i størrelsesorden 5–10 ms eller ca 1–2 % av gjennomsnittlig IOI.

De generelle resultatene fra målingene er ikke spesielt kontroversielle. Repp peker på tendensen til å ritardere ved fraseslutt, med ritardandograden økende ved større strukturelle avsnitt, men med større variabilitet på lokalplanet, dvs. på et lavere hierarkisk nivå. Dette er i god overensstemmelse med resultater fra annen persepsjonsbasert forskning fra samme tid. Han antyder også — noe mer tentativt — at ved ritardandi på lokalplanet følger påfølgende IOIer en parabolisk funksjon.⁴²⁶ Men om dette muligens er et lite kontroversielt resultat rent måleteknisk ligger det en utfordring i å beskrive den musikalske konsekvensen. Det disse 28 innspillingene har felles reflekterer visse grenser man må holde seg innenfor om man ønsker å presentere en akseptabel *Träumerei* — i det minste på fonogrammer utgitt i en kommersiell sammenheng. Eller — muligens et bedre bilde — i sentrum av et hypotetisk interpretasjonsrom avgrenset på denne måten ligger en abstrakt interpretasjonsprototyp som de individuelle interpretasjonene til stadighet må forholde seg til.

To spørsmål melder seg umiddelbart. Det ene er om de individuelle avvikene fra den abstrakte interpretasjonsprototypen lar seg beskrive, evt. systematisere på noen måte. Repp påpeker at den individuelle variabiliteten øker jo lenger ned i det strukturelle hieraki man kommer. Nesten samtlige pianister utøver de samme ritardandi ved hovedfrasenes avslutning, spesielt ved den siste. Det er på det strukturelle mikronivå hovedtyngden av de pianistiske individualitetene ligger.⁴²⁷

⁴²⁵ Ibid.: 2550.

⁴²⁶ Ibid.: 2566.

Ved hjelp av en faktoranalyse⁴²⁸ viser Repp at det absolutt er mulig å definere grupper av innspillinger basert på likhet mellom tidsstrukturene. Disse gruppene er utelukkende basert på et “kunstnerisk fellesskap” og gjerne dominert av en “modellpianist” — Repp bruker betegnelser som *Horowitz factor* og *Cortot factor* for å karakterisere dem. Derimot finner han ingen holdpunkter i dette materialet til å gruppere innspillingene etter kjønn, alder, nasjonalitet eller innspillingstidspunkt.

Det andre spørsmålet er om interpretasjonsprototypen er en konstant eller om den forandrer seg med tiden. José A. Bowen går rett på sak når han i en artikkel fra 1993 åpner med følgende:

Two of the most fundamental assumptions musicologists make are that musical works exist and that they are stable [...] I want to focus on what differs in a musical work from performance to performance, and thereby to reexamine its ontological status.⁴²⁹

Bowen henter sin argumentasjon i denne artikkelen vesentlig fra jazzen, men han gjør det klart at han mener at *the difference between jazz and performances of the European repertoire is a difference in degree and not in kind*.⁴³⁰ Han tar utgangspunkt i den russiske språkforskeren Mikhail M. Bakhtins teori om de to motvirkende kreftene i et språk: tendensen til en felles plattform for felles forståelse (sentripetalkraften som Bahktin kalte den) og tendensen til individuelle uttrykksformer (sentrifugalkraften), omformulert til en spenning mellom tradisjon og innovasjon.

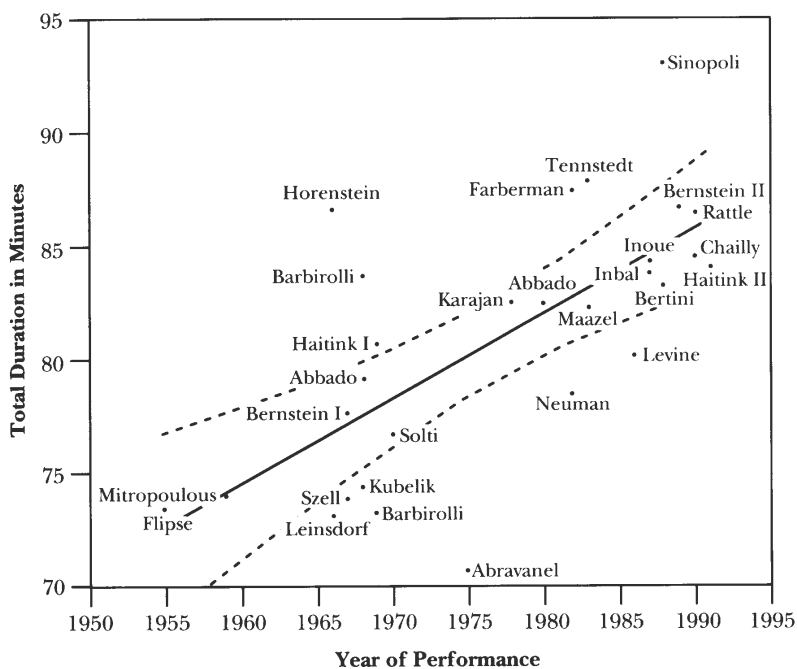
Selvsagt finnes det verk hvor man kan påvise en så signifikant forandring av interpretasjonen over tid at man må betrakte det som en endring av interpretasjonsprototypen. Bowen bruker innspillinger av Mahlers sjettemusikk som eksempel på hvorledes vår oppfatning av idealtempoet for dette verket har forandret seg i etterkrigstiden og sier kategorisk: *This musical work is slowing down*, et fenomen som tydelig vises i figur 3.⁴³¹ Men det behøver

⁴²⁷. Repp 1992: 2565.

⁴²⁸. En faktoranalyse er en statistisk teknikk som søker å redusere en datamatriks (i Repps tilfelle N innspillinger hver med M målinger av IOI) til et begrenset antall gjensidig uavhengige (ortogonale) faktorer. Hver innspilling kan så uttrykkes ved sin vektning på de forskjellige faktorene. Ibid.: 2554.

⁴²⁹. Bowen 1993: 139.

⁴³⁰. Ibid.: 142.



**Figur 3: Spilletider for Mahlers symfoni nr. 6
(Bowens 1993: 165)**

nødvendigvis ikke være slik med andre klassiske verk. Når Repp derfor på ny et par år senere bruker *Träumerei* som analytisk utgangspunkt — denne gang med klaverstudenter som utøvere — er han fremdeles ikke i stand til å se at interpretasjonsprototypen for dette verket har forandret seg med tiden, selv om han anerkjenner Bowen for å satt søkelyset på problemet:

While there may be innumerable ways of deviating from the norm—in fact, the norm may never be realized in any particular performance—it nevertheless serves as a guiding force that “pulls” performers toward some center. This center is not predefined but probably has evolved though the history of performance, both of Romantic pieces in general and of “*Träumerei*” in particular, and it may keep changing. Precisely such an “evolutionary” theory performance standards was recently pro-

⁴³¹ Ibid.: 165.

posed by Bowen (1993). What the present results demonstrate is that, despite differences in age, generation, and year of recording, today's student pianists seem to share the same performance standard as the very heterogeneous group of older expert pianists. This may indicate that the performance standard for "Träumerei," at least, has not changed much in recent decades. Analysis of the expert data has not revealed any obvious historical trends.⁴³²

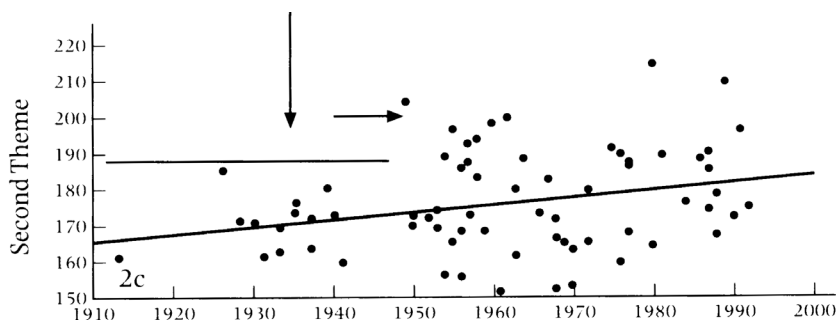
Når fokus flyttes fra persepsjonspyskologiens rytmeforskning til de rendyrkede tidsmålinger bør imidlertid de positivistiske varsellampene lyse umiddelbart. Rytme og tempo — både på mikro- og makroplan — er utvilsomt viktige parametre ved musikkpersepsjon. Men de er også ofte de eneste som kan leses ut av et lydopptak på en noenlunde enkel måte.⁴³³ Da bør en viss refleksjon gjøre seg gjeldene ved tolkningen av den datamengden som fremkommer. Det finnes mange hjemmesider hvor samlere, diskografer og entusiaster legger ut oversikter over innspillinger av sine favorittverk — og deres spilletider. Lest med forsiktighet kan slike gi mange interessante opplysninger, uten at de nødvendigvis gir en større innsikt.⁴³⁴

Allikevel *kan* enkle tidsmålinger gi fornyet innsikt i en utøvertradisjon i forandring. Bowens arbeid med spørsmålet omkring sidetemaets temporære og rytmiske utforming i symfonisk musikk viser f.eks. hvorledes en reduksjon i spilletid for førstesatsen av Beethovens femte symfoni i sin helhet over en åttiårsperiode kan tilbakeføres til et høyere tempo for sidetemaet, ikke en

⁴³² Repp 1995: 2425.

⁴³³ Den tidligere omtalte "nyinnspillingen" av Glenn Goulds 1955-innspilling av Bachs Goldbergvariasjoner (side 156) krever nøyaktig avkodning både av tidspunkt og styrke for hver anslått tone. Men mens dagens teknologi gjør det mulig å registrere tidspunktene — selv i flerstemmig sats — automatisk, må kodingen av anslagsstyrke fremdeles vurderes subjektivt (Lehrmann 2005).

⁴³⁴ Et par eksempler: Jonathan Browns *Tristan und Isolde discography*, med tider for hver akt samt utvalgte deler (første akts preludium og tredje akts Liebestod) for over seksti innspillinger (samt noen tidlige dokumenterte fremføringer) fra 1886 til 2006. For første akt viser eksempelvis resultatene store forskjeller med en varighet på mellom 71 og 92 minutter, men ingen påfallende trend: [members.tip.net.au/~jgbrown/Tristan/discography/index.htm (2007.04.05)]. Eller Eric Grunins tidligere siterte *Eroica Project*, en imponerende side med detaljert informasjon og flotte interaktive grafer om de (til da) 457 innspillingerne av Beethovens *Eroica* han har oversikt over: Varighet og tempo av satser og satsdeler, forholdstall mellom disse, tempo som funksjon av dirigentenes alder [sic] og mye annet: [www.grunin.com/eroica/ (2007.04.05)].



Figur 4: Sidetemaets tempo i Beethovens symfoni nr. 5, 1. sats (Bowen 1999: 435)

generell tempopøkning (som ofte blir antatt).⁴³⁵ Ved alle innspillinger før 1940 følger man den gamle (tyske) tradisjonen ved å ritardere ned før sidetemaet (Figur 4). Allikevel er ikke trenden tydelig. Spredningen i data er stor og Bowen peker på en rekke variable som hver for seg kan forklare variasjonene:

- Dirigentenes individuelle stil
- En nasjonal tradisjon
- Orkesterets egen tradisjon
- Uvanlige forhold under opptaket
- En reell forandring av fremføringspraksis

Av disse fem punktene er kun det siste knyttet til en mulig historisk forandring av en tenkt interpretasjonsprototyp. Med et slikt begrenset materiale er det neppe mulig å mene noe fornuftig om den individuelle vektingen av disse punktene for hver innspilling. Bowens umiddelbare anbefaling er da også å ha tilstrekkelig med data, mao. å trekke konklusjoner på grunnlag av

⁴³⁵ Bowen viser i artikkelen til et pågående arbeid med tittelen *Rubato and the Second Subject: A Performing History*. Bowen 1999: 436.

få fonogrammer (som alltid vil være nødvendig ved tidlige innspillinger) er alltid beheftet med store feilkilder.

Beethovens femte symfoni er sannsynligvis en av musikkhistoriens mest symbolfylte komposisjoner — og med en dramatisk endret resepsjons-historie inn i vår egen tid med bruken av åpningstemaet som et seierssignal (*V-for-Victory*) for de allierte under den annen verdenskrig. Bowen spør om en slik endret forståelse av musikken også kan spores i innspillingene, og velger spesielt tempoforskyvningen mellom første og andre gang annensatsens andre tema presenteres, først med klarinetter og fagotter i Ass-dur (takt 23), deretter med oboer, trompeter og horn i C-dur (takt 32). Flere kommentatorer i etterkrigstiden tolker dette stedet som “triumferende” eller som “et seierstegn”, og Bowen påviser da også en markert tempoforandring på dette stedet etter krigen, ned til en langsommere, mer pompøs eller heroisk (Figur 5).⁴³⁶

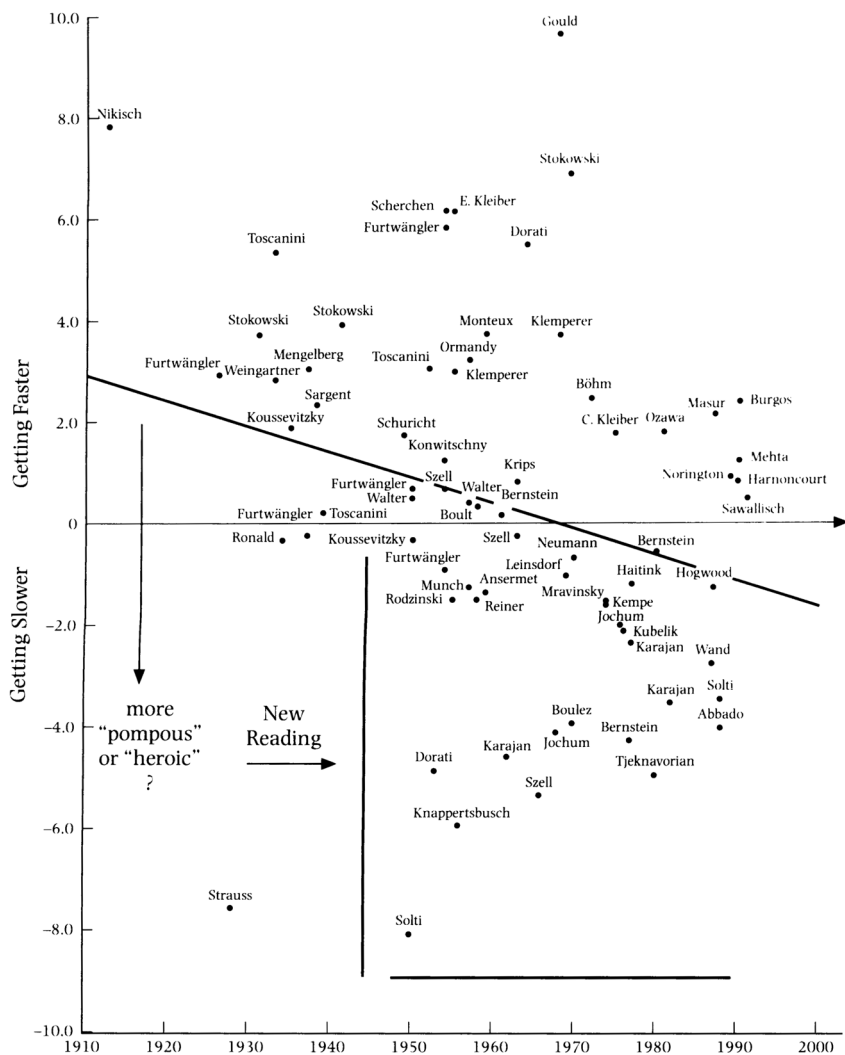
Her står antakelig Bowen på trygg grunn, ikke bare fordi noen av etterkrigs-innspillingene skiller seg tydelig ut og danner en egen gruppe (Solti, Knappertsbusch, Dorati, Karajan og Szell, alle med opptak fra femti- og sekstitallet) men også fordi sammenhengen mellom pompøsitet og langsommere tempo på dette spesifikke stedet ble kommentert allerede av Felix Weingartner i pamfletten *Über das Dirigieren* fra 1895 hvor han nettopp advarer mot en slik pompøs effekt på dette stedet. Derfor blir også Glenn Goulds “anti-heroiske” klaversjon⁴³⁷ et argument for Bowens teori siden pianisten uttalte seg meget klart mot det heroiske i Beethovens musikk.⁴³⁸ På den annen side må Bowen bortforklare Richard Strauss’ “for tidlige” heroiske tolkning med at hans valg av tempo fra starten av satsen var for raskt.

Men spesielt forteller spredningen av dataene i Bowens figurer en annen historie, den om de individuelle kunstneriske valgmuligheter som ligger forut for en hver fremføring — og i en hver lydproduksjon. Uten å gå dypere inn i Bowens materiale viser figurene hans en interpretasjonsspredning som (for

⁴³⁶. Bowen 1999: 448.

⁴³⁷. Sony SM 3K 52638 [CD]. Goulds versjon finnes i Bowens figur som det aller øverste datapunktet. Det er forøvrig en fryd å lese Goulds covertekster på LP-utgaven (US Columbia MS 7095) i form av fire fiktive — og svært negative — anmeldelser.

⁴³⁸. Ibid.: 450.



Figur 5: "Pompøsitet" i Beethovens symfoni nr. 5, 2. sats (Bowen 1999: 449)

de parametre han har valgt å fremstille) blir større med årene. Og det er neppe noen tilfeldighet: tilgangen på alternative innspillinger har gjort tidligere kunstneriske valg mer tilgjengelig, og — som det tidligere har blitt diskutert — historiske lydopptak blir “tidløse” ved sin avspilling.

Vi er igjen inne på spørsmålet om de klassiske innspillingenes autografiske karakter. Bowen formulerer det slik:

Is a performance meant to be a re-creation or a new independent creation? A performer can deliberately choose to recover old ground or to explore new territory. Performers in different styles and genres routinely make different choices. [...] Classical musicians [...] are taught an aesthetic of re-creation, which appears (but certainly isn't) more natural than the opposite approach. [...] Early recordings often present us with new (to us) ways of performing old pieces.⁴³⁹

Eldre innspillinger viser sin alder primært gjennom sin objekthistorie — en akustisk plate fra 1910 er utvilsomt nesten 100 år gammel. Men nyutgitt på en CD mister den sitt fremste alderstegn, den fremstår nettopp som *new (to us)*, hvor det som står inne i parentes er vel så viktig som det som står utenfor. Innspillingen er ikke ny, men den fremstår som ny (dvs. samtidig og relevant) for oss.

Det er som musikkhistorikere — når vi knytter innspillingene til sitt reelle opptakstidspunkt — at vi står i fare for å trekke forhastede konklusjoner, dels fordi vi (som Bowen nevner) har for få observasjoner, dels fordi vi ikke kan vite i hvilken grad de interpretasjonene vi har gjenspeiler en reell praksis. Seksti- og syttitallets bølge av “autentiske” barokkinnspillinger speilet seg hele tiden mot en forståelse av eldre barokktolkninger som langsomme, store og tunge, med et lite utvalg førkrigsinnspillinger som bevis. Slik ble eksempelvis Willem Mengelbergs innspilling av Bachs Mattheuspassjon fra 1939 med Amsterdams Concertgebouworkester⁴⁴⁰ et slags offisielt vindu til en fremføringspraksis fra attenhundretallet. Dette til tross for at flere andre

⁴³⁹. Bowen 1999: 442.

⁴⁴⁰. Mengelbergs innspilling ble gjort palmesøndag 1939, ikke på plate, men på et tidlig mekanisk-optisk opptakssystem av typen Philips Miller. Derfor ble den ikke gjort tilgjengelig for publikum før Philips ga den ut på LP i 1953 (Philips A 00150/53 L, [4 LP]). Den sene lanseringen kan være noe av grunnen til at den fikk en såpass stor oppmerksomhet som en førkrigs, dvs. “historisk” innspilling.

tidligere innspillinger kunne vise til andre og muligens alternative tolkninger, f.eks. Siegfried Ochs' innspilling av åpningskoret fra ca 1925⁴⁴¹ (den aller tidligste innspillingen) eller Hans Weisbachs "komplette" fra 1935.⁴⁴² I ren spilletid er det Mengelberg som fremstår som ekstrem sammenliknet med disse to; hans åpningskor tar nesten 11 minutter, mot Weisbachs syv og et halvt og Ochs' fem og et halvt.⁴⁴³ Uten tilgang til innspillingene er det imidlertid vanskelig å konkludere om tempoet siden eventuelle kutt ikke er kjent.

Radikale stilforskjeller i innspillinger fra mellomkrigstiden er sannsynligvis sikre tegn på reelle forskjeller i oppfatning, muligens kunne man kalle det forskjellige skoler. Sopranen Jo Vincent, som var solist med Mengelberg i 1939 forteller i sine memoarer fra 1961 at det fantes to konkurrerende fremføringstradisjoner av Mattheuspasjonen i Nederland, én i Amsterdam med Mengelberg og én (som ble oppfattet som mer autentisk) i Naarden med Anton von der Horst.

[...] in the press the opposition to the interpretation [Mengelbergs] gradually grew bigger; it became a burning question, in which the public also took part. One swore either by Amsterdam, or by Naarden where on Good Friday the attendance was as big.⁴⁴⁴

Men for dagens innspillinger er tolkningsrommet større. Hva slags innspillingstradisjon står en musiker i i dag? Med et stort antall lett tilgjengelige innspillinger av et nesten hvilket som helst klassisk verk som mulig utgangspunkt for en egen tolkning — hva velger man? Finnes det lenger "skoler" basert på elevforhold eller nasjonalitet, eller er dagens musikere eklektikere i sitt forhold til tidligere tolkninger?

Slike spørsmål, og mangelen på svar, gjør at man må trå varsomt i omgangen med måledata fra innspillinger. Jo Vincents fortelling fra mellomkrigstidens Nederland refererer seg til en tradisjon som på den tiden allerede var utdøende, en død fonogrammet kanskje må ta en del av ansvaret for.

441. Electrola EJ 195 [78].

442. Preiser 90099 1-2 [CD].

443. Towe 2001.

444. Sitert etter [www.soundfountain.com/amb/phmil.html] (2007.04.06). Det finnes også en innspilling med van der Horst fra 1958 på Telefunken BLE 14 074 [LP].

Dermed kan vi karakterisere problemene med å bruke innspillinger som sannhetsvitner for interpretasjonstradisjoner som et slags kunstnerisk *Catch-22*: Er de årsak eller virkning? Tidlige innspillinger kan gi et bilde av tradisjoner fra før fonogrammens dager, men det beskjedne antallet av slike gjør resultatene svært usikre. Mens det større antall nyere innspillinger som står til rådighet gjør i seg selv resultatene vanskelig tolkbare siden tilgjengeligheten av innspillingerne i seg selv bidrar så kraftig til en spredning av tradisjonene.

I en tidlig fase av arbeidet med denne avhandlingen hadde jeg anledning til å diskutere spørsmålet om muligheten til å lete etter interpretasjons-tradisjoner i klassiske innspillinger med Bruno Repp. Mitt fokus lå da bl.a. på innspillinger av Griegs Lyriske stykker. Repps kommentarer i brev form er vel verd å sitere:

Based on my own very limited experience [sic], I am quite sceptical of the notion of performance tradition WITH REGARD TO EXPRESSION. It is a different matter with regard to improvisation, cadenzas, ornaments, instrumental techniques, etc. This is what is usually meant by "performance practice", and there are clearly traditions in that regard. It is not clear to me, however, that there are any significant traditions of interpretation or expression. If there are any, they may be difficult to discern because of the very large individual differences among artists. Interpretation and expression are primarily a personal matter, and it may be very difficult to trace influences of one artist on another.

[...] Do you think there is a specifically Norwegian way of playing these pieces [Griegs Lyriske stykker] (as there may be a specifically Polish way of playing Chopin's Mazurkas)? Perhaps there is, for those pieces inspired by folk dances and fiddle music, but *Sommerfugl* and *Til våren* are certainly not in that category. They seem fairly typical Romantic miniatures to me, with only the melodic material having some Norwegian tinge. I don't see why their interpretation should differ substantially from that of similar pieces by Schumann or Mendelssohn. What sort of performance tradition could there exist for these pieces?⁴⁴⁵

Repps skepsis deles nødvendigvis ikke av alle. Bowen refererer fra et møte i The American Musicological Society i 1994 hvor spørsmålet ble reist om interpretasjonene til elever av elever av Chopin hadde tilstrekkelige likhets-

⁴⁴⁵ Repp: e-post 2000.05.19. Originalens utheving. Brukt med tillatelse.

trekk til at dette kunne kalles en “Chopin-skole” og kaller dette selv *an excellent subject* for fremtidig forskning.⁴⁴⁶

Til tross for min påstand i begynnelsen av dette kapitlet om at etnomusikken kun i liten grad har utviklet metoder som ville være nyttige i denne sammenhengen, kan det imidlertid allikevel være formålstjenlig å merke seg det mye bredere perspektivet etnomusikken tar når det gjelder å diskutere musikken og dens interaksjon med samfunnet omkring. Som vitenskap er etnomusikken langt nyere enn den tradisjonelle musikkvitenskapen, og til tross for at den opprinnelig ble betraktet som dennes motpol, dvs. studiet av utenomeuropeiske musikkulturer istedet for den europeiske, har den utviklet seg til å tilby et alternativt — og i denne sammenhengen temmelig radikalt — perspektiv. Mens den tradisjonelle musikkvitenskapen betrakter den europeiske musikken “innenfra”, med vekt på komposisjonene som autonome kunstverk, vil den nyere etnomusikken betrakte all musikk, også den europeiske kunstmusikken, fra “utsiden”, uten å plassere den i noen privilegert bås og uten å gi den noen spesiell status. Richard Taruskin siterer den britiske etnomusikologen John Blacking når han sier *all music is folk music*, et syn med politiske undertoner og et som meget vel kan forandre mye på den måten vi tenker om musikk på, ikke minst på den delen av musikken som ikke så lett lar seg nedskrive, mao. den innspilte musikken.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Bowen 1999: 444.

⁴⁴⁷ Blacking, John (1973) *How Musical is Man*. Sitert etter Taruskin 2005 V: 383

Pathéphone 5489
Den tidligste versjonen av en av de
hyppigst innspilte norske komposisjoner
(med unntak av en viss romanse), her spilt
av den avdøde Mr. Rudenyi.



7 Et verk og dets realisasjoner

7.1 Fonogrammet og Edvard Grieg

Etter hypotesen om den klassiske innspillingens dualisme — som sann representasjon av et allografisk MW og som ekte originalt autografisk WP — må det være på sin plass å velge ett klassisk verk og presentere dette i forskjellige innspillinger. Da må det presiseres at dette innebærer ingen musikkfilosofiske argumentasjoner og heller ingen objektive bevis på holdbarheten av en slik hypotese. Men ved å gå nærmere inn på hver enkelt innspilling får jeg en mulighet til å eksemplifisere hypotesen ved å vise til den store forskjellen, både interpretatorisk og produksjonsmessig, som faktisk finnes innenfor disse representasjonene av et allografisk kunstverk.

For argumentasjonens skyld er det helt likegyldig hvilket verk som velges, så lenge det befinner seg innenfor den klassiske kunstmusikkens store tradisjon. De eksemplene som ble vist i forrige kapittel — og som fokuserte utelukkende på interpretasjon — var imidlertid valgt slik at den “interpretatoriske stemme” kunne plasseres hos én person, enten dette var en pianist eller en dirigent.

Når jeg i denne sammenhengen har valgt et kammermusikkverk er imidlertid ikke det ut fra et ønske om å gjøre situasjonen mer komplisert, men er rett og slett et pragmatisk valg ut fra hva fokus for avhandlingen var på et tidligere stadium, da pianisten Robert Levin og hans innspillinger var en del av problemstillingen. Levin spilte nesten aldri inn musikk for soloklaver, derimot var han utvilsomt vår mest benyttede akkompagnatør i flere tiår etter siste verdenskrig. Derfor ble det et poeng å finne verk hvor Levin hadde gjort flere innspillinger, og som samtidig fantes i så mange andre innspillinger som mulig.

Det sa seg nesten selv at dette måtte innebære musikk av Edvard Grieg. Da Levin var virksom var innspillinger av internasjonale reperoarverk med norske musikere fremdeles en sjeldenhet, mens den eneste norske komponist med noen form for fonogrammessig spredning internasjonalt var Grieg. Levin akkompagnerte flittig sangere, men ettersom den mest innspilte norske romansen allerede er meget behørig omtalt i et annet norsk arbeid lå det naturlig å vende seg mot en annen instrumentkombinasjon.⁴⁴⁸ Resultatet ble å bruke innspillinger av Griegs sonate for fiolin og klaver i c-moll, op. 45, som det finnes svært mange av — muligens er dette Griegs mest innspilte kammermusikkverk.⁴⁴⁹ Innledningsvis har jeg derfor funnet det naturlig å knytte noen kommentarer til hvorledes Grieg betraktet fonografen og litt om hans tidligste innspillinger.

De komponistene som uttalte seg om fonografen rundt år 1900 var uten unntak positive. Det bør neppe være noen overraskelse — ingen ville på den tiden ha hatt noen idé om hvilken revolusjon innen musikkformidlingen som dette ville føre til.

Noen av deres uttalelser fra den tiden går riktignok langt over det nøkternt interesserte; Tsjajkovskij kaller grammofonen *the most beautiful, the most interesting among all inventions that have turned up in the nineteenth century* og Anton Rubinstein overgår ham ved å kalle Edison *the 'saviour' of all performing artists*.⁴⁵⁰ Da er det viktig å vite at de var skrevet i et av de mange

⁴⁴⁸. Dahl 2006. Dahl har i diskografidelen sporet opp 318 innspillinger av romansen *Jeg elsker Dig!*

⁴⁴⁹. De første syv sidene av partituret i Henles utgave er vist i tillegget (kapittel 12.2)

⁴⁵⁰. Day 2000: 5.

samlealbum som Edison sendte ut til sine representanter verden over for å skaffe materiale til kommende reklamekampanjer. Timothy Day advarer generelt mot å ta komponistenes positive uttalelser for bokstavlig — en viss begeistring for Edison og det teknologiske fremskrittet som sådan kunne også veie tungt.

Men vi skal ikke av den grunn avskrive Edvard Griegs positive uttalelser om fonografen. Allerede i 1896 funderte han i en artikkel han skrev om Mozart på oppdrag av det amerikanske *The Century Illustrated Monthly Magazine*⁴⁵¹ om hvorledes det ville ha vært å hatt tilgang til Mozarts egne innspilte interpretasjoner, og han gir uttrykk for en stor fremtidsoptimisme når han sier:

Fremtiden vil i så henseende have det bedre end vi. Den vil både gjennom øiet og øret kunne fastholde billedet af vor tid og dens gjerning. Alt det store vil tilføres dem gjennem videnskabens undermagt, den vil synes lykken nærmere [...].⁴⁵²

Han fikk som kjent anledning til å prøve ut både dette mediet og klaverrollene personlig. Sine første (og eneste) kommersielle fonograminnspillinger gjorde han i Paris den 2. mai 1903,⁴⁵³ ved et besøk hvor temperaturen fremdeles var høy fire år etter at han hadde publisert sin kritikk av det franske rettsapparates behandling av kaptein Alfred Dreyfus.⁴⁵⁴ I studioet til den franske representanten for *Gramophone Company* gjorde han den 2. mai ialt ni (muligens ti) enkeltsidige 10" plater (tabell 1).⁴⁵⁵

^{451.} Magasinets tittel sitert etter Aase 2006: 39.

^{452.} Gaukstad 1957: 159.

^{453.} Muligens er dette første gang en komponist spilte inn sine egne verk. I sin Ph.D.-avhandling nevner Mark Katz to andre innspillinger fra samme år — Cécile Chaminade med egne klaververk og Ruggero Leoncavallo som dirigent — men angir ingen datoer. Katz 1999: 194.

^{454.} Det finnes også en privatinnspilt fonografrull fra Troldhaugen, muligens fra så tidlig som 1889. Her høres bl.a. Nina Grieg synge Nordaaks *Holder du af mig*, op. 1 nr. 3, akkompagnert av sin mann, samt et (lite og dårlig hørbart) eksempel på Griegs talestemme. Deler av rullen finnes på *Voices from the Past: Norwegian Singers in Norwegian Songs*. Simax PDC 0001 [CD], ikke kommersielt utgitt.

^{455.} Liliedahl 2002: 10. Matrise 2145F ble også utgitt på en 12" pressing som D 803.

Matrisenr	Verk	Katalognr
2144F	Gangar, op. 54 nr. 2	G.C.-35513
2145F	Sommerfugl, op. 43 nr. 1	G.C.-35509, D 803
2146F	Menuett fra klaversonaten, e-moll	G.C.-35514
2147F	Til våren, op. 43 nr. 6	G.C.-35510
2148F	ukjent	ikke utgitt
2149F	Bryllupsdag på Troidhaugen, op. 65 nr. 6	G.C.-35515
2150F	Humoreske, op. 6 nr. ?	G.C.-35516
2151F	Brudfølget drager forbi, op. 19 nr. 2	G.C.-35517
2152F	Det var engang, op. 71 nr. 1	G.C.-35511
2152F	Finale fra klaversonaten, e-moll	G.C.-35512

Tabell 1: Griegs innspillinger i Paris 1903

Den manglende matrisen (2148 F) kan tyde på enten at opptaket var mislykket og at man valgte å gjøre et nytt forsøk på neste matrisenummer, eller (og like sannsynlig siden *retakes* som oftest beholdt sitt matrisenummer, med et tall eller en bokstav i tillegg) at et stykke til ble innspilt, men forkastet umiddelbart etterpå.

Platene ble utgitt i den internasjonale katalogen til *Gramophone Company*. Den tekniske kvaliteten var dessverre dårligere enn man kunne vente selv ut fra datidens teknikk (en rask hastighetsvariasjon (*flutter*) som er ganske sje-nerende) og platene fikk sannsynligvis ingen stor omsetning, siden de eksemplarene som er tilgjengelige idag er uhyre sjeldne. Først til Grieg-jubileet i 1993 ble de på nytt utgitt samlet.⁴⁵⁶

Tre år senere var Grieg i Leipzig hos Welte-Mignons representant der og spilte inn tre egne klaverstykker (Sommerfugl, op. 43 nr. 1, Brudfølget drager forbi, op. 19 nr. 2 og Liten fugl, op. 43 nr. 4) på klaverull.

⁴⁵⁶ Simax PSC 1809 (i *Edvard Grieg: The Piano Music in Historic Interpretations*, [3 CD]).

Men Griegs innspillinger i Paris var ikke de første av hans musikk. Som en komponist med europeisk ry og med en stor produksjon av de populære *Lyriske Stykker* — som spilletidsmessig passet grammofonplaten som hånd i hanske — skulle man egentlig vente at mange av disse ble spilt inn temmelig raskt, men de første innspillinger av Griegs musikk er alle sammen sanger, med hans op. 5 nr. 3, *Jeg elsker Dig*, som en klar favoritt. Fra Otta Brønnums første innspilling av denne den 21. desember 1898 i London⁴⁵⁷ til Grieg selv “gikk i studio” i Paris ble det gjort ytterligere minst atten innspillinger.⁴⁵⁸ I Per Dahls diskografi over dette verket finnes det innspillinger på katalansk, tsjekkisk, estisk, finsk, fransk, italiensk, latvisk, polsk, rumensk, russisk, spansk samt selvsagt tysk, engelsk, dansk og norsk.⁴⁵⁹

Pussig nok ble de små klaverstykkene langt sjeldnere innspilt, her var sannsynligvis Grieg selv den første. I sin store diskografi over de skandinaviske akustiske innspillingene (dvs. frem til 1925) gjort av *The Gramophone Company* (som absolutt var den dominerende på det skandinaviske markedet) har Karleric Liliedahl kun funnet to klaverstykker i tillegg til Griegs egne innspillinger (tabell 2).⁴⁶⁰

Tabellen forteller også en historie om at det akustiske opptaksarbeidet kunne være stressende. Av samtlige ti *takes* — hvert med sitt matrisenummer — var kun to vellykkede. Den kjente danske pianistinnen Johanne Stockmarr gjorde som vi ser fire forsøk uten å lykkes.⁴⁶¹

Heller ikke Frank Forman finner flere innspillinger av Griegs klaverstykker i sin diskografi over akustisk innspilt kammermusikk enn komponistens egne, og det lille som er av kammermusikk forøvrig er en blanding av datidens vanlige arrangementer (Peer Gynt suite nr. 1 i et arrangement for klavertrio, sannsynligvis fra 1925) og utdrag (fra klaversonaten op. 7 med

⁴⁵⁷ Liliedahl 2002: 3.

⁴⁵⁸ Dahl 2006: 138.

⁴⁵⁹ Dahl 2006: 92.

⁴⁶⁰ Liliedahl 2002.

⁴⁶¹ Hun gjentok forsøket med større hell seks år senere. Denne innspillingen ble utgitt på HMV V 184 [78] og har senere kommet i flere CD-utgaver, eksempelvis på Simax PSC 1809 (i *Edvard Grieg: The Piano Music in Historic Interpretations*, [3 CD]).

Sted# Tidspunkt	Matrise	Verk	Artist	Katalognr
London# 17.11.1911	ab14515e ab14516e	Bryllupsdag på Trollhaugen, op. 65 nr. 6	orkester	ikke utgitt Gram 280730
København# 30.10.1914	6109ae 6110ae	Bryllupsdag på Trollhaugen, op. 65 nr. 6	Holger Nielsen (pf)	ikke utgitt ikke utgitt
Stockholm# 12.11.1915	19866b 19867b	Brudfølget drager forbi, op. 19 nr. 2	Lars Zetterkvist (vn) m/ klaver	ikke utgitt Gram 2-287904
København# 20.03.1920	BE1000-1 BE1000-2	Brudfølget drager forbi, op. 19 nr. 2	Johanne Stockmarr (pf)	ikke utgitt ikke utgitt
København# 08.05.1920	BE1078-1 BE1078-2	Brudfølget drager forbi, op. 19 nr. 2	Johanne Stockmarr (pf)	ikke utgitt ikke utgitt

Tabell 2: Akustiske Grieginnspillinger for Gramophone Co.'s skandinaviske marked

Una Bourne fra ca 1921, og fra fiolinsonaten i G-dur op. 13 med Albert Sammons og William Murdoch fra mars 1912).⁴⁶²

At fiolinsonaten i c-moll er blant Griegs mest innspilte verk betyr ikke at antallet er veldig stort. Fra første halvpart av 1900-tallet er det ialt funnet fjorten mulige innspillinger på 78-plater, fra den tidligste med den australske fiolinisten Raimund A. Pechotsch som virket i Europa under kunstnernavnet Jan Rudenyi frem til ca 1. verdenskrig⁴⁶³ til den første norske innspillingen ca førti år senere (tabell 3).

Sonaten ble normalt utgitt på 3 stk. 78-plater (6 sider), men flere av de tidligste var forkortet: Rudenyi og Sammons 2 sider, Swaap 3 sider. Den første komplette innspillingen var pussig nok en versjon for bratsj transponert ned til f-moll av den britiske bratsjisten Lionel Tertis. Den første "normale" innspillingen var sannsynligvis den med Fritz Kreisler / Sergei Rachmaninov fra 1928. Denne innspillingen plasserte til gjengjeld Griegs sonate i katalogen

⁴⁶². Forman 2000.

⁴⁶³. Re: Raimund Pechotsch, Sydney NSW. [genforum.genealogy.com/pechotsch/messages/3.html (2007.04.01)].

Fiolinist	Pianist	Utgitt på	Innspilt
Jan Rudenyi ^a	anonym	Pathé 5489	før 1915
Albert Sammons	Frank St. Leger	Aolian-Vocalion A 0113	1921
Lionel Tertis (vl)	Ethel Hobday	Vocalion D 02104+06+12	1923
Sam Swaap	Willem Andriessen	Gramophone D 974 / 75A	1924
Arthur Catterall	William Davies Murdoch	Columbia L 1079	før 1925
Yvonne Astruc	Marcel Ciampi	Columbia LFX 176/78	1927 – 31
Fritz Kreisler	Sergei Rachmaninov	HMV DB 1259/61	1928
Marjorie Hayward	Una Bourne	HMV C 1388/90	1928
Toscha Seidel	Arthur Loesser	US Columbia 67 689/91 D	1929
Jascha Heifetz	Emanuel Bay	RCA 09026 63907-2 [CD]	1936
Georg Kulenkampff	Sigfried Schulze	Telefunken E 3284/86	ca 1941
Renato de Barbieri	Giuseppe Guastalla	HMV S 10 529/31	ca 1945
Leonid Kogan	Grigori Ginsburg	Melodia 33 028513-14 [LP]	1947
Gunnar Knudsen	Robert Riefling	HMV DB 11 900/02	1947

Tabell 3: Innspillinger av Griegs op. 45 på 78-plater

^a. Også utgitt under navnet Borgani på Actuelle 15201

for alltid, og ble en av grammofonhistoriens klassiske innspillinger (klassisk her virkelig i en WP-betydning). Det er forøvrig ikke helt eksakt å si at alle disse innspillingene ble utgitt på 78-plater; Jascha Heifetz' innspilling ble ikke utgitt kommersielt før for et par år siden (på CD), og det er uklart hvilket format (78-plate eller lydbånd) Kogans innspilling fra 1947 opprinnelig var spilt inn på.

Etter 2. verdenskrig økte antall innspillinger av sonaten betydelig. Det totale antall kommersielle innspillinger ligger i skrivende stund (sommeren 2007) anslagsvis på rundt hundre, basert på de ca åtti innspillinger det har vært mulig å finne i vanlige kommersielle kilder og kataloger uten å gå de nasjonale lydarkivene i Europa og USA nærmere i sømmene. Drøyt tyve av dem er mer eller mindre tilgjengelig i dagens marked. I et kommersielt perspektiv

plasserer dette Griegs sonate betraktelig etter tilsvarende komposisjoner av Beethoven, Brahms og Debussy, men godt på linje med f.eks. Ravels fiolin-sonate i G-dur. Kreislers innspilling fra 1928 har sannsynligvis aldri vært ute av katalogen siden den ble utgitt.

Hver innspilling har en resepsjonshistorie som til en viss grad kan spores i omtaler og anmeldelser i bransje- og populærlitteraturen. Som nevnt tidligere ble gjerne kammermusikk av de ledende tidsskriftene betraktet som det mest høyverdige innen klassisk musikk og fikk av den grunn ofte rikelig spalteplass. Det har allikevel ikke vært mulig å finne så mange eksempler på anmeldelser av Griegs op. 45 at man kan danne seg noe fullstendig bilde av de litterære spor som innspillingene laget, til det er anmeldelsene spredt i for mange tidsskrifter, magasiner og aviser verden over.

Man skal heller ikke gjøre seg for store forhåpninger til at antall anmeldelser er stort. En gjennomgang av *The Gramophones* anmeldelser for de første 39 årgangene (frem til sommeren 1962) viser at av de fjorten innspillingene som er vist i tabell 3 er kun fem av disse omtalt på disse 39 årene. De fem utvalgte får også svært så forskjellig grad av analytisk oppmerksomhet. Tekstmengden er ikke større enn at den kan gjengis i sin helhet her:

Lionel Tertis (vl) / Ethel Hobday (pf): Vocalion D 02104/06/12

The first movement in the violin sonata in C minor of Grieg has been transposed and is beautifully played by Mr. Tertis and Mrs. Hobday. It is also beautifully recorded by the Æolian Company, and the whole sonata is to be recorded without cuts [...] I cannot think that this sonata of Grieg was suitable for transposition and playing on the viola, and even Mr. Tertis' exquisite viola playing, and Mrs. Hobday's equally exquisite piano playing, do not convert me. There is an etheral and unsubstantial quality in the original that is lost [...]⁴⁶⁴

[...] I think I was unfair to these records last quarter. In the right mood I find the complete work satisfying.⁴⁶⁵

I give a strong vote in favour of the Vocalion version of the two first movements. A really splendid piece of recording. In one of my reviews I did less than justice to the arrangement of the complete sonata for the

⁴⁶⁴. *The Gramophone* vol. 1 (1923 – 24). s. 96 (Compton Mackenzie).

⁴⁶⁵. *The Gramophone* vol. 1 (1923 – 24). s. 151 (Compton Mackenzie).

violin and viola [sic] by Tertis. I now consider it to be one of the great recording triumphs of the gramophone.⁴⁶⁶

Borgani (pseudonym for Jan Rudenyi (vn)): Pathé 5489

This is described on the label as a violin record, which is rather hard on the pianist. The fiddler takes the front of the stage, in this very much cut version, which has the labels (on my copy) reversed — “1st movement” instead of “2nd.” The playing is not very resilient, and there are some shrieks on the highest notes in the second movement. These are somewhat thin. The rhythm is slovenly.⁴⁶⁷

Marjorie Hayward (vn) / Una Bourne (pf): HMV C 1388 / 90

[...] I regret to say the pianist does what can be done to kill it [2. sats åpning] by wrong phrasing, or, rather, by trying to be musical. Still, it survives and comes back to normal life, thanks to Marjorie Hayward, who gives the work a fine and firm performance.⁴⁶⁸

I don't really think that Grieg suits that delightful combination of Miss Marjorie Haywards and Miss Una Bourne as well as Mozart or Schubert or Beethoven, but that is merely a piece of personal prejudice [...]⁴⁶⁹

Fritz Kreisler (vn) / Sergei Rachmaninov (pf): HMV DB 1259 / 61

This is pleasant music-making. Rachmaninov's way of touching the keys is not such as allows him to make the strings sing in the best way ; and for Grieg, so lyrical and delicate, that means a rather big drawback. Listen, for example, to the beginning of the second movement. This is the sort of tune that Hess could make sing, even for the gramophone. Rachmaninov gets part of the way towards singing tone, but never all the way. Those who understand the muscular-mechanical bases of tone-production, and have been brought up in the more subtle ways of Matthay and his followers, will know best what I mean. Most of the foreign players use other methods ; and however good they may be (Cortot at his best is perhaps the best example of a pianist the drawbacks of whose method—and whose piano—are got over by supreme musicianship), we

⁴⁶⁶ *The Gramophone* vol. 2 (1924 – 25). s. 275 (Compton Mackenzie).

⁴⁶⁷ *The Gramophone* vol. 3 (1925 – 26). s. 291 (K. K.).

⁴⁶⁸ *The Gramophone* vol. 6 (1928 – 29). s. 151 (C. J.).

⁴⁶⁹ *The Gramophone* vol. 6 (1928 – 29). s. 177 (Compton Mackenzie).

who have worked in different ways believe that our best players can give them a few tips, as regards the pressing of the keys (not striking—it is the habit of striking that spoils fine work). Kreisler rather over-balances the pianist. Take, for instance, page five (1 3/8 inches after the start of side one), where the pianist answers the fiddler's tune, the latter doing chromatic "scrubbing-brushes" meanwhile. The piano is palpably not pulling its full weight here. There is a pronounced difference between the bright, powerful, sometimes rather biting tone of the violin, and the duller quality of the pianist's tone. I like Rachmaninov's trying for real *ppp*; it is a pity that he is almost too soft for effective reproduction, sometimes. Of course this is musicianly, well-proportioned work, as regards the thought behind it; but for sonata work it is very important to have a pianist whose tone is extremely rich and sympathetic, and records thoroughly well. No piano recording that I have heard is yet perfect, but apart from the defects inherited in the performer's method, this recording must have good praise for its evenness.⁴⁷⁰

[...] This is the finest performance of Grieg's C minor Sonata that I ever heard, tender, fiery, clean and beautifully idiomatic; Kreisler and Rachmaninov exemplify the ability of great performers to make the weaker passages sound more significant than they actually are. [...] the quality of the instrumental tone is very life-like [...]⁴⁷¹

Gunnar Knudsen (vn) / Robert Riefeling (pf) / HMV DB 11 900 / 02

[om påstanden om at kun norske musikere kan spille norsk musikk rytmisk korrekt:] I certainly cannot detect anything special about the way these two Norwegian artists play this sonata. The rhythm is excellent but it seem to me to be the sort of good rhythm that any first-class players would bring to the music. It is an all-round capable performance by them both. Good balance in this work is by no means always easy to achieve and neither the players nor the recorders have entirely solved the problem, but all in all this is a good set of records. The quieter parts are especially beautiful—and, anyway, are to my taste the best movements of the sonata. If you want to add this work to your collection I can recommend both performance and the very reasonable performance.⁴⁷²

⁴⁷⁰. *The Gramophone* vol. 7 (1929 – 30). s. 65 (K. K.).

⁴⁷¹. *The Gramophone* vol. 37 (1959 – 60). s. 135 (W. S. M.).

⁴⁷². *The Gramophone* vol. 26 (1948 – 49). s. 161 (T. H.).

Det er et voldsomt spenn i angrepsmåter i disse omtalene, fra Mackenzies egen tre-leddete vandring fra skepsis til panegyrisk omtale på rent subjektivt grunnlag i omtalen av Tertis' bratsjverson, til signaturen K. K. som dissikerer Rachmaninovs spill nærmest ut fra et klaverpedagogisk standpunkt — og allikevel ender opp med å rose innspillingen opp i skyene.

Men ingen av disse anmelderne gjør igrunnen noe forsøk på å diskutere interpretasjonene på et forsøksvis mer objektivt grunnlag, eller ennå mindre sammenlikne deres forskjellige karakteristika som tempo, rytme, frasering etc. Slik kommer Timothy Day nærmere en konkretisering i sin omtale av Kreisler / Rachmaninov-innspillingen, muligens et resultat av en større tidsmessig distanse:

Rachmaninoff and Kreisler interpret Grieg's Sonata for violin and piano op. 45 in September 1928 as two distinct musical personalities; Rachmaninoff announces the long theme of the slow movement with a great deal of tempo fluctuation and all kind of unnotated emphases and rhythmic distortions which are not imitated by Kreisler when he repeats the material in his own highly distinctive way.⁴⁷³

Robert Philip følger opp dette fire år senere:

[...] when Kreisler and Rachmaninoff play together, they sometimes seem to be approaching the music from totally different directions, and playing in totally different styles, with no attempt to compromise with each other. [...] It is as if someone in conversation had said, 'What I think is ...', and someone else had answered, 'Well yes, up to a point, but I think you'll find ...'.⁴⁷⁴

For den komplette saks skyld skal også de fire andre senere innspillingene som har blitt omtalt av *The Gramophone* innenfor samme tidsrom siteres her:

⁴⁷³. Day 2000: 144.

⁴⁷⁴. Philip 2004: 105. At dette var en bevisst tolkning understrekes av at Rachmaninov selv forteller at de gjorde ialt fem *takes* av hver plateside under dette opptaket (så nær som den siste som krevde seks), og det var det siste som ble brukt ved alle sidene (Barrie Martyn (1990) *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*. Ibid.: 109).

Joseph Fuchs (vn) / Frank Sheridan (pf) / Brunswick AXTL 1017

[...]And what we find on that old performance [dvs. Sammons / Leger] is a grace and charm such as is missing in the proficient reading of the American duo. It is a vanished style, which brings Grieg's pretty put rather insipid music to life. [...] Balance and recording are excellent.⁴⁷⁵

Mischa Elman (vn) / Joseph Seiger (pf) / Decca LXT 5113

Elman clearly belongs to the oldfashioned virtuoso school, with all its virtues and vices. He plays as though he thinks the public always pays to hear the performer rather than the composer, and he plays so well that he almost convinces one that this attitude is still valid. He is scarcely aware, it would seem, that his pianist has anything of interest to contribute, and disdains the subsidiary role when the composer has been so thoughtless as to give the piano the tune. Some of his rubato " accompaniments " make nonsense of the pianist's melody. His tempi are sometimes capricious in the extreme, and he has a worrying trick of hesitating on bar-lines—as [...] in the last movement of the C-minor [...]. The recording engineers also seem to think that the piano is a subsidiary instrument, and they have balanced it accordingly.⁴⁷⁶

Josef Suk (vn) / Josef Hála (pf) / Supraphon LPV 293

[Suk:] A fine player, too, with excellent rythm, strong in manner, and with good, rich tone. He is most successful at the Grieg C minor sonata [...] Though the pianist is rather unpoetic, and the piano tone decidedly utility, this is a superior version the the Elman (who no longer sounds on the top of the music) or the old Brunswick [Fuchs/Sheridan] which contained efficient but rather careful interpretations.⁴⁷⁷

Og fra et norsk synspunkt kan det være en nyttig øvelse å se i hvor liten grad en lokal innspilling, flittig omtalt som den var i norsk kultursammenheng da den kom ut, gjorde seg bemerket i en større, internasjonal kontekst. Teksten nedenfor er *The Gramophones* komplette vurdering av selve fonogrammet, resten av anmeldelsen omtaler kun komposisjonen:

⁴⁷⁵. *The Gramophone* vol. 32 (1954 – 55). s. 65 (A. P.).

