

# Skriftlighetens vekst og fall i klassisk musikk

av Per Dahl

## Abstract:

In the early Christian church the spelling of the Word was essential, and this also contributed to making the literacy of music an important element in identifying and structuring Christian societies. Bringing literacy to music had several consequences, in particular the separation of the creator (composer) from the performer (musician). In the Age of Enlightenment the idea of music as a work of art distinguished the performance from the work. This idea triggered literacy in music where the musical notation became only one of several written sources of knowledge that could contribute to the understanding of music, its works and performances. The reliability of a performance in classical music has become connected to the performer's interpretation of the musical score and the literacy of that music. The validity of a performance was connected to the context of the performance. In contemporary (and commercial) language classical music is often identified with its strong connection between specialized social contexts and the literacy of this tradition. The fall of literacy in classical music is partly due to the dominant factor of the gramophone record on musical life in the 20th century. This has caused a new relationship between the music, the performer and the listener. The dissemination of classical music can now transcend the traditional links between musical content and its social context (arenas and status). The importance of the composer is reduced, while the performer's role and the importance of expressive qualities in the performance are enhanced.

**Keywords:** musical literacy, context, classical music, gramophone

## Innledning

Begrepet «literacy» er i ferd med å vinne plass i en rekke humanistiske fag. I musikk har det vært knyttet til forståelsen av den musikalske notasjonen.<sup>1</sup> På norsk kan vi kanskje bruke skriftlig materiale/skriftlighet som en parallell til det engelske *literature/literacy*. The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) har skissert følgende definisjon:

Literacy is the ability to identify, understand, interpret, create, communicate and compute, using printed and written materials associated with varying contexts. Literacy involves a continuum of learning to enable an individual to achieve his or her goals, to develop his or her knowledge and potential, and to participate fully in the wider society.<sup>2</sup>

Jeg vil bruke denne vide forståelsen av *literacy*/skriftlighet til å påpeke noen relasjoner mellom et grafisk notasjonssystem (som noteskriften) og de kontekstuelle konsekvenser dette har for musikklivet. Jeg vil særlig påpeke mulige sammenhenger mellom *literacy*/skriftlighet og det som i dag omtales som klassisk musikk. I det perspektiv som her er valgt blir det siste hundre års lydfestingsmuligheter en mulig indikator på skriftlighetens fall innen klassisk musikk.

# I. Skriftlighetens inntreden i musikken

Musikk har alltid vært en performativ praksis basert på lyd, temporære bevegelser og hørselsinntrykk. Den dynamikk som musikk kan skape i tid og rom, gjør musikalske uttrykk til unike i vår forståelse av verden og av andre mennesker. Som kommunikasjonssystem har musikk noen fellestrekk med språk og det talte ord. Selv om vi vanligvis ikke tar feil i vurderingen av om det vi hører er språk eller musikk, har likheten mellom ytringsformene gjort det mulig å utvikle en skriftlighet i tilknytning til musikk.

Som enhver annen menneskelig praksis har musikk hatt behov for å overføre opparbeidet kunnskap i en generasjon til neste generasjon. Opprinnelig ble dette gjort muntlig, klingende, og selv om denne form for objektivisering kunne bli forsterket gjennom verbale kommentarer, var den likevel bundet til her-og-nå-situasjonen for etablering av en tradisjon.<sup>3</sup> I de fleste samfunn vil et mangfold av tradisjoner bli sett på som en berikelse for de menneskelige relasjoner. Men for å kunne etablere en egen identitet for en gruppe, er det nødvendig å gi prioritet til noen tradisjoner og kunnskapsområder. En slik prosess vil da kunne etablere et hierarki av de musikalske praksiser.

Den mest kraftfulle identitetsskaper i vår kulturkrets i de siste to tusen år har vært kirken. Her var spredningen av Ordet det vesentlige, noe som bidro til å gjøre skriftligheten til et viktig element i kirkesamfunnenes identitet og struktur. Parallelliteten til språket og det skrevne ord ble utgangspunktet for den første musikalske notasjonen. Behovet for å kunne skille kirkemusikken fra den ikke-kirkelige musikkpraksis gjorde det naturlig og nødvendig å utvikle en intern uniformitet, noe som bidro til å forsterke det liturgiske element innen denne musikktradisjon. Ettersom denne konformisme skulle gjelde i hele kirken, uavhengig av geografi og kulturelle forskjeller, var det nødvendig å utvikle et notasjonssystem som kunne sikre overføringen fra en generasjon til neste uten å måtte være avhengig av her-og-nå-situasjonen. Kirkemusikken ble dermed den første musikk sjanger som systematisk ble nedskrevet med tanke på å etablere en objektiv musikalsk praksis som forbandt den musikalske fremføringen til den liturgiske konteksten.