⁴⁷⁶. *The Gramophone* vol. 33 (1955 – 56). s. 421 (R. F.).

⁴⁷⁷. *The Gramophone* vol. 36 (1958 – 59). s. 458 (W. S. M.).

Yehudi Menuhin (vn) / Robert Levin (pf) / HMV ALP 1712

Menuhin, well accompanied by Robert Levin, plays the three sonatas with affection and lovely tone, the recording is good, the instruments well balanced.⁴⁷⁸

I alt har det blitt fremskaffet 45 innspillinger av sonaten (tabell 4 på side 206 ff). For 28 av disse er 1. takts eksposisjon analysert spesielt med tanke på tempovariasjoner, disse er markert med en skravering i tabellens ID-kolonne. Hverken de 45 eller de 28 er utvalgt etter noen objektiv systematikk. Det har vært gjort et forsøk på å skaffe så mange tidlige innspillinger som mulig, mens innspillinger fra de siste 10 – 20 årene er mer et tilfeldig valgt ut fra hva som har vært tilgjengelig i markedet. De 28 er valgt ut etter en subjektiv vurdering av innstillingene samt et blikk på den totale spilletiden for første sats.

7.2 Den historiske fortelling?

Bruno Repps IOI-målinger av *Träumerei*-innspillinger ble i kapittel 6.3 karakterisert som “hovedsaklig objektive” (side 181), en påstand som krever en nærmere presisering. Så lenge tidsmålinger gjøres på visualiserte signaler, som den utmålte avstanden mellom to punkter på papir eller dataskjerm, arbeider man utvilsomt med objektive data. Når Repp måler avstanden fra tonestart til tonestart på et klaveropptak kan han være rimelig trygg på at han kan finne et punkt på hver tones innsvingningsforløp som representerer ansatsen slik pianisten (og lytteren) oppfatter det. Ved å velge tilsvarende punkter på alle toneansatser minimerer han måleunøyaktigheten. Det samme er også i praksis tilfelle når man måler verklengder med stoppeklokke; selv om man måler det man hører (dvs. subjektivt) blir usikkerheten i måletidspunkter ubetydelig i forhold til måleresultatet.

Som Repp også gjør det klart dukker det opp et prinsipielt spørsmål ved brutte akkorder, hvor det må gjøres et valg om hva som er den viktigste

⁴⁷⁸ *The Gramophone* vol. 37 (1959 – 60), s. 177 (A. R.).

ID	Fiolinist	Pianist	Utgitt på bl.a.	Innsp
AmCh	Pierre Amoyal	Frederic Chiu	Harmonia Mundi HMU 907256 (cd)	1999
BeSi	Massimo Belli	Silvio Sirsen	Sopario Dischi CS 4 (33s)	1983
BrLe	Linda Brava	John Lenehan	EMI 7243 5 56922 2 (cd)	1999
BrVr	Zdenek Broz	Jan Vrána	Supraphon 1111 3164 G (33s)	1981
BøSt	Ole Bøhn	Einar Steen-Nøkleberg	SST 0 181 (33s)	1985
CnEn	Olivier Charlier	Brigitte Engerer	Harmonia Mundi HMC 901492 (cd)	1994
ElSe	Mischa Elman	Joseph Seiger	Decca LXT 5113 (33m)	1955
FuSh	Joseph Fuchs	Frank Sheridan	Decca DL 9571 (33m)	1953
GaSa	Louis Gabowitz	Harriet Parker Salerno	Bruno 14 038 (33m)	1960
GIOr	Kai Gleusteen	Catherine Ordroneau	Crear Classics AV 0037 (cd)	2004
GrHa	Arthur Grumiaux	Istvan Hajdu	Philips A 02 236 L (33m)	1962
HaBo	Marjorie Hayward	Una Bourne	HMV C 1388/90 (78#3)	1928
HeBa	Jascha Heifetz	Emanuel Bay	RCA 09026 63907-2 (cd)	1936
JoNo	Leila Josefowicz	John Novacek	Philips 456 571-2 PH (cd)	1997
KaGo	Daishin Kashimoto	Itamar Golan	Sony SK 89688 (cd)	2001
KaPö	Dong-Suk Kang	Roland Pöntinen	Bis CD 647 (cd)	1994
KnRi	Gunnar Knudsen	Robert Riefling	HMV DB 11 900/02 (78#3)	1947
KoGi	Leonid Kogan	Grigori Gimsburg	Melodia 33 028513-14 (33m)	1947
KoKo	Pavel Kogan	Nina Kogan	Melodia C 10 - 13747-88 (33s)	1979
KrKj	Henning Kraggerud	Helge Kjekshus	Naxos 8.553904 (cd)	1996
KrRa	Fritz Kreisler	Sergei Rachmaninov	HMV DB 1259/61 (78#3)	1928
LoCa	Alan Loveday	Leonard Cassini	Saga 5296 (33s)	1967
LoSt	Geir Inge Lotsberg	Einar Steen-Nøkleberg	Pro Musica PPC 9035 (cd)	1996
MaSt	Curtis Macomber	Marija Stroke	Arabesque Z 6759 (cd)	2003

Tabell 4: Benyttede innspillinger av Griegs op. 45, sortert på ID

ID	Fiolinist	Pianist	Utgitt på bl.a.	Innsp
MeLe	Yehudi Menuhin	Robert Levin	HMV ALP 1712 (33m)	1957
MiSm	Vanya Milanova	Einar Henning Smebye	Simax PS 1015 (33s)	1983
NiJa	Takako Nishizaki	Jeno Jandó	Naxos 8.550417 (cd)	1990
NiKr	Tonko Ninic	Vladimir Krpan	Jugoton LSY 66054 (33s)	?
RuOu	Jerrold Rubenstein	Dalia Ouzel	Pavane ADW 7098 (33s)	1982
SeLo	Toscha Seidel	Arthur Loesser	US Columbia 67 689/91 D (78#3)	1929
SiDa	Dmitry Sitkovetskij	Bella Davidovitsj	Orfeo A 047 831 (33s)	1982
SoGi	Raphael Sobolevsky	Anton Ginsburg	Melodia 33 D - 018143 (33m)	1960
SuHá	Josef Suk	Josef Hála	Supraphon LPV 293 (33m)	1958
SøRø	Trond Sæverud	Einar Røttingen	Simax PSC 1216 (cd)	2001
TaHa	Gerhard Tarack	David Hancock	Bridge BDG 2003 (33s)	1984
TeFi	Henri Temianka	James Fields	Orion ORS 75 193 (33s)	1975
TeGi	Arve Tellefsen	Håvard Gimse	Sony SK 89085 (cd)	1999
TeKn	Arve Tellefsen	Eva Knardahl	NKK NKF 30 045 (33s)	1982
TeLe	Arve Tellefsen	Robert Levin	Philips 839 240 AY (33s)	1966
TøAs	Terje Tønnesen	Reidun Askeland	Victoria VCD 19 006 (cd)	1989
TøSm	Terje Tønnesen	Einar Henning Smebye	Simax PSC 1162 (cd)	1993
VeDr	František Veselka	Milena Dratvová	Aurora ARCD 1917 (cd)	1987
ViDe	Carlos Villa	Luc Devos	Gallo 30-409 (33s)	1984
WiBa	Wanda Wilkomirska	Antonia Barbosa	Connoisseur Society S 2038 (33s)	1971
ZnNi	Dénes Zsigmondy	Annelise Nissen	Classical Records LC 4.021 (33s)	1976

Tabell 4: Benyttede innspillinger av Griegs op. 45, sortert på ID

tonen. Dette utgjør neppe et problem i hans materiale av soloklaveropptak. Men et påfallende trekk ved både hans og andre forskeres arbeider er nettopp dominansen av soloklaver — et opptak av en enkelt musiker på et

instrument med en klart definert toneansats er et godt utgangspunkt for objektive målinger, og av den grunn et naturlig valg.

Ved tilsvarende målinger av kammermusikk melder det seg imidlertid to nye og prinsipielt forskjellige problemer:

- Instrumentene kan ha så forskjellige innsvingningsegenskaper at det er vanskelig å bestemme et objektivt startpunkt for et felles taktslag, f.eks. for kombinasjonen fløyte og cembalo.⁴⁷⁹
- Musikerene kan ha så forskjellige oppfatninger av tempoet i et stykke at det er vanskelig å tolke en felles oppfatning av pulsen.

Forskjellen mellom disse to punktene eksemplifiserer to angrepsmåter man kan ha ved tidsmålinger av innspillinger: objektive eller subjektive. Formulert på en annen måte: man kan forholde seg til en innspilling som en målbar datamengde eller som en subjektiv opplevelse.

Det er to grunner til at jeg i det vesentlige har valgt å følge en subjektiv linje ved tidsmålingene på mitt materiale. Den ene er som nevnt over at ved kammermusikk blir tidsmålinger direkte på lydsignalet upresise i samme grad som musikerne er det; dette kan kun løses ved å lytte på materialet (og dermed gå over til en subjektiv vurdering). Den andre er at en rekke ikke-musikalske faktorer ved innspillingerne som lyd kvalitet, balanse etc (som i tråd med synet på den klassiske innspilling som et *Work of Phonography* er en integrert del av det kunstneriske resultat) ikke lar seg måle objektivt på noen tilfredsstillende måte. Dermed inngår tidsmålinger basert på persepsjon sammen med andre subjektive vurderinger av innspillingerne i en totalvurdering som prinsipielt er basert på lytting, ikke på målinger.

Som ved andre undersøkelser, inkludert både Repps og Bowens, vil tidsmålingene eksemplifisere både en interpretasjonsprototyp (gjennom sine gjennomsnittsverdier) og et interpretasjonsrom (gjennom sitt mangfold). Ved å legge opptakstekniske betraktninger til dette kan begrepene utvides til noe

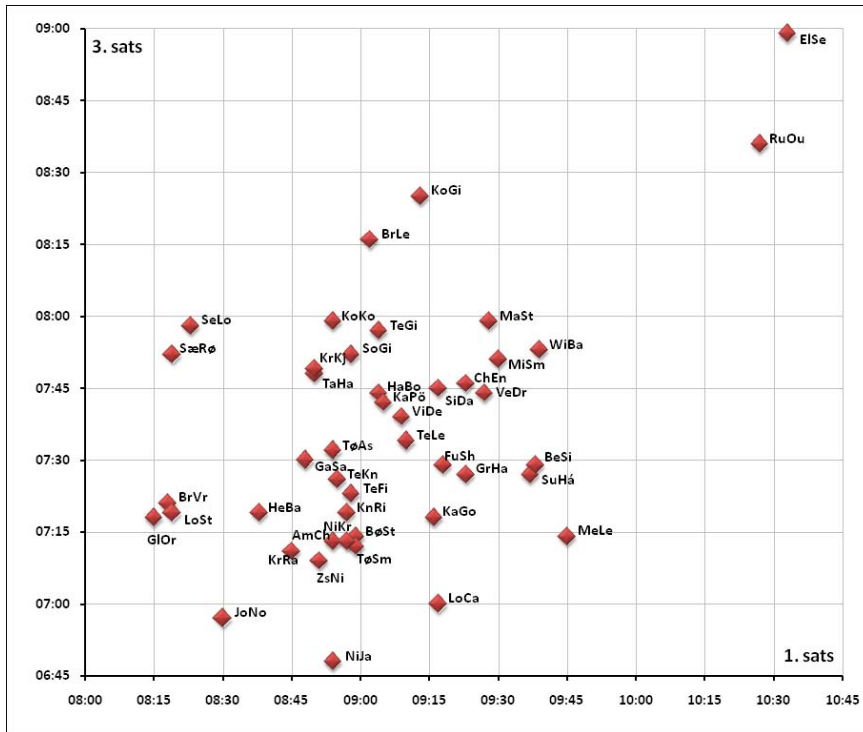
⁴⁷⁹. Under redigering, hvor man gjerne prøver å klippe på ansatsene, kunne det i analogbåndets dager være en utfordring å bestemme seg for om man skulle satse på fløytas første tidlige "spytte"-ansats, cembaloets klart definerte ansats eller selve fløytetonen som ofte vokste frem noe senere enn cembaloet. De tre ansatsene kunne komme i til dels betydelig avstand.

man kunne kalle hhv. en abstrakt “produksjons-prototyp” og et “produksjons-rom” (evt. “realisasjons-prototyp” og “realisasjons-rom”) som et forsøk på å fange opp den klassiske produksjonen i sin totale *Work of Phonography*-betydning.

Det er allerede nevnt at et spesielt problem med en slik duosonate er at i motsetning til solo klaver eller for den sakens skyld orkesterinnspillinger står vi her overfor et samspill mellom to likeverdige musikere. Rent bortsett fra de måletekniske problemene dette reiser melder spørsmålet seg om hvem som definerer det kunstneriske resultatet, eller i hvilken grad vi kan tale om ett kunstnerisk uttrykk (kontra to, som i Timothy Days tidligere siterte omtale av innspillingen med Kreisler og Rachmaninov). Dette ville vært en interessant problemstilling om perspektivet på innspillingene hadde vært som *recorded performances* og ikke *Works of Phonography*. Men tar man min WP-definisjon på alvor ligger det egentlig ingen argumentasjon om at det er en *performance* til grunn for innspillingen, de enkelte musikers kunstneriske bidrag og eventuelle gjensidige påvirkninger blir av mindre betydning; vi lytter til et produkt som forsøksvis skal plasseres i en historisk sammenheng vis-à-vis andre lydproduksjoner av samme eller tilsvarende verk og derfor i mindre grad skal knyttes til fremføringstradisjoner som sådan.

Valg av måleenhet og omfang av målingene er til dels bestemt av praktiske forhold som tilgang til innspillinger og tidsbruk. Griegs sonate op. 45 er et stort anlagt verk på ialt 464 + 267 + 401 takter for de tre satsene og med en samlet spilletid på ca 23 minutter. Bortsett fra registreringen av total spilletid for alle tre satsene er det derfor kun gjort detaljerte målinger på et mindre delmengde av dataene, nemlig på de første 137 taktene i 1. sats (til bokstav **E** i Henles urtekstutgave). Dette utgjør så godt som hele eksposisjonen. Grunnen til at registreringen ikke er ført helt frem til gjennomføringens begynnelse i takt 145 er at kombinasjonen av pauser og kraftige ritardandi etter bokstav **E** gjorde målingene for unøyaktige til å ha noen verdi.

Figurene 6 og 7 viser forholdet mellom spilletidene for henholdsvis første- / tredjesats og første- / andresats for samtlige 45 innspillinger. En svak tendens til at datapunktene danner et bånd i 45 graders vinkel med aksene antyder at innspillingene utviser en viss konsistens i tempovalg i alle tre satsene, men bortsett fra et par spesielt langsomme (Elman/Seiger (1955) og Rubenstein/Ouzel (1982)) og et par spesielt raske (Gleusteen/Ordronneau

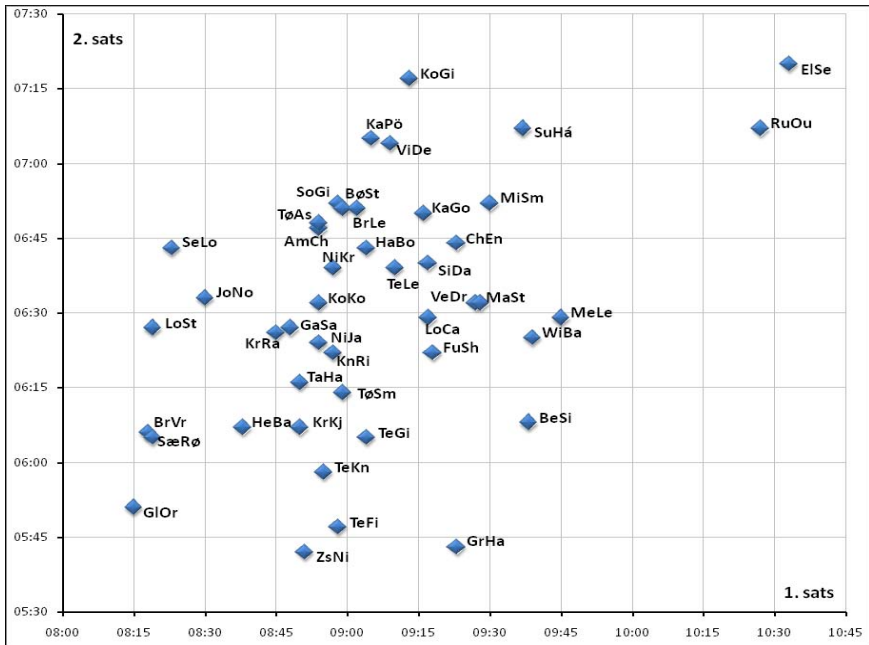


Figur 6: Spilletider for Griegs op. 45, 1. og 3. sats

(2004) og Broz/Vrána (1981)) er spredningen for stor til å trekke noen bas-
tante konklusjoner om sammenhengen mellom tempovalg i de tre satsene.

Ved istedet å legge ut måleresultatene langs en tidsakse etter opptakstids-
punkt får vi et historisk perspektiv på spilletidene (figur 8); en velprøvet
fremstillingsform både for Bowen og andre. De lineære trendlinjene (hel-
trukne streker) antyder en viss tempopøkning for alle tre satsene gjennom
hundreåret. Men sett i relasjon til den store spredningen av dataene er det
neppe mulig å lese ut av dette noen permanent endring av sonatens inter-
pretasjonsprototyp over tid.

På dette punktet blir det nødvendig å stoppe opp litt og spørre hva slags his-
torisk fortelling en slik graf egentlig er i stand til å formidle. Fristelsen til å
lese inn en kausal sammenheng mellom innspillingene er stor, men gir
neppe noe korrekt bilde av hvorledes interpretasjoner på fonogrammer tra-



Figur 7: Spilletider for Griegs op. 45, 1. og 2. sats

deres mellom musikere. Her mangler vi opplysninger på to sentrale områder. For det første har vi en svært mangelfull oversikt om de enkelte innspillingenes spredning og influensområde, både tidsmessig og geografisk. Utvilsomt kan vi peke på innspillingen med Kreisler og Rachmaninov fra 1928 som en mulig spesiell innflytelsesrik innspilling. På samme måte kan vi også avskrive enhver innflytelse fra innspillingen med Heifetz og Bay siden den først var tilgjengelig for et par år siden etter å ha ligget utgitt siden 1936. Men problemet ligger ikke på mangelen på slike spesialopplysninger — vi vet simpelthen for lite om på hvilken måte klassiske innspillinger inngår i hva man kan kalle den komplette musikkmengetil en hver tid i et samfunn; hvordan de brukes, hvor ofte de spilles, hvor stor del de er av det totale musikkonsum. Det faktum at et fonogram er produsert gir i realiteten ingen informasjon om dens betydning for en eventuell interpretasjons-historikk.

Det andre området vi vet for lite om er hvorledes (eller om i det hele tatt) produsenter og musikere bruker andres innspillinger ved innstuderinger og nyproduksjoner. Selv om dette utvilsomt har forandret seg gjennom århundret er sannsynligvis utgangspunktet for en klassisk musiker under en produksjon fremdeles konsertsituasjonen. En produsent vil på sin side være mer tilbøyelig til å ha fonogramreferanser for produksjonen. Slik blir de kunstneriske valg som gjøres under et opptak til under en form for forhandlingssituasjon hvor konsertreferanser og fonogramreferanser møtes.

Dermed svekkes tilsynelatende argumentasjonen om den klassiske innspilling som WP. Sammenliknet med *rock music* (etter Gracyks definisjon) spiller utvilsomt fonogrammet en mer sekundær rolle i formidlingen av kunstneriske ideer innen klassiske produksjoner. Men å lese en slik graf utelukkende som en historisk fortelling om fremføringstradisjoner blir også upresist. Mer korrekt blir det å si at det klassiske fonogrammet gjenspeiler to samtidige kunstneriske tradisjoner som gjensidig påvirker hverandre under produksjonsarbeidet: en tradisjonell, knyttet til konsertsituasjonen og primært formidlet gjennom musikere, en teknologisk, knyttet til studioteknikken og primært formidlet gjennom produsent og teknisk ekspertise. Begge disse komponentene er tilstede i grafens historiske fortelling, om enn neppe i like stor grad.

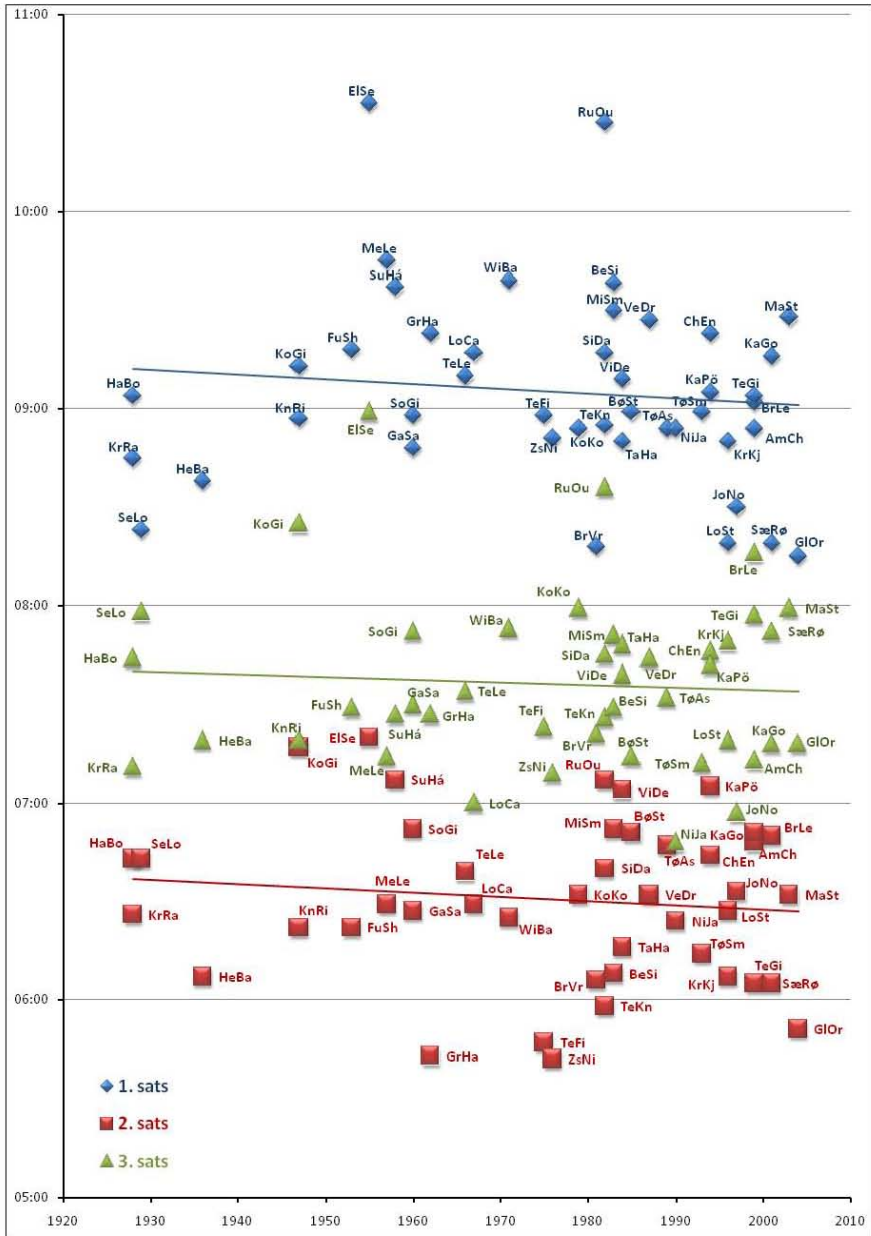
I det siste tiårets litteratur om fremføringstradisjoner slik de formidles via fonogrammet, blir det gjerne fokusert på det første aspektet. Robert Philip beskriver sin første bok *Early Recordings and Musical Style*⁴⁸⁰ slik:

In it I described some of the most striking features of early twentieth-century performing styles, and suggested that they provided important evidence for the ways in which practices over time. On the one hand, early recordings strongly suggest what nineteenth-century playing must have been like. On the other hand, recordings show how our modern styles and approaches have developed.⁴⁸¹

I denne beskrivelsen fremstår fonogrammet utelukkende som en passiv formidler av fremføringstradisjoner. Og i spørsmålet om kontakt, evt. interak-

⁴⁸⁰. Philip 1992.

⁴⁸¹. Philip 2004: 2.



Figur 8: Spilletider og lineære trender for Griegs op. 45

sjon mellom den klassiske konserttradisjon og selve studioproduksjonen fremstår en del klassiske musikere som lite aktive brukere av fonogrammer, faktisk til dels negative til bruken av dem. Timothy Day summerer opp Pierre Boulez' syn på dette:

Boulez agreed with Mahler that tradition is laziness and the business of the performer is first to dig deep into the score, to discover possibilities through the notation, not to be led into second-hand solutions by imitating the performances of others. What are most likely to be copied from a recording, in Boulez's opinion, are simply a performer's superficial mannerisms, not the essential character of a performer's art, which is unique anyway and therefore beyond imitation.⁴⁸²

Day nevner samme sted mange andre eksempler på en slik skepsis, både med tanke på interpretasjon og instrumentalteknikk.⁴⁸³ Dermed kan Elisabeth Schwarzkopfs fortelling om hvordan hun på førtitallet ble coach'et av sin mann, plateprodusenten Walter Legge, ved hjelp av innspillinger nærmest virke som et unntak som bekrefter regelen. I sin bok siterer hun Legge:

[...] she had never owned a gramophone [...] I set out to widen by recorded examples her imaginative concept of the possibilities of vocal sound. Rosa Ponselle's vintage port and thick cream timbre and noble line [...] one word only from Melba [...] Lehmann's all-embracing generosity [...] McCormack's incredible octave leap in "Care selve".⁴⁸⁴

Men selv om de er få har hun neppe vært den eneste; i samme bok skriver hun om Herbert von Karajan:

He will listen to every bar of any colleague of fame, just to see if there is a nuance that pleases him, a way of doing things, or a way of not doing things. He's like a magpie when he comes to the house to stay. He goes through all the piles of new records, takes them up in his room and plays bits through. "Listen, what do you think of this?" "Have you heard Munch's tempo for that bit of *La Mer*? Quite extraordinary. We must

⁴⁸². Day 2000: 224.

⁴⁸³. Om innspillinger som forbilde for instrumentalteknikk kan som et kuriositet nevnes en norsk saksofonist som på tredvetallet lærte seg klangbehandling på sitt instrument ved å lytte på plater med ulike jazzband. Dessverre viste det seg i ettertid at det instrumentet han forsøkte å etterlikne var en trompet med mute (Holst 1998: 38).

⁴⁸⁴. Schwartzkopf 1982: 144.

try that out some time.” “I am not ashamed to admit that’s where I got that from and that’s where I got that from.”⁴⁸⁵

Det er neppe noen overraskende innsikt at musikere vil peke på notene som det eneste korrekte utgangspunkt for en innstudering. Dette til tross for at den muntlige traderingen står sterkt i en hver musikeropplæring gjennom den tradisjonelle én-til-én undervisning i en mester-svenn tradisjon. Day antyder at fonogrammens betydning for musikere ligger mer på repertoarutvidelsen og inspirasjonen som kan komme fra den ukjente musikken, enn som hjelp under innstudering.⁴⁸⁶ Men denne avventende holdningen til fonogrammet som et kunstnerisk produkt som sådan gjør at vi hovedsakelig må lese grafen som en historie om de konsertbaserte interpretasjonene, slik de ble produsert og lagret til forskjellige tidspunkter.

Allikevel må vi stille oss spørsmålet om det ikke — til tross for uviljen til å medgi noe slikt — finnes en form for interaksjon mellom interpretasjon og fonogram, som kan forklare iallefall deler av en eventuell interpretasjonsforandring over tid. Når Bowen som tidligere nevnt dokumenterer at Mahlers sjette symfoni faktisk forandrer seg gjennom innspillinger over et tidsrom på førti år blir spørsmålet: Hva skyldes dette? Tre typer svar kan tenkes:

- Det skyldes en kunstnerisk trend, evt. en øket kunstnerisk innsikt hos de musikere og i de musikkmiljøer som beskjeftiger seg med denne typen musikk, og har ingen ting med fonogrammer som sådan å gjøre.
- Det skyldes at noen innspillinger blir normdannende og fremstår som interpretatoriske forbilder.
- Det skyldes at selve produksjonsarbeidet fører til en nyvurdering av tempi i dette spesielle verket, i en form for tilbakekopling mellom produksjon og interpretasjon.

De tre typene svar utelukker ikke hverandre, tvert om er det sannsynlig at en observert interpretasjonsforandring kan forklares ut fra alle tre punkter, om enn med forskjellig vektning.

⁴⁸⁵ Ibid.: 225.

⁴⁸⁶ Day 2000: 224.

Det er vanskelig å trekke noen konklusjoner om en slik tilbakekopling mellom interpretasjoner og teknologiske rammer på bakgrunn av tidsmål av den typen som er presentert her. Spilletidsmessig går de to siste satsene av Griegsonaten uproblematisk inn på to 78-sider hver. Første sats kan derimot bli i lengste laget, og det kan synes påfallende at vi finner tre tidlige LP-innspillinger (Elman, Menuhin og Suk, alle fra femtitallet) hvor denne satsen spilles vesentlig langsommere enn tidligere, muligens en indikasjon på at tempoet på førkrigsinnspillinger til en viss grad har blitt diktert av tidsrammene på 78-platene. På den annen side finnes det nok av senere innspillinger som holder et vel så høyt tempo slik at argumentet dermed svekkes.⁴⁸⁷

7.3 Tempo og tidsmåling

Rent teknisk er begrepet 'tempo' slik det blir brukt i forrige avsnitt noe misvisende. Det som egentlig er målt er spilletid, og selv om det matematiske forholdet mellom spilletid og tempo er enkelt nok er allikevel det musikalske tempobegrepet mer komplekst. Musikalsk tempo, uttrykt som musikalsk telleenhet pr. tidsenhet, er aldri konstant gjennom et stykke, men fluktuerer kontinuerlig. Som Repp og mange andre forskere har påvist er det i denne kontinuerlige variasjonen at mye av musikkens ekspressivitet ligger.

Allikevel har man av og til behov for å angi tempo som en gjennomsnittlig størrelse over et visst tidsforløp. Nå er alle tempomål prinsipielt gjennomsnittsmål siden de blir gjort indirekte; ved å telle et antall pulser (taktslag) og dele dette på tidsforløpet. Avhengig av hvordan vi måler kan vi imidlertid komme frem til forskjellige gjennomsnittstempi på samme materiale. Her finnes det to ytterpunkter:

⁴⁸⁷. Bowen avviser en slik sammenheng i sin gjennomgang av innspillinger av Mahlers 4. symfoni. Hans hypotese var imidlertid formulert noe annerledes: LP-platenes mulighet til lenger spilletid inviterte til et langsommere tempo enn tidligere (Bowen 1996: 116).

- Man kan måle et lengst mulig tidsforløp, eksempelvis for en hel sats. Gjennomsnittstempoet blir antall taktslag i satsen delt på varigheten. Vi får et abstrakt tempobegrep som fordeler tempoet jevnt utover den tilgjengelige tid.
- Man kan måle kortest mulig tidsforløp, eksempelvis hvert taktslag for seg og beregne tempoet for hver av disse. Vi får et tilnærmet kontinuerlig variabelt tempo. Ved å ta summen av alle tempomål og dele på antall taktslag får vi et alternativt mål for gjennomsnittstempoet.

Om tempoet er konstant gjennom måleperiodene gir de to metodene identiske resultater. I en musikalsk virkelighet med et kontinuerlig varierende tempo gir den siste metoden alltid et høyere gjennomsnittstempo siden hver takt teller like meget.⁴⁸⁸ Kanskje kan den også sies å være mer korrekt siden den bruker musikalsk puls og ikke fysisk tid som utgangspunkt; *ritardandi* og avfraseringer vil vektes mindre med denne målemetoden. Allikevel må konklusjonen være at begrepet gjennomsnittlig tempo ikke gir særlig musikalsk mening og bør som oftest erstattes med rene tidsmål.

I mitt utvalg — de første 137 taktene av 1. sats — er tidsmålingene foretatt på hver taktbegynnelse, fra ener til ener. Det ville sansynligvis vært optimalt å måle hver puls, dvs. den punkterte firedel, men doblingen av målepunkter gjorde dette urealistisk. Hver takt ble derfor betraktet som en enhet med konstant tempo over de to slagene.

Selv om tilgangen på lokal datakraft og mulighetene til en god visualisering gjør det til en langt enklere oppgave å måle intertonale avstander i dag enn bare for få år tilbake, er ikke valg av metode uten konsekvenser, siden tidsmålinger som oftest vil ha en subjektiv komponent. Kun i spesielle tilfelle — og neppe innenfor klassisk musikk — vil en objektiv måling av kurveformen kunne gi noen troverdige data om tempo på mikro- eller makroplan. Valg av måletidspunkter, f.eks. ved taktbegynnelser eller toneansatser, blir derfor spørsmål om å plassere slike best mulig ut fra en subjektiv vurdering.

⁴⁸⁸ Et lite eksempel for å klarlegge: Seksti taktslag med en varighet på tilsammen ett minutt vil få en gjennomsnittshastighet på 60 uansett hvor ujevnt taktslagene fordeler seg etter den første målemetoden. Den andre målemetoden vil vekte de raske slagene mer enn de langsomme og gjennomsnittstempoet stiger. Hva som gir det mest korrekte bildet av det musikalske tempoet kan imidlertid diskuteres — her er nok begrepet 'gjennomsnittstempo' lite mengingsfullt uansett.

Med et ordinært MIDI-keyboard er det en enkel sak å markere takten og registrere dette synkront med en avspilt lydfil (*tap-a-long*). Problemet melder seg når tempoet varierer, spesielt når det nettopp er denne variasjonen som er det mest interessante. Ved å øve seg kan man riktignok bli kjent med de lokale tempovariasjonene, og ved å gjenta inntastingen flere ganger kan unøyaktigheter midles ut. David Milsom beskriver fordelene med metoden slik:

The writer would listen to the given performance several times prior to commencement of the analysis work, in order to be familiar with the location of rubato, and more general/global tempo changes. Then the author depressed a key of the keyboard in time with each beat of the performance [...] This process was repeated was repeated a minimum of three successive times, and the degree of perceived accuracy recorded by the analyst.⁴⁸⁹

Problemet med denne metoden er at de feil som tross all øving allikevel introduseres ikke rettes opp men forsøkes minimert gjennom flere gjentatte målinger. Fordelen er at ved å betrakte spredningen i måleresultatene får man en hjelp til å tallfeste usikkerheten, uten at dette gir noen direkte hjelp til å forbedre resultatet.

I dette arbeidet er det valgt en mer interaktiv metode med potensiale for større presisjon. Hovedverktøyet er lydredigeringsprogrammet *Cubase SL 3.3.1* som har muligheten til legge ut en variabel tidsakse inndelt i takter og taktslag langs musikken (Cubase bruker betegnelsen *timewarp* på dette). Taktene / slagene kan justeres manuelt langs tidsaksen slik at de faller sammen med musikken uansett graden av tempovariasjon. Et parallelt MIDI-spor som var låst til denne variable tempoaksen trigget en synthesizer i form av en perkusjonslyd som tidsmarkør. På denne måten kunne taktbegynnelse plasseres, spilles av og justeres inntil det hørtes korrekt ut — som en slagverker som setter et enkelt slag på hver ener. Perkusjonslyden ble valgt istedet for Cubase's interne clicktrack-lyd for å få en tidsmarkør med en mer instrumentlik innsvingningstid.⁴⁹⁰

MIDI-dataene ble så eksportert fra Cubase til en .mid-fil, og med gratisprogrammet *MF2T* (Midifile to text) konvertert til en ren tekstfil. Deler av

⁴⁸⁹. Milsom 2003: 211.

tekstfilen ble i sin tur kopiert inn i Microsoft Excel hvor hovedparten av analysene fant sted.

I Excel ligger dataene som mikrosekunder pr. taktslag med to identiske taktslag pr. takt. Målenøyaktigheten av dette kan kun bli et anslag, men består sannsynligvis av tre komponenter:

- En komponent knyttet til selve måleoppløsningen, dvs. hvor nøyaktig kan man vente at et hørbart slag kan synkroniseres med en like hørbar musikalsk hendelse? Denne komponenten er sannsynligvis konstant over samtlige målinger.
- En komponent som varierer med musikken, dvs. at den er minst ved tydelige musikalske hendelser og øker hvor musikken ikke gir sikre holdpunkter for en ener, eksempelvis i taktene 18, 53, 56 – 58, 129 og 135.
- En komponent som varierer med innspillingen og spillestilen, f.eks. hvor musikerne er upresise i forhold til hverandre eller hvor det er store tempoforandringer kombinert med forrige punkts komponent.

Repps anslag for måleunøyaktigheter på sitt *Träumerei*-materiale var i størrelsesorden 5 – 10 ms.⁴⁹¹ Siden dette var på et objektivt, målbart materiale bør man i utgangspunktet regne med en vesentlig større usikkerhet ved slike målemetoder som beskrives her. I et arbeid om tempo og fleksibilitet ved historiske orkesterinnspillinger med tilsvarende måleprosedyre som Milsom anslår Bowen måleunøyaktigheten til ca 60 ms, eller ca 3% på sitt materiale.⁴⁹²

Plasseres en puls unøyaktig vil dette influere både på målingene før og etter pulsslaget. For å redusere slike feil er tempoberegningen for hver takt vektet med halvparten av tempoet i takten før og halvparten av tempoet i takten

⁴⁹⁰. CHARM har på sin hjemmeside lagt ut en beskrivelse av sin måte å gjøre tilsvarende tidsmålinger på, ved hjelp av gratisprogrammet *Sonic Visualiser* [www.sonicvisualiser.org]. Dette gir de samme mulighetene som ved bruk av Cubase — *Sonic Visualiser* har riktignok en rekke flere måter å vise signalets fysiske egenskaper på (men som ikke ville være til noen spesiell hjelp i dette tilfellet) — og krever på samme måte at dataene eksporteres til et regneark for å bearbeides videre. Interessant nok har også *Sonic Visualiser* en mulighet til å erstatte click-track lyden med et MIDI-styrt lydssample.

⁴⁹¹. Repp 1992: 2550.

⁴⁹². Bowen 1996: 130.

etter. En slik vekting fjerner individuelle feil ved å glatte ut målingene, men den glatter også ut forskjeller som skulle ha vært beholdt, eksempelvis ved klare tempoforandringer ved overgang til nye fraser.

Her kan det anføres at siden den foreliggende metoden er interaktiv vil de endelige plasserte, hørbare pulsslagnene allikevel gi et korrekt bilde av tempoet slik det blir subjektivt oppfattet. Vi er slik sett uinteressert i hvordan denne pulsmarkeringen forholder seg til det akustiske signalet. Den viktigste usikkerheten er knyttet til om de subjektivt oppfattede tempomarkeringene gir en korrekt avspeiling av den puls musikerne reelt har ment å formidle. Jeg er derfor tilbøyelig til å betrakte mine målinger som mer nøyaktige enn Bowens, anslagsvis ned mot ca 1 – 1,5 % av tempoangivelsene.

7.4 Interpretasjonenes mangfold

Når jakten på interpretasjonens historiske dimensjon står frem som et forlokkende forskningsfelt er det lett å bli blind for det enkle faktum at innspillingene er skapt gjennom individuelle kunstneriske prosesser, uansett hvilket ontologisk perspektiv man vil betrakte innspillingene i. Ønsket om å finne gjennomsnittlige verdier og trender over tid kan lett komme i veien for det store interpretasjonsmangfold som spredningen av måledataene viser.

Nå er det imidlertid ikke interpretasjonsprototypen (uansett om denne ligger fast i tid eller ikke), men heller det interpretasjonsrommet som omgir prototypen, som er av interesse. I denne sammenhengen fremfører Bowen en interessant argumentasjon:

[...] if an audience refuses to recognize a work unless it is played within a certain tempo range, or considers a performance outside this range a bad one, then that range becomes an essential quality of the musical work. If, however, the same work is identified or judged equally good at any tempo, then tempo is entirely arbitrary (i.e., it becomes an accidental rather than an essential quality. It is ultimately audiences who determine whether a performance at a new tempo is still a performance of the work.⁴⁹³

Bowens anliggende er å finne et mål på tempotoleransen (*tempo tolerance*), dvs. de grenser for interpretasjonsrommet som defineres av tempovalg. Men indirekte sier han også noe om tilbakekoblingen mellom utøver og lytter, mellom produksjon og konsument. Spredningen av interpretasjonsdata forteller om et kunstnerisk mangfold. Avgrensningen av de samme data forteller om hvilke rammer publikums aksept — eller mangel på det samme — til en hver tid setter.

Det er neppe slik at det kun er tempoparameteren som gjøres til gjenstand for publikums vurdering. Det Bowen her indirekte peker på er at samtlige egenskaper ved innspillingen som sådan blir dratt inn i en tilbakekopling mellom produksjon og lytter. Publikums vurdering over tid danner rammene for produksjonsrommet. Vi er på nytt ganske nær Dahls begrep *lyttere-rens argument*.⁴⁹⁴

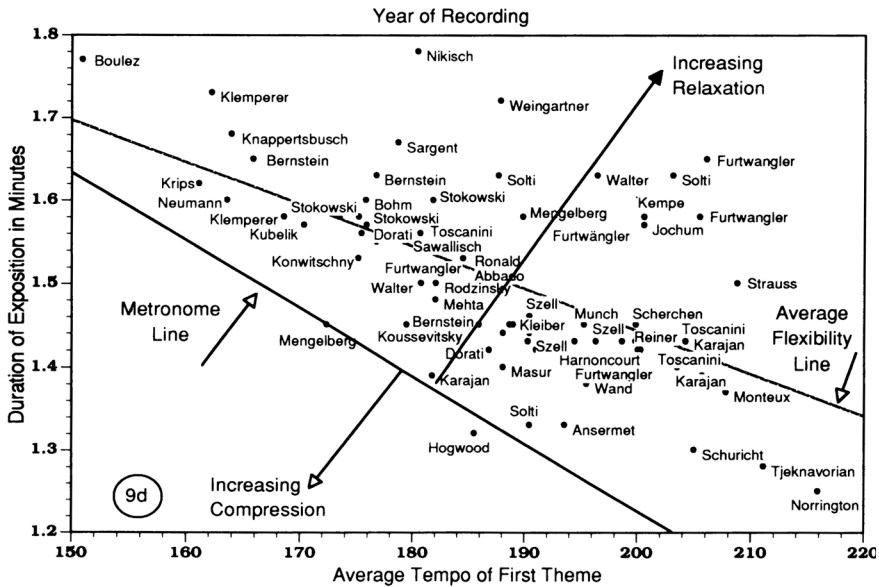
Slik kan vi godt se dataspredningen i et historisk perspektiv: som en indikasjon på hvilke rammer som ble (antatt) akseptert av et publikum på innspillingstidspunktet. Men siden alle innspillingene i prinsippet er tilgjengelige i dag — og i tråd med Auslanders tidligere siterte syn på avspilling av all lydfestet musikk som nåtidig — kan vi meget gjerne betrakte spredningen som et bilde på hvor mange forskjellige posisjoner man kan betrakte Griegs sonate på *i dag*, uberoende av noen refleksjon over innspillingstidspunktet.

Derfor kan det være vel så informativt — som Repp gjør det med sine *Träumerei*-data — å lete etter sammenhengene blant produksjonene uten å ha noen *a priori* mening om deres historiske plassering, siden denne plasseringen kan være helt uten betydning for vår opplevelse av innspillingen. Repp gjør bruk av en faktoranalyse i sitt arbeid; både denne og andre statistiske grupperingsmetoder ville kunne gi meningsfulle resultater.

En faktoranalyse basert på objektive mål gir imidlertid ingen komplett informasjon om produksjonenes akustisk-tekniske egenskaper. Selv ikke de foreliggende tidsmålingene hvor objektive mål er korrigert på persepsjonsbasis gir informasjon om annet enn interpretasjonen som sådan. Skal produksjonen vurderes i hele sin bredde vil det være nødvendig å trekke inn lytte-

⁴⁹³ Bowen 1996: 128. Originalens understrekning.

⁴⁹⁴ Dahl 2006: 33



Figur 9: Fleksibilitetsgraf for Beethovens 5. symfoni, 1. sats
(Bowen 1996: 136)

tester siden det ikke finnes meningsfulle metoder å måle akustiske eller opptaksmessige karakteristika på. Det finnes mange måter å gjennomføre slike lyttetester på, felles for de fleste er at de er svært tidkrevende på et materiale av en slik størrelsesorden som foreligger her.⁴⁹⁵

Det er fullt mulig å måle seg bort i et slikt materiale, og det er ingen mangel på de grafer som kan tegnes opp på grunnlag av målingene. Her skal kun én variant presenteres, valgt ut fordi Bowen har gjort en tilsvarende undersøkelse i sitt materiale slik at det finnes et sammenlikningsgrunnlag.

Grafen presenterer det Bowen kaller fleksibilitet (*flexibility*) i materialet, definert som tempovariasjoner innenfor en gitt tidsramme. Én måte han fremstiller dette på er å sammenlikne tempoet innenfor relativt få åpnings-

⁴⁹⁵ Det finnes en rik litteratur om dette; en god og kortfattet oversikt finnes eksempelvis hos Bonebright et al 1998

takter med den tiden det ville ha tatt å spille en en større strukturell enhet med dette som et fast tempo. Hans graf for innspillinger av Beethovens 5. symfoni er vist i figur 9.⁴⁹⁶

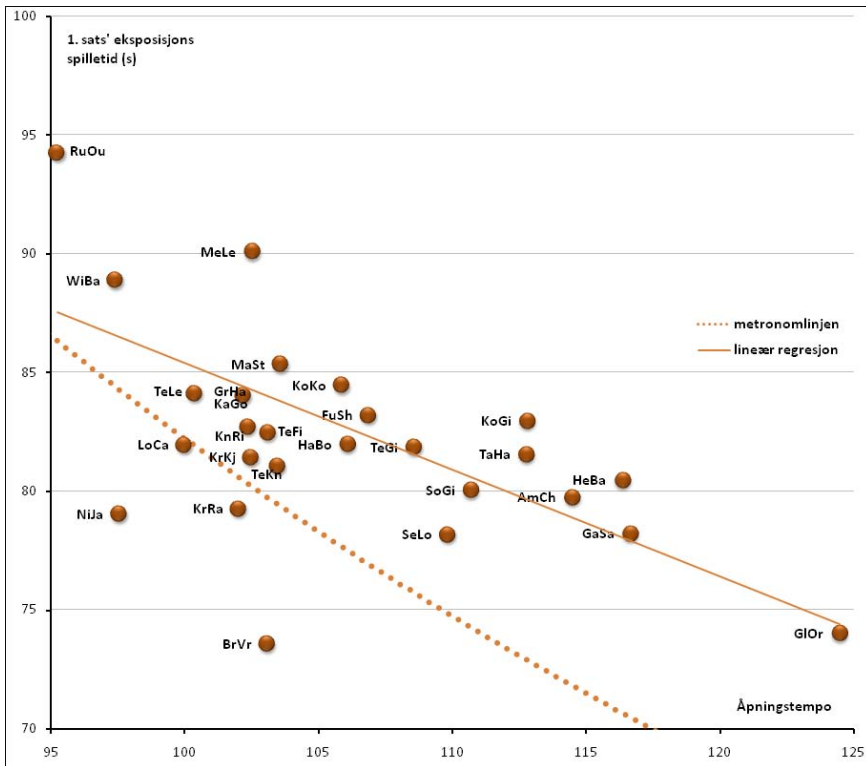
Figuren viser sammenhengen mellom hovedtemaets gjennomsnittstempo og eksposisjonens lengde i minutter. Bowen klargjør ikke helt hvordan han måler gjennomsnittstempoet, men grafen gir allikevel et godt bilde av hvor forskjellige interpretasjonene er i dette perspektivet. Ved å innføre begrepsparet avspenning / tilstramming (*Relaxation / Compression*) prøver han mer intuitivt å finne en overordnet egenskap ved interpretasjonene uten å gå veien om en formell faktoranalyse. Hans gjennomsnittlige fleksibilitetslinje (*Average Flexibility Line*) er en vanlig lineær regresjonslinje gjennom målepunktene og gir et slags gjennomsnitt for alle målingene. Linjen han har kalt metronomlinje (*Metronome Line*) skal vise sammenhengen hvis hovedtemaets tempo hadde blitt holdt konstant gjennom hele eksposisjonen.⁴⁹⁷ Innspillingene på oversiden av denne linjen senker tempoet etter hovedtemaet, innspillingene på undersiden øker det. Gitt den (svakkede) tradisjonen med å senke tempoet ved sidetemaet er det ikke overraskende at de langt fleste innspillingene ligger på avspenningssiden av metronomlinjen. Dette er imidlertid et trekk som er verkavhengig; Bowen nevner Mozarts symfoni nr. 40 som et eksempel hvor de fleste innspillingene ligger på tilstrammings-siden, dvs. tempoet blir raskere i løpet av eksposisjonen.⁴⁹⁸

En tilsvarende graf for Griegsonaten er vist i figur 10, hvor gjennomsnittstempoet for de første 22 taktene frem til bokstav A (målt over hele tidsforløpet og delt på antall takter) er sammenliknet med spilletiden for eksposisjonen. Grafen viser samme generelle bilde som ved Bowens Beethovenmateriale, med de fleste innspillingene liggende på avspenningssiden av metronomlinjen.

⁴⁹⁶ Bowen 1996: 136.

⁴⁹⁷ Bowens har tegnet metronomlinjen som en rett linje. Sammenhengen mellom de to variablene er imidlertid invers og kurven skal derfor være en hyperbel. Ekstrapolerer vi Bowens rette metronomlinje finner vi at ved et metronomtempo på ca 350 blir forventet spilletid lik null(!).

⁴⁹⁸ Ibid.: 135.



Figur 10: Fleksibilitetskurve for utvalgte innspillinger av Griegs op. 45

Hverken her eller hos Bowen er det mulig å trekke ut noen historisk linje. De fire Grieginnspillingerne som befinner seg på tilstrammingsiden av metronomlinjen (Nishizaki/Jandó, Kreisler/Rachmaninov, Broz/Vrána og Loveday/Cassini) er fra henholdsvis 1990, 1928, 1981 og 1967. De fire innspillingerne som starter langsomst (Rubenstein/Ouzel, Wilkomirska/Barbosa, Elman/Seiger og Nishizaki/Jandó) er fra 1982, 1971, 1955 og 1990.

Hensikten med dette eksemplet er som tidligere nevnt ikke å avskrive en historisk dimensjon i interpretasjonene. At spillestiler og verkoppfatning forandrer seg med tiden — mer for noen verk, mindre for andre — er et udis- kutabelt faktum som de seneste tiårenes forskning har gitt oss rikelige bevis på. Hensikten er heller å peke på at det også gir mening å se bort fra denne

historiske dimensjonen. Her stiller nettopp det klassiske fonogram i en særstilling vis-a-vis *rock music's* entydige kobling til studioarbeidet og jazzens like entydige kobling til den improviserte fremføring. Den notebaserte, fremføringsavhengige klassiske musikken får så og si en ekstra dimensjon gjennom sin mulighet til å tolkes på to måter; i sin historiske kontekst som en tidsbestemt representasjon av det allografiske kunstverket (komposisjonen), eller som et tidsuavhengig, nåtidig autografisk kunstverk hvor komposisjon, interpretasjon og produksjon smelter sammen til ett.

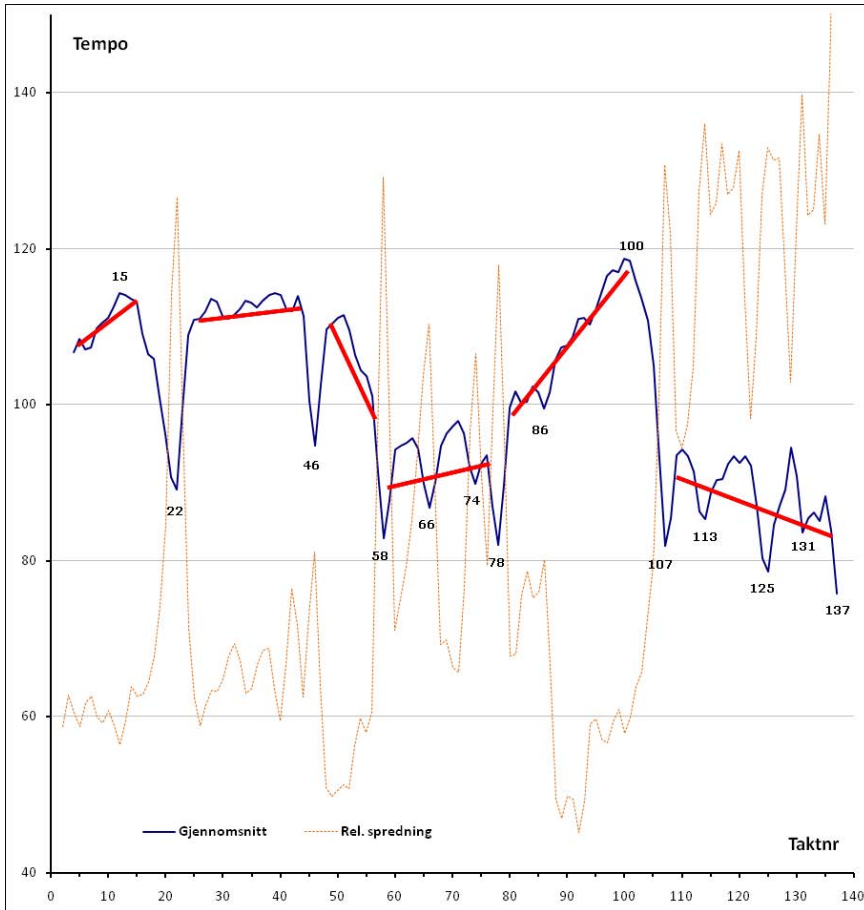
7.5 Tempoprofiler og interpretasjonsrom

For å vise mangfoldet på mikroplanet kan tempoet registreres slik det varierer fra takt til takt, som en tempoprofil eller *tempo map* som Bowen kaller det.⁴⁹⁹ Målingene skjer som tidligere beskrevet ved å måle lengden på hver takt og gjøre dette om til en metronomangivelse. Slike målinger er gjort på ialt 28 av innspillingene (vist uthevet i tabell 4).

En graf med 28 kurver vil neppe bli leselig, istedet viser figur 11 en gjennomsnittsverdi takt for takt av samtlige målinger. Grafen gir derfor ingen informasjon om de individuelle innspillingene, men det er beregnet en spredningsverdi for hver takt, basert på standardavviket takt for takt over samtlige innspillinger. Spredningsverdien er skalert for å passe inn i samme skala som tempobetegnelsen. Dens absolutte verdi er derfor uten betydning i denne sammenhengen, men jo høyere spredningsverdien er for en gitt takt, desto mer skiller tempiene i de forskjellige innspillingene seg fra hverandre i denne takten.

Kurven for gjennomsnittstempoet forteller tydelig om hvorledes tempoforandringer på mikroplanet brukes til å understreke sonatens struktur med klare, veldefinerte minima, som innbyrdes står i hierarkisk forhold til hverandre, ganske likt Repps tidligere nevnte *Träumerei*-data. Den største tempo-reduksjonen finnes ved måldataenes slutt i takt 137, reduksjonen ville

⁴⁹⁹ Bowen 1996: 130.



Figur 11: Tempo og tempospredning i Griegs op. 45, takt 1 – 137

sannsynligvis blitt større om vi hadde målt videre frem til takt 145. På neste hierarkiske nivå er det tydelige avfraseringer en rekke steder, eksempelvis i takt 58 hvor sidetemaet begynner og i takt 107 hvor Grieg angir *a tempo* etter å ha angitt *poco sostenuto* to takter tidligere. Fra takt 67 til takt 78 har pianistene sitt soloparti i sidetemaet; det enkle temaet får liv gjennom to “fraseringsbuer”.

Rent visuelt er hovedtendensene i tempoet trukket opp på kurven som rette linjer. I forhold til Griegs egen metronomangivelse på $MM \text{ } \downarrow = 116$ utgjør dette en påfallende forskjell. Åpningen spilles alltid *accelerando* frem til takt

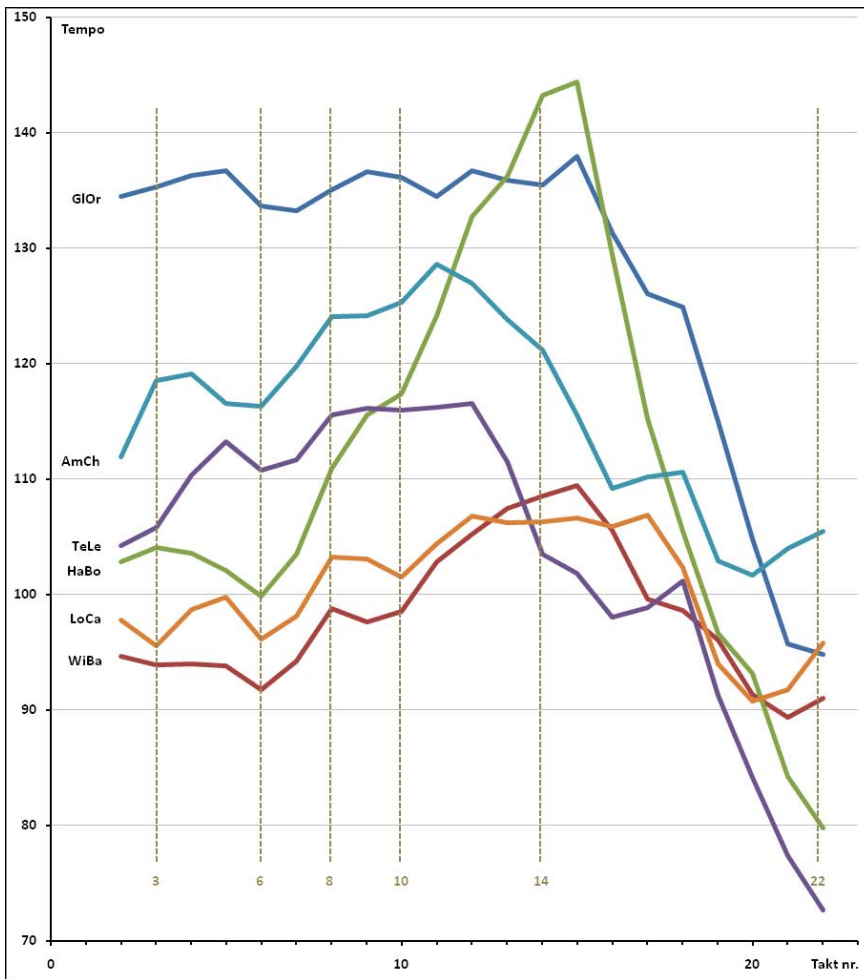
15, fra bokstav **A** i takt 23 holdes tempoet jevnt (og det eneste partiet hvor tempoet holdes temmelig nøyaktig etter komponistens ønske) for deretter å synke kraftig. Sidetemaet går påfallende langsommere (men spredningen er større her) før vi igjen får en sterk *accelerando* fra bokstav **C** i takt 79 frem til takt 100. Fra takt 107 settes det et nytt (lavt) tempo som synker ytterligere mot slutten av eksposisjonen.

Gjennomsnittskurvens minima (og til en viss grad noen -maksima) kan som nevnt fortelle noe om innspillingenes felles oppfatning av strukturen i denne delen av sonaten. I denne sammenhengen er imidlertid spredningskurven vel så interessant der den veksler mellom relativt lavere og relativt høyere verdier. Slik kan den betraktes som en indikator på størrelsen av det abstrakte interpretasjonsrommet (eller den dimensjonen i det som er knyttet til tempo) som defineres av innspillingene. Og selv om spredningskurven varierer voldsomt fra takt til takt kan vi allikevel lese ut noen hovedtrekk: sidetemaet inviterer til et større interpretasjonsrom enn hovedtemaet, og interpretasjonsrommet er spesielt stort fra takt 107 (bokstav **D**) og utover, interessant nok nettopp der hvor Grieg har hyppige agogiske instruksjoner som *espressivo e tranquillo* (takt 114), *molto crescendo poco a poco* (takt 117), *dolce* (takt 126) og i takt 135 *crescendo molto e (poco) ritardando*.

Uansett om interpretasjonsrommet er stort eller lite er det allikevel sannsynlig at det er avgrenset. Hvor absolutte slike grenser er, og hvorvidt de reelt lar seg avlese i figuren er uklart siden vi kun har et mindre utvalg innspillinger til rådighet, heller ikke kan vi si noe sikkert om interpretasjonsrommet for innspillinger er annerledes enn ved konsertfremføringer. Men valg av tempo er utvilsomt *an essential quality*, som Bowen kalte det (side 221). Det finnes tempovalg som ville være uakseptable — varierende fra takt til takt — og spredningskurven gjenspeiler dette.

Noen steder viser også materialet en påfallende enighet om tempovalg. Vi har et parti fra takt 47 (bokstav **B**) og seks takter videre hvor muligens klaverets figurasjoner definerer et tempo, og et annet fra takt 87 til 94 hvor sekstendelene i fiolinstemmen på samme måte kan være styrende i valg av tempo.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Eller *scrubbing-brushes* som signaturen C.J. i *The Gramophone* kalte det (side 201).



Figur 12: Tempoprofiler for Griegs op. 45, takt 2 – 22, seks utvalgte innspillinger

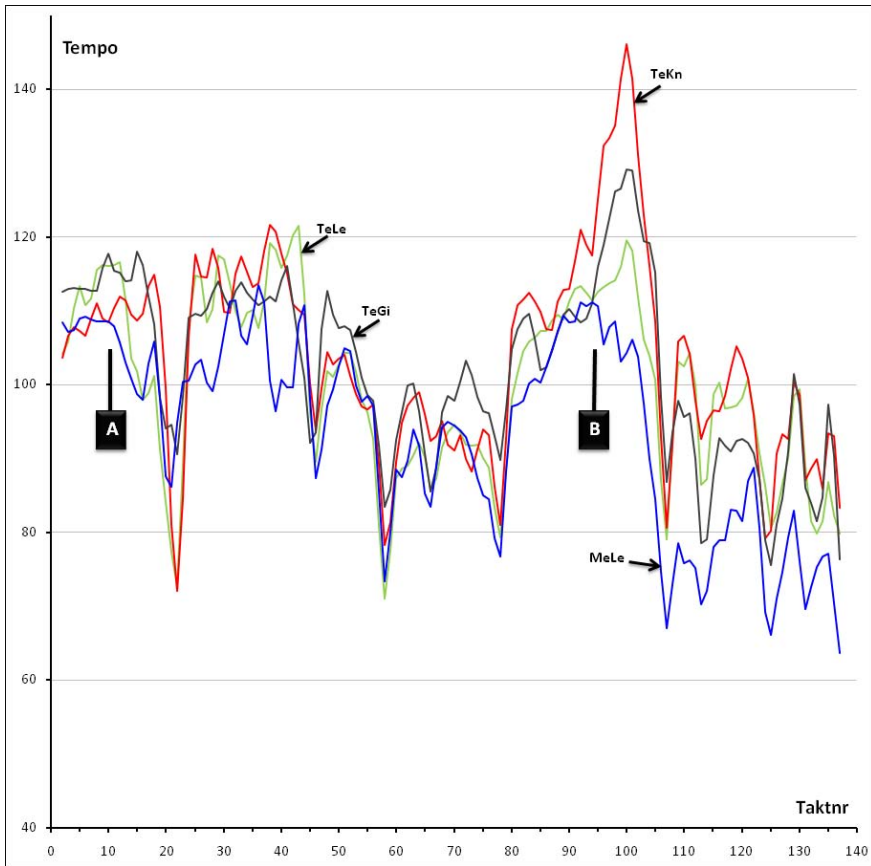
I dette tempodefinerte interpretasjonsrommet setter hver utøver opp sin personlige profil. For de første 22 taktene viser figur 12 noen eksempler på tempoprofiler som skiller seg kraftig fra hverandre — profilene for Gleusteen/Ordroneau [GIOr] (2004), Amoyal/Chiu [AmCh] (1999), Tellefsen/Levin [TeLe] (1966), Hayward/Bourne [HaBo] (1928), Loveday/Cassini [LoCa] (1967) og Wilkomirska/Barbosa [WiBa] (1971). De vitner om ytterst

personlige oppfatninger: Hayward/Bournes langsomme åpning med en påfallende rask *accelerando* mot takt 15, Wilkomirska/Barbosa som starter enda langsommere men med kun en beskjeden *accelerando*, Tellefsen/Levin som starter sitt *diminuendo* allerede i takt 12, og Gleusteen/Ordronneau med sitt høye åpningstempo på $\downarrow = 135$ som holder dette helt frem til takt 15. Betraktet som fremføringer vil alle disse variantene være representasjoner av det samme allografiske kunstverk. Fastholdt som lyd og betraktet som produksjoner åpner det seg imidlertid en mulighet til å betrakte variantene alternativt som separate, autografiske kunstverk.

Sonatens interpretasjonsrom er en funksjon av mange variable. En viktig variabel kan vi utvilsomt finne i selve notebildet hvor rene instrumentale tekniske forhold blir bestemmende (som i de før nevnte taktene 47 og 88). En annen vil sannsynligvis kunne knyttes til en interpretasjonshistorie av den typen Robert Philip, Stephen Davies og Mark Katz har beskrevet i sine publikasjoner. Muligens vil man på bakgrunn av dette materialet kunne hevde at interpretasjonsrommet var større tidligere, men det foreliggende materialet viser så langt ikke til noen påfallende innstramming i de innspilte interpretasjonene fra senere tid. Andre kunstneriske utviklingslinjer av geografisk og pedagogisk natur kan også tenkes. Og ikke minst — vi bør også kunne finne at selve den klassiske innspilling og dens varierende rammebetingelser gjennom århundret kan være en faktor bak et interpretasjonsrom av varierende størrelse, selv om det ikke nødvendigvis er tempodimensjonen av det som påvirkes mest av denne.

Blant de foreliggende innspillingene finner vi noen ganger at samme musiker er med på flere, ofte gjort med mange års mellomrom. Således har vi tre innspillinger med Tellefsen (hhv. med Levin (1966), Knardahl (1982) og Gimse (1999)) og to med Levin (med Menuhin (1957) i tillegg til Tellefsen).

Figur 13 viser tempoprofilene for disse fire innspillingene. Her kan vi gjøre en rekke interessante observasjoner uten at dette nødvendigvis fører til en større innsikt i kunstneriske prosesser. Vi registrerer f. eks. at når Levin og Menuhin i motsetning til mange andre starter et *ritardando* allerede i takt 11 (merket A i figuren) så tar Levin dette trekket med seg i sin neste innspilling med Tellefsen ni år senere. I sine neste to innspillinger følger Tellefsen imidlertid den vanligste tolkningen med å fortsette tempøkningen ennå noen takter. Omvendt ser vi at selv om Menuhin ser bort fra Griegs



Figur 13: Tempoprofiler for Griegs op. 45, takt 1 – 137, innspillinger med Arve Tellefsen eller Robert Levin

animato i takt 95 og senker tempoet derfra tar ikke Levin dette med seg i sin innspilling med Tellefsen, men fortsetter å øke tempoet (merket B). Tempøkningen blir imidlertid ennå større i Tellefsens to andre innspillinger, størst i samspill med Knardahl hvor tempoet blir større enn $\text{♩.} = 140$ i takt 100.

En slik nærlesning av måleresultater kan, sammen med kunnskap om opp-takstidspunkter gi opphav til teorier om hvorledes innspillinger påvirker hverandre. I dette spesielle eksemplet er det imidlertid vanskelig å konkludere med hva som skyldes en personlig interpretasjonsutvikling og hva som

kan relateres til selve opptakssituasjonen. Flytter vi oss vekk fra disse noe spesielle eksemplene hvor samme musiker deltar ved flere innspillinger har vi i realiteten et materiale hvor man skal være svært forsiktig, som diskutert i kap. 7.2, med å konkludere om en historisk utvikling som er knyttet spesielt til fonogrammet. Spredningen i interpretasjon kan være stor, men ikke nødvendigvis fonogramhistorisk betinget. Og en lytter behøver ikke ta historiske fakta inn over seg i sin lytting.

En nærlytting av innspillingene kan gi opphav til en forståelse av summen av interpretasjonene som ytterst forskjellige, uten innbyrdes påvirkning og derfor uten noen spesifikk historie. At de har samme notebaserte utgangspunkt inviterer til å fokusere på noe spesifikt ved hver innspilling, som dermed blir bærer av verkets identitet i langt større grad enn ved en flyktig konsertfremføring.

7.6 En produsents kommentarer

Under et opptak er det produsentens ansvar i samråd med musikerene å optimalisere deres arbeidsinnsats, sørge for at alle deler av verkene er dekket opp med tilfredsstillende opptak, velge ut de beste og se til at de kan settes sammen til et fullverdig hele. Selvsagt er det store variasjoner innenfor begrepet 'i samråd med'. De store musikere — og dette kan være et fleksibelt begrep — lar seg neppe alltid diktere av en produsent. Men makten (og selvbevisstheten) kan også gjerne ligge på produsentsiden, noe man ikke skal lese mange sider av Walter Legges selvbiografi for å registrere.⁵⁰¹

Som produsent blir man vant til å lytte etter problemer, musikalske såvel som tekniske. Å lytte slik på ferdige innspillinger blir ikke nødvendigvis det

⁵⁰¹ Schwartzkopf 1982: eksempelvis fra side 82 og utover. Her kan det også passe med en historie fra egen praksis hvor en musiker etter å ha hørt produsentens valg av klipp til en produksjon nektet å bruke dette utvalget og forlangte å få gjøre utvalgene selv. Intet urimelig krav; men da protesterte produsenten og trakk seg fra resten av prosjektet. Hans kunstneriske syn ble satt til side og han ønsket ikke å bli identifisert på det ferdige produktet.

samme som under en produksjon: her foreligger kun det ferdige resultatet, alle valg er gjort og de beste kuttene er satt sammen til et hele. En nærlytting på denne måten bør derfor ikke avdekke andre sider ved produksjonen enn de intenderte, de som musiker og produsent i fellesskap har vurdert som kunstnerisk ønskelige.

Allikevel kan en slik nærlytting bringe frem nye detaljer, både om interpretasjonsrom og produksjonsrammer. Her bringer jeg rimeligvis til torgs min egen subjektivitet, i et møte med de samme taktene — fra starten frem til bokstav **A** — som ble behandlet mer objektivt i forrige kapittel. Like subjektiv er selve organiseringen; den er delt inn i enkeltkomponenter slik de kan oppfattes som potensielle problemområder — eller eventuelt som uttrykk for variabilitet innenfor et interpretasjonsrom.

Den overordnede oppfatning av disse 22 taktene kan som nevnt beskrives som en stor bue med et toppunkt i takt 15. Grieg understreker stigningen i denne buen tydelig med stadig kortere fraser, først to på tre takter, så to på to takter og til slutt fire på én takt hver. Deretter kommer åtte takter som utgjør en utskrevet ritardando. De fleste innspillingene forsterker dette uttrykket med en accelerando frem til takt 15 og en derpå følgende kraftig ritardando.⁵⁰²

- **Presisjon i starten.** Slikt bør aldri være et problem etter at lydbåndet ble tatt i bruk, men ved noen tidlige innspillinger er fiolinen for tidlig ute [KrRa] [SeLo].
- **Åpningstempo.** Fordi fiolinen ofte øker tempoet mens klaveret ligger med en akkord i de to første taktene er det et problem å sette et felles åpningstempo. En måte å løse dette på er å holde et jevnt tempo. Dette kan føre til en noe sedat åpning, uten tegn til det *appassionata* som Grieg foreskriver [GrHa] [SuHa] [NiKr], det kan også bli et så høyt tempo at detaljene i fiolinen forvinner i klangen [GlOr] eller at de simpelthen går for raskt til å oppfattes [HeBa]. En evt. uenighet om åpningstempoet viser seg først i takt 3. Noen pianister setter opp tem-

⁵⁰². Referanser til bestemte innspillinger vises i forkortet form slik: [FiPi] for Fiolinist/Pianist. Forkortelsene finnes også i tabell 4 på side 206 ff. De samme 22 taktene finnes som lydfiler for samtlige 45 innspillinger på den vedlagte CD.

poet her [AmCh] [ElSe] [GaSa], andre blir liggende etter fiolinen fra takt 4 [FuSh] [KoGi].

- **Fiolinens frase i takt 1 – 2.** Grieg markerer fiolinens siste åttendel i takt 2 som en markert staccato; de fleste spiller denne tonen kort, med god avstand til pianistens opptakt. I noen innspillinger forlenges den imidlertid påfallende [JoNo] [TøAs] [TøSm]
- **Klaverets frase i takt 3.** Enkelte pianister må bryte venstre hånds f-moll akkord [HeBa] [RuOu] [KoGi]. Noen spiller sekstendelsopptakten svært tungt [BeSi]. Avfraseringen kan skje mykt [ChEn] eller som et markert punktum [SæRø] [KoKo]. I ett tilfelle [BeSi] bindes frasen sammen med neste tretakters periode.
- **Taktene 4 - 6 som repetisjon av 1 – 3.** Tempoforskjeller kan gi forskjellige grader av manglende presisjon i takt 4 [FuSh] [KoGi] [LoCa]. I opptakten til takt 4 har venstre hånd kun et oktavgrep og det er ingen grunn til å bryte akkorden. Dette fører til en viss forskjellig frasering. Forøvrig fraseres det normalt likt de tre første taktene, men noen ganger velger pianisten en litt annen avslutning i takt 6 [TeKn] [VeDr]
- **Intonasjon og frasering i taktene 7 – 10.** Det er enklere å holde et felles tempo her; Grieg ber om *marcato* i fiolin på hvert slag og pianisten følger opp. Allikevel kan det skorte på presisjonen i takt 7 [FuSh] [SiDa] [SoGi], ikke nødvendigvis mye, men det blir allikevel påfallende når presisjonen i takt 9 tydelig blir bedre enn to takter tidligere. Nonespranget i taktene 7 og 9 gir ofte intonasjonsproblemer [FuSh], og her viser fiolintradisjonens historiske komponent seg: noen av de tidlige innspillinger markerer seg med et tydelig portamento, spesielt i takt 9 [ElSe] [SeLo] men også i takt 7 [KrRa]. Tilsvarende portamenti finnes imidlertid også i nyere innspillinger [JoNo]. I én innspilling brytes frasen i to ved at de siste tre sekstendelene i takt 7 og 9 settes an på nytt [BøSt]. Intonasjon er ofte et problem i disse taktene [HaBo] [FuSh] [ElSe] [MeLe].
- **Stigning og accelerando i taktene 11 – 14.** Klaveret sliter av og til med det rytmiske her; i et accelerando blir den siste åttendelen i hver takt ofte for tung / lang [KaGo] [MeLe] [ChEn] slik at disse fire taktene stamper en del. Heller ikke her er det enkelt å holde samme tempo

[SeLo]. Det finnes også en overraskende alternativ frasering i klaveret i takt 12 i én innspilling [TeLe].

- **Avspenning i taktene 15 – 22.** Klaverets innsats i takt 17 er starten på ritardandoet som vil vare ut takt 22. Her er klaveret av og til for tidlig ute [KrKj] [BrVr]. Fiolinens lange toner byr også på utfordringer, spesielt i å holde intensiteten frem til bokstav **A** [SæRø] [LoCa] [TøSm].

Betrakter vi innspillingene som representasjoner av det autografe kunstverk komposisjonen er det relevant å spørre hvorvidt disse detaljene skal regnes som interpretasjonsutvidelser eller produksjonsproblemer, som tolkning eller som feil. Sett med en produsents perspektiv ville mitt svar være at de fleste er å betrakte som problemer som skulle vært luket ut, evt. i det minste bevisstgjort og vurdert under et opptak — med andre ord som detaljer man ikke hørte, eller feil man ikke rakk å gjøre noe med. Men siden produksjonene er ferdige og sannsynligheten eksisterer for at en slik diskusjon allerede har funnet sted må nok de fleste katalogiseres som bevisste interpretasjonsvalg eller representanter for en bestemt spillestil. Uansett er dette en produsents forsøk på å strukturere resultatet av en nærlytting med basis i den erfaring man tilegner seg gjennom et yrkesliv.

Men igjen betraktet som autografiske WP etter Browns definisjon blir spørsmålet irrelevant. Hver innspilling er et separat kunstverk, definert gjennom sine hørbare karakteristika. Ordet interpretasjon hører ikke hjemme her. Alle de ovenfor nevnte detaljer er å regne som hørbare og dermed essensielle kvaliteter, ikke i betydning samlende overfor et allografisk kunstverk, som Bowen gjør når han diskuterer tempobegrepet (se side 221), men essensielt i forhold til sin egen innspilling. Detaljene blir verkdefinerende.

7.7 De autografiske kvaliteter

En produksjon er summen av det kunstneriske og tekniske arbeidet som gjøres under og etter et opptak, frem til en endelig master. Hoveddelen — og spesielt den kunstneriske siden — av dette arbeidet er planlagt og forberedt,

kanskje i årevis. Den tekniske siden er også som oftest velplanlagt, men praktiske rammebetingelser vil som oftest allikevel virke inn slik at det tekniske arbeidet også blir en vurdering av hva som kan optimaliseres innen gitte rammer.

De to viktigste rammene for et klassisk opptak er rommet opptaket gjøres i og tiden som står til rådighet. Valg av rom (eller muligheten for å velge rom) har forandret seg gjennom fonografiens historie, dels som følge av endrede tekniske forutsetninger, dels av forandringer i estetiske holdninger. Etterkrigstiden så en langsom overgang fra det tørre, intime studioidealet til en aktiv bruk av rom med sin egen akustiske kvalitet. Dette skyldtes selvsagt både de nye mulighetene til å gjøre kvalitetsopptak med portabelt eller semiportabelt utstyr såvel som lytternes økede bevissthet om rom gjennom populariseringen av stereoteknikken.

Men valg av rom er aldri et valg med mange muligheter. Om det innenfor et geografisk område finnes et antall rom (saler, kirker) med potensiale vil i praksis kun et lite utvalg være aktuelle på grunn av begrensninger i tilgjengelighet, ytre støykilder og andre praktiske hindringer. Og det finnes svært få rom som danner en perfekt akustisk arena for lydopptak. Av den grunn kan et opptaksarbeid like ofte bære preg av å prøve å unngå akustiske problemer i et rom som å fremheve rommets gode sider.

Den samme problemstillingen gjelder for opptakstiden. Det hører til de store sjeldenhetene at en produksjon kan gjøres uten tanke for tidsbruken; som oftest er dette en størrelse som er forhåndsbestemt. Derfor må arbeidet planlegges med tanke på å få mest mulig kvalitet på alle deler det materialet som er planlagt innspilt. Det innebærer at målsettingen ofte blir å gjøre arbeidet godt nok (noe som selvsagt kan være svært bra, på høyt profesjonelt nivå) istedet for best mulig.

Dette er ikke problemstillinger som er begrenset til mindre ressurssterke forhold. De er tvertimot prinsipielt alltid til stede og vil alltid gjenspeiles i resultatet. Instrumentklang, intern balanse, rommets akustikk, selve lydbildet, alt dette er egenskaper som settes under produksjonen, riktignok med visse idealer for øyet (eller for øret), men alltid under kontroll av de overordnede rammebetingelsene: tid og rom. Av og til dukker riktignok også mer uventede problemer opp, som her eksemplifisert i et brev fra produsent-

ten John Culshaw angående Deccas innspilling av Wagners *Götterdämmerung* i Wien på sekstitallet:

Birds. I expect you will be as surprised to receive a letter on this subject as I am to find myself writing it. We have had terrible trouble during the first part of *Götterdämmerung* with a colony of birds nesting in the roof of the Sofiensaal. The creatures begin to sing every time the orchestra starts, and if the music happens to be quiet you can hear them clearly on the tape.⁵⁰³

Å lete etter akseptable opptakssteder er en av de stadig tilbakevendende oppdrag en klassisk produsent har. For noen år siden opplevde jeg at et opptak måtte avlyses da det viste seg at et tivoli hadde etablert seg i nærheten av opptaksstedet.

Med innføringen av lydbåndet blir postproduksjonen — nedmiksing, redigering, etterbehandling — en viktig, etterhvert muligens den viktigste faktor for resultatet. Fra et felles utgangspunkt, nemlig dokumentasjonen av opptaksarbeidet slik det foreligger i lagret form kan det i prinsippet lages en uendelighet av forskjellige produksjoner. En slik uendelighet kan ikke spores i det foreliggende materialet. Kun for noen av de eldre innpillingene, og i særdeleshet Kreisler/Rachmaninov, finnes det alternative varianter av samme opptaksarbeid, i form av nyutgivelser på nye media etter hvert som disse har oppstått. Slike nyutgivelser har imidlertid ikke hatt som målsetning å utprøve originalopptaket forskjellige kunstneriske muligheter. Tvert imot er det sannsynlig at samtlige har påberopt seg en økning av den "dokumentariske sannhet" vis-a-vis originalen, uten at det har blitt presisert hva denne sannheten har bestått av: en eksakt avbildning av den første kommersielle plateutgivelsen eller et bedre bilde av situasjonen slik den var (eller man kunne anta at den var) under opptaket i 1928.

Bowen plasserer som nevnt vurderingen av i hvilken grad tempo er *an essential quality* ved innspillingen hos lytterne (se side 221) men antar implisitt — slik jeg tolker ham — at det finnes grenser for hvilke tempi som tolereres for en gitt komposisjon. Ut fra samme definisjon kan det utvilsomt hevdes at opptaks kvalitet som fellesbegrep for alle tekniske aspekter ved en innspilling er *accidental qualities* så lenge komposisjonen i det hele tatt lar seg iden-

⁵⁰³. Culshaw 1967: 183.

tifisere. Men så snart vi forlater komposisjonen som allografisk kunstverk og går over til å betrakte innspillingen som et autografisk *WP* blir en slik vurdering mindre selvsagt. For å gjenta det som nå er sagt flere ganger: Hver av disse produksjonene vil da bære sine opptakstekniske karakteristika som essensielle kvaliteter.

Det er gjort mange forsøk på å knytte kvalitative beskrivelser til lyd- og opptaksteknisk baserte opplevelser. Jeg vil dele disse inn i tre hovedgrupper:

- En *signalbeskrivelse*, dvs. egenskaper knyttet til begreper som frekvensrespons og forvrengning. Dette kan være et ganske abstrakt knippe med begreper, ofte i form av begrepspar som lys/mørk, klar/uklar etc. Til tross for sin subjektivitet er metoder for å finne frem til slike begreper velkjent fra psykometrien og brukes gjerne ved uttesting av høyttalere og andre komponenter i en lydkjede. Ved hjelp av en faktoranalyse eller liknende statistiske metoder prøver man gjerne å redusere et stort antall begrepspar til et mindre antall ukorrelerede. Systembettinget bakgrunnsstøy (magnetbånd, skjellakk) hører også hjemme her.
- En *rombeskrivelse*, dvs. egenskaper knyttet til hvorvidt lydbildet formidler en akustisk "virkelighet" knyttet til fremføringen, enten denne er kunstig eller den søker å gjenskape det opprinnelige opptaksrommet. Beskrivelse av balansen mellom de forskjellige instrumentene hører hjemme her.
- En *produksjonsbeskrivelse*, dvs. egenskaper som går på den tekniske gjennomføringen av produksjonen. Her vil eksempelvis redigeringsfeil eller andre problemer finnes.

Det er ingen klare skiller mellom disse tre punktene, heller ikke er det noen entydig sammenheng mellom årsak og virkning i slike beskrivelser. Valg av mikrofoner influerer eksempelvis både på signalbeskrivelser og rombeskrivelser, det samme gjør prosessering (justering av frekvensrespons, kompresjon, klang) under opptak og nedmiksing. En mislykket interpretasjon kan tilbakeføres til dårlig produksjon (valg av redigeringspunkter, hastverk under innspillingen) såvel som til musikerne selv, etc.

Noen av disse egenskapene kan være med på å plassere innspillingene i en historisk kontekst, f.eks. innføringen av stereofoni på sekstitallet eller skjellakkstøy fra 78-plater. Tidlig på sekstitallet ble eldre monoopptak ofte

utsatt for en hardhendt og nesten alltid mislykket “stereofisering” for å gi dem en ny sjanse i markedet. Samtidige, “ekte” stereoinnspillinger ble av og til gjort med en overdrevet stereoeffekt (*ping-pong stereo*) i begeistring over de nye mulighetene som åpnet seg.

Til tross de nevnte mange forsøk på en kvalitativ lydbeskrivelse finnes det ingen entydig måte å omtale den opptakstekniske komponenten av en klassisk innspilling på. Antar man at produsentens mål har vært å “gjenskape virkeligheten” finnes det allikevel så mange forskjellige virkeligheter at å antyde en avstand til et slikt tenkt mål heller ikke blir en enkel, endimensjonal størrelse.

Her kunne man muligens lagt frem en oversikt over forskjellige produksjonstekniske og akustiske parametre ved innspillingene på samme måte som i forrige kapittel, gruppert i parametre som rom, avtand, balanse etc. Når ikke dette gjøres er det fordi slike parametre henger sammen i så stor grad at en slik inndeling føles kunstig og heller begrensende enn klargjørende. Mine produksjonskommentarer er derfor knyttet til hver enkelt innspilling, sammen med enkelte kortfattede kommentarer om interpretasjon og samspill (fremdeles med fokus på de første 22 taktene) i stikkords form. Slik blir dette dermed en understrekning av innspillingenes autografe karakter, i motsetning til forrige kapitels interpretasjonsgjennomgang hvor det var lettere å knytte an til det allografiske verket.

- **Amoyal/Chiu:** Diffust og noe stort kunstig rom som får fiolinen til å forsvinne i klangen. Ingen klar lokalisering av instrumentene. Problemer med å etablere et felles tempo, faller nesten fra hverandre i takt 15.
- **Belli/Sirsén:** Tørt og nært, av og til med sjenerende pedalstøy fra klaveret (som av og til overdøver fiolin). Ingen spesiell opplevelse av rom. En del intonasjonsproblemer.
- **Brava/Lenehan:** Noe påtrengende fiolin i et bredt, men noe kunstig lydbilde. Kan godt brukes som eksempel på en moderne, profesjonell, men temmelig karakterløs produksjon.
- **Broz/Vrána:** Behagelig fiolinklang men noe mer anonymt klaver som gjør samspillet noe tungt.
- **Bøhn/Steen-Nøkleberg:** Tett og ubehagelig fiolinklang som delvis dekker til klaveret. Smalt lydbilde.

- **Charlier/Engerer:** Tett fiolin kraftig venstre i lydbildet, men behagelig klang. God klaverlyd.
- **Elman/Seiger:** Til tross for alderen en behagelig fiolinklang. Tett fiolin gjør at klaveret blir svært anonymt. Uenighet om tempo, både i åpningstaktene og ellers. Som produksjon viser den sin alder ved at en rekke detaljer (presisjon, intonasjon) ikke er tatt hånd om.
- **Fuchs/Sheridan:** Usedvanlig påtrengende og metallisk fiolinklang, klaveret anonymt. En del intonasjonsproblemer.
- **Gabowitz/Salerno:** Tørr og intim klang, ikke ubehagelig i fiolin, men sjenerende pedalstøy. Litt uenighet om tempo lenger ut i satsen (takt 114 ff)
- **Gleusteen/Ordronneau:** Mye kunstig klang hvor fiolinen drukner, ikke minst på grunn av et voldsomt høyt tempo fra starten. Behagelig men basstungt klaver.
- **Grumiaux/Hajdu:** Behagelig, noe tørr fiolin som tidvis overdøves noe av klaver.
- **Hayward/Bourne:** Tørr og nær fiolin, anonymt klaver.
- **Heifetz/Bay:** Tett og dominerende fiolin med lite behagelig klang. Denne innspillingen fra tredvetallet ble ikke utgitt før sytti år senere og det er fristende å tro at den ikke ble godkjent av utøverne og således ikke bør vurderes på samme måte som de andre innspillingene. Heifetz avviker fra notene flere ganger; han oktaverer i takt 46 og dropper sekstendelene (samt presenterer en underlig frasering) i taktene 87 - 94.
- **Josefowicz/Novacek:** En behagelig klang i begge instrumenter og god balanse. Ikke noe påfallende rom men god bredde.
- **Kang/Pöntinen:** Ok balanse men ikke spesielt vellykket klang, særlig klaver.
- **Kashimoto/Golan:** Voldsomt basstungt klaver som tidvis overdøver fiolinen.
- **Knudsen/Riefling:** Tett og tørr fiolin, til dels også klaver. Gir et tungt inntrykk.

- **Kogan/Gimsburg:** Tørt, nært, og til dels ubehagelig klang. En del forvrengning, spesielt i klaver.
- **Kogan/Kogan:** Tett fiolin, bedre klaver. Liten bredde. Litt høy pitch som kan skyldes gal hastighet på utstyret under opptak eller ved overføring i produksjonsfasen.
- **Kraggerud/Kjekshus:** Fin lyd både på fiolin og klaver, selv om klaveret er noe basstungt. Litt skjevt lydbilde mot venstre kanal.
- **Kreisler/Rachmaninov:** Egentlig en imponerende fin lyd, opptakstidspunktet tatt i betraktning. Det kan selvsagt ikke utelukkes at både denne og andre tidlige innspillinger har blitt etterbehandlet. Oppviser samtidig mange detaljer som ville blitt korrigert i senere produksjoner; av og til er det det reneste takras i klaveret (fra bokstav **B**, eksempelvis). Som Heifetz oktaverer også Kreisler takt 46.
- **Lotsberg/Steen-Nøkleberg:** God klaverlyd med stor bredde, fiolin ok men litt ute av fokus og forsvinner av og til i klaverklangen.
- **Loveday/Cassini:** Varm klang, særlig klaver, men overdøver fiolinen en del. Fiolin plassert noe uvanlig tydelig til høyre i lydbildet.
- **Macomber/Stroke:** Varm og mye klang, men helt ute av fokus, som om motfaseinformasjon dominerer. Som produksjon nærmest totalt mislykket.
- **Menuhin/Levin:** Altfor tett fiolin, påfallende ubehagelig klang. Tørr studioakustikk.
- **Milanova/Smebye:** Stort rom men svært farget og svømmende klang. Nokså fjerne instrumenter, ubehagelig bokslyd.
- **Ninic/Krpan:** Grotesk kunstig klang, tett fiolin. Som produksjon helt mislykket.
- **Nishizaki/Jandó:** Litt mye rom men et behagelig og naturlig klangbilde.
- **Rubenstein/Ouzel:** Fint klaveropptak som tidvis overdøver fiolinen. Fiolinen på sin side er ute av fokus.

- **Seidel/Loesser:** Tørt, nært, men vakker klang. Samme innvendinger her som ved de andre tidlige innspillingene.
- **Sitkovetsky/Davidovich:** Ok balanse, god klaverlyd, litt spiss klang på fiolinen.
- **Sobolevsky/Ginsburg:** Behagelig klang, god balanse selv om fiolinen tidvis overdøves av klaveret. Fin klaverlyd.
- **Suk/Hála:** Dominerende fiolin, bassfattig og lite spennende klaver.
- **Sæverud/Røttingen:** Behagelig klang og fin balanse
- **Tarack/Hancock:** Helt uten fokus for begge instrumenter. Motfase, sannsynligvis en ren produksjonsfeil.
- **Tellefsen/Gimse:** Noe tett fiolin og dominerende fiolin, ok klaverlyd
- **Tellefsen/Knardahl:** Noe tett fiolin, anonymt klaver. Svak ekstra tone i klaver takt 17, kan skyldes klipp.
- **Tellefsen/Levin:** Altfor tett og tørt, rent studioopptak. Tydelig klipp takt 94 hvor fiolin skifter plass i lydbildet.
- **Temianka/Fields:** Tett fiolin mens klaveret har mye klang og er ute av fokus.
- **Tønnesen/Askeland:** Ok fiolin og naturlig klaver. Katastrofalt klipp i opptakt til takt 3
- **Tønnesen/Smebye:** Behagelig klang og god balanse
- **Veselka/Dratvová:** Farget, litt ubehagelig og dominerende rom
- **Villa/Devos:** Tett og dominerende fiolin.
- **Wilkomirska/Barbosa:** Fiolinen dekkes av et klaver med mye klang og totalt ute av fokus.
- **Zsigmondy/Nissen:** Tildels varm men for tett fiolin. Fullstendig anonymt klaver.

Man skal ikke ha sett mye på denne listen før det blir klart at terminologien knyttet til produksjonsvurderinger — selv ved bruk i et svært begrenset materiale, etter én persons intens lytting på et etterhvert svært velkjent

materiale — er temmelig flytende. Det blir også tydelig at til tross for kunnskapen om studiosituasjonen og produksjonsomstendighetene og den bevisste lyttingen etter autografiske beskrivelsesparametre blir beskrivelsene allikevel knyttet opp mot en verdiskala som har konsertpodiet (eller i det minste en tenkt, “naturlig” situasjon) som et ankerfeste. Derfor er eksempelvis begrepet ‘tett’ i denne sammenhengen ikke utelukkende en objektiv beskrivelse av avstanden til instrumentet men også en kritikk av en “unaturlighet”, en mangel på “virkelighet”.

Hvis forskjellen mellom disse autografiske kunstverkene i realiteten kun lar seg beskrive som forskjellige avstander fra et tenkt, “naturlig” klangideal kan det nok hevdes at den allografiske komponenten ikke bare er dominerende men også den musikalsk viktigste, og de autografiske trekkene reduseres til produksjonsmessige feil og mangler. Men fordelingen mellom autografiske og allografiske parametre i dette eksemplet kan også være knyttet til spesielle egenskaper ved nettopp dette verket, eller i det minste til denne typen besetning.

Leser vi Glenn Goulds tekster på nytt ser vi at han i stor grad har orkestermusikk i tankene når han beskriver den nye opptaksteknologiens kunstneriske muligheter, det han omtaler som *the inherent qualities of illusion in the art of recording*.⁵⁰⁴ I denne spesielle teksten handler det om Richard Strauss, andre steder omtaler han orkesterledere på godt og vondt,⁵⁰⁵ og i den tidligere siterte og meget sentrale artikkelen om *The Prospect of Recording* er det orkesterets muligheter han holder frem som eksempel — i tillegg til sine egne klaverinnspillinger.

Det ligger muligens indirekte en liten vurdering i dette, en tanke om at ikke all slags klassiske verk eller besetninger åpner like meget for opptaksteknikkens potensielle *qualities of illusion*. Lyden av et orkester, med dirigenten som dets ikke-klingende fokuspunkt, er kanskje i all sin mangfold lettere å abstrahere for en lytter enn den mer direkte kommunikasjon som kammermusikk — spesielt med strykere — tilbyr. Et orkesteropptak kan enklere frakobles sin opprinnelse. Det er neppe noen tilfeldighet at det er orkesterpalet-

⁵⁰⁴. Gould 1963: 92.

⁵⁰⁵. Positivt om Stokowski i artikkelen *Stokowski in Six Scenes* (Gould 1978: 258 ff), mer negativt om Sir Adrian Boult i *The Prospect of Recording* (tidligere sitert) (Gould 1966: 355).

ten som mest vellykket har funnet sin plass i synthesizerbiblioteker av typen *Vienna Symphonic Library* o.l. På samme måte kan det sies at klangen fra det mekaniske instrumentet klaveret også enklere kan syntesiseres og isoleres fra sitt utgangspunkt, enten dette er et lydopptak, sampling av enkelttoner eller har et rent elektronisk opphav.

Men den type klassiske produksjoner som lettest lar seg trekke i retning av studietekniske illusjoner er sannsynligvis den hvor den menneskelige stemme er involvert. Culshaws operaproduksjoner har vært nevnt tidligere; men egentlig har så godt som alle sangproduksjoner med orkester etter 1925 gjort bruk av mikrofonens muligheter til å hjelpe stemmen til en optimal balanse. Et spesielt godt eksempel er Edvard Griegs *Jeg elsker Dig*, op. 5 nr. 3 som Per Dahl som tidligere nevnt har dokumentert over tre hundre innspillinger av.⁵⁰⁶ Siden denne romansen har tatt skrittet utenfor den rene klassiske lytterskare har den også — i langt større grad enn den foreliggende fiolinsonaten — blitt lydfestet en rekke ganger med større eller mindre respekt for komponistens intensjoner.

For en del av disse produksjonene er det ganske åpenbart at vi står overfor en ekte WP — de er formet i et studio og har fjernet seg temmelig langt fra fremføringsidealet. Dahl registrerer dette ved å plassere innspillingene i én av to grupper: konsertsaltradisjonen (hvor fokus ligger på “et estetisk budskap i en historisk orientert tradisjon”) og kommerstradisjonen (hvor fokuset er på “et ekspressivt budskap i en øyeblikksorientert tradisjon”).⁵⁰⁷ Men selv om han presiserer at dette ikke er en eksklusiv kategorisering men et forsøk på å sette en grense et sted i et kontinuum vil jeg allikevel hevde at samtlige *Jeg elsker Dig!*-innspillinger kan leses som et eksempel på en WP, og at de innspillingene som kommer innenfor det han kaller kommerstradisjonen simpelthen er de innspillinger hvor WP-identiteten er tydeligst for et utrenet øre.

Slik kan det sies at valget av et stykke kammermusikk for fiolin og klaver neppe var optimalt hvis målsettingen var å identifisere innspillingenes autografiske karakteristika. Men et slikt forsøk får være en senere fase, f.eks. ved å gjennomføre et opptak — gjerne av et orkester — og ut fra dette ene

⁵⁰⁶ Dahl 2006.

⁵⁰⁷ Dahl 2006: 47.

utgangspunktet utforske hvor langt man kan gå i utnytte produksjonsapparatets muligheter, hvor mange forskjellige måter dette kan gjøres på, og ikke minst: hvor mange forskjellige resultater (m.a.o. autografiske kunstverk) det på denne måten kan etableres.

Konklusjonen i *denne* fasen er mer begrenset. Alle disse innspillingene er forskjellige, og de lar seg ikke forveksle. Selv om de peker på det samme allografiske verket og fremstår som en avbildning av den samme type hendelse, nemlig en konsertsituasjon, er de låst fast til sin egen representasjon, lagret som lyd. Som WP kan de stå som permanente kunstverk, side om side, uten noen nødvendig kobling til sin egen opprinnelse.

IV

Det klassiske fonogram og dets dokumentasjon

Historic Masters HMA 4
En diskografisk godbit: Opptaket er fra 1902 men ble ikke utgitt kommersielt før på sekstitallet. Da ble den opprinnelige pressmatrisen benyttet, men med vinyl som materiale. Resultatet ble en hybrid: en 78-plate (eller rettere en 77-plate) som må spilles på en moderne platespiller.



8 Diskografi som teoretisk disiplin

8.1 Matrisediskografien

Interessen for å dokumentere de fonogrammer som har blitt produsert i det tyvende århundre har aldri vært stor i akademisk sammenheng. Det er i alle fall to viktige årsaker til dette. Den ene er den tidligere nevnte svake stilling som forskning på de utøvende tradisjonene har hatt og til dels fremdeles har innen musikkforskningen. Den andre er det faktum at fonogramproduksjon fra sin start har vært en del av en kommersiell kultur hvor utgivere har hatt liten grunn til å gi fra seg flere opplysninger enn nødvendig for å stimulere et salg — faktisk har det tidvis vært i deres interesse å bedrive ren desinformasjon overfor offentligheten.⁵⁰⁸

På bakgrunn av hypotesen om den klassiske innspillings dobbeltnatur som allografisk verkrepresentasjon og autografisk WP — slik den ble presentert i del 2 — vil selvsagt også oppgaven med å dokumentere slike innpillinger preges av en slik tvetydighet. Dette vil bli tydelig i den gjennomgangen av et par trykte diskografier som skal gjøres i kapittel 8.3. Men man kan også snu dette på hodet: Den usikkerheten som disse klassiske diskografiene viser kan i seg selv leses som en indikasjon på en slik dobbeltnatur.

Det finnes ingen samlet oversikt over antall innspilte fonogrammer på verdensbasis. Det best dokumenterte tallmaterialet kommer fra salgsstatistikker fra forskjellige markeder; innspillingsarbeidet lar seg i beste fall anslå ved å gå til de forskjellige spesialdiskografiene og platekatalogene som finnes. Liliedahl dokumenterer eksempelvis ca 15 000 – 20 000 *akustiske* innspillinger (platesider) — dvs. frem til 1925 — på *The Gramophone Co.* for det skandinaviske markedet.⁵⁰⁹ Et overslag over informasjonen i Clough og Cuming gir 40 000 – 50 000 *klassiske* innspillinger i tiden 1925 – 1950 (men en klassisk innspilling i denne sammenhengen går sannsynligvis gjennomsnittlig over mer enn én plateside).⁵¹⁰ Brooks anslår antall *amerikanske* innspillinger i Clough og Cuming til ca. 20 000, et tall som ikke er uforenlig med eget anslag.⁵¹¹ Regner vi med at klassisk musikk i snitt utgjorde ca 10% av innspillingsaktiviteten skulle et anslag på ca ½ million innspillinger mellom 1925 og 1950 ikke være helt galt.⁵¹² Tar man hele perioden fra 1890 med nærmer vi oss muligens én million, eller i spilletid i størrelsesorden 50 000 timer (nesten 5 år med sammenhengende lyd). Pekka Gronow viser til at *The Gramophone Co.* alene skal ha utgitt ca 200 000 titler i tidsrommet 1899 – 1925, heller ikke dette er uforenlig med eget anslag.⁵¹³ Etter 1950 økte utgivelsestakten på verdensbasis enormt; selv om det forblir en upresis påstand kan man godt akseptere Kusek og Leonhards anslag om at *the available music catalog worldwide* er ca 50 millioner innspillinger i 2005, uten at

^{508.} De vanligste eksemplene på slik desinformasjon finner vi ved “alternativ” navngivninger av musikere og ensembler som er kontraktsfestet til konkurrerende forlag. Andre eksempler kan være bevisste feil med hensyn til innspillingstidspunkt, teknologi etc. Ward et al. (1974) nevner en rekke tilfeller allerede fra 1900-tallets første tiår hvor hensikten ikke var annen enn å “forbedre” mangfoldet i plateselskapets katalog. Slik ble eksempelvis flere av den irske tenoren John McCormacks innspillinger fra 1903 gitt ut under psevdonymet “John O’Reilly”. Og da grammofonsangeren Folke Andersson spilte inn noen sider i Stockholm høsten 1930 ble de dels gitt ut under hans eget navn, dels som “Kalle Karlsson” og dels som “Torpar-Anders” (Liliedahl 1990: 111). Et eksempel av noe nyere dato er tre innspillinger med Sir Thomas Beecham og London Symphony Orchestra som ble utgitt i Tyskland under annen verdenskrig som dirigert av Felix von Weingartner — utvilsomt et bedre politisk valg på den tiden (Gray 1993b: 322).

^{509.} Liliedahl 2002

^{510.} Clough og Cuming 1952

^{511.} Brooks 2002: 20

^{512.} Simonsen 2000.

^{513.} Gronow 1983: 60.

dette er belagt i andre kilder.⁵¹⁴ Et annet anslag finnes i *The Gramophones* 75-års jubileumsnummer fra 1998: 65 000 (klassiske) innspillinger tilgjengelig av 13 000 komponister gitt ut av 1300 plateselskaper.⁵¹⁵

På den annen side har nettopp det kommersielle aspektet gjort det nødvendig for fonogrambransjen å etablere et logisk system for å holde orden på sine egne investeringer, dels et internt for å knytte sammen innspillinger, fabrikkasjonsverktøy og utgivelser, dels et eksternt slik at distribusjonsledd og publikum kunne identifisere utgivelsene på en entydig måte. Mens det interne systemet var udokumentert og til dels hemmeligholdt av forretningshensyn var det eksterne godt publisert fra første stund i form av selskapenes numeriske platekataloger.

Platekatalogene inneholdt til en hver tid de opplysningene som selskapene bedømte som nødvendige for omsetningen. Det vil si at de i den tidligste tiden inneholder opplysninger (reelle eller fiktive) om solistene, men sjelden akkompagnatørene, og de gir kun informasjon om aktuelle produkter; eldre utgivelser faller ut av katalogen når salget stagnerer. Som informasjon om en musikkpraksis fra begynnelsen av nittenhundretallet er de dessverre svært ufullstendige.

Først etter at fonogrammet hadde vært en kommersiell og kunstnerisk realitet en generasjon ble som nevnt i del 1 det første forsøket på en samlet oversikt over den innspilte klassiske musikken presentert i form av *Encyclopedia of the World's Best Recorded Music*, utgitt i New York i 1930. Den kom i flere utgaver og avleggere, i USA frem til 1948,⁵¹⁶ i England i form av Clough og Cumings også tidligere omtalte *The world's encyclopædia of recorded music* som forsøkte å holde tritt med utgivelsene helt frem til 1955. Det var selvsagt et nytteløst arbeid, ikke bare på grunn av selve mengden utgivelser, men også på grunn av det enorme arbeid som måtte gjøres før plateselskapenes nokså lemfeldige omgang med verktitler og artistnavn kunne verifiseres, evt. korrigeres. Utgiverens hjertesukk fra 1936-utgaven er talende:

⁵¹⁴ Kusek og Leonhard 2005: 90.

⁵¹⁵ Walker, Malcolm (1998) *Record Catalogues*. Sitert etter Symes 2004: 204

⁵¹⁶ Reid 1948

And such random examples of labelling and cataloguing annoyances are elementary compared with the hit or miss methods of listing operatic arias; sometimes by the first words of the recitative, sometimes by the first words of the aria, often by the words of a later section of the aria, merely by the name of the character who sings it, or even by some descriptive title. No recording company sticks to a consistent plan and for final madness any one of these titles may appear in any one of a dozen languages.⁵¹⁷

Samlekatalogene var i første rekke beregnet på potensielle kunder med mer enn vanlig interesse for klassisk musikk og klassiske fonogramproduksjoner. De avgrenset seg imidlertid også til produksjoner i handelen — akustiske innspillinger var derfor sjelden med — og de hadde en noe uklar genremessig avgrensning mot lettere musikk. Som forskningsverktøy ved dokumentasjon av enkeltmusikers arbeid var de lite egnet siden data knyttet til produksjonssiden, dvs. selve innspillingene, ikke var omtalt.⁵¹⁸

Behovet for en vitenskapelig holdbar beskrivelsesmodell for lydinnspillinger må utvilsomt ha vært til stede i miljøer som beskjeftiget seg med slike, eksempelvis ved etnografiske institutter som fra allerede fra århundreskiftet var aktive med innsamling av opptak fra felten. Slike aktiviteter ble drevet f. eks. både i Berlin og i Wien. Men siden samlingene var lokale og brukerne få var det neppe noe behov for å etablere en felles standard for slik informasjon.

Med jazzens fokusering på den individuelle, improviserende musiker er det ikke underlig at de første forsøk på å beskrive en slik standard kom i dette miljøet. Selve termen 'diskografi' ble etablert av franskmannen Charles Delaunay som publiserte sin oversikt over utvalgte jazzinnspillinger — *Hot*

⁵¹⁷. Darell 1936: vi

⁵¹⁸. Denne typen encyklopedistiske kataloger har blitt videreført ved utgivelsen av platekataloger for de nasjonale markedene som er store nok til å støtte opp under en kommersiell utgivelse av slike. De finnes i Storbritannia (*The Gramophone Classical Catalogue*, senere *R.E.D. Classical Catalogue*, fra 1953), Tyskland (*Bielefelder Katalog*, fra 1952) og USA (*Schwann Classical Catalog*, fra 1949) og er vesentlig bransjekataloger for å kunne se hva som finnes i handelen. Alle tre ble startet som et svar på den økningen av innspilt repertoar som LP-platen førte med seg. En liten historikk om Schwannkatalogen finnes hos Lehrmann (1998). Alle tre kataloger fikk for øvrig med tiden et høyt nivå på selve verkkatalogiseringen og kunne etter hvert godt benyttes som (nesten komplette) oppslagsverk for komponisters verklister.

Discography — i 1936. Men tilsvarende arbeider var samtidig i gang i andre jazzmiljøer; det britiske bransjetidsskriftet *Melody Maker* utga samme år Hilton Schlemans *Rhythm on Record*, et arbeid som nok hadde et mer komplett siktemål enn Delaunays.⁵¹⁹

Det skal ikke gjøre noe forsøk på å fortelle jazzdiskografiens historie i denne sammenheng annet enn at den på samme måte som ved de klassiske platekatalogene er en historie om de dedikerte amatørers kamp for å holde oversikten i en stadig økende utgivelses- og informasjonsflom. Riktignok ga denne kampen større resultater enn tilfellet var for sine klassiske kolleger: en rekke jazzdiskografier — til dels av betydelig omfang — har blitt publisert i løpet av siste halvpart av 1900-tallet.⁵²⁰

Betegnelsen ”diskografi” er ikke spesielt velvalgt, men symptomatisk for utgangspunktet: Opprinnelig en katalog over de fysiske lydobjektene (*discs*) og deres innhold. Dette forandret seg imidlertid raskt; da *Hot Discography* ble utgitt for siste gang i 1948 (denne gang i New York) hadde et distinkt diskografisk format blitt etablert: Fokus var ikke lenger på det fysiske eksemplaret, men på opptaket: hvem spilte, hva ble spilt, hvor og når ble det spilt?⁵²¹ Sekundært kom spørsmålet: På hvilken måte (om i det hele tatt) ble dette utgitt i kommersiell form?

Om det diskografiske materialet fra tiden før siste verdenskrig var u håndterlig stort uansett hvilken sjanger man beveget seg i var det allikevel ett fast holdepunkt i denne materien: En innspilling, representert ved en gravert voks- eller lakkplate, var alltid en unik representasjon av ett uavbrutt, sammenhengende lydforløp på ett bestemt sted, gjort innenfor én bestemt tidsramme. Slik kunne en musikalsk hendelse entydig fikseres gjennom sine

⁵¹⁹. Atkins 1989

⁵²⁰. De største av disse forteller — i tillegg til selve de diskografiske fakta — en historie om utrettelig arbeid gjennom årtier. Noen av de mest kjente er Brian Rusts *Jazz and Ragtime Records, 1897 – 1942* (Denver: Mainspring Press, 2002) eller Jørgen Grunnet Jebsens *Jazz Records 1942 – 1962* (København: Knudson, 1966). All informasjon fra disse finnes imidlertid samlet i Tom Lords *The Jazz Discography*, en CD-ROM basert database som dekker årene fra 1896 til i dag og skal etter opplysninger på hjemmesiden inneholde data om i alt 400 000 innspillinger med nesten en million musikere – tilsvarende 22 000 trykte sider (Ver. 6: 1896 – 2005. Vancouver: Lord Music References, Inc., 2004. [www.lordisco.com/ (2006.04.12)])

⁵²¹. Gray 1979a: 580

tids- og stedskoordinater, en fiksering som ble understøttet ved bransjens bruk av såkalte matrisenummer: en entydig identifikasjon risset eller stemplet inn manuelt i hver eneste voksmaster.⁵²²

Matrisenummerne er den tidlige diskografiens faste referanser. De organiserer hele vår lydhistorie frem til ca 1950 inn i små segmenter på mellom to og fem minutter.⁵²³ Mange av disse segmentene ble utgitt som kommersielle fonogrammer, noen forkastet, men de fleste lar seg spore, om ikke alltid i sin klingende form. Noen lydsegmenter eksisterer kun som en mistanke fordi det finnes hull i en matrisenummersekvens som rimeligvis må ha vært benyttet.

I jazzdiskografien opererer man med begrepet “session” som enhet når et opptaksarbeid skal dokumenteres: En session er en tidsramme, som oftest en dag (en dato) på et bestemt sted hvor et antall musikere er samlet for å gjøre et antall tagninger (*takes*) av et antall låter / sanger (*songs*). Alle musikere behøver ikke delta på alle tagninger, men de er alle sammen knyttet til en og samme session ved sin kontraktsfestede tilstedeværelse. Begrepet “låt” kan være flytende, fra en melodilinje med tilhørende akkordskjema til et ferdig utskrevet arrangement. Som oftest regnes imidlertid arrangørene med som sessionmusikere; de knyttes altså til det mer flyktige opptaksbegrepet og ikke til et mer klassisk fundert verkbegrep.⁵²⁴

^{522.} Før 1925, da avspillingshastigheten ikke var standardisert, er riktignok slike bilder beheftet med usikkerheten om tonehøyden på opptaket. Av og til kan det være svært vanskelig å finne den riktige hastigheten, og senere utgivelser av tidlige opptak behøver på ingen måte være korrekt på dette punktet. Se eksempelvis Field (2005) for et eksempel fra Louis Armstrongs berømte Hot Five-innspilling fra 1926 av *Cornet Chop Suey*; en nyere CD-utgave av denne valgte å presentere opptaket avspilt både i Ess-dur og F-dur pga. usikkerheten med å velge korrekt avspillingshastighet.

^{523.} Fonogramindustrien offentliggjorde riktignok aldri noen oversikter over sine matrisenumrene, men de var alltid lesbare på det ferdige produktet. Diskografene måtte derfor ha tilgang til selve fonogrammene eller til interne notater hos selskapene for å klarlegge forholdet mellom opptaksdata, matrisenummer og katalognummer. Matrisenumrene gir imidlertid så mye informasjon om ikke bare datering men også de ansvarlige produsenter / teknikere at arbeidet med å kartlegge disse har vært sentralt.

^{524.} Logikken bak en jazzdiskografi har sjelden blitt dokumentert på andre måter enn gjennom diskografiene selv. Denne fremstillingen er hentet fra brukerveiledningen til — samt en forsøksvis bruk av — *Brian 4*, et databaseprogram for jazzdiskografier (oppkalt etter Brian Rust, en av de mest kjente jazzdiskografier) (Albin 2005). Figur 19 på side 292 viser et skjermbilde fra dette programmet. Se også Fitzgerald 2003.

Den klassiske diskografien overtok noen av jazzens metoder, om ikke dens terminologi. Man er i klassisk sammenheng ikke så interessert i å dokumentere alle musikere i et større ensemble eller orkester (en svakhet, ofte vil det være av interesse å følge hvem som spiller de obligate blåserstemmene i de store orkestrene) og begrepet "låt" må erstattes av et langt mer komplekst verkbegrep hvor arrangementer, transkripsjoner etc. må betraktes som veldefinerte, bestandige varianter av et felles utgangsmateriale som hver for seg kan generere flere innspillinger. En session behøver på sin side ikke omfatte mer enn ett verk og man kan gjerne bruke flere dager — dvs. flere sessions — ved innspilling av større verk. Er verket lenger enn fire – fem minutter vil det måtte strekke seg over flere matriser.

Både ved klassisk og jazzopptak vil det som oftest bli gjort flere alternative tagninger av hver del. Matrisene blir derfor som oftest identifisert med to nummer — selve matrisenummeret som er konstant så lenge man arbeider med samme verk(del) / låt, og et tagningsnummer (*take number*) som angir hvilket forsøk i rekken dette er.⁵²⁵ Hvor mange tagninger som trengtes kunne variere sterkt: Vanligvis klarte man seg med to tagninger,⁵²⁶ mens tidvis trengs det atskillig fler.⁵²⁷ Tagningsnummereringen sier imidlertid ingenting om opptak som ble avbrutt før siden var ferdig, såkalte *false starts*.

Diskografier kan være konsentrert om enkelte musikere, om spesielle verk eller bestemte plateselskaper. De vil også måtte ha en avgrensning i tid. De mest sentrale plateselskapsdiskografiene over klassisk musikk er gjerne sortert på matriseserier. I Skandinavia er spesielt Karleric Liljedahls arbeider over utgivelsene til *Gramophone Record Company*, senere *His Master's Voice* sentrale.⁵²⁸ Et annet viktig arbeid om matriseseriene fra det samme selskapet er Perkins, Kelly og Wards oversikter over bruken av matrisenummer fra

^{525.} Men ikke alltid: i oversikten over akustiske innspillinger for *The Gramophone Co.* for det skandinaviske markedet får alternative tagninger (som gjøres relativt sjelden) nye matrisenummer (Liljedahl 2002)

^{526.} Philip 2004: 39.

^{527.} Thomas Beechman brukte fem – seks tagninger på hver side av sin innspilling av Schuberts 6. symfoni (HMV 8977/80) i 1944 (Gray 1979b: 55), det samme var som tidligere nevnt tilfelle da Kreisler og Rachmaninov spilte inn Griegs c-mollsonate op. 45. Da Rachmaninov spilte inn sitt eget velkjente ciss-moll preludium op. 3 nr. 2 i 1928 for tredje gang (Victor V 1326, HMV DA 966) trengte han 23 tagninger (Philip 2004: 41).

^{528.} Liljedahl 1990, 2001 og 2002.

1898 til 1921.⁵²⁹ Slike skrifter er i dag blant våre viktigste informasjonskilde til den tidlige lydopptaksaktiviteten innen klassisk musikk — i tillegg til fonogrammene selv.

Gjennom diskografiens dokumentasjon av matrisenummer tilbys vi tilsynelatende en mulighet for en ryddig oversikt — om enn i små biter — over vår tidlige lydhistorie. Denne dokumentasjonen må imidlertid ikke betraktes som fullstendig. De manipulasjoner som alltid ble gjort ved et opptak — uansett hvor primitiv — og som er en av grunnene for påstanden om den klassiske innspillingen som et WP blir sjelden eller aldri dokumentert. Vi finner ingen dokumentasjon av balanse og mikrofonbruk ved innføringen av den elektriske opptaksteknikken og slett ingen opplysninger om klipp og nedmiksing etter at lydbåndet var tatt i bruk. Vi mangler for såvidt også opplysninger om en annen viktig side ved både det akustiske og den elektriske opptaket: På hvilket grunnlag ble valget om innspillingene gjort? Hvem og hva ble valgt, og hvem og hva ble valgt bort?

Slik leder spørsmålene omkring en matrisediskografi og dens metodologi til et nytt sett spørsmål: I hvilken grad informerer matrisediskografien om det totale musikklivet i sin egen samtid? Vi kan dokumentere et stort antall tidsbegrensede lydsekvenser fra epoken 1900 – 1950 (med det forbehold at de gir et forvrengt bilde av hva som reelt skjedde under opptakssituasjonen), men i hvilken grad kan vi anta at denne innsikten har overføringsverdi til den del av musikklivet som ikke ble innspilt innenfor den samme tidsrammen?

Et av problemene med en slik spørsmålsstilling er forholdet til “musikkmengden” i et gitt samfunn innen en viss tidsramme. En matrisediskografis utstrekning kan i prinsippet måles i et bestemt antall timer og minutter og sier på den måten noe om størrelsen av en innspilt musikkmengde. Å vurdere denne opp mot en “total” musikkmengde i et samfunn vil kunne bety å kartlegge den reelle musiseringsaktiviteten innen samme rammer, en oppgave med betydelige avgrensingsproblemer.

Problemområdet utvides ytterligere gjennom et iboende problem innenfor denne registreringen av lyd: Mens *The New Musicology* har presisert sin inter-

⁵²⁹ Perkins et al. 1976.

esse for lyden som en unik opplevelse og et sanselig stimuli, med andre ord en forskning hvor mottakerens reaksjoner er sentral, er lydregisteringen fremdeles en registrering av “avsenderobjekter”. Like lite som ved notekataloger, evt. ved *Gesamtausgaben*es nitide dokumentasjon av manuskripthistorikk sier diskografien noe om bruken og mottakelsen av disse lydobjektene. Allikevel danner diskografiene et nytt og viktig kildetilfang innen den nye musikkforskningen.

Som nevnt i kapittel 6.1: Skal man vurdere musikkmengden fra produksjonssiden eller fra lyttersiden? Skal Carusos tidligste innspillinger i Milano i april 1902 betraktes som en ubetydelig del av italiensk musikkliv (en ettermiddags arbeid, innspilt i all hast⁵³⁰ på ti matriser på til sammen en halvtimes varighet) eller som en betydelig del av europeisk og amerikansk klassisk musikkliv fra utgivelsesdagen på høsten samme år og i alle fall frem til overgangen til elektriske innspillinger, dvs. ca. en generasjon? Eller er lytteprosessen overhodet ingen del av musikklivet? Og om vi fokuserer på verkene: I en katalog over symfonier på 1700-tallet kommer man frem til at det i tidsrommet mellom 1720 og 1810 ble skrevet i alt 16 558 symfonier.⁵³¹ Men sier et slikt tall noe om i hvilken grad symfonien preget det europeiske “lydlandskap” i denne tiden uten at vi vet noe om disse symfoniens fremføringshyppighet — og hvor mange som lyttet?

I større grad enn ved de autografisk kunstobjekter som billedkunst etc. er det problematisk å etablere et mål på “musikkmengden” i et samfunn innenfor et bestemt tidsrom. Man kan iallefall i teorien bestemme hvor mange komposisjoner innenfor en gitt sjanger, tidsrom og geografisk område som har blitt skrevet, omtalt eller bevart på en slik måte at de er tilgjengelig — som manuskripter eller kun av omtale — i dag. Men et slikt tall vil ikke si noe om bruken av musikken. Om man registrerte fremføringer — og her er materialet langt mer usikkert — er vi fremdeles relativt uvitende om hvor mange mennesker som hørte den aktuelle musikken og hvordan de reagerte på den.⁵³² Og selv når vi betrakter fonogrammet som et autografisk kunst-

⁵³⁰. John R. Bolig nevner flere feil gjort av tenoren i disse opptakene, den groveste at han begynner for tidlig — og i gal toneart — på den niende matrisen [*E lucevan le stelle* fra Puccinis *Tosca*: matrise 1790] (Bolig 2002: 63). På gjenutgivelser av disse opptakene blir derfor dette opptaket som oftest fadet langsomt inn etter at feilstedet er passert.

⁵³¹. J. LaRue (1988) *A Catalogue of 18th-Century Symphonies*. Sitert etter Zaslav 1989: 2.

verk har vi et ekstra problem fordi kunstverket manifesterer seg kun i kopier som kan ha blitt produsert i svært forskjellige opplag og med høyst forskjellig mengder lyttere.

Spørsmålet om musikkmengden skal knyttes til avsendersiden eller mottakersiden faller utenfor denne avhandlingens ramme. Men sett i lys av forholdet mellom fonogram og konsertliv gjennom det 20. århundret krever problemet iallfall en bevisstgjøring, siden det så sterkt har blitt fokusert både på antall produserte og solgte fonogrameksemplarer som uttrykk for en spredning av musikken.

8.2 WP-perspektivets utfordringer

Da båndopptakeren ble det vanlige opptaksmediet etter annen verdenskrig ble den enkle, matrisenummerbaserte én-til-én diskografimodellen ikke lenger dekkende, og sessionbegrepet som betegnelsen på en avsluttet tidsenhet hvor ett eller flere verk ble spilt inn — enten man betrakter jazzproduksjoner eller klassiske sådanne — ble revet fra hverandre.

Lydbåndets redigeringsmuligheter gjorde at man kunne bryte sammenhengen mellom innspilt og avspilt tid. Lydbåndet ble en tidscollage hvor fragmenter av en innspilt tid kunne settes sammen på måter som før ikke var mulig. Den første bruken av denne muligheten — i radiosammenheng — hadde ingen andre målsettinger enn å kunne rette feil i underholdningsprogrammer som ble spilt inn *live* samt å tilpasse programtiden til sendeskjemaets *time slots*. Men muligheten til å rette feil var en umåtelig fristelse for musikere og plateprodusenter: her kunne man innenfor rammen av en tradisjonell klassisk fonogramproduksjon gi en illusjon av et “perfekt” fremført stykke musikk. For jazz og annen improvisert musikk var den tidlige redigeringsteknikken til mindre hjelp; lydbåndet gjorde det riktignok mulig med opptak av lengre varighet og ga sannsynligvis også en større frihet

⁵³² Kenney 1999: 5.

under musiseringen, men sammenredigering av forskjellige opptak etter klassisk modell var ikke vanlig.

Lydbåndet ga helt nye muligheter for dokumentasjon av lyd — og helt nye diskografiske problemer. Båndet ble en flyktig mellomstasjon før gravering — flyktig, fordi lyden kunne slettes og båndet gjenbrukes. Dermed mistet man den klare identifikasjonen av selve opptaksarbeidet som direkteinnspillingen ga. I radiosammenheng mistet man ofte også selve opptaket; etter sendingen var lydbåndet mer verd enn opptaket som var spilt inn på det!⁵³³ På den annen side: mens et plategraveringsutstyr tilhørte den profesjonelle og kommersielle verden utgjorde båndopptakeren en langt mer uformell opptaksmulighet. Tiden etter 1950 er en (fremdeles) uutforsket gullgruve med tanke på de tusenvis av amatørlydbånd som må ha blitt innspilt i private hjem, enten fra mikrofon eller simpelthen kopiert fra radio.⁵³⁴

Hovedproblemet ved en lydbåndmaster er altså usikkerheten ved identifikasjonen. I stedet for det permanent inngraverte matrisenummeret må man stole på notater skrevet på båndesken eller på løse ark. Masterbåndet selv — om det eksisterer — gir ingen informasjon om hva som (eller om noe) finnes innspilt på det. Den løse koplingen mellom skrevne notater og de tilhørende masterbånd betyr flere muligheter for feil. Den identifisering som finnes gravert på en LP er intet matrisenummer i samme betydning som ved 78-plater, men sier kun noe om overføringen fra bånd til plate.⁵³⁵

Et *redigert* lydbånd byr i prinsippet på ytterligere dokumentasjonsproblemer i og med at hvert kutt kan skrive seg fra forskjellige opptak. De enkelte delene skriver seg fra en opptakssituasjon hvor intensjonen har vært at de

^{533.} Selv om dette ble praktisert i større eller mindre grad ved alle radiostasjoner i verden må det allikevel sies at NRKs praksis på dette punktet var ekstrem og førte til at vi i dag mangler mye av den dokumentasjonen vi kunne ha hatt om musikklivet i Norge i etterkrigstiden frem til midten av syttitallet.

^{534.} Muligens er dette et spesielt norsk fenomen siden Tandbergs Radiofabrikk A/S allerede fra 1952 — ganske tidlig i internasjonal sammenheng — utviklet og solgte båndopptakere for et hjemlig amatørmarked. Et alvorlig problem i denne sammenhengen er forøvrig lydbåndets fysiske levetid, som i beste fall neppe overstiger 50 – 60 år avhengig av lagringsforholdene. Tiden begynner altså å renne ut for å gjøre funn i denne potensielle gullgruven.

^{535.} I sin Kirsten Flagstad-diskografi viser Howard C. Sanner, Jr. til RCA Victors system for en slik identifisering (Sanner 1980: 23).

skulle fremstå som uidentifiserbare deler av en kunstnerisk helhet, selv om de har blitt innspilt i en annen rekkefølge og muligens over flere dager. Her ser vi et illustrerende eksempel på den klassiske innspillings dobbelte natur: selv om opptakene utgjør en unik sammenstilling av opptak som gir sluttproduktet klare WP-trekk beholdes allikevel illusjonen om det allografiske kunstverkets representasjon.

Lydbåndet med sine redigeringsmuligheter tåkelegger informasjonen om opptakssituasjonen. Så lenge man imidlertid aksepterer intensjonen om en enhetlig fremføring og at selve opptaksarbeidet ikke skjer i løpet av en sammenhengende tidsflate men som enkelthendelser innenfor en lengre tidsramme, er imidlertid ikke selve redigeringen et så stort problem som bruken av et så flyktig medium som lydbånd er det. Det samme kan for så vidt gjøres gjeldende om multispors lydbåndopptak hvor de forskjellige sporene benyttes til samtidige (synkrone) opptak som ved bruk av forskjellige mikrofoner, dels for å gi mulighet for en senere balansering av de forskjellige komponentene (nedmiksing), dels for å gi romlig akustisk informasjon i form av stereofoni og lignende ved avspilling. Uansett klipp eller multispør kan vi velge å betrakte båndet som en representasjon for en virtuell fremføring

Slik kommer en klassisk diskografi (både i den ene og den andre betydning av begrepet) i et tydelig motsetningsforhold til påstanden om den klassiske innspilling som WP. En diskografi er opptatt av sammenhengen mellom det innspilte og det utgitte og forutsetter at en slik sammenheng finnes og lar seg beskrive. Innen jazzen har dette vært uproblematisk siden et jazzfonogram så utvetydig har latt seg karakterisere som en *recording of performance*, og derfor har også diskografiene blomstret innenfor jazzfeltet. Jo mer man imidlertid oppfatter en klassisk innspilling som WP desto tydeligere fremstår selve produksjonsarbeidet — dels på bekostning av tanken på én fremføring. Interpretasjonen blir en abstraksjon som først blir realisert gjennom produksjonen.

Den klassiske diskografien er derfor prinsipielt knyttet til entydige, avgrensede og identifiserbare lydsegmenter slik de finnes fra tiden før magnetofonen. Jazzdiskografien fungerer godt også med lyd etter denne tiden fordi man tiltross for at man mangler en entydig identifikasjon av selve lydobjektet kan forholde seg til tid- og stedskoordinater for selve fremføringen. Rock-diskografien (etter Gracyks definisjon) vil på sin side naturlig nok

konsentrere seg om produksjonene som ferdige autografiske kunstverk hvor detaljene om det kreative studioarbeidet blir liggende i et til dels udokumenterbart halvmørke.

Den klassiske musikkens diskografiproblem blir derfor som sagt et bilde på de klassiske innspillingenes dobbeltnatur. Oppfatter vi dem som fremføringsavbildninger gir det mening å identifisere disse fremføringene, selv om problemene med dette øker jo nærmere vår egen tid vi kommer. Oppfatter vi dem som autografiske produksjoner er forestillingen om en fremføring kun en del av den informasjon som innspillingen formidler — en del som muligens kan sies å svekkes jo nærmere vår egen tid vi kommer. I kapittel 8.3 vil denne forandringen fra fremføringsrepresentasjon til WP bli dokumentert nærmere gjennom en nærlesning av et par klassiske diskografier.

Om man tenkte seg at en klassisk musikkproduksjon — spilt inn på ett eller flere synkrone spor — skulle dokumenteres med alle sine klipp kunne det eksempelvis skje gjennom en tidslinje hvor de forskjellige kutt var avmerket. Et eksempel på dette kunne være produsentens *marked scores*, dvs. hans / hennes notater på partituret om hvilke klipp som skal / bør gjøres. Slike notater er imidlertid som tidligere nevnt svært sjelden eller aldri tilgjengelig. EMI, dvs. *The Gramophone Co.* og *His Masters Voice* sin arvtaker hadde helt frem til sekstitallet som prinsipp ikke engang å opplyse om hvem som var ansvarlig for en produksjon. Da jeg sendte en forespørsel om tilgang til innspillingsdata omkring Yehudi Menuhin og Robert Levens opptak av Edvard Griegs sonate op. 45 fra 1957 i Abbey Road Studios svarte de i en epost at *it is our policy not to release any information relating to the process by which EMI recordings are made.*⁵³⁶ Denne typen holdning deles som tidligere nevnt også langt på vei av de fleste musikere — man bekjenner seg til myten om innspillingen som en avbildning av en idealisert fremføring og ønsker ikke at denne skal ødelegges.

Når multispørsteknikken brukes til asynkrone pålegg — de enkelte spor er ikke lenger synkront innspilt men legges på i adskilte prosesser — fjerner vi oss fra den klassiske musikkens standardiserte praksis. Og etter hvert som lydbåndet måtte vike plassen for forskjellige harddiskbaserte teknikker øker kompleksiteten ytterligere i og med at den utføres i et *random access* miljø og

⁵³⁶ Epost fra EMI Classics, 2004.11.04.

ikke på et lineært medium som et magnetbånd hvor båndlengden står i et fast og definert forhold til tidsdimensjonen. En harddiskproduksjon lukker seg selv inne og blir nærmest udokumenterbar; vi har gått sirkelen hele veien rundt og endt opp med en lukket komposisjons-/ lydproduksjonsprosess som gjerne kan gjøre bruk av identifiserbare enkeltkomponenter, men hvor selve prosessen — en kreativ og interaktiv bruk av et datastyrt hjelpemiddel — ikke åpner for innsyn for andre enn opphavspersonene. Slik er vi på ny tilbake i en komposisjonsprosess, fonogrammet er et WP, det ferdige lydobjektet tilsvarende tidligere komponisters endelige partitur — deres *letzter Hand*.

Et sted på veien mot dette slipper som nevnt den klassiske diskografien taket. Feltet er ikke uten forskningsinteresse, tvert imot, det ligger store musikkvitenskapelige utfordringer i arbeidet med den nye, sample-baserte mediamusikken som utvikler seg rundt oss. Men etter som det kunstneriske fokus flytter seg fra innholdet i de enkelte lydkomponentene til manipuleringen av dem vil ikke diskografiens fokusering på komponentene (opptakene, sessionene) være tilstrekkelig, og sannsynligvis av mindre vesentlig betydning enn tidligere.

Nå er det et interessant poeng at klassiske musikkproduksjoner fremdeles etter over hundre års formidling gjennom massemedia holder såpass hardt på det opprinnelige konsertidealet. For å parafrasere Mark Katz: klassisk musikkproduksjon nøyer seg med å skape teoretisk mulige fremføringer, selv om de i praksis — og *live* — er umulige å gjenskape.⁵³⁷ Popstudioets teknikk og estetikk kan tillempes på mange måter som eksempelvis ved bevisste virkemidler ved valg av klangbilde (nær / fjern; diffus / presis; kunstig klang; etterbehandling), men man rører ikke samtidigheten ved ensemblemusisering. Kun meget sjelden gjør man en klassisk produksjon asynkront og da nesten bare med nyskrevet musikk. Innen filmmusikkbransjen er det vanlig å bruke *click track* (et forhåndsinnspilt tempospor) ved innspilling av symfonisk musikk, av frittstående CD-produksjoner kan innspillingene av Philip Glass' symfonier være aktuelle eksempler.⁵³⁸

⁵³⁷. Katz 2004: 42.

⁵³⁸. Glass' symfonier ble som oftest innspilt med et europeisk orkester, mens postproduksjonen foregikk i USA (Grimshaw 2002; Verna 2000).

Imidlertid finnes det også eldre eksempler på slike produksjoner fra matrisediskografiens dager: En av de tidligste kan ha vært sangerinnen Elisabeth Schumanns innspilling fra 1935 av begge stemmene i duetten *Abens will ich schlafen gehen* fra Engelbert Humperdincks opera *Hansel und Gretel*.⁵³⁹ Mer kjent er Jascha Heifetz' innspilling fra 1946 av begge solostemmene i Johann Sebastian Bachs konsert for to fioliner i d-moll BWV 1043.⁵⁴⁰

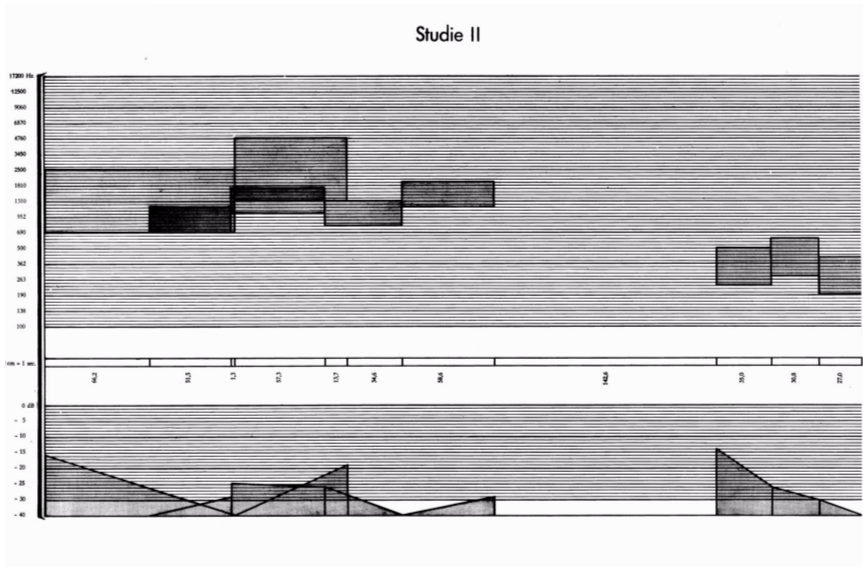
En dokumentasjon av en slik multispors, evt. asynkron lydproduksjon blir lett absurd om alle detaljer skal tas med. Prinsipielt kan en slik beskrives som en samling identifiserbare akustiske hendelser som er referert med sine start- og sluttider på en felles tidsakse, helst også med informasjon om hendelsenes innbyrdes volum og plassering i et lydbilde. De enkelte asynkrone lydhendelsene kan være ytterst forskjellige, laget og/eller behandlet med forskjellige teknologier til forskjellige tider og kun satt sammen for den aktuelle produksjonen, innspilt i en bestemt rekkefølge hvor musikere har respondert på allerede innspilte sekvenser. Eller de kan være synkrone, som signalene fra forskjellige mikrofoner plassert rundt omkring i et orkester.

Med en slik beskrivelse av en lydproduksjon nærmer vi oss noen av de tidligste elektroniske komposisjoner fra etterkrigstiden og deres produksjonsbeskrivelser i form av grafiske partiturer. Et eksempel er Karlheinz Stockhausens *Elektronische Studie II*. Det interessante med dette verket i denne sammenheng er jo faktisk at det i det hele tatt *ble* utgitt som partitur, på Universal i Wien i 1956.⁵⁴¹ Her finner vi både en nøyaktig dokumentasjon av de enkelte lydobjektene bestanddeler og deres innbyrdes plassering langs en tidsakse (figur 14). Hvert lydobjekt består av et antall simultant klingende sinustoner med like stor amplitude som danner en uharmonisk rekke med frekvenser. Hvert objekt er tegnet inn på en tidsakse som to separate

⁵³⁹. Matrisenr OEA 2196-1 (første stemme samt klaver, opptak i Abbey Road Studios i London 26. august) og OEA 2197-2 (andre stemme, opptak 28. august (andre tagging)). Utgitt på HMV DA 1439 og RCA Victor 1948 [78]. Hun gjentok eksperimentet tre år senere, denne gangen i et arrangement av barcarollen fra *Les Contes d'Hoffmann* av Jacques Offenbach (matriser 2EA 6355 og 2EA 6680-1, innspilt henholdsvis 8. og 11. juni 1938, utgitt på HMV DB3641 [78]. (Juynboll og Seddon 1988)).

⁵⁴⁰. RCA Victor 11-9648/49 [2 78]. CD-utgave på The Heifetz Collection, Vol. 6, BMG / RCA Victor 61 778. Gidon Kremer gjorde forøvrig det samme i 1982 på Philips 454 128-2 [CD].

⁵⁴¹. Fra 1993 på Stockhausens eget forlag.



Figur 14: Første partiturside fra Stockhausens Studie II

geometriske former: én som viser hva slags lyd (øverste halvpart av figuren — i denne sammenhengen: hvilke sinustonekomponenter den består av)⁵⁴² og én som viser lydens dynamiske forløp (nederste halvpart). Lydobjektene er selvsagt i denne sammenhengen produsert høyst asynkront, sannsynligvis over en periode på flere måneder.

Partituret til *Studie II* gjorde det mulig for en hver med adgang til samme type elektronisk apparatur å gjenskape verket i sin eksakte form. Slik viser det at det slett ikke er noe partitur i tradisjonell forstand, det er ingen representasjon av et allografisk verk, det skal ikke tolkes av noen utøver. I stedet er det en objektiv dokumentasjon av det bakenforliggende arbeid ved en studioproduksjon og en demonstrasjon av prinsipper som gjerne kunne blitt benyttet i et diskografisk arbeid om multispors opptak: eksakte identifikasjoner av og plassering i tid av hvert lydobjekt.⁵⁴³ Om man hadde

⁵⁴². Stockhausens klangverden består her av en 25-trinns temperert skala over to oktaver pluss en stor ters (dvs. et intervallforhold på $\sqrt[25]{5}$). Hver klangblokk benytter fem ekvidistante toner fra denne skalaen.

ønsket å utarbeide en fullstendig dokumentasjonsform for en WP, for *rock music* såvel som for klassisk musikk kunne en slik grafisk presentasjon være en aktuell måte å gjøre det på, riktignok da med én slik grafisk fremstilling pr. spor.

8.3 Klassiske diskografier

En av diskografiens største problemer inntil for relativt få år siden var at resultatet måtte formidles på permanent form, som trykk på papir. Ikke bare ga dette et problem når gamle opplysninger skulle oppdateres og nye legges til, men det førte til at en diskograf i utgangspunktet måtte ta noen permanente avgjørelser om hvordan diskografien skulle organiseres (etter verk, etter utøver, etter opptaksdato, etter utgivelser etc) og deretter løse de andre organiseringsbehovene ved hjelp av en nøyaktig indeksering. Siden diskografer oftest arbeidet på ren hobbybasis kunne dette føre til løsninger som hovedsakelig var begrunnet i den enkeltes praktiske arbeidsform og personlige preferanser.

Allikevel finnes det selvsagt en rekke diskografier med fokus på klassisk musikk som tar utgangspunkt i opptaksarbeidet, hvor det er gjort et betydelig arbeid for å klarlegge sammenhengen mellom master/matrise og utgivelser, og som er presentert på en oversiktlig og tilforlatterlig måte. De fleste av disse er knyttet til enkelte musikere og/eller ensembler⁵⁴⁴.

⁵⁴³ Som sådan har verket også blitt realisert med nye teknikker flere ganger. En diskusjon med referanser til flere slike finnes eksempelvis i *The International Electroacoustic Community Discussion Group Mailing List* fra 1998 [alcor.concordia.ca/~kaustin/cecdiscuss/1998/thread.html#2007 (2005-09-28)] hvor både en sekstitallsversjon fra *Elektronmusikstudion* (EMS) i Stockholm og langt senere versjoner skrevet i Csound blir nevnt. Interessant er det at flere nevner at lyden i nyrealiseringene skiller seg ut fra originalen i det at den er lysere (*the sounds are brighter*) — arbeidsoppskriften gir altså allikevel ikke et identisk resultat siden de tekniske forutsetningene har forandret seg for mye siden Stockhausens tidlige dager. [alcor.concordia.ca/~kaustin/cecdiscuss/1998/1922.html (2005-09-28)].

For å diskutere begrensninger og problemer knyttet til det man kan kalle en "tradisjonell klassisk diskografi" skal to slike presenteres nærmere: Michael H. Grays trykte Beechamdiskografi på 129 sider fra 1979⁵⁴⁵ og Philip Stuarts webbaserte diskografi for London Symphony Orchestra på 906 sider (!), sist oppdatert i januar 2007.⁵⁴⁶ Valget av disse betyr ikke at de betraktes som representative for klassiske diskografier som sådan, men snarere at de fremstår som spesielt grundige og detaljerte arbeider, at de omhandler en lang opptakstidsramme og at de i noen tilfeller dokumenterer de samme opptakene. LSO-diskografien foreligger på nettet som en nedlastbar pdf-fil og kan dermed betraktes som en alternativ form for trykksak, skjønt den er enkelt oppdaterbar fra forfatterens side og enkelt søkbar fra brukerens. Begge diskografier startet i den akustiske opptaksperioden og går frem til hhv. Beechams død og inneværende år, med andre ord er det forutsetningen at LSO-diskografien stadig skal oppdateres, både med nye opptak og med nye utgivelser.

Formatet på disse to diskografiene er ganske likt: Innspillingene presenteres i kronologisk rekkefølge gruppert på sessions. Gray har en utøverindeks og en komponist-/verkindeks, Stuart har i tillegg en sjangerindeks for ikke-klassisk musikk, en film- og videoindeks og en indeks over innspillingslokaler. Omfanget på de to er derimot noe forskjellig: Gray begrenser seg til opptak som var eksplisitt gjort for utgivelse (eller godkjent av dirigenten i ettertid), mens Stuart dokumenterer både alle LSO-opptak som var planlagt for utgivelse samt de konsertopptak som på forskjellige måter har blitt utgitt i ettertid.

Siden Beecham av og til (men ikke ofte) gjorde innspillinger med LSO vil det passe å se hvordan de to diskografiene presenterer det samme innspillingsarbeidet, i dette tilfellet de første opptak som ble gjort med den nye elektriske prosessen i 1926 (Gray i figur 15 og Stuart i figur 16).

^{544.} Jazzdiskografier er ofte også knyttet til plateselskaper siden disse ofte spesialiserer seg på spesielle stilretninger, markeder etc. Klassiske plateselskaper har sjelden en slik spesialisering.

^{545.} Gray 1979b.

^{546.} Stuart 2007.

- 1 MOZART: *Die Zauberflöte*, K. 620. Overture
London Symphony Orchestra; recorded 30 March 1926, Columbia Studios, Petty
France
WAX 1384-1-2 L 1001R
1385-1-2 L 1001R
Release: US = Col. 7123-M; Beecham Society WHS 101
- 2 MOZART: *Le Nozze di Figaro*, K. 492. Overture
London Symphony Orchestra; recorded 30 March 1926, Columbia Studios, Petty
France
WAX 1386-1-1A-2-2A
Unpublished.
- 3 MENDELSSOHN: *A Midsummer Night's Dream*. Incidental Music, Op. 61.
Scherzo
London Symphony Orchestra; recorded 31 March 1926, Columbia Studios, Petty
France
WAX 13931-1-2 L 1812
Release: US = Col. 7139-M; Beecham Society WHS 101
- 4 SMETANA: *The Bartered Bride*. Overture
London Symphony Orchestra; recorded 31 March 1926, Columbia Studios, Petty
France
WAX 1394-1-1A-2-2A
1395-1-1A-2-2A
Unpublished. Recording was originally approved by Beecham and scheduled for
issue on L 1810. It was subsequently rejected and the masters scrapped.
- 5 BORODIN: *Prince Igor*. No. 17: Polovtsian Dances
London Symphony Orchestra; recorded 2 June 1926, Columbia Studios, Petty
France
WAX 1556-1-2 L 1811
1557-1-2 L 1811
¹1558-1-2 L 1812
Release: US = Col. 7138/9-M; Beecham Society WHS 101; Fr = Col. L 1811/2
¹ Beecham Society discography reports -3 of this matrix also issued. The Columbia
recording books show only two takes for WAX 1558 and copies of both L 1812
and 7139-M examined carry WAX 1558-2.

Figur 15: Første side fra Michael Grays Beechamdiskografi
(Gray 1979b)

>0035		COLUMBIA	
[ab] 30, [cd] 31 Mar & [e] 2 Jun 1926			Petty France Studios
	Thomas Beecham		
[a]	MOZART	Die Zauberflöte K620 : Overture	WAX1384-85
[b]	MOZART	Le Nozze di Figaro K492 : Overture	WAX1386
[c]	MENDELSSOHN	A Midsummer Night's Dream : Scherzo	WAX1393
[d]	SMETANA	The Bartered Bride : Overture	WAX1394-95
[e]	BORODIN	Prince Igor : Polovtsian Dances	WAX1556-58
	[ac]	<i>retained the catalogue numbers of acoustic recordings with the Beecham Symphony Orchestra in 1915-16.</i>	
	[bd]	Unpublished: [d] allocated L1810 but not released.	
78rpm:	[a]	(May26) L1001R; 7123M,	
	[c]	(Oct26) L1075R,	
	[ce]	(Jan27) L1811-12; 7138-39M.	
LP:	[ace]	(??) Beecham Society	WHS101.
CD:	[a]	(Dec97) Dutton	CDLX7026.

Figur 16: Et utsnitt fra Philip Stuarts LSO-diskografi (Stuart 2007)

Det dreier seg om i alt fem verk, innspilt 30. og 31. mars og 2. juni 1926. Verkene er entydig identifisert (Gray angir Borodin litt mer nøyaktig). Det nevnes ingen avvik fra normale besetninger. I dette ligger det imidlertid ingen spesifikk informasjon; sannsynligvis ble den normale orkesterbesetningen brukt her (som vanlig ved elektriske opptak), men verken Gray eller Stuart angir de tilpasningene av orkesterbesetninger som må ha blitt gjort under de akustiske opptakene før 1926. Det nevnes heller ingen ting om eventuelle tilpasninger av spilletid til platelengdene.

Selve opptaksidentifiseringen er forskjellig, og i begge tilfeller lite logisk. Gray veksler mellom å gruppere opptakene i sessions (G Sess.A – G Sess.Z) og å nummerere dem enkeltvis for hvert innspilt verk (G 001 – G 477). Alle akustiske opptak er samlet i sessions (G Sess.A – G Sess.R), deretter starter de elektriske opptakene med nummer 1. De resterende sessions (G. Sess.S – G Sess.Z) er knyttet til konsertopptak i motsetning til studioopptak. Stuart

på sin side grupperer alt i sessions (S 0001 til S 2235) etter hvem som har tegnet kontrakt orkesteret, med underdeling a, b, c osv. for hvert stykke, etter samme modell som jazzdiskografiene. Dermed danner disse fem innspillingene fem forskjellige innførslar hos Gray (G 001 – G 005) men én hovedgruppe hos Stuart (S 0035a – e), siden de var bestilt av plateselskapet Columbia og (sannsynligvis) planlagt gjennomført som en énhed. Ingen av diskografiene sier noe om hvem som var ansvarlige for gjennomføringen av opptakene.

Selve opptakene er identifisert ved sine matrisenummer (WAX xxxx), men kun Gray dokumenterer at det ble gjort flere tagninger av hver side, og hvilken tagging som ble valgt (uthevet med halvfet skrift). Gray skiller også mellom en “hovedutgivelse” og andre, sekundære utgivelser uten at logikken i dette er klargjort — det virker som om de britiske førstegangsutgivelsene er definert som hovedutgivelser. Slik blir Mozarts ouvertur til Tryllefløyten, innspilt 30. mars 1926 i Petty France Studios, knyttet til utgivelsen på Columbia L 1001 R i England og på Columbia 7123-M i USA. Stuart skiller ikke på denne måten mellom utgivelsene, men angir i stedet utgivelsesdato der det er mulig.

Begge diskografier dokumenterer en senere LP-utgivelse for Beecham Society, og Stuart i tillegg (rimeligvis) en CD-utgivelse. Ingen sier imidlertid noe om hva som har ligget til grunn for disse senere utgivelsene (har man benyttet en engelsk pressing, en amerikansk pressing eller har man hatt tilgang til matrisene og startet fra disse?) og ingen sier heller noe om hva slags prosesser som eventuelt har vært benyttet ved overføringene til LP / CD.

Ikke alle innspillingene ble godkjent for utgivelse: Overturen til Figaros bryllup og Smetanas ouvertur til Den solgte brud led denne skjebnen, til tross for to tagninger av alle sidene.⁵⁴⁷ Den sistnevnte kom nesten til utgivelse og hadde allerede fått tildelt et katalognummer, men ble strøket (Gray utdyper grunnen noe mer enn Stuart).

Heller ikke nevner Gray et faktum som Stuart peker på: Da Mozartinnspillingen ble utgitt på Columbia L 1001 R i mai 1926 erstattet den en tidligere utgivelse fra oktober 1915 med samme katalognummer og samme musikk

⁵⁴⁷ Betegnelsen 1A og 2A på tagningsnummer betyr antakelig at to parallelle opptaksmaskiner ble benyttet av sikkerhetsgrunner.

(G Sess. E). I følge Stuart skjedde det samme med Mendelssohninspillingen dagen etter, her mangler Gray opplysninger om nettopp denne utgivelsen fra G 003 (Columbia L 1075 R).

For å summere så langt: Begge diskografiene gir en vederheftig dokumentasjon av opptakene i Petty France Studios våren 1926, selv om man ikke klarer eksakt hvorledes stykkene ble splittet opp på flere sider. Kun Gray angir det totale antall matriser (i form av separate eller parallelle tagninger) som ble resultatet av hver opptaksrunde, og som danner den egentlige lyd dokumentasjon av dette arbeidet, uberoende av om disse ble benyttet til utgivelse eller ikke. Begge arbeider nevner forskjellige utgivelser som opptakene resulterte i, men ingen av dem har noen indeks over dette, slik at det er arbeidskrevende å sammenstille eksempelvis lister over komplette innhold i senere LP- eller CD-utgivelser. Gray unngår å nevne eksplisitt at katalognumre blir duplisert.

Den enkle, kronologiske presentasjonsmodellen i disse arbeidene tilslører at forholdet mellom selve lydopptakene — betraktet som avgrensede, tidsfestede hendelser — og de fysiske eksemplarer vi har av disse i dag ikke alltid er så lett dokumenterbar. Denne vanskeligheten blir større jo større avstanden i tid er til opptakene, og jo flere nyutgivelser som kommer ut.

Et annet eksempel: Suiten *The Planets* av Gustav Holst hadde sin premiere i oktober 1920, og nøyaktig to år senere startet man opptakene av den første komplette innspillingen, med komponisten som dirigent. Opptaksarbeidet gikk ikke raskt; da opptakene omsider var ferdig i 1925 var den akustiske opptaksprosessen allerede foreldet og en ny elektrisk opptaksrunde ble gjennomført i 1926. Stuart dokumenterer de akustiske opptakene over i alt 7 opptaksdatoer (som han grupperer i fire sessions), mens de elektriske opptakene går over fire datoer (én session hos Stuart). På nytt sies det ingenting om hvilke — om noen — kutt som ble gjort for å tilpasse spilletiden,⁵⁴⁸ heller ikke nevnes de ominstrumenteringer som måtte gjøres, spesielt og helt sikkert ved de akustiske opptakene.

⁵⁴⁸. Siden ingen av satsene har problemer med å komme innerfor åtteminuttersgrensen og Holsts innspillinger er de raskeste som noensinne er gjort (Jordan 2004b) er det imidlertid lite sannsynlig at dette var nødvendig.

Session# Datoer	S 0019a – f#		S 0026#	S 0030a#	S 0036a – f, h#	
	S 0013# 27.10.22	23.08.23# 24.08.23# 30.10.23# 06.11.23			22.06.26# 02.07.26# 14.09.26# 22.10.26	
	Matrise# Utgivelse	Matrise # Utgivelse	Matrise # Utgivelse	Matrise # Utgivelse	Matrise # Utgivelse	
Mars		AX197-98# L1528			WAX1671-72# L1459	
Venus		AX136-37# L1499			WAX1717/1905# L1532	
Mercury		AX135# L1543			WAX1716# L1528	
Jupiter	75204-5# L 1459			75204-5# L 1459	WAX1673-74# L1499	
Saturn		AX199-00# L1532	AX199-00# L1532		WAX1903-04# L1542	
Uranus		AX138-39# L1509			WAX1714-15# L1509	
Neptune		AX205-6# L1542			WAX2039-40# L1543	
Komplett	M 29 = 67145 - 47/49 - 51 D# GEMMCD 9417				M 83 = 67394 - 00 D# HLM 7014 = 1E 047 01343M# Koch 3 7018.2# CDC 7 54837.2# Pickwick GLRS 108# Pickwick 790262	

**Tabell 5: Holsts innspillinger av *The Planets* 1922 – 26
(Stuart 2007)**

Tabell 5 gir en oversikt over Stuarts opplysninger om opptaksdatoer, matrisenummer og utgivelser. Det viser seg at etter at suiten var gitt ut (på basis av session S 0013 og S 0019) ble to av satsene — Jupiter og Saturn — spilt inn på nytt (S 0026 og S 0030). De nye opptakene erstattet de gamle fullstendig, både matrisenummer og katalognummer ble beholdt. Det vil derfor ikke umiddelbart være klart om det komplette settet som ble utgitt (Columbia M 29) eller andre senere utgivelser inneholder den første eller den andre innspillingen av disse to satsene. Om S 0036 sier Stuart videre at de gamle katalognumrene ble beholdt, men etter hans egen tekst stemmer dette dårlig.

Det man imidlertid kan konkludere ved en slik gjennomgang er nok en gang at informasjonen om lydopptak — i denne sammenhengen en komponists innspillingen av eget verk gjort innenfor en tidsramme på to til seks år etter

at verket hadde sin premiere — er vanskelig å dokumentere, og at produksjonsheten, dvs. plateselskapet i dette tilfelle, ikke hadde noen interesse av å publisere detaljer, tvert i mot var det i deres interesse å få dette til å se ut som én integrert innspilling.⁵⁴⁹ Og selv om den foreliggende diskografien gjør det mulig å spore opp slike detaljer svikter den på mange andre detaljer: Hva var besetningen på det akustiske opptaket? Hvem hadde det tekniske og kunstneriske ansvaret under opptaket (i tillegg til komponisten)? Hvilke andre (om noen) innspillinger finnes på CD-platen GEMMCD 9417 i tillegg til det akustiske opptaket? Og hvilke akustiske opptak finnes egentlig på denne?

Dessverre var gjenbruk av matrisenummer ingen uvanlig foreteelse, enten det var for å spille inn forbedrede versjoner av samme katalognummer, eller fordi de gamle opptakene ble betraktet som så foreldet at katalognumrene ble totalt strøket av katalogen. Det forteller oss at matrisenummer allikevel ikke er den entydige identifikasjonen som diskografer ofte har støttet seg til. I stedet må man ty til en kunstig nummerering av selve opptakssituasjonene slik både Gray og Stuart gjør. Dette blir matrisediskografiens verknummerering.

Sikker identifikasjon av en lydregistrering er diskografiens hovedproblem. Og om teknikken med matrisenummer ikke gir en fullgod grad av sikker identifikasjon ble problemene større ved bruken av båndopptakere som opptaksmedium. Som tidligere nevnt gjorde Beecham det første profesjonelle musikkopptak på lydbånd vi kjenner til, av en konsert med London Philharmonic Orchestra i *BASF Feierabendhaus* i Ludwigshafen i Tyskland 19. november 1936, og Gray knytter sin egen nummerering (G 096) til hendelsen. Det vites ikke om vi har noen original tilgjengelig lenger, i motsatt fall må man bygge på sekundærkilder: senere kommersielle utgaver, enkeltkopier og annen informasjon om opptaket.

⁵⁴⁹. Om Beechams legendariske innspilling av Mozarts *Die Zauberflöte* i Berlin sesongen 1937/38 avslørte produsenten Walter Legge like før sin død i 1979: *Now, more than forty years later, it can be told that one side of this set was not conducted by Beecham and not played by the Berlin Philharmonic [...]. It was Bruno Seidler-Winkler [...] who conducted the Berlin State Opera Orchestra and followed Beecham's tempi and nuances through headphones. No prizes are offered for identification of which 78 r.p.m. side!* HMV DB 3465 - 83 [19 stk 78]. Schwartzkopf 1982: 158.

Akkurat dette opptaket er rikelig dokumentert gjennom sine sekundærkilder i og med at det dannet en høyt publisert premiere på den nye båndopptakerteknologien. Senere blir problemene større. Få år etter krigen var båndopptakeren i vanlig bruk i de større platestudioene i Europa og USA. Gray kommenterer overgangen slik:

EMI began tape master at commercial sessions in October 1948. Tape soon outgrew its original role as a backup at sessions and came to be used in many cases at [sic] the original source from which 78 r.p.m. wax masters were made.

The advent of tape had no effect on EMI's existing system of 78 r.p.m. matrix numbers. At sessions where tape was used both the wax masters and the corresponding segments of the tape recording were assigned 78 matrix numbers. Tape recordings were also given their own master file numbers which helped to identify reels of tape as they were used at a day's session and later when they were edited into a completed and approved master tape. This completed tape was then assigned a LP matrix number which identified it during the process of producing a commercial LP record.⁵⁵⁰

Etter dette har Gray i økende grad vanskeligheter med å dokumentere konkrete mastere:

The tape used to produce wax matrix 14016-1A was edited from tapes 468/70 of matrix 14016-1 and tape 595 (2EA AT 31371-7) containing the work's clarinet cadenza performed by Jack Brymer at a separate session at Studio No. 1.⁵⁵¹

[...]

During most sessions EMI recorded two sets of master tapes, one for its own use and another to be sent to Columbia Records in the United States. It has not been possible to determine if these differences in numbering [mellom de europeiske og de amerikanske tagningsnummer som ble benyttet] represent real differences in the takes actually selected for issue or simply differences in the numbering systems of the two companies.⁵⁵²

⁵⁵⁰ Gray 1979b: 77. Diskografien er da kommet til G 260; Gray sier videre at han heretter vil dokumentere 78-matrisene og båndmasternummer, men ikke LP-matrisene siden de kun har verdi for EMI's interne produksjonsprosess.

⁵⁵¹ Ibid.: G 269 (juni 1949) [Granville Bantock: *Fifine at the Fair*].

⁵⁵² Ibid.: G 279 – G 324 (1950 – 1953).

[...]

It is not possible to assign specific wax matrix numbers to specific recording dates.⁵⁵³

[...]

This recording was produced by RCA Victor engineers using an experimental two-track mono technique which employed one track to record the voices and the other track to record the orchestra. In this way post-session balances between singers and orchestra could be refined without expensive rerecording. [...] The stereo issues on HMV SLS 896 and Sera[phim] SIB 6099 use the original two-track recording electronically altered to simulate true stereo.⁵⁵⁴

[...]

LP matrix 2YLA 72, containing 3 Entr'actes, is listed as being recorded in Paris, November 1957 (this matrix appears on ALP 1843); they also list a stereo version from sessions of 10 - 12 January 1958 in Paris on matrix 2YEA 3343/4 (this matrix appears on HQS 1108); additional matrices from Paris (2YLA 14/15, 2YLA 10/11, and 2XLA 483) which apparently contain all or parts of the Carmen Suite have been located in the files but are not further identified. An audible comparison of the two recordings listed above, plus a comparison with the material in the recording of the complete opera on HMV SLS 755, shows that all three versions are in fact the same recording.⁵⁵⁵

Eksempelene inviterer til å konkludere med at sammenhengen mellom verk, musikere, opptaksarbeid, mastere og utgivelser er langt mer komplisert enn en lineær fremstilling kan beskrive, og at vi møter denne komplikasjonen ikke kun gjennom multispørsteknikkens mange manipulasjonsmetoder fra etterkrigstiden, men helt fra musikkopptakenes første tid. Det er så å si en implisitt egenskap ved musikkproduksjon at den benyttes kreativt til å skape nye lydprodukter, selv om denne kreativiteten i de første tiårene ikke hadde stort andre utløp enn å manipulere med matrisenummer. For klassiske musikkproduksjoner var hensikten fra første stund å skape en illusjon av den perfekte konsertbegivenhet, og i denne sammenhengen med tykk strek under ordet illusjon. Slik kan det hevdes at all musikkproduksjon har

⁵⁵³. Ibid.: G 312 (november 1951) [Sibelius: Fiolinkonsert, d-moll, op. 47].

⁵⁵⁴. Ibid.: G 377 (april - mars 1956) [Puccini: La Bohème, komplett].

⁵⁵⁵. Ibid.: G 434 (1957 - 1958) [Bizet: Carmen, suite].

en grad av kompleksitet som kan gjøre den vanskelig dokumenterbar, og at man i en diskografi må klargjøre om det i det hele tatt er mulig å dokumentere det arbeidet som ligger forut for det endelige godkjente resultatet. Et viktig poeng blir da — og her vurderer Gray og Stuart helt forskjellig — hvordan man forholder seg til utgivelser som eksplisitt er godkjent av utøveren til forskjell fra dokumentaropptak som publiseres i ettertid fra konsertopptak etc. uten utøverens godkjennelse.⁵⁵⁶

Hverken Gray og Stuart gjør noen forsøk på å diskutere en slik problemstilling. De dokumenterer opptaksarbeidet på opptaks- eller sessionnivå og knytter dette til matrise- eller masterbåndnummereringer der dette er mulig. Slik tilbyr de kun en indirekte og fragmentarisk innsikt i det eventuelle manipuleringsarbeidet som ligger forut for en master, samtidig som de også viser at dette manipuleringsarbeidet blir vanskeligere å redegjøre for jo nærmere vår egen tid vi kommer.⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Selv denne distinksjonen kan være vanskelig å vurdere. Ga Beecham sin tilslutning til den elektroniske stereoversjonen av Puccinis *La Bohème* (G 377) som blir nevnt ovenfor? I teorien kan det ha skjedd siden stereoversjonen kan ha kommet ut så tidlig som 1957 — det året da stereo vinylplater ble lansert — og Beecham døde i 1961. Men EMI's CD-utgave fra 1992 av innspillingen av Wagners *Tristan und Isolde*, gjort i Covent Garden i juni 1937 (EMI CHS7 64037-2 [3 CD]), kun delvis dokumentert i Gray Sess. Z) ville han nok definitivt ikke ha godkjent siden det i ettertid ble påvist at deler av denne utgivelsen egentlig stammer fra et opptak fra 1936 med dirigenten Fritz Reiner.

⁵⁵⁷ Problemene er på ingen måte begrenset til klassiske diskografier. Betrakter vi eksempelvis Lords fremstilling av Ted Heaths storband som gjorde et stort antall innspillinger i England et par tiår etter annen verdenskrig finner vi at de tidligste opptakene som oftest er dokumentert med dato: [H3607]: *Ted Heath and his Music*: [samtlige musikere dokumentert], London, February 8, 1944. Tyve år senere blir både tids- og musikerangivelsen vesentlig mer usikker: [H3764]: *Big Band spiritual; prob[ably] same or similar pers[onnel]*, London, prob[ably] c. 1961 - 1962. Lords sessionidentifisering [Hxxxx] blir derfor på samme måte som ved klassiske innspillinger mer en abstraksjon enn en dokumentasjon av en konkret hendelse.

Gramophone 2065
*En amerikansk piratutgave. Både pianist
og orkester er et falsum. Opptaket er
forøvrig norsk.*



9 Praktiske diskografimodeller

9.1 Jakten på en ideell modell

Selv om det ikke sies eksplisitt vil det bak enhver fremstilling av data som bilde på en virkelighet ligge en teoretisk modell for hvorledes denne virkeligheten kan beskrives. Slike modeller behøver ikke nødvendigvis kun være tuffet på realitetene, men også på hvilke muligheter som gis til å fremstille dataene på en praktisk måte. I en trykt diskografi vil man nødvendigvis måtte velge ett organiseringsprinsipp — en modell — på bekostning av andre. Som vi har sett er dette prinsippet som oftest sessions eller opptakssituasjoner sortert kronologisk.⁵⁵⁸

Ønsker man å fremstille andre sammenhenger i dataene blir den trykte fremstillingen en begrensning. Biblioteksfeltet har i årevis prøvd å unngå

⁵⁵⁸ Stuarts arbeid er presentert som en pdf-fil på Internett og kan godt være fremstilt av et databaseprogram som eventuelt også kunne presentert dataene på andre måter. Han sier imidlertid ingenting om dette slik at også dette arbeidet må vurderes som en trykksak med dennes begrensninger. (Stuart 2007)

slike begrensninger gjennom kortkataloger som muliggjør flere parallelle sorteringer og muligheter for en kontinuerlig oppdatering. Ikke uventet har også biblioteksfeltet vært av de mest aktive brukere av datakraft for å holde rede på sine arkivinformasjoner.

Tilgangen på datakraft gjør det mulig å spørre om det kan utvikles dokumentasjonsmodeller for innspilt lyd som ikke er begrenset av praktiske fremstillingshensyn, men som utelukkende tar hensyn til selve dataenes egenskaper og sammenhenger. Likheten med biblioteksfeltet tilsier at om man leter etter en slik modell for innspilt lyd ville det være naturlig å gå i denne retningen for å se hva slags metodikk de har utviklet for katalogisering av *intellectual properties* av alle typer, ikke bare bøker. Dessverre byr dette på mange skuffelser, vesentlig fordi man i dette feltet ofte har hatt et mer pragmatisk fokus på de enkelte objektene i en samling (de fysiske platenene eller bøkene) og beskrivelsen av disse enn på selve åndsverkene som objektene inneholder, deres manifestasjoner, innbyrdes sammenheng og historikk.

Dette betyr ikke at biblioteksmiljøet ensidig er opptatt av objekter og samlinger. Et internasjonalt arbeid i regi av IFLA (*International Federation of Library Associations and Institutions*) med å utvikle nye bibliografiske modeller har pågått i mange år. Dette arbeidet har bl.a. ført frem til en såkalt FRBR-modell som er et forsøk på å innføre formelle bibliografiske strukturer i et rammeverk som kombinerer erfaring med bibliografisk beskrivelse og en analysemetode fra databasemodellering med relasjonsdatabaser (en såkalt entity-relationship-analyse).⁵⁵⁹

FRBR-modellen har hverken vært utgangspunkt eller premissleverandør for den databaseløsningen for diskografier som skal presenteres i kapittel 9.3. At den beskrevne databaseløsningen allikevel lar seg så godt beskrive i FRBR-termer er derimot interessant i lys av den kritikk som diskografer alltid har reist mot biblioteksverdenens ensidige fokus på lydobjektet i motsetning til opptaket. I FRBR-modellen finner man nemlig nettopp de elementene som diskografien hele tiden har pekt på som nødvendige for en fullstendig doku-

⁵⁵⁹. *Functional Requirements for Bibliographic Records* (IFLA 1998). Denne fyldige rapporten inneholder de formelle definisjonene på alle elementer innen FRBR. Se også Hegna (2000) for en norsk innføring. Relasjonsdatabasebegrepet vil bli diskutert nærmere i kapittel 9.3.

mentasjon av fonogrammer. Og siden FRBR-modellen er utarbeidet av en organisasjon med en betydelig tyngde vil det sannsynligvis være fordelaktig å benytte terminologi fra denne når en modell for dokumentasjon av diskografiske data skal presenteres.

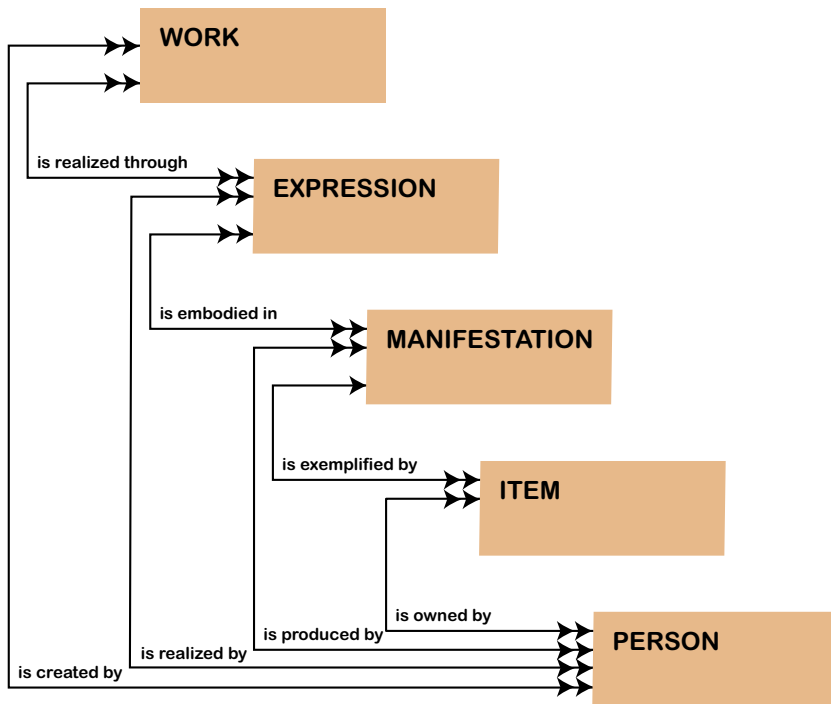
Modellen består av tre hovedkomponenter: entiteter (*entities*), deres egenskaper (*attributes*) og deres innbyrdes relasjoner (*relationships*).⁵⁶⁰ Den første hovedkomponenten, entitetene, deles i sin tur i tre grupper:

Gruppe 1 består av følgende fire entiteter som alle er resultat av intellektuell eller kunstnerisk innsats (*products of intellectual or artistic endeavour*): Verk, uttrykk, manifestasjon og eksemplar. De fire øverste boksene i figur 17 viser disse fire entitetene og deres innbyrdes relasjoner. Forbindelsen mellom dem er vist med piler. Én eller to pilespisser antyder én eller flere tillatte koblinger: Et verk kan realiseres gjennom mange forskjellige uttrykk, et uttrykk kan være en realisasjon av kun ett verk.

- Verk (*work*) er en abstrakt entitet som representerer et distinkt intellektuelt eller kunstnerisk produkt. I musikkssammenheng vil dette være en komposisjon, eller mer presist den kunstneriske idé som komposisjonen representerer. Verk som bygger på hverandre vil bli betraktet som separate verk hvis de er tilstrekkelig forskjellige, mens arrangementer av forskjellige slag vil betraktes som forskjellige uttrykk for det samme verket.
- Uttrykk (*expression*) er også en abstrakt entitet, nemlig den intellektuelle eller kunstneriske formen et verk får hver gang det blir realisert. I følge FRBR-modellen kan et musikalsk verk realiseres både på symbolsk og auditiv form, disse uttrykkene er med andre ord sidestilt.⁵⁶¹ Dette er et av de punkter hvor diskografien har et problem med modellen, siden musikalske uttrykk som oftest vil være avhengig av hverandre

⁵⁶⁰ Hegna 2000: 5. Norsk dataordbok (6. utg.) definerer begrepet 'entitet' slik: Hvilken som helst konkret eller abstrakt ting som eksisterer, eksisterte eller kunne eksistere, inklusive formindelser mellom disse tingene. Eks.: person, objekt, begivenhet, id, prosess osv. [ISO]. Den videre fremstillingen bruker de engelske termene fra IFLA 1998 samt Hegnans norske oversettelser.

⁵⁶¹ I IFLA 1998: 19 brukes Franz Schuberts *Forellen*-kvintett som verk-eksempel med tre forskjellige uttrykk: (1) komponistens partitur, (2) og (3) to forskjellige fremføringer av verket.



Figur 17: Sentrale entiteter og relasjoner i FRBR-modellen

(det klingende uttrykket vil nesten alltid ta utgangspunkt i en grafisk manifestasjon av et symbolsk uttrykk).⁵⁶²

- Manifestasjon (*manifestation*) er den fysiske konkretiseringen av et verks uttrykk, som et manuskript, et trykt partitur, et masterbånd eller en plateutgivelse. Både symbolske og auditive uttrykk kan gi opphav til forskjellige manifestasjoner, de symbolske gjennom forskjellige notesatser og sidelayouter, de auditive gjennom forskjellige opptak (for eksempel parallelle stereo- og monoopptak, eller forskjellige utgivelser)

⁵⁶². Se eksempelvis kommentarer i IFLA 2004: 3 om Glucks opera *Iphigénie en Aulide* (verket) som finner sin manifestasjon i en Bärenreiterutgave som i sin tur danner utgangspunkt for en fremføring på La Scala-operan (dvs. et uttrykk) som igjen blir filmet og utgitt på en DVD (en ny manifestasjon).

av samme fremføring. Også denne entiteten byr på problemer for en diskograf: manifestasjoner er ofte basert på hverandre (nyutgivelser, elektroniske bearbeidinger, nyredigeringer). Manifestasjonen er både abstrakt og konkret; abstrakt fordi den representerer en generalisering av (ofte, men ikke alltid) flere eksemplarer, konkret fordi det alltid er et eksemplar involvert.

- Eksemplar (*item*) er den konkrete enheten (noten, CD-platen, masterbåndet, matrisen) slik den finnes hos den enkelte samler, i det enkelte bibliotek eller i plateselskapenes masterbåndarkiver. Alle eksemplarer er i prinsippet forskjellige (slitasje, ødeleggelse, merket med personlige notater) selv om de i utgangspunktet er fremstilt i samme prosess.

Gruppe 2 omfatter entiteter som har et ansvar for de forskjellige produktentitetene i gruppe 1. Her finnes det to: Person og korporasjon (*corporate body*) hvorav personentiteten er vist i som den nederste boksen.

- Person er enkeltpersoner som har relasjoner til verk, uttrykk, manifestasjon eller eksemplar.
- Korporasjon (*corporate body*) er grupper av personer, sammenslutninger eller institusjoner som identifiseres ved et særskilt navn og som opptrer som en enhet. Diskografiens utfordring her er å åpne for en sammenheng mellom korporasjoner og personer, for eksempel ved ensembler som skifter ut enkeltmedlemmer mens de beholder sin ensembleidentitet.

I gruppe 3 finnes bl.a. entitetene hendelse og sted:

- Hendelse (*event*) er definert ved sitt tidspunkt eller tidsramme som f. eks. *den annen verdenskrig* eller *januar 1978*. I FRBR-modellen ser denne entiteten ut til mest å være tenkt i forbindelse med verk-begrepet, men innen diskografien vil det oftest referere til et uttrykk av typen konsert eller studiosession.
- Sted (*place*) vil på samme måte mest brukes til å angi steder for auditive uttrykk som konsertlokaler og studios.

I tillegg til disse opererer FRBR-modellen også med entitetene konsept (*concept*) — en abstrakt idé eller forestilling, gjerne knyttet til et (litterært) verk-

begrep) — og objekt (*object*) — en konkret gjenstand eller ting, også tenkt knyttet til et verkbegrep.

Den andre hovedkomponenten, egenskapene, forholder seg til diskografiske problemstillinger på en enklere måte. Her kan de relevante egenskaper til de forskjellige entitetene legges som eksempelvis toneart og besetning (verk), partiturtype og opptakskarakteristika (uttrykk), båndhastighet og filformater (manifestasjoner).

Den tredje hovedkomponenten, relasjonene, er imidlertid av spesiell interesse. Relasjonene binder entitetene sammen, og ved hjelp av disse kan man navigere i det univers som en diskografi- eller bibliografidatabase utgjør. Noen av disse vises som nevnt i som piler mellom entiteter av gruppe 1:

- er realisert ved (*is realized through*)
- er konkretisert ved (*is embodied in*)
- er eksemplifisert ved (*is exemplified by*)

eller mellom entiteter av gruppe 1 og gruppe 2:

- er eid av (*is owned by*)
- er produsert av (*is produced by*)
- er realisert av (*is realized by*)
- er skapt av (*is created by*)

Disse to relasjonstypene kan betraktes å være på et grunnleggende nivå som sammen med egenskapen og entitetene bærer modellen.

Det er viktig å legge merke til at pilene går begge veier; en relasjon har alltid sin inverse relasjon. Forholdet mellom verk og uttrykk uttrykkes eksempelvis med relasjonsparet “er realisert gjennom / en realisering av” (*is realized through / a realization of*), forholdet mellom verk og person med “er skapt av / har skapt” (*is created by / has created*).

Mange av diskografiens spesielle problemer slik de er nevnt ovenfor lar seg i prinsippet løse ved sammensatte entiteter (*aggregate and component entities*) som dannes ved relasjoner mellom entiteter av samme type — mellom verk og verk, mellom uttrykk og uttrykk og mellom manifestasjon og manifestasjon (ikke tegnet inn i figuren). Slik kan man i teorien kunne uttrykke de

sammenhengene Gray eller Stuart ikke var i stand til, eller andre kompliserte konstruksjoner som for eksempel

- pianisten Bill Evans innspilling av *How about you* fra 1963 på LP-platen *Conversations with Myself* hvor han spiller tre lag klaver, og hvor selve opptaksrekkefølgen av de tre lagene er et viktig poeng.⁵⁶³
- innspillinger av arrangementer av Johnny Greens *Body and Soul* basert på transkripsjoner av Coleman Hawkins klassiske innspilling fra 1939.⁵⁶⁴
- innspillinger av Ottorino Respighis *Pini di Roma* fra 1924 hvor komponisten foreskriver bruk av en grammofonplate for avspilling av nattergalens sang.⁵⁶⁵

FRBR er ingen ferdig løsning, heller ingen datamodell klar til bruk. Det den tilbyr i denne sammenhengen er kun en klargjøring av begreper og et vagt løfte om at diskografiens spesielle dokumentasjonsbehov vil kunne bli tatt bedre vare på i fremtidige bibliotek og arkiv enn tilfellet er i dag. Det man imidlertid kan gjøre er å ta utgangspunkt i FRBR-modellen for å se om det kan lages en modell mer tilpasset den klassiske diskografiens krav og begrensninger.

⁵⁶³ Bill Evans: *Conversations with Myself*. Verve V6-8526 [LP], innspilt i januar og februar 1963. I motsetning til de fleste andre studioproduksjoner (som som oftest søker en illusjon av samtidighet uansett hvorledes opptaket er produsert i tid) er det her et poeng at pianisten responderer på og lar seg inspirere av de spor som han allerede har innspilt.

⁵⁶⁴ Bl. a. utgitt på RCA LPV 5011 [LP].

⁵⁶⁵ Spesifisert i originalpartituret til å være *Gramophone Co.'s* katalognr R 6105. Partituret sier ingenting om hva slags avspillingssystem som kreves; forlaget skal visnok fremdeles sende denne innspillingen ut sammen med stemmene, men i dag i en CD-versjon. En urfremføring i 1924 ville imidlertid ha forutsatt en akustisk avspilling.

9.2 En diskografimodell for klassiske innspillinger

FRBR-modellen virker tilstrekkelig rik til at den kan ta vare på den klassiske innspillingen, både betraktet som en representasjon av en allografisk komposisjon og som et WP. Alle de tre øverste entitetene verk (*work*), uttrykk (*expression*) og manifestasjon (*manifestation*) bærer i seg muligheter til å modellere komplekse sammenhenger både på verk-, fremførings- og produksjonsnivå.

Et forsøk å formulere en FRBR-basert modell spesielt tillempet for klassiske diskografier er vist i figur 18. Her er det gjort et par grep:

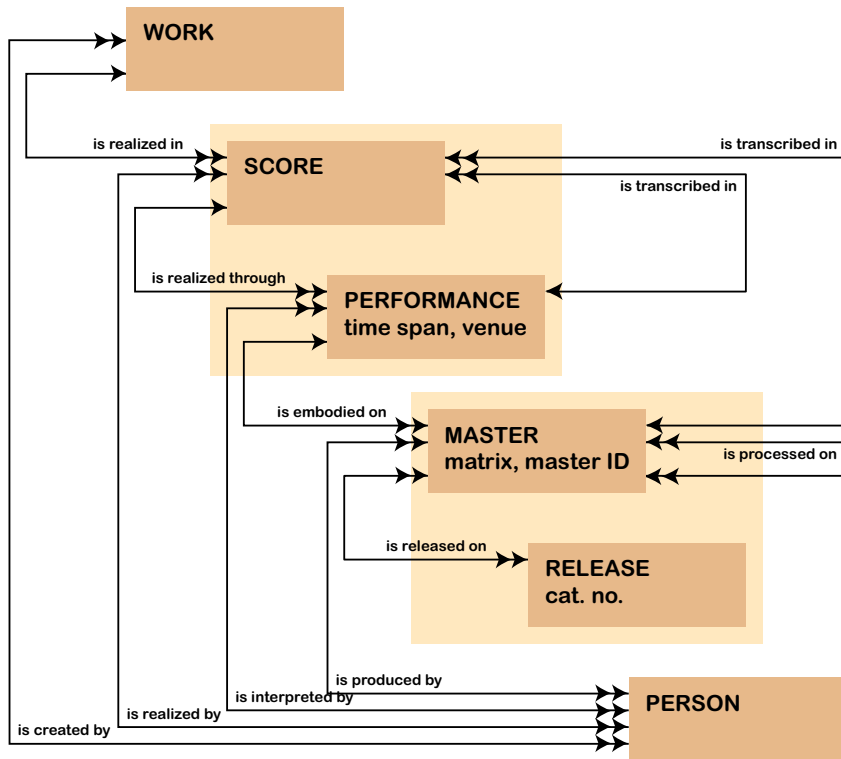
- Entiteten uttrykk (*expression*) er utvidet til å bli en sammensatt entitet (markert med lysere farge) som består av av partitur (*score*) og fremføring (*performance*).
- Entiteten manifestasjon (*manifestation*) er på samme måte utvidet til original (*master*) og utgave (*release*).

Dette gir muligheter for nye diskografispesifikke relasjoner, hvorav noen er vist i figuren:⁵⁶⁶

- En fremføring (*performance*) blir realisert på grunnlag av et partitur eller andre nedskrevne symbolske realisasjoner.
- En original (*master*) eller en fremføring (*performance*) kan bli transkribert til en ny realisasjon i form av et partitur (*score*).⁵⁶⁷
- En original (*master*) blir utgitt på en eller flere kommersielle lydbærere.

⁵⁶⁶. For en som fikk sin musikkvitenskaplige skoloring på tidlig syttital er det en interessant øvelse å se denne figuren i sammenheng med Ingmar Bengtssons fremstilling av kommunikasjonskjeden fra komponist til lytter (Bengtsson 1973: 23)

⁵⁶⁷. Wolfgang Amadeus Mozart skrev som kjent ned Gregorio Allegris *Miserere* for dobbeltkor etter å ha overvært én konsert i Roma som fjortenåring i april 1770; sannsynligvis musikkhistoriens mest kjente transkripsjonsberetning.



Figur 18: En FRBR-modell tillempet for diskografi

- En original (*master*) eller en utgave (*release*) kan bli behandlet med forskjellige elektroniske prosesser som danner en ny original (*master*).

Men siden FRBR-modellen er så rik blir den også raskt svært komplisert. Til praktisk bruk må noen grep gjøres så den ikke blir mer kompleks enn nødvendig og slik at den er tilpasset den datamengden som diskografien skal dokumenteres. Her vil forskjellige diskografier ha sine egne behov. Tar man utgangspunkt i Gray eller Stuart som representative for klassiske diskografier kan tre forenklinger diskuteres:

- Det er som oftest unødvendig å legge opp til en så bred verkmodell som FRBR tilbyr, med sine rike muligheter for relasjoner mellom verk og

komponist, verk og tekstforfatter(e) og verk og arrangør. Det finnes imidlertid diskografier hvor behovet for en rikere verkmodell så absolutt hadde vært tilstede som eksempelvis John Berkys web-baserte diskografi over Bruckners symfonier⁵⁶⁸ eller Jonathan Browns tilsvarende over innspillinger av Wagners *Tristan und Isolde*.⁵⁶⁹ Ved å legge mest vekt på denne delen av modellen vil man få en diskografi som avbilder den klassiske innspillingen som representasjon av en allografisk komposisjon

- Ønsker vi derimot å dokumentere WP-siden av innspillingen vil vi heller fokusere på de to andre entitetene i modellen. Imidlertid er opplysninger om selve produksjonsarbeidet som oftest ikke tilgjengelig. Det ville derfor ha forenklet modellen om vi kunne ha sett bort fra dette og i stedet sett på studioarbeidet som en ideell, virtuell fremføring som speiles gjennom sin endelige manifestasjon på en original master. Nå åpner allikevel modellen for en slik distinksjon gjennom manifestasjonene original (*master*) og utgave (*release*) og interne relasjoner mellom disse, men sannsynligvis vil en praktisk diskografi ha problemer med å fylle selv denne delen av modellen med relevant og komplett informasjon.
- Entiteten eksemplar (*item*) fjernes fra modellen siden vi ikke er interessert i de fysiske eksemplarene annet enn som eksempler på manifestasjoner.

Denne modellen er beregnet på klassisk innspillinger. For jazz / populærmusikk ville det være nødvendig med en helt annen tilnærming til verk- og komponistbegrepet, for ikke å snakke om for folkemusikk og musikk-etnografiske dokumentasjonsopptak. Derimot kreves det ingen justeringer av modellen når vi har kommet ned på et manifestasjonsnivå: opptaket har funnet sin konkrete form, herfra er alle opptak like og har de samme mulighetene til manipulering. La oss ikke trekke dette sammenfallet av modeller mellom sjangre for langt, men man *kan* lese av dette en bekreftelse på den likhet som eksisterer mellom mediamusikk av svært forskjellige typer for en

⁵⁶⁸. Berky 2005.

⁵⁶⁹. Brown 2005.

lytter og som har vært diskutert tidligere: Musikkens opprinnelse og historikk svekkes, tilbake står lyden som samtidig opplevelse.

Man kan si at modellen er beregnet på stabile opptak, dvs at opptakene er lagret på en måte som gjør at de er identifiserbare og permanente over tid. Dette er som nevnt i del 1 egenskaper som prinsipielt kan knyttes til fonografiepoken og de analoge lagringsformer. All erfaring med digitale utgivelser av klassisk musikk tyder imidlertid så langt på at disse ikke er noe mindre stabile, dvs. de har normalt ikke invitert til en videre manipulering etter utgivelse, og kan derfor i praksis betraktes som permante. Dermed dekkes de av modellen.⁵⁷⁰

Modellen så langt slik den er utledet av FRBR er ikke uproblematisk. Spesielt vil det kunne reises tvil om den nære sammenhengen mellom *score* og *performance* kan forsvares når formålet med fremføringen er å skape noe som går utover det komponisten hadde tenkt seg, ved mikrofonteknikker eller elektronisk manipulasjon i studiosammenheng. Et argument for en slik tvil er at det opprinnelige verket dermed blir redusert til et minste felles multiplum av alle slike fremføringer, og dermed gjort mindre enn komponistens intensjoner. Stephen Davies argumenterer mot dette slik:

It distracts us from the source work to an abstraction that does not match it. If the source work is fairly detailed, as is usually the case, what is common to the various realizations it might be given—to all its possible live performances, studio versions, and electronic renditions—is much leaner than the piece as specified by its composer.⁵⁷¹

Davies bruker som nevnt begrepene “tynne” og “tykke” om verk med lite og stort informasjonsinnhold, og verk kan også bli tykkere enn egentlig intendert fra komponistens side:

On the other hand, if the source is *very thin*—for instance, if it instructs the performer to make up most what she is to play—abstracting what is common to its various realizations may give the impression of a richer piece than is specified by its composer.⁵⁷²

⁵⁷⁰ Men unntak finnes, eksempelvis den tidligere omtalte *re-performance* av Glenn Goulds innspilling av Goldbergvariasjonene. Her er likheten med originallyden egentlig en tilsøring av sammenhengen: pianistens gester slik det manifisterte seg i lyd under opptaket ble brukt til å styre en totalt ny lydgenerering.

⁵⁷¹ Davies 2001: 11.

Innvendingene rokker imidlertid ikke ved modellens diskografisk-praktiske betydning hvor intensjonen i denne sammenhengen mer er å finne frem til riktig informasjon enn å gå dypere inn i spørsmålet om verkenes ontologi.

I tillegg til entitetene og relasjonene slik figuren viser vil den FRBR-baserte modellen også som tidligere nevnt inneholde de egenskaper / *attributes* som er nødvendige for å beskrive modellens entiteter. Disse faller i to grove kategorier, de rene fysiske beskrivelsene (av manifestasjoner og eksemplarer) og eksterne tilleggsopplysninger som verknummereringer og andre kontekstuelle data.

I en trykt diskografi er det ingen problemer med å skjelve mellom selve lydobjektene og deres beskrivelser, mellom eksemplarer og modell, mellom data og metadata. Lydobjektene har sin fysiske representasjon, beskrivelsene en annen. Heller ikke utgjør det et problem når metadata slik de beskrives i diskografimodellen — med entiteter, relasjoner og egenskaper — implementeres i en databaseløsning og får en digital representasjon — så lenge lydobjektene har en fysisk representasjon.

Derimot kan det diskuteres hvorvidt det er et problem når selve dataene — lyden selv — lar seg representere på digital form. Nøkkelbegrepet her er relasjonen “konkretisert ved”: I hvilken grad kan man hevde at en digital innspilling er en konkretisering, dvs. en reell manifestasjon av et auditivt uttrykk når sammenhengen mellom lyden som fysisk fenomen og dens digitale representasjon er basert på en kunstig konvensjon og ikke på fysisk likhet som ved analoge lydobjekter som grammofonplater og magnetbånd?

Det har vært sagt tidligere at overgangen fra analog til digital signalrepresentasjon for lyd utgjør et paradigmeskifte innen denne delen av musikkhistorien, og begrepet *fonografi* har blitt introdusert for å karakterisere den tidlige, analoge fasen. Mens selve begrunnelsen for en slik teori ble diskutert i et tidligere kapittel må vi her se nærmere på om dette utgjør et prinsipielt problem i en slik modell.

I sitt forsøk på å underbygge den prinsipielle forskjellen på analog og digital signalrepresentasjon hevder Rothenbuhler og Peters at en analog innspilling forholder seg indeksielt til musikken fordi den har en fysisk — en naturlig

⁵⁷². *ibid* 11

— sammenheng, mens digitale innspillinger forholder seg symbolsk til musikken fordi sammenhengen mellom dem skjer gjennom et sett med konvensjoner. Som navnet sier likner en analog lydrepresentasjon på selve lyden, men dette er ikke grunnlaget for kalle den analoge lyden en indeks. Hovedsaken med en indeks er at den har en direkte eksistensiell forbindelse med sitt objekt, den er en *reproduksjon*. En digital lydrepresentasjon er en *rekonstruksjon*.⁵⁷³ Tre egenskaper utdyper forskjellen ytterligere:

- En analog lydrepresentasjon er permanent, dvs. den innbyr til bevaring. En digital representasjon er en datastrøm som innbyr til manipulering.
- En analog lydrepresentasjon bærer med seg sin egen historikk, dvs. brukerhistorien lagrer seg på lyden i form av ekstern gjenkjennbar støy. Ved en digital representasjon er det ingen sammenheng mellom eksemplarets historikk og den lyd kvalitet man opplever.
- En analog lydrepresentasjon bærer med seg sin egen kopihistorie i form av større avvik fra en original for hver generasjon med kopiering. En digital representasjon lar seg kloner uten å fortelle om sin kopihistorikk; en hver kloner er en ny original

Konklusjonen som trekkes i del 1 er den historiske; at overgangen fra analog til digital lydrepresentasjon innebærer et paradigmeskifte for lyd lagring som historisk fenomen. Fonografiepoken slutter sammen med den analoge lagringen og vi går inn i en ny og foreløpig ubeskrivbar epoke.

Konklusjon i *dette* kapitlet går på det systematisk-beskrivelsesmessige: at en analog lydrepresentasjon er en konstant størrelse, og som sådan lar den seg bedre dokumentere som en fast størrelse innenfor en gitt beskrivelsesmodell. En digital lydrepresentasjon er flyktig og skulle derfor prinsipielt alltid dokumenteres på samme måte som websider: med dato for siste aksess.

Det ironiske i denne sammenhengen er at et hovedfokus ved lyd arkiver verden over i dag er å digitalisere samlingene av analoge originaler, fordi selve den analoge lydbæreren (da spesielt magnetbånd) er i ferd med å ødelegges for de eldste opptakenes vedkommende. Vi får det samme paradokset som nevnt tidligere: En analog lyd lagring er perfekt kun i teorien, men vil i prak-

⁵⁷³ Rothenbuhler og Peters 1997: 252

sis aldri komme dit. Dessuten vil en analog lydlagring alltid reduseres i kvalitet ved lagring. En digital sikkerhetskopi vil gjennom kontinuerlige kloninger alltid kunne beholde sin kvalitet. Denne kvaliteten vil aldri bli perfekt i forhold til originalen. Den prinsipielle adgangen til rask og perfekt kloning er samtidig en påminnelse om at dataene kan manipuleres på en hver tenkbar måte.

Mens data og metadata i en analog verden alltid har forskjellig substans og lever i prinsipielt forskjellige verdener blir disse totalt integrert i en digital verden. Datamodellen behøver ikke bare romme opplysninger om lyden men kan omfatte lyden selv så vel som digitale beskrivelser av den opprinnelige lydbærers fysiske egenskaper. Tidligere analoge lagringsformer utgjør kun et startpunkt for lydens nye digitale liv hvor alt kan skje og hvor ingenting er låst fast til en konkret representasjon. Her brytes den siste forbindelsen mellom lydobjektet og den levende konserten, og vi må betrakte lydobjektet som et selvstendig kunstverk, uten sporbar historikk.

9.3 Et praktisk databaseforsøk

Som allerede nevnt var ikke FRBR-modellen utgangspunktet for den databaseløsningen som skal presenteres her. Istedet ble den utarbeidet dels med utgangspunkt i tidligere diskografiers (antatte) bakenforliggende modell (med et spesielt blikk på jazzdiskografiens fokusering på sessionbegrepet), dels ut fra egen praksis fra klassiske opptaks- og redigerings situasjoner, og dels vurderinger av de databaseløsninger som til en hver tid har vært aktuelle. Allikevel: at den valgte løsningen også lar seg formulere i en FRBR-inspirert modell er en interessant bekreftelse på at bibliografer og diskografer har arbeidet med de samme spørsmålsstillingene uavhengig av hverandre, og har kommet frem til sammenliknbare løsninger. Mye tyder på at biblioteker med fokus på lydsamlinger er spesielt interessert i å utnytte de muligheter som ligger i dette.⁵⁷⁴

Et lydopptak er i FRBR-sammenheng *et uttrykk*, dvs. en realisasjon av et verk, realisert av én eller flere musikere og konkretisert på en fysisk lydbærer. I tillegg til de sentrale relasjonene *realisert av* (musikere), *realisasjon av*

(verk) og *konkretisert på* (manifestasjon) vil vi også normalt finne *realisert når* (hendelse) og *realisert hvor* (sted). En praktisk databaseløsning må kunne lagre slike data — og sammenhengen mellom dem — på en entydig og praktisk måte.

Vi kan imidlertid ikke alltid regne med at vi har kunnskap om alle entitetene verk, musikere, manifestasjon, tidspunkt og sted. Spørsmålet blir hvor få relasjoner (eller entiteter) man kan registrere og samtidig beholde kunnskapen om selve opptaket. Det prinsipielle svaret på dette må være at man behøver ikke ha noen sikre kunnskaper annet enn at et opptak faktisk fant sted. Spørsmål som hvem, hva, hvor og når kan gjerne stå ubesvart, noe som ofte sees i klassiske matrisediskografier hvor et antatt eksisterende matrisenummer kan være det eneste tegn på at et opptak kan ha funnet sted.⁵⁷⁵

Vi kan derfor tenke oss en situasjon hvor vi har kunnskap om at et opptak fant sted uten at vi vet noe om hva som ble spilt, hvor, når eller med hvem — og at selve opptaket ikke finnes i noen manifestasjon. Dette er ingen absurd situasjon, men antakelig en ganske usannsynlig: vår mistanke om et opptak vil sannsynligvis være tuftet på en vag kjennskap til minst en til av entitetene.

Det blir derfor nødvendig å sørge for at selve studioarbeidet, dvs. den realisasjon hvor produksjonen kunne finne sted, blir entydig identifisert. Denne identifiseringen må også kunne brukes der hvor det er åpenbart (men irrelevant) at selve opptaket egentlig besto av flere separate realisasjoner som i ettertid ble redigert sammen til en manifestasjon, som for eksempel ved utgivelser hvor det sannsynligvis har blitt redigert etter et opptak. Vi velger altså å se på utgivelsen som en konkretisering av noe som muligens aldri fant sted — den peker i stedet tilbake på en ideell, klingende — men abstrakt realisasjon. Det er disse abstrakte realisasjonene som skal danne databasens utgangspunkt — alle andre opplysninger om hvem, hva, hvor og

⁵⁷⁴ Indiana University har eksempelvis utviklet et digitalt multimediabibliotek, *Variations2*, basert på en FRBR-liknende modell, med entitetene *Work*, *Instantiation*, *Container* og *Media Object* (i stedet for *Work*, *Expression*, *Manifestation* og *Item*) og med visse avvik i hvordan entitetene er definert (Notess et al. 2004: 159)

⁵⁷⁵ Et av mange eksempler kan finnes i Liliedahl (2002: 15ff) hvor *Gramophone Co.'s* opptak i København april 1903 blir dokumentert. Av 152 matriser som ble innspilt (896C – 976C og 681z – 747z) er 16 stykker uidentifisert og kun angitt med teksten *not traced*.

når refererer tilbake til dem. De abstrakte realisasjonene kan tenkes som mer eller mindre virtuelle fremføringer om vi betrakter innspillingen fra et allografisk perspektiv, eller som en abstrahert produksjon om vi ser den fra et WP-perspektiv.

Det må presiseres at dette utgangspunktet er et pragmatisk valg, dels tatt fordi fokus i denne sammenhengen ligger mer på modellutvikling enn på datainnsamling, dels fordi eksemplene fra Gray og Stuart viser med all tydelighet at selv med tilgang til detaljert informasjon fra selve opptaksarbeidet er det ikke mulig å dokumentere de reelle klingende realisasjonene i detalj. Spesielt etter at lydbåndet var tatt i bruk i en studiosammenheng vil derfor de fleste dataene peke tilbake på slike abstrakte realisasjoner.⁵⁷⁶

Den databaseløsningen som skal vises i det følgende er ikke laget med tanke på praktisk bruk verken ved innlesning av data (for andre forskere) eller gjenfinning av data (for andre brukere). I den grad datamengden er nyttig (og korrekt) er dette en selvsagt ulempe — et av de største problemene for diskografer er nettopp at utveksling av data er komplisert fordi det ikke finnes noen standard for slikt.

Hovedfokus har i stedet vært å finne en løsning som avbilder de reelle sammenhengene best mulig slik at databasen i seg selv blir en tydelig representasjon av datamodellen. Det var i utgangspunktet antatt at dette skulle skje ved en relasjonsdatabase. Teorien bak denne typen databaser skal ikke utdypes nærmere i denne sammenhengen; den har en solid teoretisk plattform og er robust nok til at den brukes i de fleste av dagens større kommersielle databaseløsninger.

En av de store fordelene med en relasjonsdatabase er at ingen opplysninger lagres mer enn én gang. Relasjonsdatabasene benytter et stort antall tabell-liknende strukturer; én for hver entitetstype (om vi legger FRBR-modellen til grunn) samt et antall som knytter de forskjellige entitettabellene sammen (ikke ulikt relasjoner i FRBR-modellen). Utvilsomt kunne man kunne avbilde de enkelte komponentene i FRBR-modellen på en entydig måte ved hjelp av en relasjonsdatabase.

⁵⁷⁶. Den tidligste bruken av *magnetophon* i norske kommersielle studios var eksempelvis i 1947. Fra 1952 er sannsynligvis alle norske innspillinger gjort utelukkende på lydbånd (Valle og Bratteland 1991).

På den annen side blir relasjonsdatabasene raskt kompliserte. Dette behøver ikke være et negativt trekk så lenge kompleksiteten avspeiler modellen. Men en relasjonsdatabase blir ofte mer komplisert enn som så; antall tabellstrukturer kan bli stort når alle slags mulige relasjoner (fremdeles med et blikk til FRBR-modellen) skal beskrives. Dessuten må en database — uansett teoretisk modell — forsynes med et visuelt grensesnitt for å være praktisk anvendbar. I dette legger man data inn, og i dette søker man etter resultater. En slik kombinasjon av brukergrensesnitt og underliggende datalagringsmodell kalles en dataapplikasjon.

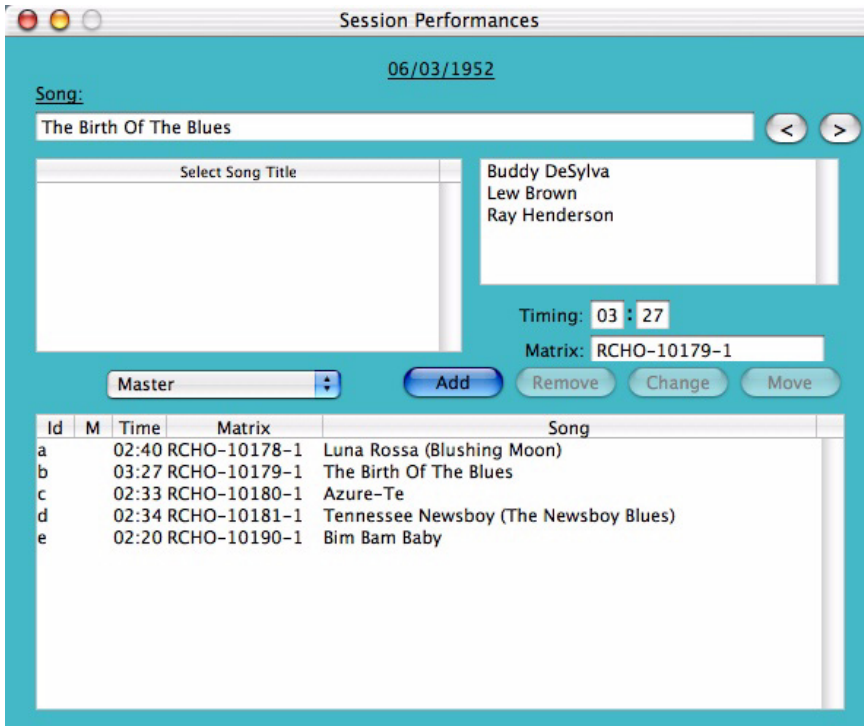
Det finnes mange ferdigskrevne dataapplikasjoner som er laget for å registrere lydopptak. De finnes både som enkle programmer for katalogisering av private fonogramsamlinger og som velutviklede bibliotekssystemer. De fleste av disse er imidlertid skrevet med fokus på katalogisering av eksemplarer og er dårlig tilpasset FRBR-modellen — selv om det i noen tilfeller skulle ligge en relasjonsdatabase i bunnen.

Ett hederlig unntak er den tidligere nevnte applikasjonen *Brian 4* som er skrevet med tanke på jazzdiskografier. Her er FRBR-modellen tydelig tilstede gjennom hierarkiet *Song / Performance / Issue* (Verk / Uttrykk / Manifestasjon).⁵⁷⁷ *Brian 4* bruker imidlertid begrepet *Session* som en ramme omkring flere *Performances*, en modell som ikke fungerer optimalt i klassisk sammenheng hvor innspillingen av et verk ofte spres over flere sessions. I forhold til FRBR-modellen fungerer den imidlertid som et pragmatisk og godt tilpasset verktøy for jazzdiskografiens tradisjonelle behov.

Brians primære brukergrensesnitt (figur 19) viser denne fokuseringen på sessionbegrepet, som er éntydig bestemt gjennom sin datering. Innenfor denne kan det opprettes en rekke *performances*, som i sin tur peker på sine forskjellige utgivelser (*issues*)

Brian er tilsynelatende velegnet til å dokumentere analoge jazzinnspillinger, hvor begrepet 'analoge' henviser til samme type begrensnings som ved diskusjonen om klassiske opptak i forrige kapittel. Den er ikke spesielt interaktiv, resultatet er tydeligvis tenkt som utskrift i et tradisjonelt jazzdiskografifor-

⁵⁷⁷. Presisert i e-post til *Association for Recorded Sound Discussion List* [ARSCLIST@loc.gov] 2005.10.20.



Figur 19: Bruergrensesnitt for *Brian 4*

mat. Et eksempel på en utskrift er vist i figur 20: et par av Frank Sinatras berømte Capitol-sessions på femtitallet med Nelson Riddle som orkesterleder.⁵⁷⁸ Albin har vært mer opptatt av opptaksarbeidet enn av utgivelsene (som han selv påpeker), de originale (og skjellsettende) LP-utgivelsene er ikke tatt med. Musikerne er kun delvis dokumentert, og selve den originale manifestasjonen, representert ved et nummer som høyst sannsynlig peker på et lydbånd, blir også her en abstraksjon — selv om Frank Sinatra i studio-sammenheng gikk under navnet *Mr. One Take*.⁵⁷⁹

⁵⁷⁸. Albin 2005

Alternativet til å bruke ferdiglagde applikasjoner kunne være å skrive dem selv. Figur 21 viser et utkast til et brukergrensesnitt fra et slikt forsøk, skrevet i en tidlig versjon av relasjonsdatabaseprogrammet *Microsoft Access*.⁵⁸⁰ Her kan man faktisk til en viss grad finne både FRBR-modellens entiteter og relasjoner, og applikasjonen kunne utvilsomt dannet et utgangspunkt for videreutvikling av et komplett diskografisystem. Grunnen til at dette ikke ble gjort var at det simpelthen ble for mye arbeid å utvikle dette videre til et robust og profesjonelt hjelpemiddel.

Den endelige praktiske databaseløsningen er heller ikke noen ideell løsning, men et forsøk på å beskrive en praktisk modell. Drømmen i diskografimiljøet om å kartlegge all innspilt musikk i et system som favner alle opplysninger, gjør det mulig å utveksle slike mellom alle diskografer og er tilgjengelig for alle interesserte er selvsagt utopisk. I praksis er kravene langt mer jordnære:

- Nærhet til den valgte datamodellen
- Enkel å tilpasse eget behov
- Enkel i bruk ved innlesning og datapresentasjon
- Ikke lukket, dvs. muligheter for å eksportere data i en dokumenterbar form

Det punktet som ikke står på listen er en tilpasning til andre diskografiske løsninger som brukes i nærmiljøet.⁵⁸¹ I dette tilfellet har vurderingen vært at disse systemene er såpass langt fjernet fra den ideelle løsningen som eksempelvis FRBR-modellen legger opp til at selve diskografi-dokumentasjo-

⁵⁷⁹. Eksemplet med Frank Sinatra i denne klassiske sammenhengen er ikke helt malplassert. Som muligens den fremste mannlige representanten for det repertoar som ofte noe upresist kalles *The American Song Book* er han sentral i å definere autografiske varianter av dette. Gronow karakteriserer Sinatra som *the Fischer-Dieskau of American Song* — en meget presis sammenlikning med den tyske baritonens plass innenfor det innspilte tyske Lied-repertoaret (Gronow 1998: 117).

⁵⁸⁰. Simonsen 1998: 107.

⁵⁸¹. NMHs bibliotek bruker (som de fleste andre norske biblioteker) Mikromarc 2, et system som er mer rettet mot utlånsekemplarene enn mot de diskografiske entitetene [www.bibits.no/mikromarc_2.html (2008.01.31)]

Date: Jan 10, 1956

Location: Los Angeles

Frank Sinatra (ldr), Nelson Riddle (con, a), Frank Sinatra (v)

- a. 14613 **Pennies From Heaven** (*Arthur Johnston, Johnny Burke*)
Capitol CD: CDP 7 45670 2 - Songs For Swingin' Lovers
- b. 14614 **How About You?** (*Burton Lane, Ralph Freed*)
Capitol CD: CDP 7 45670 2 - Songs For Swingin' Lovers
- c. 14615 **We'll Be Together Again** (*Carl Fischer, Frankie Laine*)
- d. 14616 **You're Getting To Be A Habit With Me** (*Al Dubin, Harry Warren*)
Capitol CD: CDP 7 45670 2 - Songs For Swingin' Lovers

Date: Jan 12, 1956

Location: Los Angeles

Frank Sinatra (ldr), Nelson Riddle (con, a), Harry Klee, Wilbur Schwartz (as), Justin Gordon, James Williamson (ts), Morton Freidman (bar), Harry "Sweets" Edison, Conrad Gozzo, Manny Klein, Vito "Mickey" Mangano (t), Milt Bernhart, Jim Priddy, Juan Tizol (tb), George Roberts (bt), George Van Eps (g), Joe Comfort (b), Bill Miller (p), Kathryn Julye (hrp), Irv Cottler (d), Victor Bay, Alex Beller, Walter Edelstein, Henry Hill, Alex Murray, Paul Nero, Nathan Ross, Mischa Russell, Paul Shure, Felix Slatkin (vn), Alvin Dinkin, Maxine Johnson, Milton Thomas (vl), Ennio Bologinni, Edgar Lustgarten, Eleanor Slatkin (vc), Frank Sinatra (v), unknown (bkv)

- a. 14940 **It Happened In Monterey** (*Mabel Wayne, Billy Rose*)
Capitol CD: CDP 7 45670 2 - Songs For Swingin' Lovers
- b. 14941 **Swingin' Down The Lane** (*Gus Kahn, Isham Jones*)
Capitol CD: CDP 7 45670 2 - Songs For Swingin' Lovers
- c. 14942 **Flowers Mean Forgiveness** (*Wolfson, White, Frisch*)
Capitol 78: 3350
Capitol 45: 3350
- d. 14943-22 **I've Got You Under My Skin** (*Cole Porter*)
Capitol 45: 6193
Capitol CD: CDP 7 45670 2 - Songs For Swingin' Lovers

Figur 20: Utskrift fra *Brian 4*

nen ville miste det meste av sin hensikt. Om andre brukere skulle ønske å overta data ville det i alle fall i teorien la seg gjennomføre ved det siste punktet om dataeksport.

Den løsningen som skal vises bygger på en alternativ og relativt lite brukt databasemodell som av sin utvikler har blitt kalt assosiasjonsdatabase.⁵⁸² Det kommersielle produktet heter *Sentences* og utvikles av et lite London-

The screenshot shows a Microsoft Access form window titled "frmMain : Form". The form is connected to a database "C:\WINDOWS\DESKTOP\Disco\Diskografi KF.mdb: Kirsten Flagstad". It displays details for a session "S043: Die Walküre: Ho-yo-to-ho [Wagner]" and a release "Kirsten Flagstad Vol 1".

SESSION
S043: Die Walküre: Ho-yo-to-ho [Wagner]

Sted	Rec Start	Rec End:	Matrix:	Ch:	Master type
New York	1935.10.09		BS 95357-1	1	

Musikere

<input checked="" type="checkbox"/>	Kirsten Flagstad (soprano)		
<input type="checkbox"/>	Orchestra		
<input type="checkbox"/>	Hans Lange (cond)		

UTGIVELSE

Albumtittel: **Kirsten Flagstad Vol 1**

Fra utgivelse: [dropdown]

<input checked="" type="checkbox"/>	Simax	PSC 1821	CD	mono
<input type="checkbox"/>	RCA Victor	LM 2575	3330	mono
<input type="checkbox"/>	RCA Victor	LM 20144	3330	mono
<input type="checkbox"/>	RCA Victor	CAL 465	3330	mono

ARKIV

<input checked="" type="checkbox"/>	TS
<input type="checkbox"/>	*

KF 0008

Record: [navigation icons] 1 of 2

Figur 21: Tidlig utkast til brukergrensesnitt for en database skrevet i Microsoft Access

basert firma som kaller seg *Lazysoft*. Firmaets hjemmeside presenterer produktet i ubeskjedne vendinger:

⁵⁸² Assosiasjonsdatamodellen kan betraktes som en variant av den såkalte entitet-relasjonsmodellen (*entity-relationship model*) som er en måte å visualisere datastrukturer på. Det finnes en lang rekke dataprodukter, både proprietære og åpne, som kan brukes til en slik visualisering, men kun et fåtall av disse har en kobling videre til en databaseløsning. Entitet-relasjonsmodellen ble utviklet av Peter Chen så tidlig som i 1976, hans artikkel om dette er en av de mest siterte innen computerteknologi (Chen 2002).

Lazysoft is pioneering the Associative Model of Data, the first entirely new database architecture since the advent of the internet, and the first major advance beyond the Relational Model of data, which is now over thirty years old.

The Associative Model of Data is the only scalable alternative to the Relational Model and surpasses it in terms of ease of use, rapid implementation and internet characteristics, whilst maintaining the same or better levels of security, reliability and flexibility.

Sentences™, a multi-user database management system and development environment, is the first commercial implementation of the Associative Model of Data. Using Sentences, customers can design and deploy sophisticated multi-user, web-enabled database applications more quickly and with less technical know-how than has previously been possible.⁵⁸³

Firmaets påstander har ikke helt ut blitt akseptert av de andre webbaserte databasemiljøene som har blitt konsultert i denne sammenhengen. Heller ikke har den i de årene som har gått etter at den ble lansert som et kommersielt produkt vært påfallende synlig i det internasjonale databasemiljøet. Et par år etter oppstart måtte firmaet refinansieres og etter hvert stoppet alt utviklingsarbeide opp.⁵⁸⁴ Men for det foreliggende arbeidet har *Sentences* vist seg å være et tjenlig verktøy. Utviklingsarbeidet har — som hjemmesiden deres lover — vært relativt enkelt i forhold til tidligere egne databaseforsøk. Produktet er riktignok komplekst, men godt dokumentert.⁵⁸⁵ Selve assosiasjonsmodellen finnes også godt beskrevet av utvikleren og opphavsmannen selv.⁵⁸⁶

Sentences er egentlig skrevet for deling av data mellom et stort antall webbaserte brukere. Den er beregnet på et miljø med høye krav til driftssikkerhet og store datamengder og var opprinnelig priset deretter. Heldigvis fantes den også i en énbrukerversjon som er gratis og egentlig kun tenkt til evalueringsformål; det er denne versjonen som er benyttet her.⁵⁸⁷

⁵⁸³. [www.lazysoft.com/company.htm (2006.02.21)]

⁵⁸⁴. E-post fra Simon Williams 2006.03.03.

⁵⁸⁵. Medfølgende brukerhåndbøker er på nesten 600 sider (Lazysoft 2003a og 2003b).

⁵⁸⁶. Williams 2002.

Sentences plassere alle data den behandler inn i en av to grupper: entiteter (*entities*) eller assosiasjoner (*associations*). Allerede de første sidene i innføringsheftet forteller om den sterke sammenhengen med FRBR-modellen:

Entities are things that have discrete, independent existence. An entity's existence does not depend on any other thing. Some types of things that would be represented by entities are houses, people, bicycles, and buildings.

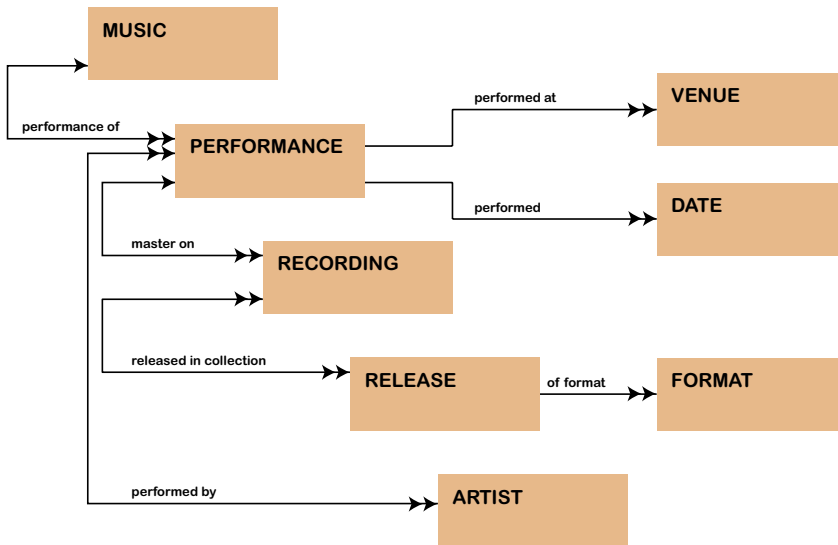
Associations represent links or interaction between other things. Their existence depends on one or more other things which may themselves be entities or other associations. If any of those things ceases to exist, then the thing represented by the association ceases to exist or becomes meaningless. Some types of things that would be represented by associations are customers, marriages, or corporate headquarters.⁵⁸⁸

Det er ikke funnet noe som tyder på noen direkte forbindelse mellom biblioteksmiljøets FRBR-utviklere og databasemiljøet rundt *Lazysoft*. Sammenhengen kan allikevel neppe betraktes som en ren tilfeldighet. Ønsket om å finne frem i informasjonssamfunnet spesielt slik dette manifesterer seg ved Internett har ført til en intens leting etter overordnede prinsipper for informasjonslagring, -gjenfinning og -presentasjon. En viktig side ved dette har vært spørsmålet om visualisering av data slik at de ikke bare fremstår som tekster eller tabeller på en skjerm, men som grafiske objekter med sammenhenger til andre objekter. Denne typen visualisering — ofte kalt emnekart (*topic maps*) — diskuteres flittig innen alle miljøer hvor store datamengder håndteres. Både FRBR-modellen og *Sentences* kan betraktes som konkretiseringer — med hver sin vinkling og hver sin grad av praktisk rettethet — av emnekart-idéen.

Den praktiske tilpasningen av *Sentences* skjer ved å velge entiteter og assosiasjoner. Det ligger selvsagt helt opp i dagen at FRBR-modellen burde kunne følges slavisk, men det skal ikke gjøres, av to grunner, for det første, at skal

⁵⁸⁷ Lazysoft har på forespørsel gitt tilatelse til bruken av énbrukerversjonen i denne avhandlingen. Tillatelsen gjelder imidlertid ikke videre distribusjon av selve programmet. En bruker som ønsker å arbeide videre med dataene i diskografien må følgelig selv laste programmet ned fra firmaets hjemmeside — så lenge denne er tilgjengelig. Pr. februar 2008 er fremdeles evalueringsversjonen tilgjengelig, og det er også den komplette flerbrukerversjonen — nå helt gratis.

⁵⁸⁸ Lazysoft 2003b: 7.



Figur 22: Entiteter og assosiasjoner i *Sentences*

modellen bli praktisk håndterbar må den forenkles og tilpasses den datamengden som skal dokumenteres, og for det andre, at utviklingen av databasen, dvs. valgene av entiteter og assosiasjoner var gjort lenge før FRBR-modellen var en kjent faktor i arbeidet.

Den valgte modellen er vist i figur 22. I forhold til den idealiserte modellen i figur 18 er det gjort et par viktige forenklinger:⁵⁸⁹

- Assosiasjonene er primært knyttet til (de virtuelle) fremføringene; m.a.o. FRBR-modellens ønske om å kunne plassere og dokumentere en hver type informasjon er erstattet med en diskografispesifikk modell hvor en (virtuell) fremføring (*performance*) er den tilstrekkelige og nødvendige informasjonsenheten.
- Personnavn er kun knyttet til fremføringer; dvs. at alle navn i databasen er musikere. Komponister, tekstforfattere og arrangører knyttes

⁵⁸⁹ Grunnene til dette blir diskutert nærmere i kapittel 10.2.

isteden direkte til sine verk, som en fast del av verktittelen. Andre mulige ressurspersoner som produsenter etc. blir ikke dokumentert. Denne begrensningen er ikke diskografispesifikk men knytter seg til de konkrete dataene som ble valgt for uttesting av modellen.

Sentences er skrevet i Java og er derfor plattformuavhengig. Den praktiske utviklingen av applikasjonen har vesentlig bestått i å velge entiteter og assosiasjoner, utvikle de nødvendige spørrerutiner (*queries*) samt transformere resultatene til et HTML-format. Når entiteter og assosiasjoner er valgt genererer *Sentences* selv de nødvendige skjermbildene for datainnlesning. Dette dokumenteres mer i detalj i kapittel 11.

Ved å gjøre den (virtuelle) fremføringen til selve fokuspunktet for databasen må denne kunne identifiseres éntydig. Som nevnt var ikke dette noe problem så lenge man arbeidet med permanente matriser med sine inngraverte og tilgjengelige identiteter. Men lydbåndet ødela dette og det blir dermed nødvendig å introdusere en egen identifikator på samme måte som Gray og Stuart gjorde det med sine sessionnummereringer.

Matrisenummeret er den eneste informasjon man har som kan knyttes direkte til selve opptaksarbeidet, og det følger selve produksjonseksemplaret nærmest *by accident*, som en ikke-planlagt konsekvens av produksjonsprosessen. Å beskrive en session eller virtuell fremføring kun med tilgang til fonogrammene blir allikevel en svært indirekte måte å arbeide på. Men dette er virkeligheten ved mye diskografisk arbeid, og ofte det beste man kan få til. Like gjerne kan det bli nødvendig å arbeide med sekundærkilder som kataloger og omtaler. Og mens en bok eller annen trykksak som oftest har en primærkilde — for eksempel en tittelside — som en integrert del av selve eksemplaret er det uklart hvor mye av den skrevne eller trykte informasjonen på en plate som kan regnes som primærkilde for selve opptaket. I lyd-arkiv- og bibliotekssammenheng derimot, hvor fokus ligger på eksemplarene, vil man være tilbøyelig til å betrakte etikettene som fullverdige primærkilder, og bedre enn eksempelvis medfølgende LP-omslag eller CD-booklets, fordi etikettene har en permanent plass på eksemplaret.⁵⁹⁰

⁵⁹⁰ Österberg 2004: 22

I en lydarkivsammenheng kan en slik betraktning passere siden eksemplaret i seg selv danner et primærobjekt som skal kunne letes frem etter mange kriterier. Men i en klassisk diskografi er platene — til tross for navnet — egentlig sekundære objekter. Og mens 78-platene ga en en-til-en sammenheng mellom sessiontid og lydobjekttid har LP-plater, kassetter og CD-plater ødelagt eller i det minste tilslørt denne. Samtidig innførte de behovet for å kunne fokusere også på denne delen av lydpublikasjonen: det kommersielle eksemplar ikke bare som en tilfeldig samling av opptakssessions, men som et lydprodukt — et verk — med en egen identitet.

Slik har jazz og populærmusikk utviklet nye verkbegrep med røtter i de til en hver tid rådende kommersielle eksemplartyper: fra LP-alderen vil utvilsomt alltid verk av typen *Kind of Blue* med Miles Davis (1959), *Time Out* med Dave Brubeck (1959) eller *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* med The Beatles (1967) bli stående både i kraft av kvaliteten på sine enkelte kutt og på styrken i det overordnede konseptet. Men for klassisk musikk har ikke denne utviklingen vært like kunstnerisk befordrende, bundet som den er av sin opprinnelse. Samleplater av typen *Best of ...*, enten man snakker om komponister eller utøvere har sjelden hatt verkkarakter av noen betydelig art. Tvert i mot utgjør de ofte et ekstra problem siden albumtitler av denne typen tilslører ofte det man i bibliotekssammenheng kaller uniforme titler på klassiske verk; standardiserte måter å betegne verk innen den symfoniske tradisjon på.

Ved å gjøre fremføringen til hovedentiteten legges det egentlig også opp til at en slik database også kan bli en fremføringskatalog, hvor en konsert / fremføring — enten den fant sted på en scene eller i et studio — registreres i basen uavhengig om det skjedde noe opptak eller ikke.

I det praktiske arbeidet som skal dokumenteres i neste kapittel har modellen vist seg vellykket; strukturen har latt seg tilpasse til dataene og innlesning og utskrift av data har vært rimelig problemfritt. Utvilsomt hadde det vært mulig å overføre både Grays og Stuarts data til denne modellen med det positive resultat at sammenhenger som bare vanskelig kan leses ut av et papirdokument (sorteringer på komponister/verk, på opptakssted, på dirigenter etc.) nå kunne gjøres på en enkel måte. Ved å utvide modellen som antydnet i figur 18 kunne man også tatt høyde for utvidelser på verksiden (komposisjoner, bearbeidelser, arrangementer og deres opphavsmenn) såvel som på master/release-siden (stereo/mono, bearbeidete nyutgivelser,

nyredigeringer etc.). I en slik utvidet modell kunne en del av uklarheten i de to trykte diskografiene forsvinne fordi modellen var tilpasset dataenes virkelige struktur på en langt bedre måte.

Slik har det vært mulig å tenke seg modellen som godt egnet til en praktisk dokumentasjon av det produksjonsarbeid som ligger bak en klassisk innspilling. Gitt at man har tilgang til alle nødvendige opplysninger er det i prinsippet ingen grense i modellen for hvor langt i detaljnivå en slik dokumentasjon kan drives. Men når Gray gradvis gir opp å dokumentere denne prosessen etterhvert som båndopptakeren tilslører det hele er det ikke på grunn av at hans papirbaserte, lineære modell svikter, men fordi at en WP i sin natur er udokumenterbar, på samme måte som komponistens tanker omkring sin komposisjon er det. Selvsagt kan komponisten velge å dele noe av dette med omverdenen (Beethovens skissebøker har gitt stoff til mange forskerkarrierer), og selvsagt kan en produksjonsprosess åpnes for innsyn og dokumentasjon. Men det vil skje på produsentens premisser, det blir ikke lenger en objektiv og fullstendig dokumentasjon av arbeidsform og komponenter.

Et *Work of Phonography* er et autografisk kunstverk. Etterkrigstidens studioproduksjoner innen populærmusikk har allerede gitt oss mengder av slike, og vi er i ferd med å oppdage dem og plassere dem i sin musikkhistoriske sammenheng. Min påstand har vært at et klassisk fonogram kan finne sin plass som WP ved siden av disse. Men nettopp unikheten i det autografiske WP umuliggjør den interne dokumentasjonen. Som et estetisk objekt er det ugjennomsiktig og udelelig i den grad opphavsmannen bestemmer. De sammenhengene vi *kan* dokumentere er i realiteten kun kunstverkets forhold til andre objekter, som i sin tur også gjerne kan ha WP-karakter.⁵⁹¹ På den måten vil vi kunne holde rede på eksterne sammenhenger som nyttegivelser og åpenbare bearbeidelser, men vi vil (like lite som Gray klarte det) ikke ha innsyn i en intern, kreativ prosess som vil være intimt knyttet til det ferdige

⁵⁹¹. Man kan snu dette rundt og si at ved å tillate et slikt innsyn vil kunstverket spaltes i flere separate WP. Glenn Goulds dokumentasjon av klippene i sin innspilling av WTC (side 116) spalter det ferdige resultatet i to når han på den måten identifiserer de to takene som ligger til grunn, selv om disse takene er utlignende som selvstendige objekter.

WF. Når modellen i dette kapitlet svikter er det i seg selv en god antydning om at det klassiske fonogram har blitt et *Work of Phonography*.

Vedlegg

Simax PS 1012
Robert Levins klassiske fonogramkarriere var nesten utelukkende knyttet til et norsk repertoar. Dette er et av de få unntakene.



10 Et diskograficase

10.1 Klassiske lydopptak i Norge

Det må presiseres med en gang at dette kapitlet skal demonstrere bruken av et verktøy, ikke vise til resultater som bruken fører til. Men allikevel er det fristende å plassere et diskografisk verktøy inn i en reell forskningssammenheng — dels for å få en fornemmelse av hvilke problemer man ville stå overfor ved en praktisk bruk, dels fordi selv et beskjedent skritt kan være signifikant i et fagområde som befinner seg ganske langt utenfor norsk musikkforsknings kjerneområder.

Det klassiske lydopptaks historie i Norge er utvilsomt et slikt område. Dette henger selvsagt sammen med både det tradisjonelle og tidligere omtalte synet på lydobjektene plass innenfor musikkforkningen generelt, og det faktum at klassiske lydopptak i Norge var en marginal beskjeftigelse både om man ser det i forhold til det klassiske musikklivet eller innspillingsaktiviteten i landet forøvrig. Det har derfor virket naturlig å bruke en del av dette feltet som et case i denne sammenhengen, nærmere bestemt Robert Levins innspillinger for NRK. Dette var et materiale som var rimelig lett tilgjengelig, samtidig som det gir en anledning til både å plassere en av landets mest

sentrale klassiske utøvere i et videre innspillingsperspektiv samt diskutere det klassiske lydopptak slik det utviklet seg i Norge gjennom 1900-tallet.

Før siste verdenskrig var all innspilt musikk i Norge kommersielt begrunnet, dvs. kun vurdert av de aktuelle plateselskapene for sitt salgspotensiale. Derfor mistet det klassiske repertoaret tidlig sin posisjon; fra en andel på ca 50% ved *Gramophone Co.s* første opptakssession i Oslo i 1904 sank den raskt ned til ca 10% og ble liggende der frem til krigsutbruddet.⁵⁹² Heller ikke bredden av det klassiske repertoaret var imponerende. En repertoaroversikt over innspilt klassisk norsk musikk frem til århundreskiftet viser at Edvard Griegs musikk sto for ca 75% av alle internasjonale innspillinger, Halfdan Kjerulf på andreplass sto kun for 6%.⁵⁹³ Sannsynligvis var Grieg-dominansen enda større på første halvpart av 1900-tallet siden de offentlige initiativene til å spille inn et bredere norsk repertoar ikke var påbegynt ennå.

Etter de første pioneropptakene under den akustiske perioden ble det derfor før krigen så å si ikke spilt inn klassisk musikk i Norge. Det fantes ingen kultur for slikt, og heller ingen økonomi. Som Mona Levin også sier i sin bok om sin far: det var ingen musikere som hadde store forventninger om muligheten til å leve av å spille klassisk musikk. Veien fra debutkonserten gikk i beste fall (tilbake) til restaurantenes danseorkestre.⁵⁹⁴ Unntakene kunne være de få solistene som skapte seg en internasjonal karriere, først og fremst sangere — Kaia Eide Norena, Kirsten Flagstad, Ivar Andresen og Gunnar Graarud kan nevnes som gode eksempler — men disse gjorde sine opptak i utlandet så snart berømmelsen var et faktum.

I den grad det fantes noe miljø for klassiske opptak i Norge i mellomkrigstiden var dette lokalisert til kringkastingsselskapene, i første rekke i Kringkastingsselskapet A/S i Oslo som i 1933 ble til Norsk Rikskringkasting. Allerede i åpningsendingen 29. april 1925 finner vi Filharmonisk Selskaps orkester

⁵⁹². Simonsen 2002: 44.

⁵⁹³. Ibid.: 48.

⁵⁹⁴. Mona Levin gir mange eksempler på kjente klassiske aktører og deres engasjement innen populærmusikken: Klaus Egge som spilte til dans på Skansen (og som "sang som Louis Armstrong") (Levin 1983: 61), pianisten Ivar Johnsen som spilte på restaurant og konditori (Ibid.: 61), Sparre Olsen som spilte fiolin og trombone på Theatercaféen (Ibid.: 95). Dette fenomenet var på ingen måte begrenset til Norge, noe Robert Philip gir mange eksempler på (Philip 2004: 13).

på sendeplanen, direkte sendt fra Kringkastingsselskapets nye studio i Brødrene Hals' tidligere pianofabrikk i Stortingsgaten 24.⁵⁹⁵ Og allerede fra Kringkastingsselskapets første driftsår fikk Filharmonien en fast sesongavtale som innebar én konsert hver uke eller hver 14. dag. Sannsynligvis innebar dette tekniske og musikalske utfordringer som neppe alltid lot seg løse; både styre og programledelse i Kringkastingsselskapet skal ha reist tvil om man ikke gjorde musikken en bjørnetjeneste ved slike sendinger.⁵⁹⁶ Selv opera ble imidlertid forsøkt overført, den første var Pietro Mascagnis *Cavalleria Rusticana* i april 1926 med Kringkastingsselskapets musiksjeff Hugo Kramm som dirigent.⁵⁹⁷

Mer tilpasset kringkastingens muligheter var *Radio-orkesteret* som opprinnelig var en kvintett satt sammen av musikere fra Oslos restaurantensembler. I 1927 ble dette avløst av et nytt tolvmanns ensemble, rekruttert fra Filharmonien. Ensemblet ble utvidet etter hvert, og besto i 1932 av 21 musikere. Radio-orkesteret, senere kalt Kringkastingssorkesteret, ble sammensatt av to "skift" fra Filharmonien, slik at praktisk talt alle musikerne der ble sikret beskjeftigelse.

Det var altså et ikke ubetydelig innslag av klassiske eller klassisk-baserte musikkoverføringer fra kringkastingen i Oslo i tiden før andre verdenskrig, og vi må anta at det internt i miljøet må ha blitt gjort en rekke forsøk på å optimalisere kvaliteten på disse. Men kringkastingens fokus var på sending, ikke lagring, og muligheten for en faglig diskusjon på grunnlag av de erfaringene man gjorde var sannsynligvis begrenset.

Et faglig fellesskap med et eksisterende kommersielt grammofonopptaksmiljø ville utvilsomt ha vært nyttig, men Oslo fikk et permanent grammofonstudio først i siste halvpart av trettitallet. Frem til da hadde utenlandske lydteknikere besøkt hovedstaden regelmessig, slik rutinen hadde vært helt fra Will Gaisberg gjorde ca 80 platesider på Grand Hotell i desember 1904, eller norske musikere hadde reist til Stockholm, København eller Berlin.⁵⁹⁸ Derfor gikk det langsomt med å bygge opp en egen opptakskompetanse.

⁵⁹⁵. Dahl 1975: 78.

⁵⁹⁶. Ibid.: 80.

⁵⁹⁷. Ibid.: 81.

⁵⁹⁸. Liliedahl 2002: 41.

Da arbeidet med å spre norsk musikkultur på grammofon tok til i de første etterkrigsårene var man dårlig rustet til å gjøre klassiske opptak. Ved Griegjubileet i 1943 hadde kringkastingen riktignok gjort opptak med tanke på grammofonutgivelse både av deler av musikken til Peer Gynt så vel som Brudefølget drager forbi og Norsk dans nr. 4, med Filharmonien og Odd Grüner-Hegge. Opptakene ble imidlertid aldri gitt ut.⁵⁹⁹

En medvirkende faktor til den manglende utviklingen av ressurser til klassiske musikkopptak var forholdet til NRKs eget orkester. Det tidligere Kringkastings- (Radio-)orkesteret ble overraskende nok ikke videreført etter krigen, i stedet ble Øivind Berghs danseorkester fra Bristol engasjert som kringkastingens nye "husorkester".⁶⁰⁰ Dette var et avgjørende grep av Hugo Kramm. Det førte til at Oslo fikk to profesjonelle orkestre som utviklet seg i hver sin retning, med det nye Kringkastings- (Bristol-)orkesterets lett-musikk-profil som mest toneangivende (!) for utviklingen av opptaksteknisk ekspertise internt i NRK. Til tross for sitt klare engasjement med støtte til og formidling av Filharmoniens konserter utviklet derfor ikke NRK seg til det ressurscenter for klassiske innspillinger som vi finner ved en del andre lands radiostasjoner på denne tiden — klassiske orkesteropptak fant sted "utenfor huset".⁶⁰¹

Da Norsk Komponistforening tok opp spørsmålet om grammofonutgivelser av norsk samtidsmusikk i 1945 var NRK allikevel den eneste mulige samar-

⁵⁹⁹. Valle 1990.

⁶⁰⁰. Grøndahl 1996: 16.

⁶⁰¹. NRKs vektlegging av underholdningsmusikken, spesielt i form av den britiske *light music* tradisjonen er et av institusjonens særpreg i etterkrigstiden. Som den tidens viktigste premissleverandør i norsk musikkliv er det åpenbart at dette hadde store ringvirkninger, både positive og negative. På plussiden må det pekes på at det ble utviklet en lokal lettmusikk-tradisjon av høy kvalitet med basis i Kringkastingsorkesteret (plateserien *Light Music from Norway* på Philips fra sekstitallet er en dokumentasjon av denne musikken). Mangelen på et eget orkester for den symfoniske tradisjonen førte også til at landets øvrige orkestre på denne måten fikk en betydelig støtte. Tilsvarende negativt var det at andre musikkformer nærmest ble neglisjert innenfor NRK — to eksempler i tillegg til et klassisk opptaksmiljø kan være jazz / storband og eksperimentell samtidsmusikk. Sammenhengen mellom dette og utviklingen av norsk musikkliv i etterkrigstiden er på ingen måte klarlagt, men det er nærliggende å peke på hvorledes andre europeiske lands kringkastingsstasjoner på denne tiden ble ressursentra for samtidsmusikk (Sveriges Radios *Elektronmusikstudion* fra syttitallet på Kungsgatan i Stockholm er et nærliggende eksempel).

beidspartner. Det var åpenbart at man ikke hadde tilstrekkelig ekspertise for slike opptak. I årsmeldingen for 1946/47 skriver komponistforeningen:

I sakens anledning har vi søkt samarbeid med BBC, som ifjor forsøksvis sendte sin daværende musikk sjef hit til Oslo for å gjøre prøveopptak av norsk symfonisk musikk, fremført av Filharmonisk Selskaps orkester. [...] Av tekniske grunner ble prøveopptaket langt fra vellykket, og kostet BBC vel 12 000 kroner, og vår forening nær 3000,-. BBC er imidlertid meget interessert i å gjøre nye forsøk, og villig til å sende spesialapparat og fagfolk hit til Oslo under forutsetning av at det foreligger behørig tillatelse til å gjøre disse opptakene i Norge med norske eksekutører.⁶⁰²

Det fremgår ikke av kildene hva slags problemer man hadde, men Kristian Lange nevner at man var lite fornøyd med akustikken i Store Studio, et problem som skulle forfølge NRK i mange tiår fremover.

Et par plateselskaper tok egne initiativ til kammermusikkopptak rett etter krigen. Musica (tidligere Telefunken) spilte inn Griegs to tidligste fiolinsonater med Alf Sjøen og Hans Solum i 1946 / 47,⁶⁰³ samtidig ga HMV ut den tredje i c-moll med Gunnar Knudsen og Robert Riefling.⁶⁰⁴ Også andre komposisjoner for samme besetning ble innspilt på denne tiden. Men det var komponistforeningens initiativ som ga støtet til de første reelle orkesteropptakene — til tross for det nedslående tekniske resultatet etter BBCs første forsøk.

Innspillingene ble gjort i mai og juni 1950 innenfor rammen av Filharmoniens radiokonsert, altså som en del av NRKs ordinære opptaksarbeid. Repertoaret viser den vanlige interesse motsetningen mellom børs og katedral: BBC og plateselskapet (Musica) ønsket seg populær og salgbar musikk, komponistforeningen og kulturmyndigheter ville gjenspeile samtidsmusikken. Resultatet ble uansett en hederlig førstegangs satsning innenfor klassiske orkesteropptak i Norge: i alt 45 stk 78-plater ble utgitt som et resultat av dette arbeidet.⁶⁰⁵

⁶⁰² Lange 1967: 120.

⁶⁰³ Fiolinsonate nr 1, op. 8 på Musica E-15072/73, fiolinsonate nr. 2, op 13 på Musica E-15070/71 (Valle 1991).

⁶⁰⁴ HMV DB 11900 – 11902 (Valle et al. 1992).

⁶⁰⁵ Musica SK 15500 – SK 15544 (Valle 1991).

Opptakene ble gjort med innhentet ekspertise fra engelske opptaksteknikere fra EMI. I tillegg til 78-utgivelsene beregnet på hjemmemarkedet ble mesteparten av innspillingene noen år senere også gitt ut på LP i USA på selskapet Mercury.⁶⁰⁶ USA-utgivelsene varte ikke lenge. Mercury trakk dem fra markedet i 1959 etter å ha meldt et par år tidligere at den tekniske kvaliteten ikke lenger holdt mål i konkurranse med andre utgivelser.⁶⁰⁷

Dessverre var komponistforeningens *timing* ganske uheldig. 78-plateteknologien var på hell og LP-plater var på vei inn på markedet. Musicas norske klassiske satsning ble derfor mindre synlig i hjemlandet enn planlagt, samtidig som de amerikanske LP-utgavene på ikke ble tillatt solgt i Norge av konkurransehensyn. Satsningen på norsk orkestermusikk fikk av den grunn liten betydning. Til tross for et utvilsomt hektisk opptaksarbeid i mai og juni 1950 førte ikke dette til at man utviklet et mer permanent klassisk opptaksmiljø, verken i NRK eller hos det norske plateselskapet. Innsatsen i 1950 forble et isolert fenomen, og klassiske opptak for øvrig fortsatte å være knyttet til et beskjedent antall kammermusikkutgivelser. Antallet norske klassiske innspillinger på 78-plater i etterkrigstiden er ikke større enn at en sammenstilling kan vises i tabell 6.

Den videre historien om utviklingen av et norsk klassisk opptaksmiljø skal ikke forfølges her. Det som er åpenbart er at man startet på bar bakke etter krigen, og at NRKs produksjonsmiljø hverken hadde oppgaver eller utfordringer nok til å prøve å måle seg mot internasjonale kvalitetsnormer. Én slik konfrontasjon finner vi hos den engelske produsenten for Decca, John Culshaw, som møter NRKs opptaksmiljø i 1956 under en innspilling som involverte Kirsten Flagstad:⁶⁰⁸

Further shocks were in store at the radio station the next day. I had been told that her "farewell" performance was complete, but it was far from that: the Norn scene with which *Götterdämmerung* opens was missing, and so was the scene between Alberich and Hagen at the start of Act

⁶⁰⁶. Unntaket var Griegs a-mollkonsert med Robert Riefling som solist. Dette ble i stedet utgitt i USA på en rekke forskjellige plateselskaper (Allegro/Ultraphonic, Bell, Rondollette, Royale, Gramophone, Halo, Allegro/Elite) dels under eget navn, dels under forskjellige psevdonym. Alle disse selskapene var kontrollert av samme person, men detaljene rundt dette er forøvrig ikke klarlagt (Lumpe 2002).

⁶⁰⁷. Lange 1976: 124. Muligens handlet dette mer om en posisjonering i forhold til den da helt nye stereoteknologien.

Two. Even less explicable was the omission of the entire orchestral interlude in Act One which separates the passage known as Hagen's Watch and the Brünnhilde/Waltraute scene. In all, something like forty minutes were missing from this "complete" performance. The rest of it was, to put it gently, a very mixed bag. On the one hand, Flagstad and [Set] Svanholm sang well, and the sound were acceptable within the limits of a radio transcription; on the other, the rest of the cast left very much to be desired, and the conductor, though an excellent musician, was fathoms out of depth in a work of such dimensions. I could not possibly be enthusiastic about what I had heard, and advised London accordingly.⁶⁰⁹

Culshaws betenkeligheter med hensyn til kvaliteten var imidlertid til ingen nytte.⁶¹⁰ Det ble deretter foandlet om rettighetene til masterbåndet:

[...] contracts had to be negotiated with every other artist who had appeared in the cast, plus the conductor, orchestra, chorus, and the radio company itself. Never has so much effort been expended on something which was, frankly, inadequate from all standpoints [...].⁶¹¹

De manglene scenene skulle så spilles inn på nytt:

[...] the artists were grotesquely underrehearsed and there was hardly time for retakes (not that I think they would have brought much improvement, for most of the artists were sight-reading). It was all very depressing. [...] At the end of the second session we ran out of time, and the orchestral interlude between the first and second scenes of Act One was never recorded. My gloomy feelings about the whole affair were not relieved by the conductor's well-meant but naïve assurance that the interlude was really of no importance at all, and had been inserted by

^{608.} På denne tiden hadde Kirsten Flagstad brutt sin kontrakt med EMI pga. at det hadde lekket ut at sangerinnen hadde fått "hjelp" av sopranen Elisabeth Schwartzkopf under en innspilling i 1952 av Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Hjelpen var på under en takt (dvs. den dreide seg kun om en trestrøken c på to forskjellige steder) men skandalen var et faktum, og Flagstad var fast bestemt på at hun aldri ville gå i studio igjen, iallefall ikke for EMI. Dermed så Decca sin sjanse i forbindelse med sine planer om en komplett innspilling av *Die Ring des Nibelungen*. Kirsten Flagstad stilte imidlertid som betingelse at hennes avskjedsproduksjon for NRK — intet mindre enn Wagners *Götterdämmerung* — ble utgitt kommersielt. På denne måten ønsket hun å slå et slag for sine norske musikerkolleger. (Simonsen 2002: 51 ff).

^{609.} Culshaw 1967: 47.

^{610.} Culshaw skriver om dette: *A stubborn prima donna may or may not respond to persuasion; but a stubborn prima donna on a patriotic campaign is simply not to be budged* (Ibid.: 51).

^{611.} Ibid.: 48.

År	Verk	Artister	Utgitt på
1943	Grieg: Peer Gynt, forspill#	FSO, Odd Grøner-Hegge	Ikke utgitt
	Grieg: Brudfølget drager forbi #		
	Grieg: Norsk dans nr 4		
1946	Grieg: Fiolinsonate nr. 1, op. 8#	Alf Sjøen#	Musica
	Grieg: Fiolinsonate nr. 2, op. 13	Hans Solum (pf)	
	Halvorsen: Dansen på Uvær#	Ingemann Stad (voc)#	HMV
	Halvorsen: Krøllane	Robert Levins orkester	
	Gjerstrøm: Sagn	Gunnar Knudsens underholdningsorkester	HMV
	Backer Grøndahl: Mot kveld	Aage Wallins salongorkester	HMV
	Faure: Apres un rêve#	Gunnar Knudsen#	HMV
	Paradis: Sicilienne	Johan Øian (pf)	
Addinsell: Warsjawa-konserten [sic]	Robert Levin (pf)	HMV	
1947/48	Grieg: Liden Kirsten#	Randi Heide Steen (sop)# Robert Levin (pf)	HMV
	Grieg: Jeg reiste en deilig sommerkvæld#		
	Grieg: Kveldssang for Blakken#		
	Alnæs: Anne Knudsdotter#		
	Alnæs: Efter en sommerfugl		
	Krane: Det var engang en Konge#	Randi Heide Steen (sop)#	HMV
	Grieg: Til Norge	Robert Levins orkester	
	Grieg: Fiolinsonate nr. 3, op. 45	Gunnar Knudsen# Robert Riefpling (pf)	HMV
	Alnæs: Lykken mellom to mennesker#	Eva Gustavson (mz)# Amund Raknerud (pf)	HMV
	Alnæs: Nu brister der i alle kløfter#		
Alnæs: Der du gjekk fyre#			
Irgens Jensen: Altar			
Borodin: Serenade#	Camilla Wicks# Kåre Siem (pf)	Musica	
Ponce: Estrellita#			
Dvorak: Slavisk dans nr. 2#			
Schubert: Ave Maria#			
Elgar: La capricieuse#			
Benjamin: Jamaican Rhumba#			
Chopin: Nocturne, ciss-moll			
Sæverud: Bån-låt, op. 21/3#	Robert Riefpling (pf)	HMV	
Sæverud: Småsveingangar, op. 14/1			
Sæverud: Kjempeviseslått, op.22/5			

Tabell 6: Norske klassiske 78-innspillinger fra etterkrigstiden

År	Verk	Artister	Utgitt på
1949	Grieg: Jeg elsker dig# Backer Grøndahl: Mot kveld# Dørumsgaard: Kvelding# Dørumsgaard: Elsk# Dørumsgaard: Den dag kjem aldri	Svanhild Helland Hansen (sop)# Arne Dørumsgaard (pf)	HMV
	Elling: Rapsodi, c-moll# Lie: Norsk dans nr. 2# Gjerstrøm: Berceuse# Gjerstrøm: Caprice Norvegienne# Svendsen: Romanse	Gunnar Knudsen# Robert Levin (pf)	HMV
	Grieg: En drøm# Grieg: Mens jeg venter	Arne Hendriksen (ten)# Robert Levin (pf)	HMV
	Eggen: Du land# Sparre Olsen: Malmfuru# Grieg: Jeg elsker dig# Grieg: Eros	Per Grønneberg (voc)# Robert Levin (pf)	HMV
1950	Valen: Gavotte og Musette, op. 24# Valen: Valse Noble, op. 22/2# Valen: Preludium, op. 29 / 2# Rivertz: Folkevise – Tappus dans 4# Egge: Fantasi i Halling# Valen: Preludium, op. 21/1# Valen: Lied ohne Worte, op. 33/3# Valen: Gigue, op. 22/4	Robert Riefling (pf)	HMV
	Valen. Fiolinkonsert	Camilla Wicks# FSO, Øivin Fjeldstad	HMV
	Chopin: Nocturne e-moll	Camilla Wicks# Kåre Siem (pf)	Musica
	Halvorsen: Suite Ancienne# Svendsen: Symfoni nr. 2# Sæverud: Galdreslåtten# Halvorsen: Norsk Rapsodi# Bull: La melancolie# Sæverud: Rondo Amoroso# Sæverud: Sinfonia Dolorosa# Svendsen: Norsk Kunstnerkarneval# Halvorsen: Bojarenes inntogsmarsj# Hanssen: Valdresmarsj# Svendsen: Norsk Rapsodi nr. 2 & 3# Valen: Kirkegården ved havet# Valen: La Islas de las Calmas# Valen: Sonetto di Michelangelo	FSO# Øivin Fjeldstad	Musica

Tabell 6: Norske klassiske 78-innspillinger fra etterkrigstiden

År	Verk	Artister	Utgitt på
	Grieg: Klaverkonsert, a-moll	Robert Riefling (pf)# FSO, Øivin Fjeldstad	Musica
	Egge: Klaverkonsert op. 21	Robert Riefling (pf)# FSO, Øivin Fjeldstad	Musica
	Halvorsen: Fossegrimen	Alfred Maurstad (hardingfele)# FSO, Øivin Fjeldstad	Musica
	Bræin: Ouverture# Monrad Johansen: Pan# Eggen: Liti Kjersti	FSO# Odd Grüner-Hegge	Musica
	Grüner-Hegge: Elegisk melodi	FSO# Odd Grüner-Hegge	[Mercury]
	Olsen: Eddakvad	Eva Prytz (sop)# FSO, Odd Grüner-Hegge	[Mercury]
1950 forts	Grieg: Peer Gynt	Gunvor Mjelva (sop)# Eva Prytz (sop).FSO# Odd Grüner-Hegge	Musica
	Eggen: Olav Liljekrans	Bjarne Buntz (voc)# FSO, Odd Grüner-Hegge	[Mercury]
	Groven: Mot ballade	Akademisk korforening# FSO, Hugo Kramm	Musica
	Grieg: Slåtter, op. 72 / 1 & 2# Egge: Fantasi i halling	Robert Riefling (pf)	Musica
	Har du sett noko til kjerringa mi# Jeg lagde meg så silde# Jeg rodde meg ut# Norsk dans# Dvorak: Slavisk dans, g-moll# Kroll: Banjo and Fiddle	Camilla Wicks# Robert Levin (pf)	HMV
	Alnæs: Sidste reis# Backer Grøndahl: Ennu et streif kun av sol	Arne Hendriksen (ten)# Robert Levins strykekvartett	HMV
1951	Han Mass og'n Lasse# Jeg lagde meg så sildig	Egil Nordstjø (bass)# Robert Levin (pf)	HMV
1952	Raugstad: Veslemøy# Lepsøe: Eg elsker dei voggande toner	Aase Nordmo Løvberg (sop)# Robert Levins orkester	HMV

Tabell 6: Norske klassiske 78-innspillinger fra etterkrigstiden

År	Verk	Artister	Utgitt på
1953	Grieg: Folkevise, op. 12/5# Egge: Gukko-slåtten# Grieg: Humoreske, op. 6/4# Albeniz: Malaquena, op. 165/3# Schumann: Romanse, op. 28/2	Kjell Bækkelund (pf)	HMV
	Islandsmoen: Det lysnet i skogen# Bull: Seterjentens søndag# Grieg: Solveigs vuggevise# Grieg: Solveigs sang	Aase Nordmo Løvberg (sop)# Robert Levins orkester	HMV
1954	Grieg: Norske danser nr. 1 - 4	Kjell Bækkelund (pf)# Robert Levin (pf)	HMV
	Sæverud: Kristi Blodsdråper, op. 21/1# Sæverud: Småfugl, op. 18/2# Sæverud: Revebjølle, op. 22/1# Sæverud: Hamar-Tor slåtten, op. 24/5# Grieg: Eg veit ei lita jente# Grieg: Stabbeslåtten# Grieg: Aften på høyfjellet	Finn Nielsen (pf)	HMV
	Halvorsen: Det stod sig et slag# Hurum: Det var en deilig hane	Per Grønneberg (bar)# Hans Solum (pf)	Musica
	Backer Grøndahl: Mot kveld# Backer Grøndahl: Østenvinden	Randi Helseth (sop)# Fridthof Backer Grøndahl (pf)	HMV

Tabell 6: Norske klassiske 78-innspillinger fra etterkrigstiden

Wagner to provide adequate time for the scene change required at that point. At the end of a day like that, I did not even try to put him right.⁶¹²

Bedømmelsen av det norske produksjonsmiljøet i 1956 kan virke hard og arrogant. Men dette er en av de få — muligens den eneste — autentiske skildringen vi har av avstanden mellom en internasjonal kvalitetsstandard for fonogramproduksjon og en tilsvarende norsk fra denne tiden, helt frem til den tiden når norsk klassisk egenproduksjon øker ganske kraftig femten – tyve år senere, og internasjonale plateanmeldelser gjør at vi kan avlese kvaliteten fra flere kilder.⁶¹³

⁶¹² Culshaw 1967: 59

10.2 Robert Levins innspillinger for NRK

Å velge innspillinger av Robert Levin som *case study* for å demonstrere et diskografisk databaseverktøy er neppe kontroversielt, men muligens noe ambisiøst. Få musikere av hans generasjon er mer dokumentert i lyd såvel som i skrift, i radio såvel som på fonogram, i dagspresse såvel som i fagtidsskrifter. Så er da heller ikke siktemålet i denne sammenhengen å dokumentere hans innspillinger — her ligger det en stor oppgave og venter for senere forskning — men å bruke deler av dette rike materialet under utviklingen av databasen for å se om den var robust nok til å kunne tilpasses de forskjellige krav og problemer som etterhvert dukket opp. Å bruke NRKs katalog over innspillinger som basis for denne testen var et rent pragmatisk valg; den var lett tilgjengelig samtidig som den inneholdt eksempler både på den klassiske musiker og underholdningspianisten.

Men som i forrige kapittel er det også her rimelig å løfte blikket litt, *fra* de isolerte diskografiske dataene *til* Robert Levin og hans karriere i et noe videre perspektiv. Den faller i to separate epoker:

- Førkrigstiden hvor han (som alle andre klassiske musikere) i vesentlig grad spilte underholdnings- og dansemusikk.
- Etterkrigstiden hvor han posisjonerte seg som landets ledende akkompagnatør både for norske og utenlandske tilreisende musikere.

Levins etterdømme er utelukkende knyttet til etterkrigsperioden. Fra midten av femtiårene til han sluttet å spille finnes det et utall anmeldelser i dagspressen som uten unntak forteller om en akkompagnatør på høyeste nivå. Han var en hyppig gjest i NRK og deltok på festspillene i Bergen fra dets start til han avsluttet sin karriere flere tiår senere. Til tross for sitt utvilsomme internasjonale kontaktnett utviklet han imidlertid ingen påfallende og tydelig tilstedeværelse i utlandet. Dette var sannsynligvis et personlig og

⁶¹³. Innspillingen ble utgitt i 1956 (Decca LXT 5205/10 [6 LP]). Anmeldelsen i *The Gramophone* var vesentlig bedre enn man skulle tro ut fra det Culshaw skriver. Selve opptaket blir imidlertid ikke så positivt bedømt: *The recording itself is one of the 100 familiar kind in which the comfortable room level for the voices unduly dims the orchestra and robs the climaxes of their effectiveness, so that one can only really judge the value of the orchestra's contribution by turning up the volume in passages which it has to itself* (*The Gramophone* aug 1956: 93).

bevisst valg. I stedet valgte han et intensivt turnéliv i Norge, noe som ga ham en enestående posisjon som klassisk musiker langt utover det “vanlige” klassiske publikum.

For en som vokste opp i etterkrigstidens voldsomme repertoarøkning innenfor klassisk musikk, og som ble introdusert for denne musikken nesten utelukkende gjennom fonogrammer, kunne det fortone seg slik at klassiske musikere utelukkende manifesterte seg gjennom sine innspillinger, og at disse innspillingene dermed ga et komplett bilde av de samme musikerne. Men virkeligheten var selvsagt en annen. Robert Philips fortelling om *Life before Recordings* viser hvorledes musikksamfunnet og musikerlivet artet seg på kontinentet for den første musikergenerasjonen som ble konfrontert med innspilt musikk.⁶¹⁴ Rimeligvis ville det bli helt galt å plukke ut eksempelvis Fritz Kreislers innspillinger som en fullverdigg og komplett dokumentasjon på en musikerkarriere som strakk seg tilbake til slutten på 1880-årene.

Philip forteller en historie om musikere som pendlet mellom “lett” og “seriøs” musikk på en helt annen måte enn etterlatte klassiske innspillinger røper. Historien om Sir Thomas Beecham som oppdaget fiolinisten Albert Sammons mens han spilte på Waldorf Hotel i London 1909 er velkjent. Mer betegnende er det imidlertid at Beecham ba Sammons der og da om å spille siste sats av Mendelssohns fiolinkonsert. Dette ble gjort og var tydeligvis ikke utenfor rammene hverken for fiolinistens repertoar — eller for publikum i hotellets spisesal.

Slike historier om en annen kulturell bevegelse lar seg ikke uten videre overføre til Norge i mellomkrigstiden, men noen siktepunkter kan man gripe fatt i. Den bredspektrede musiker som behersker alle sjangre har allerede vært nevnt. I et samfunn som knapt nok kunne oppvise faste musikerstillinger man kunne leve av var dette en dyd av nødvendighet. Kvaliteten på de klassiske konsertene er sannsynligvis et annet. Når Philip dokumenterer kvaliteten (eller mangelen på) ved det offentlige musikkliv i London rundt århundreskiftet er det rimelig å tro at vi finner samme fortelling i norsk musikkliv både da og flere tiår senere.

⁶¹⁴ Philip 2004: 4 ff.

På ett punkt skiller imidlertid Robert Levins innspillingshistorie seg fra de store internasjonale klassiske musikerne fra generasjonen før: Han var aktiv som underholdningsmusiker på grammofon lenge før han hadde etablert seg som akkompagnatør. Som underholdningsmusiker hadde Levin arbeidet profesjonelt fra 13-årsalderen, og da krigen var slutt og han tok opp sin karriere etter å ha kommet hjem fra Sverige som flyktning var det selv-sagt underholdningsmusikken som var det praktiske førstevalget for en ung musiker med familie. Han ble innspillingssjef hos firmaet Brødrene Johnsen AS (som hadde hatt agenturet for HMV siden 1904) i 1945,⁶¹⁵ og i denne sammenhengen finner vi ham som orkesterleder på en lang rekke plateutgivelser i den første etterkrigstiden.

Disse innspillingene var som nevnt på ingen måte de eneste populærinnspillingene Levin gjorde. Som pianist i Willy Johansens restaurantorkester, i alle fall fra 1932 da det spilte på Bristol, var han sannsynligvis med på flertallet av plateinnspillingene i Oslo i tiåret før krigen. Han sier selv om denne tiden:

I løpet av tre dager måtte vi spille inne omkring 30 nummer. Vi begynte gjerne ni om morgenen og spilte til vi skulle ha middagskonsert, eller til seks, halv syv-tiden før vi gikk på kveldsjobb. Da syntes vi at vi fortjente en smule avslapning etterpå — det vil si etter klokken ett om natten, så vi holdt på en stund til, og neste morgen klokken ni var vi på plass til grammofoninnspilling igjen.⁶¹⁶

Å belyse Robert Levin — og for den saks skyld enhver musiker fra hans generasjon — kun ut i fra hans klassiske innspillinger blir derfor noe skjevt. Koblingen til underholdningsmusikken, og til et musikkliv med en helt annen holdning til hva som var tilgjengelig enn dagens, må utgjøre et viktig korrektiv når man diskuterer klassiske innspillinger.

Underholdningsmusikken er diskografiens stebarn, akkurat som i musikkvitenskapen for øvrig. Spesielt betyr det at populærmusikkens diskografer sjelden har brydd seg med — eller vært i stand til — å dokumentere akkompagnerende musikere, og spesielt ikke medlemmer av danseorkestre.⁶¹⁷ Og det var nettopp som danseorkestermusiker Robert Levin markerte seg i

⁶¹⁵. Valle et al. 1992.

⁶¹⁶. Levin 1992: 100.

musikklivet i Oslo i tiåret før siste verdenskrig. Willy Johansens orkester var utvilsomt byens mest populære på denne tiden. De tidligste innspillingene med Willy Johansen som orkesterleder ble gjort for HMV i januar 1929; de siste i juni 1941. Innenfor dette tidsrommet finner vi noe over 300 innspillinger som med noen sikkerhet kan knyttes til ham.⁶¹⁸

Hvilken rolle Levin virkelig hadde i alle disse innspillingene — eller om hvor mange han virkelig medvirket ved — fremgår ikke av kildene. Men ett opptak kan være verd å kommentere: I mai 1936 gjorde Willy Johansen et innspilling av Griegs Solveigs sang i et arrangement for fiolin og klaver.⁶¹⁹ Pianisten er ikke angitt på etiketten, men det er neppe urimelig å anta at dette var Robert Levins platedebut som klassisk akkompagnatør.

I NRKs arkiv over egne opptak finner vi 947 poster hvor Levin medvirker. Det finnes ett opptak fra april 1937 (med Sonja Wigert), forøvrig er samtlige fra etterkrigstiden. Det tidligste av disse er fra april 1945 hvor han underholdt norske polititropper i Sverige sammen med revyartistene Sven von Düring, Synnøve Gleditch og Harald Haugen. Det siste er gjort nesten femti år senere; et studioopptak fra mars 1993 sammen med mezzosopranen Edith Thallaugh som synger Dvoráks Bibelske sanger, op 99. Spennet i tid og repertoar er symptomatisk for Levins karriere.

Opplysningene i arkivet er tilpasset institusjonens behov. Utøvere og opphavsmenn (komponister, arrangører, tekstforfattere) er identifisert i den grad det har vært nødvendig for å holde orden på avregning og honorar. Det betyr at nyskrevet, seriøs musikk har blitt rimelig godt identifisert mens eldre verk eller musikk av en lettere sjanger er behandlet mer tilfeldig. Figurene 23 og 24 viser to slike eksempler: Revyvisa som fremføres av Arvid Nil-

^{617.} At slike opplysninger finnes ser vi i Johs Bergs norske jazzdiskografi hvor et par av Levins innspillinger fra midten av tredvetallet, som pianist i Willy Johansens Bristolorkester, er dokumentert. Her er — som vanlig innen jazzdiskografien — nesten samtlige musikere navngitt. Samtidig ser vi av dette at jazzdiskografen Bergh sannsynligvis har tillatt seg en subjektiv vurdering av hva som har vært tilstrekkelig "jazz-aktig" og hva som ikke har vært det i mengden av underholdningsinnspillinger (Bergh 1999).

^{618.} Her finner vi f.eks. Grand Hotel Speilens orkester, Willy Johansens Bristolorkester, Willy Johansens Continentalorkester, Willy Johansens danseorkester såvel som hans ensemble, kvintett, kvartett, trio og trekkspillensemble.

^{619.} Matrisenr. 0NA 130-2, HMV AL 2262 [78].

```
-- Base: MMUSIKK   Skjema: MUSIKK ----
                                Arkivnr : GRAM-06062
Tittel : ANNENFIOLIN

Opptak : 19470113  Sendedato: 19470408   Kuttnr : 0001   Red. :
Tid    : 00400    Stereo : N             Medium : A-bånd  Kanal:

Genre  : REVY
Besetn.: VOK MANN + KLAVER
Utøver :
NILSEN, ARVID (VOK) + LEVIN, ROBERT (KLAVER)
Merknad:

                                Sist-endret: 20001009
```

Figur 23: Eksempel på revymusikk i NRKs historiske arkiv

```
-- Base: MMUSIKK   Skjema: MUSIKK ----
                                Arkivnr : GRAM-10288
Tittel : SONATE I A-DUR
Div-tit: SOSTENUTO, ALLEGRO LEGGIERO, LARGHETTO, ALLEGRO

Opptak : 19500911  Sendedato:           Kuttnr : 0001   Red. :
Tid    : 01040    Stereo : N             Medium : A-bånd  Kanal:

Kompon.: PLATTI
Genre  : SERIØS
Besetn.: FIOLIN + KLAVER
Utøver :
WICKS, CAMILLA (FIOLIN) + LEVIN, ROBERT (KLAVER)
Merknad:
ALL ANNONSERING PÅ PLATENE.

                                Sist-endret: 20001009
```

Figur 24: Eksempel på barokkmusikk i NRKs historiske arkiv

sen er helt uidentifisert, sonaten av Platti (sannsynligvis Giovanni Benedetto Platti (c1700 – 1763)) med Camilla Wicks er angitt kun med toneart og satsrekkefølge.

Opptaksdato er som oftest angitt. Det er imidlertid ikke gjort noen forsøk på å verifisere dataene i arkivet mot de aktuelle opptakene eller på annen måte sjekke innholdet, så opplysningene må betraktes som uverifiserte sekundærdata. For de to viste postene virker det som om selve originalen er et gramfonopptak (dette kan stemme med opptakstidspunktene) slik at det postene peker på egentlig er en båndkopi av disse.

Vi står derfor overfor det samme problemet som avfødte hjertesukket til redaktøren av *Encyclopedia of the World's Best Recorded Music*, gjengitt på

side 250, når han blir klar over at sekundærkilder kommer sørgelig til kort ved etableringen av en diskografi. Det er dette som gjør at den praktiske *Sentence*-baserte datamodellen (figur 22) er så mye enklere enn den teoretisk ønskelige (figur 18). Istedet for de opprinnelig så rike mulighetene til å holde rede på sammenhenger mellom komponister, arrangementer og utgaver og mellom opptak, originaler, lydbearbeidelser og fonoutgivelser reduseres modellen betraktelig.

NRKs arkiv er normalt ikke tilgjengelig kommersielt og kun i sjeldne tilfelle kommer slike opptak ut på et fonogrammarked. For å teste modellen ytterligere er det derfor lagt inn noen av de klassiske innspillinger Levin gjorde i de første årene i etterkrigstiden sammen med en del andre norske klassiske innspillinger fra samme tid. I tillegg er også samtlige Grieginnspillinger fra tabell 4 lagt inn. Det er også lagt inn en del materiale fra de tidligste festspillene i Bergen — hentet fra konsertprogrammene — uten at det er kjent hvorvidt opptak ble gjort eller ikke. Slik har det vært mulig å prøve ut en del prinsipper på et ganske allsidig materiale.

Denne utprøvingen førte til at det ble tatt en del praktiske grep i forhold til den ideelle modellen:

- Det (virtuelle) opptaket defineres som den sentrale entiteten og identifiseres med et tilfeldig valgt, éntydig ID-nummer (av format #xxxxx, hvor xxxxx er et løpenummer fra 00001 og oppover).
- Resultatet av dette opptaket finnes på en (fiktiv) master. Har denne en kjent identitet får den sitt eget ID-nummer (et arkivnummer fra NRK, eller et matrisenummer om slikt finnes). I motsatt fall gis denne som for opptaket et konstruert ID-nummer (av format \$xxxxx, hvor xxxxx er det samme tallet som for opptaket).
- Alle entiteter og assosiasjoner knyttet til verkbegrepet slås sammen til én entitet. Det betyr at navn på komponister, arrangører etc. ikke kommer med i databasen som egne entiteter, de inngår simpelthen i verktittelen. Navnelisten blir derfor en ren utøverliste. Dette betyr at verkdelene og verk blir forskjellige entiteter uten muligheter til å knytte disse sammen. For å få en viss systematikk inn i verksorteringen for de komponister som er hyppigst representert (i første rekke Edvard Grieg) har verktitlene så langt som mulig samme format (Etternavn: Opusnr/ Del [Verkforkortelse] Tittel). Eyvind Alnæs' romanse *Sidste Reis* som er

nr. 2 fra hans op. 17 (*Tre Sange*) får derfor formatet Alnæs: 17/02 [Tre] Sidste Reis. Dermed holdes i det minste verk innenfor samme opusnummer samlet.

- Alle utgivelser (releaser) betraktes som identiske med master. Det betyr at eventuelle varianter som monoutgaver av stereoopptak, nyredigeringer, nye klangpålegg etc. ikke registreres. Formatet på analoge utgivelser er kortfattet registrert med type og størrelse, f.eks. 7825 for en 25 cm skjellakkplate og LPM30 for en 30 cm mono vinylplate.

Sentences gir rike muligheter for å se det innleste materialet fra forskjellige vinkler og er dermed svært velegnet til denne typen datalagring. Systemet er imidlertid vanskelig tilgjengelig; det krever en større installasjon på egen PC og er av en viss kompleksitet som gjør at jeg i denne sammenhengen istedet viser fire sentrale datauttrekk i form av statiske tabeller i html-format. Selve prosedyren ved datainnlegging og datauttrekk samt formatering av disse skal ikke vises her og det henvises istedet til kapittel 11. Omfang av denne testdatabasen kan ikke angis ved poster (som ved NRK-arkivet) men følgende størrelser er en indikasjon på størrelsen:

- 282 musikernavn
- 303 opptaks-(session-)datoer
- 978 verktitler
- 1573 fremføringer (performances)
- 1068 innspillinger
- 133 kommersielle utgivelser

De fire neste figurene viser to eksempler hver på de fire html-tabellene. Tabellene ligger i sin helhet på den vedlagte CD:

- `qryArtists.html`: Samtlige musikere i databasen, sortert alfabetisk (figur 25)
- `qryMusic.html`: All musikk i databasen, sortert alfabetisk (figur 26)
- `qrySessions.html`: Samtlige innspillinger, sortert kronologisk (figur 27)

NRK 51338 \$0107 12.10.61	* Levin, Robert (pf) Ref. in NRK MMUSIKK	
Frostmann, Egil (ten)		
#01101	Peterson-Berger: Irmelin Rose [Jacobsen] + Levin, Robert (pf) Rel. on HMV 7EGN 9 [4517] HMV AL 6031 [7825]	
0NA 1275-1 07.08.56	Ref. in Valle 10	
#01102	Sjöberg: Tomerna [Geijer] + Levin, Robert (pf) Rel. on HMV 7EGN 9 [4517] HMV AL 6031 [7825]	
0NA 1276-1 07.08.56	Ref. in Valle 10	
Fuchs, Joseph (vn)		
#01146	Grieg: Violin sonata, C minor + Sheridan, Frank (pf) Rel. on Decca DL 9571 [L-Pm30]	
\$00146 1953		
Fuglesang, Vera (sop)		
#00682	Britten: 55/ Canticle III + Levin, Robert (pf) + Wekre, Frøydís Ree (hn)	
NRK 55681 \$02 22.01.75	Ref. in NRK MMUSIKK	
#00510	Bull: Barnerim for sopran og fem instrumenter + Beijer, Normann (vc) + Kjelstrup, Richard (cl) + Levin, Robert (pf) + Mordal, Oddvar (vl) + Wallin, Aage (vn)	
NRK 52017 \$03 29.05.67	Ref. in NRK MMUSIKK	
#00923	xxx: I will walk with my love + Levin, Robert (pf)	
NRK 58653 \$0401 07.11.78	Ref. in NRK MMUSIKK	
#00926	xxx: Johnny, I hardly knew ye + Levin, Robert (pf)	
NRK 58653 \$0404 07.11.78	Ref. in NRK MMUSIKK	
#00925	xxx: The garden mother's lullaby + Levin, Robert (pf)	
#00135	Wagner: Wesendonk Lieder + Levin, Robert (pf)	
NRK 84395 \$0001-0005 23.01.89	Ref. in NRK MMUSIKK	
Løvberg, Aase Nordimo (sop)		
#00737	Alnæs: 17/01 [Tre] Der du gjekk fyre + Levin, Robert (pf)	
NRK 56198 \$0102 06.04.65	Ref. in NRK MMUSIKK	
#00569	Alnæs: 17/03 [Tre] Vaarlængsler + Levin, Robert (pf)	
NRK 54068 + 54069 + 54070 03.09.73	Ref. in NRK MMUSIKK	
Oslo: Universitetets Aula	Åpningskonsert NIMH	
620529#26	Alnæs: 17/03 [Tre] Vaarlængsler + Levin, Robert (pf)	
29.05.62	Ref. in Festsplilene i Bergen: program 1962	
Bergen: Konsertpaleet		
#00009	Alnæs: 26/01 [Stuckenberg] Lykken mellom to mennesker + Levin, Robert (pf)	
XYKPO-1002- A#01	Rel. on Odeon PASK 2002 [L-Ps30]	
620529#25	Alnæs: 26/01 [Stuckenberg] Lykken mellom to mennesker + Levin, Robert (pf)	
29.05.62	Ref. in Festsplilene i Bergen: program 1962	
Bergen: Konsertpaleet		
#00736	Alnæs: 26/02 [Stuckenberg] Nu brister i alle de kløfter + Levin, Robert (pf)	
NRK 56198 \$0101 06.04.65	Ref. in NRK MMUSIKK	
620529#23	Bræin: Morgon + Levin, Robert (pf)	
29.05.62	Ref. in Festsplilene i Bergen: program 1962	

Figur 25: To utsnitt fra qryArtists.html

NRK 56629 \$0404 09.12.70	+ Levin, Robert (pf) Ref. in NRK MMUSIKK	NRK 53031 \$04 12.06.73	Ref. in NRK MMUSIKK
Alnæs: 02/04 [Krag] Liden Kirsten		Sinding: Suite for Violin and Piano	
#00704	+ Garborg, Noralf (bar) + Levin, Robert (pf)	#00556	+ Levin, Robert (pf) + Rosand, Aaron (vn)
NRK 55746 \$0007 03.11.72	Ref. in NRK MMUSIKK	NRK 41169 \$0004 19.11.90	Ref. in NRK MMUSIKK
Alnæs: 17/01 [Tre] Der du gjekk fyre		Sjöberg: Tonerna [Geijer]	
#00737	+ Levin, Robert (pf) + Løvberg, Aase Nordmo (sop)	#01102	+ Frostmann, Egil (ten) + Levin, Robert (pf)
NRK 56198 \$0102 06.04.65	Ref. in NRK MMUSIKK	oNA 1276-1 07.08.56	Rel. on HMV 7EGN 9 [4517] HMV AL 6031 [7825] Ref. in Valle 10
Alnæs: 17/02 [Tre] Sidste reis		Sjögren: Alla mina drömmar de glida mot din famn	
#00552	+ Levin, Robert (pf) + Thallaug, Edith (mz)	#00187	+ Levin, Robert (pf) + Thallaug, Edith (mz)
NRK 52801 \$0105 07.01.71	Ref. in NRK MMUSIKK	NRK 41169 \$0004 19.11.90	Ref. in NRK MMUSIKK
Alnæs: 17/03 [Tre] Vaarlængsler		Sjögren: Alt vandrer Maanen sin Vej i Kvæld, op. 13 no. 1	
#00400	+ Bjoner, Ingrid (sop) + Levin, Robert (pf)	#00010	+ Levin, Robert (pf) + Løvberg, Aase Nordmo (sop)
NRK 81185#0002 10.03.82	Ref. in NRK MMUSIKK	XYKPO-1002- A#03	Rel. on Odeon PASK 2002 [LPs30]
#00553	+ Levin, Robert (pf) + Thallaug, Edith (mz)	Sjögren: Dröm	
NRK 52801 \$0106 07.01.71	Ref. in NRK MMUSIKK	#00186	+ Levin, Robert (pf) + Thallaug, Edith (mz)
#00569	+ Levin, Robert (pf) + Løvberg, Aase Nordmo (sop)	NRK 41169 \$0003 19.11.90	Ref. in NRK MMUSIKK
NRK 54068 + 54069 + 54070 03.09.73	Ref. in NRK MMUSIKK	Sjögren: I Seraljens lustgård	
Oslo: Universitetets Aula	Åpningskonsert NMH	#00185	+ Levin, Robert (pf) + Thallaug, Edith (mz)
870570#76		NRK 41169 \$0002 19.11.90	Ref. in NRK MMUSIKK
		Sjögren: Prinsessen	

Figur 26: To utsnitt fra qryMusic.html

torsdag 8. april 1937		#00242	xxx: Blåveis + Levin, Robert (pf) + Wjgert, Sonja (voc) NRK 3265\$01	#00241	Almquist: Månours sång vid Eufrat + Levin, Robert (pf) + Thallaug, Edith (mz) NRK 92-A-01497\$0008 Ref. in NRK MMUSIKK
fredag 13. april 1945		#00252	Levin: Alt hvad du ønsker kan stjernene se + Gleditsch, Synnøve (voc) + Levin, Robert (pf) NRK DHIS-00118#0105 Sverige: Järnsjöbaden Fra festen etter avslutningen av de norske polititroppers feltmanøvre i april 1945 Ref. in NRK MMUSIKK	#00237	Almquist: Månsången + Levin, Robert (pf) + Thallaug, Edith (mz) NRK 92-A-01497\$0001 Ref. in NRK MMUSIKK
		#00253	xxx: Amor, amor + Gleditsch, Synnøve (voc) + Levin, Robert (pf) NRK DHIS-00118#0106 Sverige: Järnsjöbaden Fra festen etter avslutningen av de norske polititroppers feltmanøvre i april 1945 Ref. in NRK MMUSIKK	#00235	Almquist: Marias håpnad + Levin, Robert (pf) + Thallaug, Edith (mz) NRK 92-A-01497\$0002 Ref. in NRK MMUSIKK
		#00251	xxx: Dem kaller meg Doffen + Düring, Sven Soot von (voc) + Levin, Robert (pf) NRK DHIS-00118#0104 Sverige: Järnsjöbaden Fra festen etter avslutningen av de norske polititroppers feltmanøvre i april 1945 Ref. in NRK MMUSIKK	torsdag 11. juni 1992	
		#00249	xxx: Det gode gamle + Düring, Sven Soot von (voc) + Levin, Robert (pf) NRK DHIS-00118#0102 Sverige: Järnsjöbaden Fra festen etter avslutningen av de norske polititroppers feltmanøvre i april 1945 Ref. in NRK MMUSIKK	#01100	Festspillgalla + Aabel, Per (recit) + Andersen, Karsten (cond) + Bengtsson, Erling Bløndal (vc) + Bergen Philh. Orch. + Bjørkøy, Harald (ten) + Levin, Robert (pf) + Slåttembrekk, Sigurd (pf) + Stene, Randi (mz) NRK 92-D-00136 + 92-D-00137 Bergen: Grieghallen Komplett konsert, må spesifiseres Ref. in NRK MMUSIKK
		#00250	xxx: Det var 5. bataljon som hadde	tirsdag 29. september 1992	
				#00584	Berg: Sieben frühe Lieder + Levin, Robert (pf) + Løvaas, Kari (sop) NRK 89640\$0001 Ref. in NRK MMUSIKK
				tirsdag 30. mars 1993	
				#01034	Dvorak: 99/ Bibelske sanger + Levin, Robert (pf) + Thallaug, Edith (mz) NRK 93-D-00207\$0001-0010 Ref. in NRK MMUSIKK

Figur 27: To utsnitt fra qrySessions.html

- `qryReleases.html` : Samtlige kommersielle utgivelser, sortert alfabetisk (figur 28)

I tillegg til å være en praktisk test av prinsipper i selve databaseverktøyet har hensikten med dette kapitlet vært å gi en inngang til en datamengde som gir innsikt i en del av norsk musikkultur som først nå er i ferd med å bli tatt seriøst, nemlig musikersiden, og her helt konkret slik den artet seg for en av de mest prominente norske musikere i tiden umiddelbart etter siste verdenskrig. I dette bildet dukker det opp kjente og mindre kjente medmusikere og en repertoarkatalog som forteller om store forandringer i musikkformidling og mediabilde i løpet av en generasjon. Slik kan databasen allerede i denne uferdige formen vise et skritt mot en fremtidig musikerorientert forskningsinnsats.

oNA 1275-1 07.08.56	Ref. in Valle 10	1949 Aug	Ref. in Valle 9
HMV AL 3026 [7825]			
#01102	Sjöberg: Tonerna [Geijer] + Frostmann, Egil (ten) + Levin, Robert (pf)	#01130	Grieg: 05/03 [Hjertets mel] Jeg elsker dig + Grønneberg, Per (voc) + Levin, Robert (pf)
oNA 1276-1 07.08.56	Ref. in Valle 10	oNA 814-1 1949 Aug	Ref. in Valle 9
HMV 7EPN 1 [4517]			
#01112	Grieg: 35/01 [Danser] Norsk dans nr. 1 + Bækkelund, Kjell (pf) + Levin, Robert (pf)	#01131	Grieg: 70/01 [Benzon II] Eros + Grønneberg, Per (voc) + Levin, Robert (pf)
2NA 1086-1A 24.06.54	Ref. in Valle 10	oNA 815-1 1949 Aug	Ref. in Valle 9
#01110	Grieg: 35/02 [Danser] Norsk dans nr. 2 + Bækkelund, Kjell (pf) + Levin, Robert (pf)	HMV AL 3197 [7825]	
oNA 1088-1 24.06.54	Ref. in Valle 9	#01132	xxx: Han Mass og'n Lasse (arr: Levin) + Levin, Robert (pf) - Nordsjø, Egil (bass)
#01111	Grieg: 35/02 [Danser] Norsk dans nr. 3 + Bækkelund, Kjell (pf) + Levin, Robert (pf)	oNA 944-1 1951 Nov	Ref. in Valle 9
oNA 1089-1 24.06.54	Ref. in Valle 9	#01133	xxx: Jeg lagde meg så sildig + Levin, Robert (pf) - Nordsjø, Egil (bass)
#01113	Grieg: 35/02 [Danser] Norsk dans nr. 4 + Bækkelund, Kjell (pf) + Levin, Robert (pf)	oNA 945-1 1951 Nov	Ref. in Valle 9
2NA 1087-1A 24.06.54	Ref. in Valle 10	HMV AL 3212 [7825]	
HMV 7PN 10/11 [2@4517]			
#01109	Sparre Olsen: 32/ Morgon - Dag - Kveld + Bjoner, Ingrid (sop) + Levin, Robert (pf)	#01134	Alstone: Karl Johan - 1. del [Hartmann] + Aabel, Per (recit) + Levin, Robert (pf)
\$01109 29.09.56	Ref. in Valle 10	oNA 948-1 1952 May	Ref. in Valle 9
HMV 7PN 3 [4517]			
#01106	Nin: Granadina + Levin, Robert (pf) + Mitchell, Jeanne (vn)	#01135	Alstone: Karl Johan - 2. del [Hartmann] + Aabel, Per (recit) + Levin, Robert (pf)
\$01106 12.05.56	Ref. in Valle 10	oNA 949-1 1952 May	Ref. in Valle 9
Oslo: Universitetets Aula		HMV AL 3335 [7825]	
#01103	Nin: Montanesa + Levin, Robert (pf) + Mitchell, Jeanne (vn)	#01137	Bull, O: Sæterjentens søndag + Løvberg, Aase Nordmo (sop) + Robert Levin's Orch
\$01103 12.05.56	Ref. in Valle 10	oNA 1023-1 1953 Aug	Ref. in Valle 9
		#01136	Islandsmoen: Det lysnet i skogen [Moe] + Løvberg, Aase Nordmo (sop) + Robert Levin's Orch
		oNA 1022-1 1953 Aug	Ref. in Valle 9
		HMV AL 3336 [7825]	

Figur 28: To utsnitt fra qryReleases.html



Archiv 2533 047
*Repertoarutvidelse med tysk grundighet:
Forschungsbereich V (Das italienische
Seicento), Serie: Monodie*

11 Sentences

11.1 Program og brukergrensesnitt

Sentences er utviklet av *Lazy Software Ltd.* i London og finnes tilgjengelig for nedlasting på selskapets nettside i en gratis enbruger evalueringsversjon. Mens diskografiløsningen var under arbeid var det tilsynelatende en stor aktivitet på utviklersiden; da programmet ble tatt i bruk var det på versjon nr. 2, senere fulgte versjon 3.0 og 3.5 relativt raskt. Så stoppet programutviklingen opp, selskapet gjennomgikk en refinansiering, men utviklingen kom ikke skikkelig i gang etter dette. Utvikleren Simon Williams sier at arbeidet for tiden ligger nede.⁶²⁰ Den nåværende versjonen er 3.6.7.

Det har ikke vært et mål i seg selv å utvikle et generelt databasesystem for diskografi. *Sentences* er kun et internt verktøy tilpasset de spørsmålsstillinger og de data som er sentrale for den foreliggende oppgaven. Bruken av programmet skal derfor ikke diskuteres i detalj. Allikevel har det vist seg at ideelle krav til en databasestruktur som arbeid med diskografi krever — og

⁶²⁰ Epost til forf. 2006.03.03

som eksempelvis demonstreres gjennom FRBR-modellen — ligger såpass tett opp til *Sentences* modell at det er interessant å dokumentere en slik sammenheng, selv om programmet neppe vil finne noen diskografisk bruk utenfor denne avhandlingen.

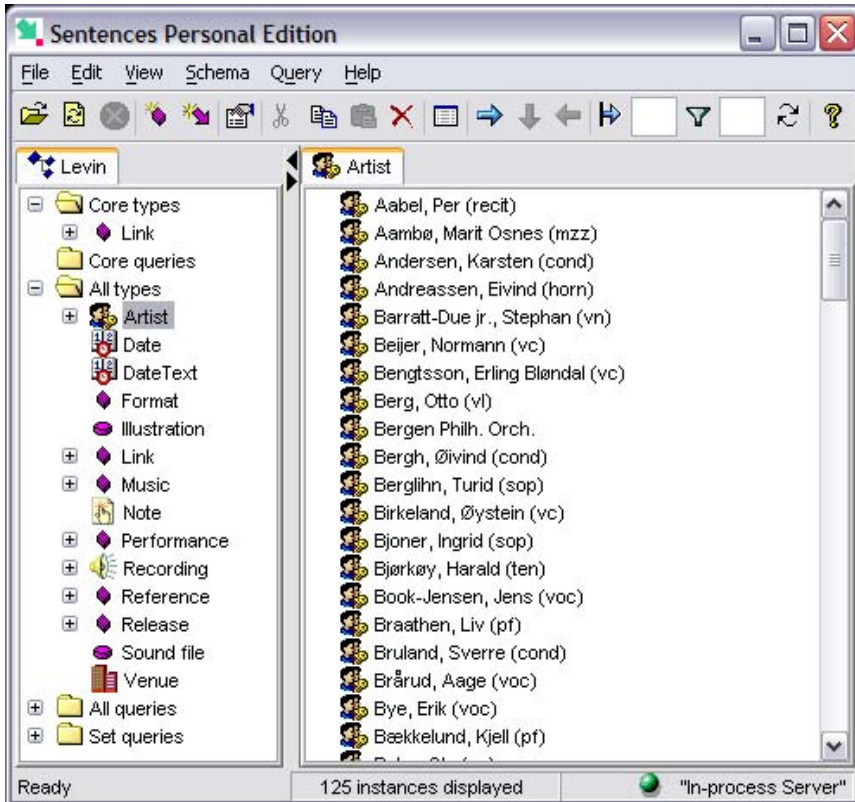
Sentences er skrevet i Java og krever defor Java runtime på en PC. Den komprimerte filen er på 14,5 MB, ferdig installert krever den ca 55 MB harddiskplass pluss egne data, som utgjør ca 18 MB. Systemet virker svært robust; det har aldri krasjet, og beskytter også svært godt mot feil bruk som sletting av data etc.

Selve hovedbrukergrensesnittet er vist i figur 29. I vinduet til venstre (som har fått navnet Levin etter navnet på datasettet) finnes de definerte entitetene, samlet i mappen *All types*. De andre mappene inneholder enten spørresett (*All queries*, *Set queries*) eller subgrupper av entiteter og spørresett (*Core types*, *Core queries*). Antall entiteter er som man ser større enn i den FRBR-baserte modellen i figur 18 på side 283, de overskytende er plassholdere for referanser, notater etc. For å kunne håndtere usikre datoer og samtidig sortere dem finnes det to datoentiteter (*Date*, *DateText*). Disse forholdene har ingen betydning for strukturen og virkemåten. Noen av entitetene er utstyrt med mer eller mindre meningsbærende ikoner (som følger med *Sentences*), der hvor slike ikke ble funnet brukes det ett av to standardikoner (eksempelvis *Release* og *Sound file*).

I vinduet til høyre vises søkeresultater. I figur 29 står markøren i det venstre vinduet på *Artists*, høyre vindu viser derfor et utsnitt av disse navnene i databasen.

11.2 Entiteter og assosiasjoner

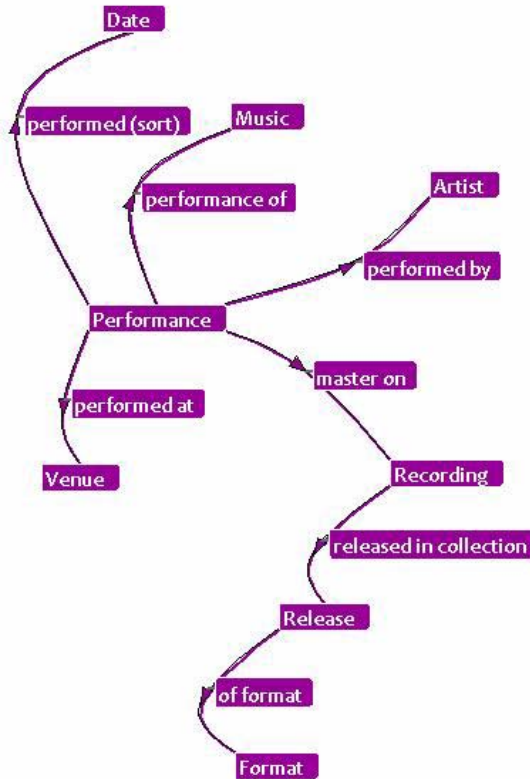
En entitet defineres enkelt kun ved å gi den et navn. Den kan spesifiseres nøyere med sin datatype (dato, bildefil, tall etc) men dette er ikke nødvendig. De enkelte entiteter knyttes deretter sammen med assosiasjoner. Assosiasjonene gis et navn i form av et verb som knytter sammen to entiteter. Slik danner assosiasjonene en slags setninger, det er dette som har gitt appli-



Figur 29: Brukergrensesnitt i *Sentences*

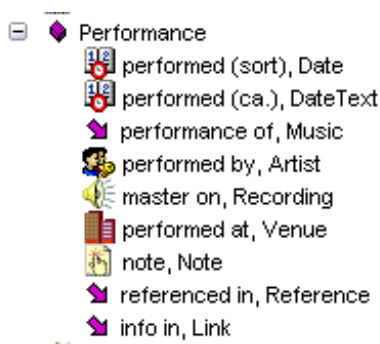
kasjonen sitt navn. Assosiasjonene kan defineres som en-til-en, en-til-mange eller mange-til-mange, uten at dette medfører de komplikasjonene som en relasjonsdatabase ville presentere på dette punktet. Når assosiasjoner og entiteter er definert kan *Sentences* produsere et diagram som viser sammenhengene. En forenklet utgave er vist i figur 30; man ser tydelig likheten med den FRBR-baserte modellen, og hvordan samtlige entiteter har *Performance* som utgangspunkt.

Et eksempel: Når entiteten *Performance* utvides (ved å klikke på plusstegnet i front) vises de assosiasjonene som er knyttet til denne (figur 31). Som ved



Figur 30: Forenklet diagram, automatisk generert av *Sentences*

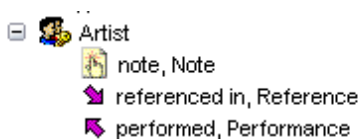
entitetene er det flere elementer her enn FRBR-modellen, og av samme grunn. Ved hver assosiasjon står "setningen", for eksempel [*Performance, performed by, Artist*] eller [*Performance, master on, Recording*] for assosiasjonen mellom to entiteter. Utvider vi eksempelvis entiteten *Artist* vil vi se assosiasjonen fra "den andre kanten" (figur 32) denne gangen med setningen [*Artist, performed, Performance*]. Denne assosiasjonen er definert som mange-til-mange, dvs. flere artister kan delta på én fremføring og en artist kan delta på flere fremføringer. På denne måten kan hele strukturen fra FRBR-modellen defineres. Ikonene for assosiasjonene er hentet dels fra entitetene de for-binder, dels er de standardikoner. Pilretningen på standardikonene viser til hvilken vei assosiasjonsdefinisjonen ble gjort: Assosiasjonen [*Artist, referen-*



Figur 31: Assosiasjoner for entiteten *Performance*

ced in, Reference] er definert fra *Artist* til *Reference* (men kan også selvsagt betraktes fra den andre kanten) og vises med en pil nedover mot høyre. Assosiasjonen [*Artist, performed, Performance*] er egentlig definert den andre veien, fra *Performance* til *Artist* og vises derfor med en pil oppover mot venstre.

Ved å velge entiteter eller assosiasjoner i venstre vindu vises tilsvarende data i høyre. Dataene kan utvides på samme måte som entitetene i venstre vindu, og her viser *Sentences* sin eleganse: Siden alt egentlig henger sammen med alt kan man stadig “utvide” høyresidens data til å vise nye sammenhenger. Figur 33 viser et utsnitt av entiteten *Music* i høyre vindu hvor vi følger stadig nye assosiasjoner med utgangspunkt i Griegs c-mollsonate. Vi finner først tre fremføringer representert kun med sine identiteter, #00046, #00118 og #00378. Den siste av disse utvides videre og viser dato, musikere, master-ID (\$00378 — et kunstig valg akkurat som fremføringsidentiteten, vi har ingen masterbånd- eller matrisenummer tilgjengelig), release (HVM ALP 1712), opptakssted og en referanse til en anmeldelse i fagtidsskriftet *The Gramophone*. Men i tillegg har vi også utvidet ett musikernavn — Yehudi



Figur 32: Assosiasjoner for entiteten *Artist*

- [-] ◆ Grieg: 45/ Sonata for violin and piano No. 3, C minor
 - [-] 📁 performed at, Performance
 - 🔗 performed at, #00046
 - 🔗 performed at, #00118
 - [-] 🔗 performed at, #00378
 - ◆ Grieg: 45/ Sonata for violin and piano No. 3, C minor
 - [-] ◆ #00378
 - 📅 performed (sort), tirsdag 1. oktober 1957
 - 📅 performed (ca.), Sep - Oct 1957
 - 🔗 performance of, Grieg: 45/ Sonata for violin and piano No. 3, C minor
 - [-] 📁 performed by, Artist
 - 👤 performed by, Levin, Robert (pf)
 - [-] 👤 performed by, Menuhin, Yehudi (vn)
 - ⊕ ◆ #00378
 - [-] 👤 Menuhin, Yehudi (vn)
 - [-] 📁 performed, Performance
 - 🔗 performed, #00376
 - 🔗 performed, #00377
 - 🔗 performed, #00378
 - [-] 🔊 master on, \$00378
 - ⊕ ◆ #00378
 - [-] 🔊 \$00378
 - [-] 📁 released in collection, Release
 - 🔗 released in collection, HMV ALP 1712
 - [-] 📁 referenced in, Reference
 - 🔗 referenced in, Gramophone oct 1959, p 177
 - ⊕ 📁 recording of, Performance
 - 📄 performed at, London: Abbey Road Studios

Figur 33: Utvidelse av data

Menuhin — som viser at han er representert i databasen med totalt tre fremføringer (#00376, #00377 og #00378), som i sin tur igjen lar seg utvide om ønskelig. Slik kan vi følge sammenhengen i datamengden ved å vandre langs assosiasjonene fra entitet til entitet så lenge vi måtte ønske.

11.3 Innlesning av data

En av *Sentences'* store fortrinn har vært at brukergrensesnittene for datainnlesning lages automatisk når entiteter og assosiasjoner er definert. Dermed slipper man egentlig å lage selve databaseapplikasjonen. Derimot kan man styre datainnlesningsarbeidet ved å definere egenskaper ved entiteter og assosiasjoner. Hvilken vei en assosiasjon ble definert viste seg også ha ha stor praktisk betydning for datainnlesningen.

Det ble derfor valgt en assosiasjonsretning som så langt som mulig starter med entiteten *Performance*. Dette er i overensstemmelse med det prinsippet for diskografidatabaser som tidligere omtalt, men det gir også den fordel at *Sentences* bygger opp et enhetlig brukergrensesnitt hvor alle data kan legges inn fra ett bilde.

Figur 34 viser brukergrensesnittet etter innlesning av fremføring med ID #00378. Dataene er allerede registrert på dette tidspunktet og selve fremføringsidentiteten lar seg ikke forandre — datafeltet er grått. De andre feltene kan imidlertid korrigeres etter ønske. Alle knapper med en ellipsis [...] åpner små *dropdown*-vinduer hvor allerede eksisterende data kan velges. Nye data skrives direkte inn i sitt felt og blir umiddelbart tilgjengelig i *dropdown*-boksene ved neste innlesning. Slik opptrer assosiasjonsdatabasen med relasjonsdatabasens største fortrinn: alle data i systemet er unike, ingen data må skrives inn mer enn én gang. Legg merke til at innlesningsfeltene stemmer overens med assosiasjonstypen: Det kan kun knyttes én dato og ett verk, en master og ett fremføringssted til en fremføring, men mange musikere, referanser, notater og annen informasjon

Sammenlikner man med dataene i figur 33 ser man imidlertid at det mangler et par opplysninger, nemlig om LP-utgivelsen (HVM ALP 1712) og referansen til anmeldelsen i *The Gramophone*. Disse opplysningene er knyttet til masteridentiteten, ikke fremføringsidentiteten, og har sitt eget innlesningsvindu som kalles opp ved å klikke på masternummeret (figur 35).

Det er ved hjelp av disse to vinduene at hele datainnlesningen har funnet sted. Slikt arbeid er sjelden særlig interessant, og dermed mye utsatt for feil. Men til å være et automatisk produkt er disse innlesningsvinduene en imponerende vellykket konstruksjon.

#00378

Performance

Performance: #00378

Performed (sort): tirsdag 1. oktober 1957

Performed (ca.): Sep - Oct 1957

Performance of: Grieg: 45/ Sonata for violin and piano No. 3, C m

Performed by: <Artist>

Levin, Robert (pf)
Menuhin, Yehudi (vn)

Master on: #00378

Performed at: London: Abbey Road Studios

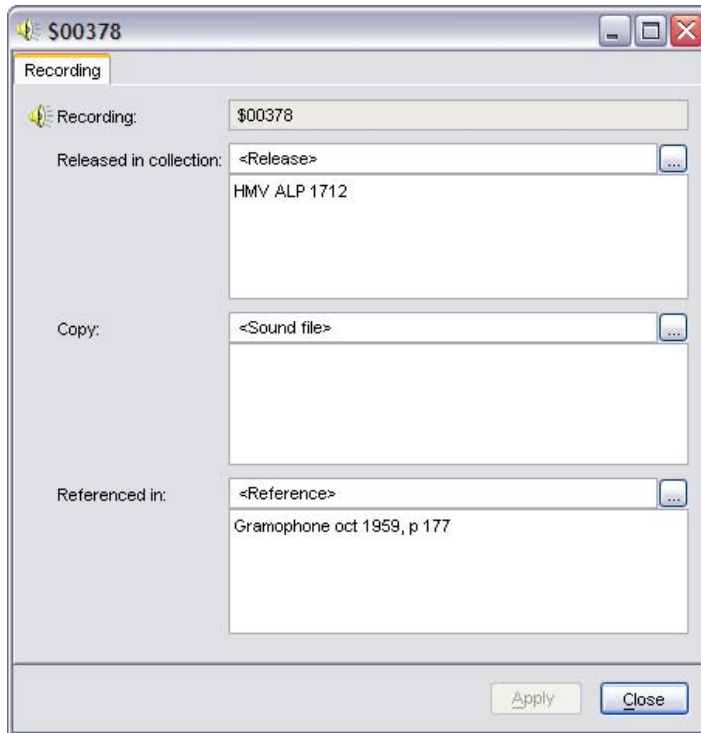
Note: <Note>

Referenced in: <Reference>

Info in: <Link>

Save Close

Figur 34: Innlesning av assosiasjoner til entiteten *Performance*

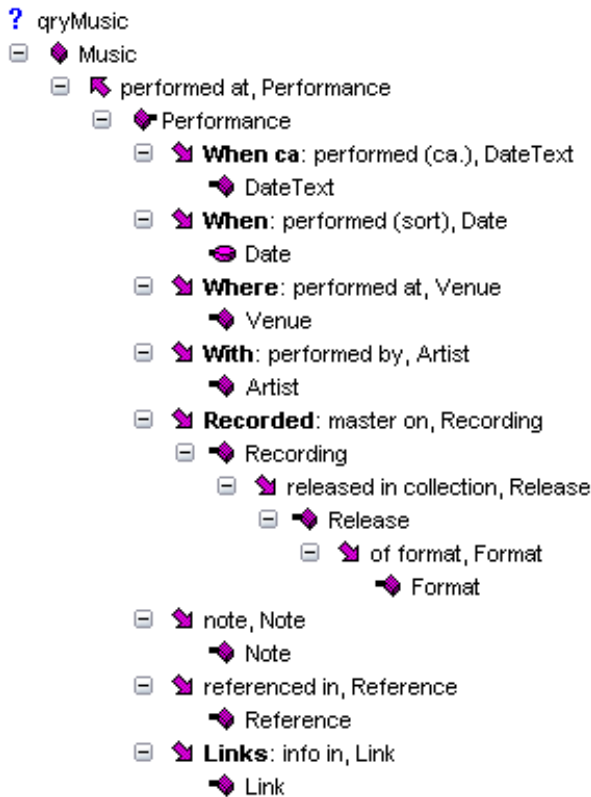


Figur 35: Innlesning av assosiasjoner til entiteten *Recording*

11.4 Spørresett

Det har liten hensikt å legge opplysninger inn i en database om man ikke kan trekke data ut igjen ut fra forskjellige problemstillinger. *Sentences* tilbyr en rik metodikk for å lage slike uttrekk kalt *queries* (spørresett)

Spørresettene defineres av brukeren og lagres i mappene *All queries* og *Set queries* (se brukergrensesnittet i figur 29). Definisjonene kan bli ganske komplekse og metodikken skal ikke presenteres her, annet enn at de bygges opp

Figur 36: *qryMusic*

og presenteres grafisk — ikke ulikt forholdet mellom entiteter og assosiasjoner — i et spørresettvindu (*Query Editor*) som minner om hovedbrukergrensesnittet. I dette vinduet blir også resultatene av et spørresett presentert.

Det er utviklet fire forskjellige spørresett som produserer hvert sitt uttrekk av databasen. De skal kort presenteres både i sin grafiske form og med noen kommentarer til de enkelte linjene i denne:

1: All innspilt musikk (*qryMusic*, figur 36):

- *Music*: Utgangspunktet for uttrekket er samtlige musikkentiteter.
- *Performance*: Samtlige fremføringer av hver musikkentitet finnes. Merk at vi har fulgt assosiasjonen “baklengs” (som pilen viser).

- *When, Where*: Tid og sted for fremføringene.
- *With*: Samtlige musikere ved hver fremføring.
- *Recorded*: Master ID og eventuelle kommersielle utgivelser.
- *Note, Referenced*: Henvisning til kilder samt eventuelle kommentarer.
- *Links*: Eksperimentell entitet for å knytte eksterne filer til en fremføring

2: Samtlige musikere (*qryArtists*, figur 37):

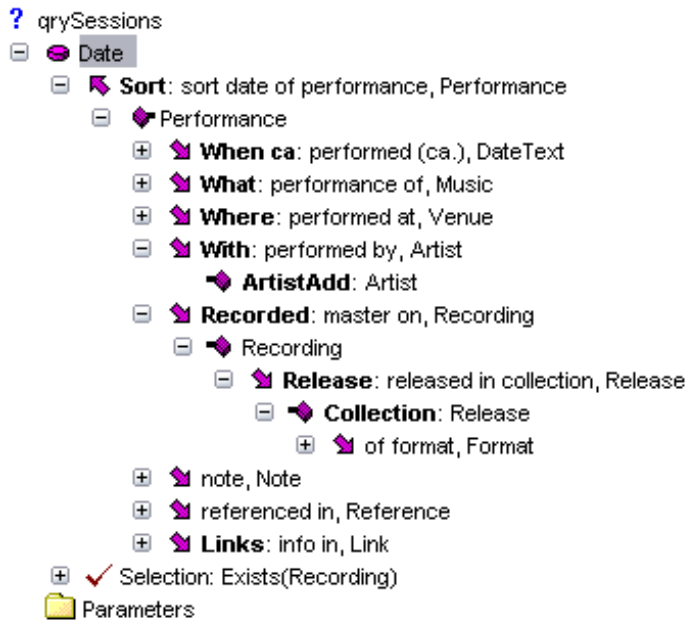
- *Artist*: Utgangspunktet for uttrekket er samtlige artister.
- *Performance, When, Where*: Som ved *qryMusic*.
- *What*: Musikkittel.
- *With*: Samtlige musikere ved hver fremføring. Her ønsker vi imidlertid å unngå den musiker vi startet spørresettet med, vi vil altså kun ha med medmusikerne. Dette gjøres ved å døpe om entiteten *Artist* på dette punktet til *ArtistAdd* og deretter sørge for at de to ikke er like (Selection: *ArtistAdd* NOT LIKE *Artist*).
- *Recorded, Note, Referenced, Links*: Som ved *qryMusic*.
- *Short*: En eksperimentell kortversjon av *Links*.

3: Samtlige fremføringer (*qrySessions*, figur 38):

- *Date*: Dette er en eksakt dato som kun brukes til sortering. Denne datoen er sjelden korrekt — vi vet kanskje kun året eller knapt nok det — men den definerer en éntydig rekkefølge. I resultatet brukes den kun hvis det andre datofeltet (*When ca*) er blankt; i dette tilfellet er sorteringsdatoen er korrekt.
- *Sort*: Vi tvinger gjennom en sortering før resten av dataene hentes inn.
- *Performance, When, Where*: Som ved *qryMusic* og *qryArtists*.
- *ArtistAdd*: Her hentes samtlige musikere.

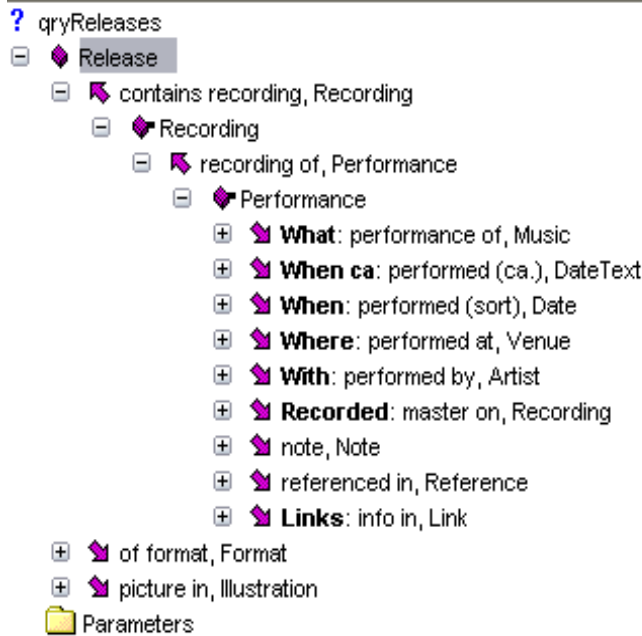


Figur 37: qryArtists

Figur 38: *qrySessions*

4. Samtlige kommersielle utgivelser (*qryReleases*, figur 39):

- *Release*: Den kommersielle utgivelsen.
- *Recording etc*: Som ved de andre spørresettene.
- *Picture in*: Eksperimentell entitet for lagring av illustrasjoner av fonogrammer.

Figur 39: *qryReleases*

11.5 Resultater og datafiler

Et resultat som kun kan betraktes innenfor rammene av Sentences er lite nyttig, og Sentences har derfor muligheter til å eksportere data i forskjellige standardiserte formater. Et av disse er XML (*Extensible Markup Language*), sannsynligvis en av de datastandarder som har hatt raskest spredning innenfor alle sider av informasjonslagring siden århundreskiftet. Heller ikke dette skal presenteres nærmere her annet enn å påpeke at XML ikke er noen databaseløsning men en entydig måte å strukturere opplysninger på slik at de kan gjennomføres og omdannes — til skjermbilder, trykte tekster, nye datastrukturer — av andre dataprogrammer.

Hver av de fem spørresettene kan generere en egen XML-fil. Oppbygningen av denne er helt bestemt av Sentences, dvs. gjennom de valg som gjøres ved oppbyggingen av spørresett. Men siden XML-filene er korrekte i henhold til XML-normene (de er *well-formed*) lar de seg lese av alle XML-applikasjoner. Microsofts *Internet Explorer* er en slik applikasjon og det er ingenting i veien for å presentere resultatene direkte i denne.

Det ville allikevel neppe gi noen oversiktlig informasjon, noe følgende eksempel på et lite utsnitt av XML-filen etter *qryMusic* viser:

[...]

```
<performed>
  <Performance>
    <_value>
      #00378
    </_value>
    <What>
      <Music>
        Grieg: 45/ Sonata for violin and piano No. 3, C minor
      </Music>
    </What>
    <When.ca>
      <DateText>
        Sep - Oct 1957
      </DateText>
    </When.ca>
    <When>
      01.10.57
    </When>
    <Where>
      <Venue>
        London: Abbey Road Studios
      </Venue>
    </Where>
    <With>
      <ArtistAdd>
        Menuhin, Yehudi (vn)
      </ArtistAdd>
      <Derived.Type>
        Levin, Robert (pf)
      </Derived.Type>
```

```

</With>
<Recorded>
  <Recording>
    <_value>
      $00378
    </_value>
    <Release>
      <Collection>
        <_value>
          HMV ALP 1712
        </_value>
        <of.format>
          <Format>
            Lp30
          </Format>
        </of.format>
      </Collection>
    </Release>
  </Recording>
</Recorded>
</Performance>
</performed>
[... ]

```

XML-filer er usedvanlige ordrike. De egentlige dataene (vist her med halvfete typer) utgjør en svært liten del av den totale datamengden. Til gjengjeld er den strengt strukturert. Det vises bl.a. ved alle "parentes-ordene" som omgir selve dataene: <performed> </performed>, <Music> </Music> etc. Det er denne bastante strukturen som gjør det mulig å omdanne XML-filene til noe mer lesbart.

I denne sammenhengen omdannes XML-filene til websider i HTML-format som kan presenteres i enhver nettleser. Transformasjonen skjer ved hjelp av formatteringsspråket XSLT (*Extensible Stylesheet Language Transformations*). Det er disse HTML-sidene som ligger til grunn for diskusjonen i kap. 9, og de ligger i sin helhet på den medfølgende CD-platen.

HTML-sidene er helt statiske; de kan leses og søkes i, men ikke skrives til. Søking skjer på normal måte i Windows med tastekombinasjonen Ctrl-F. Tabell 7 viser sammenhengen mellom spørresett, XML-filer, XSLT-transfor-

masjoner og de resulterende HTML-filene. Samtlige XML- og XSL-filer ligger også på den samme CD-platen.

Sentences query	XML	XSL	HTML
qryMusic	qryMusic.xml	qrySortMusic.html.xsl	qryMusic.html
qryArtists	qryArtists.xml	qrySortArtists.html.xsl	qryArtists.html
qrySessions	qrySessions.xml	qrySortSessionDate.html.xsl	qrySessions.html
qryReleases	qryReleases.xml	qrySortReleases.html.xsl	qryReleases.html

Tabell 7: Sammenhengen mellom XML- og XSLT-filer

Som et eksempel på en XSLT-fil skal vises følgende (qrySortArtists.html.xsl). Om virkemåten skal ikke sies annet enn at den leter etter mønstre i XML-filen fra de mest overordnede (ytterste) elementene til de innerste. I denne filen finnes først informasjonen om musikerne (<xsl:template match="Artist">) og en overskrift for disse genereres, deretter plasseres all informasjon om en session i en tabell.

```
<?xml version="1.0"?>
```

```
<!--
qrySortArtists.html.xsl
```

The input (XML) files written by the Sentence # queries have the same basic structure:

```
Artist
  Performance
    Music
      Recording
        Release
          Collection
```

The output file is in all cases an HTML file .

```
-->
```

```
<xsl:stylesheet version="1.0" xmlns:xsl="http://www.w3.org/1999/XSL/Transform">
  <xsl:output method="html" encoding="UTF-16"/>
```

```

<!--
Selects the root node, sets basic style and HTML structure
-->
<xsl:template match="/">
  <html>
    <body STYLE="font-family:Tahoma, helvetica, sans-serif">
      <xsl:apply-templates/>
    </body>
  </html>
</xsl:template>

```

```

<!--
Selects all artist nodes, sets heading style and sorts #
the performance nodes
on the music
-->
<xsl:template match="Artist">
  <div STYLE="color:white; font-size:11pt; background-color:teal; padding:4px">
    <b>
      <xsl:value-of select="_value"/>
    </b>
  </div>
  <xsl:apply-templates select="performed/Performance">
    <xsl:sort select="./What/Music"/>
  </xsl:apply-templates>
</xsl:template>

```

```

<!--
Selects all performance nodes, defines a table and puts all the performance info
in the right places
-->
<xsl:template match="Artist/performed/Performance">
  <table style="font-size:9pt; background-color:#EEEEEE" border="1"
  frame="above" rules="none" width="100%">
    <col width="25%"/>
    <col width="20%"/>
    <col width="55%"/>
    <tr valign="top">
      <td>
        <xsl:value-of select="_value"/>
      </td>
      <td colspan="2">

```

```

        <b>
          <xsl:value-of select="What"/>
        </b>
      </td>
    </tr>
    <tr valign="top">
      <td style="color:navy">
        </td>
      <td>
        </td>
      <td>
        <xsl:for-each select="With">
          + <xsl:value-of select="ArtistAdd"/>
        </xsl:for-each>
      </td>
    </tr>
    <tr valign="top">
      <td>
        <xsl:value-of select="Recorded/Recording/_value"/>
      </td>
      <td style="color:blue" align="right">
        <xsl:if test="Recorded/Recording/Release">
          Rel. on
        </xsl:if>
      </td>
      <td style="color:blue">
        <xsl:for-each select="Recorded/Recording/Release">
          <b>
            <xsl:value-of select="Collection/_value"/>
          </b>
          [<xsl:value-of select="Collection/of.format/Format"/>]
          <br/>
        </xsl:for-each>
      </td>
    </tr>
    <tr style="color:navy" valign="top">
      <td>
        <b>
          <xsl:choose>
            <xsl:when test="When.ca/DateText">
              <xsl:value-of select="When.ca/DateText"/>
            </xsl:when>
            <xsl:otherwise>

```

```

        <xsl:value-of select="When"/>
    </xsl:otherwise>
</xsl:choose>
<br/>
</b>
</td>
<td align="right">
    <xsl:if test="referenced.in">
        Ref. in
    </xsl:if>
</td>
<td>
    <xsl:for-each select="referenced.in">
        <b>
            <xsl:value-of select="Reference"/>
        </b>
        <br/>
    </xsl:for-each>
</td>
</tr>
<tr style="color:olive" valign="top">
    <td>
        <xsl:value-of select="Where"/>
    </td>
    <td>
    </td>
    <td>
    </td>
    <td>
    </td>
</tr>
<tr style="color:#cc6666" valign="top">
    <td>
        <xsl:for-each select="Links">
            <A STYLE="text-decoration:none">
                <xsl:attribute name="HREF">#
                <xsl:value-of select="Link"/></xsl:attribute>
                <xsl:value-of select="Short"/>
            </A>
            <br/>
        </xsl:for-each>
    </td>
    <td>
    </td>
    <td>
    </td>
    <td>
    </td>

```

```
<xsl:for-each select="note/Note">
  <b>
    <xsl:value-of select="_value"/>
  </b>
  <br/>
</xsl:for-each>
</td>
</tr>
</table>
</xsl:template>

</xsl:stylesheet>
```




Polydor B 25134
*Bachs Mattheuspasjon fra tidlig
mellomkrigstid, godt dokumentert på tre
språk.*

12 Referanser

12.1 Lyd- og datafiler på CD-ROM

På den medfølgende CD-ROM ligger to sett med filer i hver sin mappe. I mappen Data ligger samtlige datafiler fra tabell 7. I mappen Lyd ligger de første 20 taktene av samtlige 45 innspillinger av Grieg-sonaten fra tabell 4. Alle lydfilene er i .wav-format.

12.2 Grieg: Sonate, c-moll, op. 45

På de neste syv sidene er gjengitt de første 144 taktene av Edvard Griegs c-moll-sonate op 45, i utgaven fra G. Henle.

SONATE

Franz von Lenbach gewidmet
Erschienen 1887

I

Allegro molto ed appassionato $\text{♩} = 116$

Opus 45

*) Gelegentliche Divergenzen in Tempo und Dynamik zwischen Violine und Klavier sind die Konsequenz der Unentschiedenheit der Quellen; vgl. Bemerkungen.

*) Occasional discrepancies between the violin and the piano with regard to tempo and dynamics are the result of irregularities in the sources; see Comments.

*) Les divergences parfois rencontrées concernant le temps et les indications dynamiques entre le violon et le piano résultent de l'indétermination des sources; cf. Remarques ou Comments.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2003 by G. Henle Verlag, München

Copyright 2003 G. Henle Verlag, München. #
Jengitt med tillatelse / Printed by permission.

2

24

27

30

33

4

55 *cantabile*

pp

61

67 *cantabile*

cantabile

4 1 4 3 2

mf *f*

72

4 1 4 3 2

mf *f*

77 C

ppp
pp(p)
una corda
S * S * S

82

ppp
pp(p)

87

cresc. poco a poco
cantabile
cresc. poco a poco
cresc. sempre
S *tre corde* S *Bassi marcati*

92

animato
animato
f
S

121

molto *f* *dim.*

cresc. molto *f*

126

p dolce *p dolce*

5 4 4 3 3

4 3 2

132

cresc. molto e poco rit.

cresc. molto e (poco) ritard.

138 E

dim.

p *pp*

12.3 Software

Avhandlingen er skrevet i **Adobe FrameMaker 7.1**. I tillegg har følgende programvare blitt benyttet:

- **Cubase SL 3.1.1** for tempomålinger av lydfiler.
- **MF2T** (*MIDI-format to Text*) for konvertering av tidsmål mellom filer i .mid og .txt-format. [<ftp.cs.uu.nl/pub/MIDI/PROGRAMS/ATARI/mf2t.doc>]
- **Microsoft Excel 2007** for tempoberegning og generering av grafer. Tilleggspakken **Power Utility Pak 7.0** har vært brukt ved eksport av grafene til billedformat.
- **Sentences 3.6.7** for utvikling av selve databaseapplikasjonen.
- **Altova XMLSpy 2005** for utvikling av XLST-programmene.

12.4 Litteratur

ADORNO, THEODOR W. (1928) Nadelkurven, *Musikblätter der Anbruch*, 10, s. 47 – 50

— (1929) Zum Jahrgang 1929 des Anbruch, *Anbruch*, 11(1), s. 1.

— (1934) Die Form der Schallplatte. 23: *Einer Wiener Musikzeitschrift*, 17, s. 35 – 39

— (1945) A social critique of radio music, *Kenyon Review*, 7, s. 208 – 217

— (1969) Die Oper überwindet auf der Langspielplatte: Theodor W. Adorno über die Revolution der Schallplatte, *Der Spiegel*, 23(23 mars), s. 169

— (1990) The curves of the needle, *October*, 55, s. 49 – 55

ALBIN, STEVE (2005) *Brian 4*, Databaseprogram for jazzdiskografi, [www.jazzdiscography.com/ (2005.09.12)]

- ATKINS, JERRY (1989) Magnificent obsession: The discographers, *IAJRC Journal* [www.jazzdiscography.com/ (2005.08.30)].
- AUSLANDER, PHILIP (2001) Looking at Records, *The Drama Review*, 45, s. 77 – 83.
- (2005) *Sound and vision: Record of the past or performance in the present?*, CHARM Symposium 1 [www.charm.rhul.ac.uk/content/events/s1Auslander.pdf (2005.10.10)].
- BAKER, RAY STANNARD (1904) *The Story of the Phonograph* [www.geocities.com/athens/forum/7227/phonograph.htm (2005.04.22)].
- BEGUN, SEMI J. (1949) *History of magnetic recording* [history.acusd.edu/gen/recording/begun1.html (2004.01.14)].
- BENJAMIN, WALTER (1968) The work of art in the age of mechanical reproduction. I Hanna Arendt (red.) *Illuminations*, s. 217 – 251, New York: Harcourt, Brace and World
- BENGTSSON, INGMAR, ALF GABRIELSSON og STIG-MAGNUS THORSÉN (1969) Empirisk rytmforskning, *Swedish Journal of Musicology* 51, s. 49 – 118.
- BENGTSSON, INGMAR (1973) *Musikvetenskap. En översikt*, Stockholm: Scandinavian University Books.
- BERGH, JOHS (1999) *Norwegian Jazz Discography 1905 – 1998*, Oslo, Norsk Jazzarkiv [www.nb.no/norskjazz/ (2006.01.30)].
- BERKY, JOHN F. (2005) *Bruckner Symphony Versions Discography, V13.52* [home.comcast.net/~jberky/BSVD.htm (2005.02.21)].
- BOHLMAN, PHILIP V. (1999) Ontologies of music. I Nicholas Cook og Mark Everist (red.) *Rethinking Music*, Oxford University Press.
- BOLIG, JOHN RICHARD (2002) *Caruso Records: A History and Discography*, Denver: Mainspring Press
- BONEBRIGHT, TERRI L. et al. (1998) *Data collection and analysis techniques for evaluating the perceptual qualities of auditory stimuli*, Glasgow: International Conference on Auditory Display [www.icad.org/websiteV2.0/Conferences/ICAD98/papers/BONEBRIG.PDF (2006.03.21)].
- BOORMAN, STANLEY (1999) The musical text. I Nicholas Cook og Mark Everist (red.) *Rethinking Music*, Oxford University Press.

- BOWEN, JOSÉ A. (1993) The history of remembered innovation: Tradition and its role in the relationship between musical works and their performance. *Journal of Musicology* 10, s. 139 – 173.
- (1996) Tempo, duration, and flexibility: Techniques in the analysis of performance. *Journal of Musicological Research* 16, 111 – 156.
- (1999) Finding the music in musicology: Performance history and musical works. I Nicholas Cook og Mark Everist (red.) *Rethinking Music*, Oxford University Press.
- BROCK-NANNESTAD, GEORGE (1991) Early use of sound recordings in the analysis of performance practice and in phonetics. I *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991*. Tutzing: Schneider.
- BROOKS, TIM (2005) *Survey of Reissues of U.S. Recordings*, Council on Library and Information Resources and Library of Congress, Report 133.
- BROWN, JONATHAN (2005) *Discography of Richard Wagner's Tristan und Isolde 1901 – 2004* [www.tip.net.au/~jgbrown/Tristan/discography/index.htm (2005.04.11)].
- BROWN, LEE B. (1998) *Documentation and fabrication in phonography*, Twentieth World Congress of Philosophy, Boston [www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBrow.htm (2007.02.07)].
- (2000a) Phonography, repetition and spontaneity, *Philosophy and literature*, 24, s. 111 – 125.
- (2000b) Phonography, rock Records, and the ontology of recorded music, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, s. 361 – 372.
- BUTTING, MAX (1929) Rundfunkmusik — wie wir sie brauchen, *Die Musik* 21, s. 443 – 447.
- (1955) *Musikgeschichte die ich miterlebte*, Berlin: Henschelverlag
- CHANAN, MICHAEL (1995) *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music*, New York: Verso.
- CHEN, PETER (2002) Entity-relationship modeling: Historical events, future trends, and lessons learned. I M. Broy og E. Denert (utg.) *Software pioneers: Contributions to software engineering*, Lecturing notes in computer sciences, s. 100 – 114, Berlin: Springer-Verlag.

- CLARKE, DONALD (2005) *Schwann Catalog* [www.musicweb-international.com/encyclopaedia/s/S37.htm (2008.02.01)].
- CLARKSON, AUSTIN (1986) Lecture on Dada by Stefan Wolpe, *The Musical Quarterly*, 72, s. 202 – 215.
- CLOUGH, FRANCIS F. og GEOFFREY J. CUMING (1952). *The world's encyclopædia of recorded music. Including 1st supplement (1950 – 51)*, London: Sidgwick & Jackson. Med tilleggene *2nd supplement (1951-1952)* og *3rd supplement 1953-55*.
- CONE, EDWARD T. (1995) The pianist as critic. I John Rink (red.) *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, Cambridge University Press.
- COOK, NICHOLAS (1999) Analysing performance and performing analysis. I Nicholas Cook og Mark Everist (utg.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- (2001) Between process and music: Music and/as performance. *Music Theory Online*, 7(2) [www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html (2004.04.07)].
- CRAFT, ROBERT (1962) *Samtaler med Stravinsky*, Oslo: Cappelen.
- CULSHAW, JOHN (1967) *Ring Resounding. The stirring account of how Wagner's Der Ring des Nibelungen was recorded for the first time*, New York: Viking.
- DAHL, HANS FREDRIK (1975) *Hallo – Hallo! Kringkastingen i Norge 1920 – 1940*, Oslo: Cappelen
- DAHL, PER (2006) *Jeg elsker Dig! Lytterens argument*, Dr.philos-avhandling, Universitetet i Stavanger.
- DARRELL, ROBERT DONALDSON (1936) *The Gramophone Shop encyclopedia of recorded music*, New York: The Gramophone Shop.
- DAY, TIMOTHY (2000) *A century of recorded music: Listening to musical history*, London: Yale University Press.
- DAVIES, STEPHEN (2001) *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford: Clarendon Press.
- DAWSON, JIM og STEVE PROPES (2003) *45 rpm: The history, heroes and villains of a pop music revolution*, San Francisco: Backbeat Books.
- DUSMAN, LINDA (1994) Unheard-of: Music as performance and the reception of the new. *Perspectives of New Music*, 32, s. 130 – 146

- EDIDIN, ARON (1999) Three kinds of recordings and the metaphysics of music, *British Journal of Aesthetics*, 39, s. 24 – 39.
- EDSTRÖM, OLLE (2002) *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien och det estetiska projektet*, Skrifter från institutionen för musik- och filmvetenskap, Göteborgs universitet, nr. 72.
- EISENBERG, EVAN (1987) *The recording angel: Explorations in phonography*, New York: McGraw-Hill.
- ENGEL, FRIEDRICH; PETER HAMMAR og RICHARD L. HESS (2006) *A selected history of magnetic recording* [www.richardhess.com/tape/history/Engel_Hammar--Magnetic_Tape_History.pdf (2007.06.06)].
- ENGH, BARBARA (1999) After 'His Master's Voice', *new formations*, 38, s. 54 – 63.
- FEASTER, PATRICK (2007) Speech acoustics and the keyboard telephone: Rethinking Edison's discovery of the phonograph principle, *ARSC journal* 38, s. 10 – 43.
- FERGUSON, LINDA (1983) Tape composition: An art form in search of its metaphysics, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, s. 17 – 27.
- FIELD, NORMAN (2005) *Louis Armstrong's 'Cornet Chop Suey' (1926): what key is it in?* [www.normanfield.fsnet.co.uk/cornetchopsuey.htm (2005.12.04)].
- FITZGERALD, MICHAEL (2003) *A philosophy of jazz discography*, [www.jazzdiscography.com/ (2005.09.12)].
- FORMAN, FRANK (2000) Acoustic chamber music sets (1899 – 1926): A Discography. *Journal of the Association for Recorded Sound Collections*, 31(1), 31(2) og 32(1) [www.panix.com/~checker/acch.htm (2005.09.13)].
- FULLER, DAVID (1979) *Mechanical musical instruments as a source for the study of notes inégales*, Cleveland Heights, OH: Divisions..
- GAISBERG, FREDERICK WILLIAM (1942) *Music on record: The music goes round!*, New York: Macmillan.
- GAMMOND, PETER (1966) Recorded music. I *Bluff your way in music*. Wolfe Publishing Ltd, London, s. 13 – 16.
- GAUKSTAD, ØYSTEIN (red.) (1957) *Edvard Grieg. Artikler og taler*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

- GILMAN, LAWRENCE (1936) *Foreword*. I Darrell (1936).
- GITELMAN, LISA (1997) Reading music, reading records, reading race: Musical copyright and the U. S. Copyright Act of 1909, *The Musical Quarterly*, 81, s. 265 – 290.
- (1999a) *How users define new media: A history of the amusement phonograph*, Media in Transition Conference, MIT, 1999.10.08 [web.mit.edu/comm-forum/papers/gitelman.html (2004.01.14)].
- (1999b) *Scripts, Grooves, and the Writing Machines*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- GOEHR, LYDIA (1992) *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*, Oxford: Clarendon Press.
- GOODMAN, NELSON (1976) *Languages of art*, Indianapolis: Hackett.
- GOULD, GLENN (1963) *Strauss and the Electronic Future*. I Page (red.) s. 92 – 99.
- (1966) *The prospects of recording*. I Page (red.) s. 331 – 353.
- (1974) *Music and technology*. I Page (red.) s. 353 – 357.
- (1978) *Stokowski in Six Scenes*. I Page (red.) s. 258 – 282.
- GRACYK, THEODORE (1996) *Rhythm and noise: An aesthetics of rock*, London: I.B.Tauris & Co.
- (1997) Listening to music: Performances and recordings, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(2), s. 139 – 140.
- GRADENWITZ, PETER (1996a) Arnold Schönbergs Lehrtätigkeit und ihre Folgen. Arbeit, Werke und Lehensschicksale seiner Meisterschüler an der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin 1926 – 1933, I *Arnold Schönberg — Neuerer der Musik*. Wien: Lafite.
- (1996b) Der Rundfunk ist kein Konzertsaal. Zur Erinnerung an den Schönberg-Schüler Walter Gronostay — Pionier der Musik für Rundfunk, Schallplatte und Film, *Das Orchester*, 4(96), s. 2 – 7.
- GRAY, MICHAEL H. (1979a) Discography: Its prospects and problems, *Notes*, 35, s. 578 – 592.
- (1979b) *Beechham: A Centenary Discography*. London: Duckworth.
- (1993) Discography: Discipline and musical ally. *Music reference services quarterly*, 2, s. 319 – 325.

- GRIMSHAW, JEREMY (2002) High, "low," and plastic arts: Philip Glass and the symphony in the age of postproduction, *The Musical Quarterly*, 86, s. 472 – 507.
- GRONOSTAY, WALTER (1932) Der Rundfunk ist kein Konzertsaal, *Melos*, 11, s. 407 – 410.
- GRONOW, PEKKA (1983) The record industry: the growth of a mass medium, *Popular music, Great Britain* 3, s. 53 – 75.
- GRONOW, PEKKA og ILPO SAUNIO (1998) *An international history of the recording industry*, London: Cassell.
- GRØNDAHL, CARL HENRIK (1996) *Musikken i det røde lyset. En forunderlig beretning om Kringkastingsorkesteret i 50 år*, Oslo: NRK
- HAAS, WALTER (1957) *Das Schlagerbuch*, München: Paul List Verlag.
- HAGMANN, PETER (1984) *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau [www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/608/pdf/hagmann.pdf (2007.12.03)].
- HAMILTON, DAVID (1977) *Some thoughts on listening to records*, The phonograph and our musical life: proceedings of a centennial conference 7-10 December 1977, New York: Institute for Studies in American Music.
- HANSLICK, EDUARD (1854) *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: R. Weigel [www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/_index.html (2004.01.11)].
- HARVITH, JOHN og SUSAN EDWARDS HARWITH (1987) *Edison, musicians and the phonograph*, New York: Greenwood Press
- HEGNA, KNUT (2000) *Functional requirements for bibliographic records: En presentasjon*. BIBSYS digitalt bibliotek [heim.ifi.uio.no/~knuthe/dok/FRBR.pdf (2005.11.02)].
- HELMHOLTZ, HERMANN (1863) *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn. I Alexander J. Ellis' oversettelse (1885) *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. New York, Dover.

- HEUMANN, MICHAEL (1998) *Ghost in the Machine: Sound and Technology in Twentieth Century Literature* [www.hauntedink.com/ghost/ (2004.01.19)].
- HOGG, BENNETT (2004) Who's listening? I A. Randall (red.) *Sounds of Resistance, Suppression, and Subversion: Essays on Music, Politics, and Power*, s. 211 – 229, Routledge.
- HOLST, HEDVIG (1998) *Den klassiske saxofonens historie i Norge*, Hovedoppgave, Oslo: Norges musikkhøgskole
- IFLA (1998) *Functional Requirements for Bibliographic Records: Final Report*. UBCIM Publications — New Series 19, München: K. G. Saur [www.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr.pdf (2005.11.2)]
- IFLA (2004) *Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR) Review Group*, Working Group on the Expression entity: Meeting #1, Buenos Aires, 24. aug. 2004 [www.ifla.org/VII/s13/wgfrbr/WG-Expression-minutes2004.pdf (2005.11.3)].
- JOHNSON, EDWARD (1878) The phonograph and its future, *North American Review*, 126 (May / June), s. 527 – 536 [www27.brinkster.com/phonozoic/a0020.htm (2004.05.10)].
- JORDAN, MARK (2004) *Holst: The Planets: An SACD review* [www.highfidelityreview.com/reviews/review.asp?reviewnumber=16592626 (2005.11.16)].
- JUDKINS, JENNIFER (1997) The aesthetics of silence of live musical performance, *Journal of Aesthetics Education*, 31, s. 39 – 53.
- JUYNBOLL, FLORIS og JAMES SEDDON (1988). Elisabeth Schumann Discography, *The Record Collector*, 33 (3/4/5) [www.elisabethschumann.org/discography/juynbollseddon88.htm (2005.10.13)].
- KAHN, DOUGLAS (1990): Track Organology. *October*, 55, s. 67 – 78.
- KANIA, ANDREW (2005) *Pieces of music: The ontology of classical, rock and jazz music*, Ph. D. avh. University of Maryland.
- KATZ, MARK (1998) Making America More Musical through the Phonograph, 1900 – 1930, *American Music* [www.findarticles.com/cf_0/m2298/4_16/55849951/p1/article.jhtml?term= (2004.01.20)].
- (1999) *The phonograph effect: The influence of recording on listener, performer and composer*, Ph.D. avhandling, University of Michigan

- (2001) Hindemith, Toch and Grammophonmusik, *The Journal of Musicological Research*, 20(2), s. 161 – 180.
- (2004) *Capturing sound: How technology has changed music*, Berkley: University of California Press.
- KEIGHTLEY, KEIR (1996) “Turn it down!” she shrieked: Gender, domestic space, and high fidelity, 1948 – 59, *Popular Music* 15, s. 149 – 177.
- KENNEY, WILLIAM HOWLAND (1999) *Recorded music in American life: The phonograph and popular memory, 1890 – 1945*, Oxford: Oxford University Press.
- KITTLER, FRIEDRICH A. (1999) *Gramophone, film, typewriter*, Stanford: Stanford University Press.
- KRUSE, HOLLY (1993) Early audio technology and domestic space, *Stanford humanities review*, 3, s. 1 – 14.
- KUSEK, DAVID og GERD LEONHARD (2005) *The Future of Music. Manifesto for the Digital Music Revolution*, Boston: Berklee Press.
- KÖNIG, WERNER (1975) Das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier und seine musikgeschichtliche Bedeutung. I H. Weiss-Stauffacher og R. Bruhin (utg.) *Musikautomaten und mechanische Musikinstrumente: Beschreibender Katalog der Seewener Privatsammlung*, s. 194 – 201, Zürich: Orell Füssli Verlag.
- LANGE, KRISTIAN (1967) *Norsk Komponistforening gjennom 50 år*, Oslo: Norsk Komponistforening.
- LAZYSOFT (2003a) *Sentences User’s Guide. Version 3.5, Vol. 1 & 2*, Bucks: Lazy Software Ltd.
- (2003b) *Sentences Tutorial. Version 3.5*, Bucks: Lazy Software Ltd.
- LEHRMAN, PAUL D. (1998) *In memoriam: Three pioneers of electronics and information* [www.paul-lehrman.com/insider/1998/09insider.html (2005-09-03)].
- (2005) *The Masters Come Alive* [www.paul-lehrman.com/insider/2005/12insider.html (2007-03-14)].
- LEMAHIEU, DAN L. (1985) The Gramophone: Recorded music and the cultivated mind in Britain between the wars. *Technology and Culture*, 23(3), s. 372 - 391.

- LEPPERT, RICHART (2002) *Theodor W. Adorno: Essays on music*, Berkeley: University of California Press.
- LEVIN, MONA (1983) *Med livet i hendene*, Oslo: Cappelen.
- LEVIN, THOMAS Y. (1990) For the record: Adorno on music in the age of its technological reproducibility, *October*, 55, s. 23 – 48.
- LEVIN, THOMAS Y. og MICHAEL VON DER LINN (1994): Elements of a radio theory: Adorno and the Princeton Radio Research Project, *The Musical Quarterly*, 78, s. 316 – 324.
- LEVINSON, JERROLD (1980). What a Musical Work Is, *Journal of Philosophy*, 77, s. 5 – 28.
- (1990) Autographic and allographic art revisited. I Jerrold Levinson (red.) *Music, art, and metaphysics*, s. 89 – 106. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- LILIEDAHL, KARLERIC (1990) *His Master's Voice 1925 – 1934*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- (2001) *His Master's Voice 1934 – 1957*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- (2002) *The Gramophone Co. Acoustic recordings in Scandinavia and for the Scandinavian market*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- LUMPE, ERNST A. (2002) *Pseudonymous performers on early LP Records* [www.geocities.com/elumpe/introduction.htm (2005.11.14)].
- MAYER, GÜNTER (1977) *Tagebuch des Hanns Eisler, op. 9 / Suite Nr. 1, op. 23 / Tempo der Zeit, op 16*, Omslagstekst til LP med musikk av Hanns Eisler, Berlin: Nova 8 85 142.
- MILSON, DAVID (2003) *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance: An Examination of Style in Performance, 1850 – 1900*, Ashgate: Aldershot.
- MOORE, JERROLD NORTHROP og ISABELLA WALLICH (1996) Fred Gaisberg — Memories of my uncle, *International Classical Record Collector*, 2(5), s. 51 – 59.
- MORTON, DAVID (2000) *Off the record: The technology and culture of sound recording in America*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

- NOTESS, MARK; JENN RILEY og HARRIETTE HEMMASI (2004) From abstract to virtual entities: Implementation of work-based searching in a multimedia digital library, *Proceedings from EDCL 2004 Bath, UK*, Hamburg: Springer-Verlag [mypage.iu.edu/~mnotess/ECDL/ecdl-04-reprint.pdf (2004.10.09)].
- OLITZKI, MAX (1909) Phonetische Wirkungen durch Nadeln. *Deutsche Instrumentenbau-Zeitung*, 7. august. Faksimile i *Das mechanische Musikinstrument*, sep 1988, 32 - 33.
- PAGE, TIM (red.) (1987) *The Glenn Gould Reader*, London: Faber & Faber.
- PATMORE, DAVID N. C. (2007) Making and hearing virtual worlds: John Culshaw and the art of record production, *Musicæ Scientiæ*, 11, s. 269 – 293.
- PAYZANT, GEOFFREY (2001) *Eduard Hanslick and Robert Zimmermann: A Biographical Sketch* [www.chass.utoronto.ca/philosophy/twp/hanslick.pdf (2004.01.08)].
- PAYZANT, GEOFFREY (u.å.) *Hanslick on Music and Time* [www.chass.utoronto.ca/philosophy/twp/0001/ (2004.01.08)].
- PERKINS, JOHN; ALAN KELLY og JOHN WARD (1976) On Gramophone Company matrix numbers 1898 to 1921, *The Record Collector*, 23, s. 51 – 72.
- PHILIP, ROBERT (1992) *Early recordings and musical style: Changing tastes in instrumental performance 1900 – 1950*, Cambridge University Press.
- (2004) *Performing music in the age of recording*, Yale University Press.
- PICCARDI, CARLO (1999) Reflexe des Futurismus in Paris. I Dietrich Kämper (red.) *Der musikalische Futurismus*, Laaber: Laaber-Verlag
- PINCH, TREVOR J. og KARIN BIJSTERVELD (2003): Should one applaud? Breaches and boundaries in the reception of new technology in music, *Technology and Culture*, 44, s. 536 – 559.
- REID, ROBERT H. (1948) *The Gramophone Shop encyclopedia of recorded music*, New York: The Gramophone Shop.
- REPP, BRUNO HERMANN (1992) Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's "Träumerei", *Journal of the Acoustical Society of America* 92, 2546 – 2568.

- (1995) Expressive timing in Schumann's "Träumerei": An analysis of performances by graduate student pianists, *Journal of the Acoustical Society of America* 98, 2413 – 2427.
- RILKE, RAINER MARIA (1919) Ur-Geräusch. I *Das Insele Schiff* [art-bin.com/art/oprimalound.html (2004.04.16)].
- ROSS, ALEX (2004) Listen to this, *The New Yorker*, 2004.02.16 [www.newyorker.com/archive/2004/02/16/040216fa_fact4 (2006.05.01)].
- ROTHENBUHLER, ERIC W. og JOHN DURHAM PETERS (1997) Defining phonography: An experiment in theory, *The Musical Quarterly*, 81, s. 242 – 264.
- SANNER, HOWARD C., JR (1980): *Kirsten Flagstad discography*, Master Thesis, University of Maryland.
- SCHENK, DIETMAR (1996) Paul Hindemith und die Rundfunkversuchsstelle der Berliner Musikhochschule, *Symposien aus Anlass des 100. Geburtstage des komponisten Paul Hindemith, Hindemith-Jahrbuch*, 25, s. 179 – 194
- SCHERLIESS, VOLKER (1999) Herausforderung der Technik — Experimentelle Musik in den zwanziger Jahren. I Dietrich Kämper (red.) *Der musikalische Futurismus*, s. 243 – 263. Laaber: Laaber-Verlag.
- SCHOENHERR, STEVEN E. (1999) *Sound recording research at Bell Labs* [history.sandiego.edu/gen/recording/bell-labs.html (2008.02.19)].
- SCHWARTZ, ELLIOT (1973) *Electronic music: A listener's guide*, London: Secker & Warburg.
- SCHWARZKOPF, ELISABETH (1982) *On and off the record: A memoir of Walter Legge*, New York: Charles Scribner's Sons.
- SEASHORE, CARL EMIL (1938) *Psychology of Music*, New York: McGraw-Hill.
- SIEFERT, MARSHA (1995) Aesthetics, technology, and the capitalization of culture: How the talking machine became a musical instrument, *Science in Context*, 8, s. 417 – 449.
- SIMONSEN, TORE (1998) Diskografier som musikkvitenskapelig hjelpemiddel. I Elef Nesheim et al (red.) *Flerstemmige innspill 1982*, s. 91 – 110, Oslo: Norges musikkhøgskole.

- (2000) Fonogrammer med norske klassiske utøvere. I Idar Karevold et al. (red.) *Flerstemmige innspill 2000*. s. 91 – 104, Oslo: Norges musikkhøgskole.
- (2002) *Kommentarer til en norsk klassisk diskografi*, Oslo: Norges musikkhøgskole
- (2006) Den usynlige musikken. I Øyvind Varkøy et al. (red.) *Flerstemmige innspill 2006*, s. 25 – 42, Oslo: Norges musikkhøgskole.
- SINGER, MARK (2007) Fantasia for piano: Joyce Hatto's incredible career, *The New Yorker*, 17. september 2007 [www.newyorker.com/reporting/2007/09/17/070917fa_fact_singer?currentPage=1 (2007.12.30)].
- SINKER, MARK (1997) shhhhhh!, *The Musical Quarterly*, 81, s. 210 – 241.
- STANG-ELBE, JOACHIM (1994) *Elektronische Musikinstrumente* [www.zem.de/heft/04_emu1.htm (2004.04.16)].
- STERNE, JONATHAN (2003) *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*, London: Duke University Press.
- STRAVINSKIJ, IGOR (1930) Meine Stellung zur Schallplatte, *Kultur und Schallplatte*, 9, s. 65.
- (1969) *Mit livs historie*, København: Gyldendal
- STRAVINSKIJ, IGOR og ROBERT CRAFT (1962) *Samtaler med Stravinskij*, Oslo: Cappelen.
- STRUTHERS, STEPHEN (1987) Technology in the art of recording. I *Lost in music: Culture, style and the music event*, s. 241 – 258, London: Routledge & Kegan Paul.
- STUART, PHILIP (2007) *The LSO Discography*, januar 2007 [iso.co.uk/downloadables/lumps/upload/492-88.pdf (2008.01.28)].
- STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ (1925) Die Mechanisierung der Musik, *Pult und Taktstock*, 2, s. 1 – 8.
- SOMMERWERCK, WILLIAM (1985) More about recording perspective, *Multi Channel Sound Review*, 6(3) [home.earthlink.net/~larryclifton/mcssreprints.html (2008.01.23)].
- SYMES, COLIN (2004). *Setting the record straight: A material history of classical recording*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

- SØRENSEN, SØREN MØLLER (2003) Har De set den tyske professors toner? *Musik & forskning*, 2003, 28, s. 7 – 48 [www.hum.ku.dk/musik/Publikationer/MF-filer/28-2003/2003-01-SMS.pdf (2003.12.11)].
- TANKEL, JONATHAN DAVID (1990) The practice of recording music: Remixing as recoding, *Journal of Communication*, 40, s. 34 – 46.
- TARUSKIN, RICHARD (2005) *The Oxford History of Western Music, I – VI*, Oxford University Press.
- TAYLOR, TIMOTHY D. (2004) Music and advertising in early radio. *Echo*, 5(2) [www.echo.ucla.edu/volume5-issue2/taylor/taylor.pdf (2004.11.9)].
- THOMPSON, EMILY (1995) Machines, music, and the quest for fidelity: Marketing the Edison phonograph in America, 1877 – 1925, *The Musical Quarterly*, 79, s. 131 – 171.
- (2002) *The Soundscape of modernity: Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900 – 1933*, London: The MIT Press.
- TONE, YASUNAO (2003) John Cage and recording. *Leonardo Music Journal*, 13, s. 11 – 15.
- TOWE, TERI NOEL (2001) *Present Day Misconceptions About Bach Performance Practice in the Nineteenth Century: The Evidence of the Recordings* [www.npj.com/homepage/teritowe/jsbpdm00.html (2007.04.07)]
- VALLE, TOM og ARILD BRATTELAND (1990) *Polydor 6000. Telefunken. Musica 8200 - 500, Norske diskografier: Nr. 4*, Oslo: Eget forlag.
- (1991) *Musica, Norske diskografier: Nr. 5*, Oslo: Eget forlag .
- VALLE, TOM, ARILD BRATTELAND OG FRANK ANDREWS (1992) *His Master's Voice AL 2800 – 3500, Norske diskografier: Nr. 9*. Oslo: Eget forlag.
- VANBERG, VIDAR (1999) *Norsk Lydhistorie 1879 – 1935*. Oslo: Nasjonalbiblioteket.
- VERNA, PAUL (2000) The changing landscape of orchestral recordings. [www.digitalprosound.com/Features/2000/Dec/OrchRecord1.htm (2005-09-28)].
- WALLERSTEIN, EDWARD (1976) *The development of the LP* [home.sprynet.com/~musicin/audiohistoryLP.html (2007.08.21)].

- WARD, JOHN; ALAN KELLY og JOHN PERKINS (1974) The search for John O'Reilly — A Collector's Mystery, *The Record Collector*, 21(11 & 12), s. 283 – 286 [www.mccormacksociety.co.uk/Mccormack/Studies/Search%20for%20John%20O'Reilly.htm (2005.09.26)].
- WILLIAMS, ROD (2007) The great classic piano swindle, *Intelligent Life*, Autumn, s. 66 – 74.
- WILLIAMS, SIMON (2002) *The associative model of data*, London: Lazy Software Ltd.
- ZASLAW, NEAL (1989) Music and society in the classical era. I *The classical era*, s. 1 - 14, London: Macmillan.
- ZIEMANN, GEORGE D. (2003) *The World's Oldest Whine — History of records v. radio* [news.dmusic.com/print/9617 (2004.11.18)].
- ÖSTERBERG, ANDREAS (2004) *Katalogisering av ljudupptagningar. En komparativ studie av Statens Ljud- och Bildarkiv och Sveriges Radios grammofonarkiv*, Borås: Bibliotekshögskolan.
- AASE, ØYVIND (2006) Musikk fra et lukket rom: På lydspor av en kunstnerisk integrert studiopraksis, *Studia Musicologica Norvegica*, 32, s. 36 – 54.



Rondo RN 30

En klassisk musiker måtte være være forberedt på det meste om han skulle leve av fonograminnspillinger.

Etterord

Det klassiske fonogram har alltid dyrket illusjonen om den levende fremføring, og fortellinger om realitetene bak en produksjon har vært få. Men det finnes hederlige unntak, og jeg deler gjerne denne lille perlen fra sekstitallet med andre. Teksten er hentet fra en av mine tidligste fagbøker innen musikk (*Bluff your way in music*) og bør muligens leses med med en viss porsjon vitenskapelig skepsis ... :

It all starts over lunch in an expensive French restaurant. The celebrated singer Olga Pulovsky and the even more celebrated Tom Smith, classical recording manager of Rumblephone Records, gradually get to the point over the sweet course. Olga has it in mind that she would like to do an LP of obscure French operatic arias. Tom Smith has it in mind that she won't because he knows that back at Rumblephone House, those responsible for selling records will not be at all pleased at that idea and will go running to Sir Ned Brickdust, the managing director, in no time if he allows Olga to have her way. So Tom sweet-talks Olga with an excess of darlings and cool reasoning into doing an album of terribly well-known French operatic arias which inevitably include the Habanera from Carmen, the Jewel song from Faust and seven or eight similarly hackneyed pieces. As a splendid gesture he allows her to throw in one song from an obscure opera by Charpentier. Olga feels ready to be sick in her coffee but knows when she is beaten and gives in fairly ungraciously. She reflects that she is, after all, Olga Pulovsky and is not going to be pushed around by any Tom Smith and insists that Gustave Colibri shall

be her conductor. Tom points out almost nicely that Colibri is contracted to the rival firm of Chatterbox Records and that it is already fixed anyway that their regular accompanying orchestra, the London Anti Musica under Sir Wilfred Wagger, should accompany the session. Olga protests feebly, and correctly, that Sir Wilfred Wagger doesn't even speak a word of French, but she gives up this line when there is a grave danger that Rumblephone might insist on doing the songs in English anyway. Tactfully neglecting to mention that the scores for Habanera, the Jewel song and the rest have already been ordered, and thrusting the responsibility for finding the obscure Charpentier item onto Olga, Tom relents enough to allow Olga her favourite recording engineer whose mistress she is anyway.

[...]

A week later, in an atmosphere of utmost seediness in a disused church in East Penge the musical forces assemble. Olga is accompanied by her husband in dark glasses, as all singers are, who fusses around and spends most of his time trying to find a clean cup of water in answer to Olga's constant and petulant demands. The session is to be supervised by Lindsay Hungerford, who is the foreign vocals man and who now sits impatiently behind a big glass window while the jaded-looking session men get properly attired in shirt-sleeves and braces and tune up their instruments. At the last possible moment Sir Wilfred Wagger arrives and puts on a great show of maestroism with his pretty secretary and mistress fussing around him. 'Well, what are we going to do this morning?' says Sir Wilfred, as if he didn't know, having already had it all in triplicate from Tom Smith's super-efficient secretary and mistress.

Lindsay can afford to humour him, for very soon an incredible switch of power is going to take place. No sooner have they played about four bars than Lindsay's voice comes powerfully over the speakers. 'Could we have that again, Sir Wilfred — the violins were not together.' Sir Wilfred mildly complies although, to his mind, the violins were as together as he ever bothered to get them in the concert hall. But he knows that recording is a different matter. After some twenty further complaints and retakes dictated from the box and in spite of Olga's feeble and totally disregarded complaints that she 'cannot sing no more this damned song', the Jewel song is complete, scattered around on about six different tapes.

The session goes on to the next day and Olga's voice goes, so that she cannot sing above A. 'Never mind', says Lindsay, anxiously eyeing the clock and the spokesman of the musicians' union: 'we will fix that up' — and the following day they get Bessie Buck, the totally unknown British soprano, to come and record the top notes. The session ends with 5 1/2 seconds to spare and Olga Pulovsky and Sir Wilfred Wagger shake hands

for the benefit of the official photographer, then go behind the scenes in the control-room to hear some of the results. They shake their heads in disbelief and make many suggestions which Lindsay somehow forgets to note down. Their demands that the whole thing be done again are diminished in force by a gentle reminder of how much it would cost and in consequence how small their royalties would be. Lindsay assures them that everything will be all right and they sweep out, Olga in her Mercedes, Sir Wilfred in his Rolls, each fervently wishing never to see the other again, and go off to somewhere quiet to recover their self-importance.

The whole matter is now in the hands of Fred Smudge. Fred works in a little room with a large tape recorder, lots of spare tape hung round his neck and a pair of scissors. Fred has infinite patience and sticks hundreds of bits of tape together, removes the odd wrong notes, Sir Wilfred's grunts and the sound of the photographer falling over the timpani, skilfully dubs in Bessie Buck's top-notes and produces a record that would be almost perfect if a large section of the Charpentier had not had to be cut altogether.

The critics, on reviewing the record, marvel at the way that Olga can still hit the high ones, though they lament her choice of repertoire. One of them notices that the Charpentier has been cut, but he was always considered a bit of an old woman. The critic of *Turntable* remarks that the whole session 'has an air of spontaneity about it, as if it was a live concert recording'. Only Fred Smudge congratulates Fred Smudge.⁶²¹

Det er neppe noen som vil overraskes over min sympati, muligens også min identifikasjon med Fred Smudge i denne historien. Men i alt tøvet understreker Gammond mitt viktigste poeng: Et klassisk fonogram fremstår som et bilde på en konsert. Men i realiteten er det en produksjon: et *Work of Phonography*.

⁶²¹. Gammond (1966)



Gramophone Monarch Rec. 05523

Den tidligste innspillingen av Griegs klaverkonsert (takt 1 – 75)

Index

Navneindexen omfatter alle navn i den løpende teksten så nær som kapittel 7.2 siden denne allikevel omtaler samtlige innspillinger av Griegs c-moll-sonate op. 45. Navn i fotnoter og tabeller er heller ikke med.

A

Adorno, Theodor W. 64–70, 76–79, 110–111, 114, 147
Alnæs, Eyvind 321
Amoyal, Pierre 228
Andresen, Ivar 306
Antheil, George 60
D'Aranyi, Jelly 171
Ashkenazy, Vladimir 138
Auer, Leopold 169
Auslander, Philip 118, 135–137, 221

B

Babbit, Milton 151
Bach, Carl Philipp Emanuel 33

Bach, Johann Sebastian 155–156, 188, 261
Bakhtin, Mikhail M. 182
Barbosa, Antonia 224, 228
Bartók, Bela 102
Bay, Emanuel 211
Beecham, Sir Thomas 92, 98, 264, 317
Beethoven, Ludwig van 33, 77, 117, 146, 154, 186, 200–201, 223
Bengtsson, Ingmar 158, 179
Benjamin, Walter 51, 66–67, 132
de Bergerac, Cyrano 32
Bergh, Øivind 308
Berky, John 284
Berliner, Emil 4, 27–28, 53, 104
Berlioz, Hector 167
Bernstein, Leonard 177
Blacking, John 191

Borodin, Alexander 266
Boulez, Pierre 214
Boult, Sir Adrian 153
Bourne, Una 198, 201, 228
Bowen, José A. 11, 128, 165–167,
182–186, 188, 190, 208, 210, 215,
219–223, 225, 227, 234, 236
Brahms, Johannes 77, 200
Breiner, Peter 130
Brendel, Alfred 160
Brooks, Tim 248
Brown, Jonathan 284
Brown, Lee B. 124, 142–143, 146–
147, 151, 234
Broz, Zdenek 210, 224
Brubeck, Dave 300
Bruckner, Anton 284
Brønnum, Otta 197
Busoni, Ferruccio 47–48
Butting, Max 62

C

Cage, John 131–133
Callas, Maria 105
Carlos, Wendy 155–156
Caruso, Enrico 10, 54–55, 118, 143,
147, 255
Cassini, Leonard 224, 228
Chaliapin, Feodor 53
Chanan, Michael 74
Chiu, Frederic 228
Chladni, Ernst F. F. 8, 18–19, 21, 70
Chopin, Frédéric 78, 127–128, 148,
190
Chotzinoff, Samuel 85
Clough, Francis F. 83
Coleman, Lilla 42
Cone, Edward 127

Cook, Nicholas 11
Cortot, Alfred 201
Crosby, Bing 58, 63
Crumb, George 131
Culshaw, John 108–112, 114, 142,
236, 243, 310–311
Cuming, Geoffrey J. 83

D

Dahl, Per 149, 179, 197, 221, 243
Damrosch, Walter J. 75–76
Darell, Robert D. 83
Davies, Stephen 127, 129–130, 133–
134, 138, 141, 155, 285
Davis, Miles 300
Day, Timothy 81, 160, 169, 195, 203,
209, 214–215
Debussy, Claude 137, 200
Delaunay, Charles 250
Disney, Walt 98
Doráti, Antal 153, 186
Dreyfus, Alfred 195
Dvorák, Antonin 153, 319
von Düring, Sven 319

E

Edidin, Aron 139–141, 143, 148
Edison, Thomas A. 3–4, 24–26, 28–
29, 39–44, 54, 70, 82, 84, 91, 99,
148, 168, 194–195
Eisenberg, Evan 8, 85, 101, 105, 111,
115, 157–158
Eisler, Hanns 63
Elgar, Edward 57
Elman, Mischa 204, 209, 216, 224
Engh, Barbara 25

F

Fachiri, Adila 171
 Fast, Susan 135
 Feaster, Patrick 25
 Feldman, Morton 132
 Ferguson, Linda 134, 137–138, 141, 149
 Fistoulari, Anatoli 138
 Flagstad, Kirsten 306, 310–311
 Forman, Frank 197
 Fuchs, Carl 22
 Fuchs, Joseph 204

G

Gaisberg, Fred 53–54, 80–81, 104–105, 111
 Gaisberg, Will 307
 Gershwin, George 130, 153
 Gilman, Lawrence 82–83
 Gimse, Håvard 229
 Gitelman, Lisa 28, 30–31
 Glass, Philip 260
 Gleditch, Synnøve 319
 Gleusteen, Kai 209, 228
 Gobbi, Tito 105
 Goehr, Lydia 125
 Goodman, Benny 72, 77
 Goodman, Nelson 9, 126, 143–144, 146, 148
 Gould, Glenn 6, 107, 116–117, 145, 149–150, 153–154, 156, 168, 186, 242
 Graarud, Gunnar 306
 Gracyk, Theodore 126, 132–133, 138–139, 141–142, 147, 212, 258
 Gray, Michael H. 264, 266–268, 270–271, 273, 283, 290, 299

Grieg, Edvard 37, 57, 130, 171–172, 179, 190, 193–198, 200–201, 203, 209, 221, 223, 226–227, 229, 232, 243, 259, 306, 308–309, 319, 321, 333
 Gronostay, Walter 61–62
 Gronow, Pekka 248
 Grüner-Hegge, Odd 308

H

Hall, Marie 57
 Hanslick, Eduard 20–22, 31, 34, 78
 Hanson, Howard 153
 Hatto, Joyce 159
 Haugen, Harald 319
 Haydn, Joseph 33
 Hayward, Marjorie 201, 228
 Hefner, Hugh 101
 Hegel, Georg F. W. 20
 Heifetz, Jascha 152, 169–170, 199, 211, 261
 Helmholtz, Hermann L. F. 22
 Henderson, Roy 81
 Herbart, Johann F. 20
 Hindemith, Paul 51, 63–64, 67, 69
 Hobday, Ethel 200
 Hofmann, Józef 168
 Holst, Gustav 268
 Horowitz, Vladimir 138
 von der Horst, Anton 189
 Humperdinck, Engelbert 261
 Hála, Josef 204
 Händel, Georg Friedrich 33

J

Jandó, Jenő 224
 Joachim, Joseph 22, 169

Johansen, Willy 318–319
Johnson, Edward 24
Johnson, Eldridge Reeves 28–29
Judkins, Jennifer 160

K

Kallberg, Jeffrey 128
Kania, Andrew 149, 154
Kant, Emmanuel 18–19
von Karajan, Herbert 107, 177, 186,
214
Katz, Mark 152, 170, 229, 260
Keightley, Keir 100
Kelly, Alan 253
Khatsjaturjan, Aram 157
Kjerulf, Halfdan 306
Klemperer, Otto 117
Knappertsbusch, Hans 186
Knardahl, Eva 229–230
Knudsen, Gunnar 309
Koenig, Rudolph 23
Kogan, Leonid 199
Kramm, Hugo 307–308
Kreisler, Fritz 81, 145, 169–171, 198,
200–201, 203, 209, 211, 224, 236,
317
Kusek, David 248

L

Lange, Kristian 309
Lazarsfeld, Paul F. 76
Lefebvre, Henry 43
Legge, Walter 73, 105–106, 111, 114,
214, 231
Lehmann, Lilli 214
Leonhard, Gerd 248
Levin, Mona 306

Levin, Robert 194, 205, 228–229, 259,
305, 316, 318–319, 321
Levin, Thomas Y. 65, 68
Levinson, Jerrold 127, 134, 144
Liliedahl, Karleric 248, 253
Lippman, Edward 126
List, Eugene 153
Loveday, Alan 224, 228
Lynes, Russell 32

M

Mackenzie, E. M. Compton 73, 173–
174, 176, 203
Mahler, Gustav 214
de Martinville, Édouard-Léon Scott 23
Mascagni, Pietro 307
McCormack, John 214
Melba, Nellie 214
Mendelssohn, Felix 190, 317
Mengelberg, Willem 188
Menuhin, Yehudi 57, 205, 216, 229,
259, 333
Milsom, David 218–219
Moholy-Nagy, László 49, 69
Monrad, Cally 130
Mozart, Leopold 172
Mozart, Wolfgang Amadeus 33, 130,
150, 195, 201, 223, 267
Munch, Charles 214
Murdoch, William 198
Mussolini, Benito 46
Mälzel, Johann Nepomuk 33
Münch, Gerhart 51

N

Nadar, Felix, se Gaspard Tournachon
Nikisch, Arthur 56

Nilsen, Arvid 319
 Nishizaki, Takako 224
 Norena, Kaia Eide 306
 Novalis 19

O

Ochs, Siegfried 189
 Ordronneau, Catherine 209, 228
 Ormandy, Eugene 57
 Ouzel, Dalia 209, 224

P

Paganini, Nicolo 78
 Patti, Adelina 24, 54, 168
 Pechotsch, Raimund A. Se Jan Rudenyi
 Perkins, John 253
 Peters, John Durham 8, 114–116, 286
 Philip, Robert 168–169, 171–173,
 203, 212, 317
 Piccardi, Carlo 47
 Pitman, Isaac 24
 Platti, Giovanni Benedetto 320
 Ponselle, Rosa 57, 214
 Popper, Hugo 37
 Poulsen, Valdemar 91
 Prokofiev, Sergei 46
 Puskás, Tivadar 26

R

Rabelais, François 23
 Rachmaninov, Sergei 80, 138, 171,
 198, 201, 203, 209, 211, 224, 236
 Ravel, Maurice 200
 Reid, Robert H. 84
 Reinecke, Carl 37

Repp, Bruno H. 11, 179–183, 190,
 205, 208, 219, 221, 225
 Riddle, Nelson 292
 Riefling, Robert 202, 309
 Riemann, Hugo 22, 78
 Rilke, Rainer Maria 49, 69
 Ritter, Johan Wilhelm 19
 Ronald, Landon 55
 Roosevelt, Franklin D. 74
 Rothenbuhler, Eric W. 8, 114–116,
 286
 Rubenstein, Jerrold 209, 224
 Rubinstein, Anton 194
 Rudenyi, Jan 198, 201
 Russolo, Luigi 46, 60

S

de Sabata, Victor 105
 Sabine, Wallace 82
 Sammons, Albert 198, 317
 de Sarasate, Pablo 152, 169
 Sarnoff, David 76, 97
 Satie, Erik 47, 131
 Schenker, Heinrich 78
 Schleman, Hilton 251
 Schlemmer, Oskar 51
 Schubert, Franz 76, 201
 Schuller, Gunther 157
 Schumann, Elisabeth 261
 Schumann, Robert 174, 180, 190
 Schwann, William 100
 Schwartz, Elliott 150
 Schwarzkopf, Elisabeth 214
 Schönberg, Arnold 62–63
 Seashore, Carl E. 180
 Seiger, Joseph 204, 209, 224
 Sessions, Roger 137, 139
 Shakespeare, Robert 47

Sheridan, Frank 204
 Sinatra, Frank 292
 Sjøen, Alf 309
 Smetana, Bedrich 267
 Solti, Georg 142, 186
 Sterne, Jonathan 42, 44
 Stockhausen, Karlheinz 261
 Stockmarr, Johanne 197
 Stokowski, Leopold 57, 80, 98, 157–158
 Strauss, Richard 142, 186, 242
 Stravinskij, Igor 46–47, 51, 60, 63, 129, 154, 167–168
 Stuart, Philip 264, 266–270, 273, 283, 290, 299
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 49, 65
 Suk, Josef 216
 Svanholm, Set 311
 Symes, Colin 176
 Szell, George 186
 Sørensen, Søren M. 18

T

Taruskin, Richard 86, 131–132, 151, 191
 Tchaikovskij, Peter 77
 Tellefsen, Arve 228–229
 Tennstedt, Klaus 177
 Tertis, Lionel 198, 200
 Thallaugh, Edith 319
 Toch, Ernst 51, 69

Toscanini, Arturo 75–76, 78, 85
 Tournachon, Gaspard Félix 17
 Tsjaikovskij, Peter 194

V

Vincent, Jo 189
 Vrána, Jan 210, 224

W

Wagner, Richard 105, 108, 112, 142, 236, 284
 Walter, Bruno 117
 Ward, John 253
 Weill, Kurt 63
 Weingartner, Felix 186
 Weisbach, Hans 189
 Whiteman, Paul 58
 Wicks, Camilla 320
 Wigert, Sonja 319
 Wilkomirska, Wanda 224, 228
 Williams, Simon 329
 Wolpe, Stefan 47

Y

Young, Thomas 8, 23

Ø

Ørsted, Hans Christian 19