Skriftlighetens inntreden i musikken hadde flere store konsekvenser. For det første vil skriftlighet forsterke etablering av bestemte tradisjoner ettersom den tillater overføring fra en generasjon til den neste på et abstrakt nivå, noe som i sin tur medfører en objektivisering av den aktuelle kunnskapen. Samtidig vil skriftligheten etablere et ideologisk rammeverk for den kunnskap som identifiserer tradisjonen. Eller sagt på en annen måte: notasjonssystemet objektiviserer musikken, og elementene (tegnene) i notasjonen er et resultat av valg som både har en ideologisk bakgrunn og som gir ideologiske konsekvenser.

Det andre viktige moment ved innføring av skriftlighet er muligheten for å skille mellom skaper (komponist) og utøver (musiker). Denne dimensjonen var ikke av særlig betydning i oldkirken ettersom dens fokus var bruken av musikken i menighetsarbeidet og ikke på musikken som sådan. Men dette skillet ble av stor betydning da selvstendigjøringen av disse rollene begynte å ta form.

Det tredje momentet er tilsynelatende i motsats til den første konsekvensen. Ettersom ethvert notasjonssystem er en reduksjon av virkeligheten til et lineært tegnsystem, vil det alltid være en mulighet for at skriftligheten bidrar til etablering av en annen relasjon mellom innhold og kontekst enn det var i den opprinnelige praksis.<sup>4</sup> Dette kan være særlig alvorlig og destruktivt i forhold til ulike musikalske tradisjoner. Eksempelvis er uregelmessige skalatyper og rytmer i

mange slags folkemusikk ikke forenlige med vårt tradisjonelle logisk-matematiske notasjonssystem. Overføring fra en generasjon til neste basert på notert folkemusikk vil dermed lett kunne resultere i en reduksjon i noen av de ekspressive kvalitetene i folkemusikken.<sup>5</sup>

Forholdet mellom innhold og kontekst er et avgjørende moment i etableringen av en sjanger innen en tradisjon. Med innhold tenkes her på de ulike elementer av klingende musikalsk uttrykk, mens konteksten omfatter de sosiale og historiske forutsetninger dvs. rammebetingelsene som framføringen skjer innenfor. Enhver sjanger kan selvsagt i utgangspunktet ta i bruk hvilket som helst musikalsk uttrykk, men det er gjennom restriksjonene på hva som tillates brukt (de konseptuelle begrensninger) at sjangeren etablerer sin identitet. En musikalsk sjanger vil derfor kunne identifiseres ved de interne regler som forsterker sammenhengen mellom innhold og kontekst innen sin tradisjon.<sup>6</sup>

Mulighetene for å unngå stagnasjon innen en sjanger definert på denne måten ligger i de forandringer som teknologiske og sosiale elementer spiller i utviklingen av de interne reglene. Skriftlighet i en tradisjon vil gjøre slike overganger enklere ettersom skriftligheten kan fungere som en allmenn plattform for kunnskapsutvikling. I musikk vil jo skriftligheten gjøre det mulig for fremmede personer å delta i musikkframføringer, og deres bakgrunn og uttrykkskvaliteter vil kunne påvirke framføringen.

Skriftligheten i musikken var til å begynne med sterkt knyttet til framføringen av liturgiske tekster. Av det musikalske innholdet var bare melodien antydning på allegorisk måte. Det musikalske uttrykket var bestemt av den kontekst som framføringen inngikk i. Etter hvert økte behovet for en mer effektiv overføring av det tradisjonelle materialet, noe som banet vei for en mer systematisk notasjon av musikk hvor både melodiske, rytmiske og harmoniske elementer fikk sin plass i tegnsystemet. Denne prosessen tok flere hundre år, og selv om notasjonssystemet var rimelig stabilt et par hundre år ble det på 1900-tallet igjen gjort mange individuelle forsøk på å utvikle en bedre representasjon og større nøyaktighet i forholdet mellom notasjon og den klingende musikken.<sup>7</sup>

Selv om musikk har utviklet et notasjonssystem, er det ikke mulig å trekke en fullstendig parallell til talens skriftspråk. Det er fordi det musikalske notasjonssystemet mangler det fundamentale og objektive grunnelement som skriftspråkets enhetlige alfabet utgjør. Dessuten baserer det musikalske notasjonssystemet seg i langt sterkere grad på konvensjoner og benytter flere til dels uavhengige informasjonssystemer samtidig: tonehøyde kan relativiseres gjennom bruk av nøkler/transponerende instrumenter og kunnskap om kammertonens historiske utvikling, tonelengder relativiseres både gjennom tempoangivelser, metrikk og kunnskap om framføringspraksis og ved bruken av agogikk (små tempovariasjoner under framføringen), styrkegrader er relative i forhold til øvrige stilkjennetegn, og lydbildet («the soundscape»)<sup>8</sup> er avhengig av de akustiske forhold (instrument og arena) ved den enkelte framføring.

## II. Musikk som kunst

Opplysningstiden brakte en ny historisk forestilling om relasjonene mellom komponist og utøver, skriftlighet og det klingende, og mellom innhold og kontekst i musikken. Mens man ennå i middelalderen betraktet musikk som Guds gave, hadde renessansens individualisme banet vei for forståelsen av musikk som en menneskelig aktivitet. Dette åpnet for også å betrakte musikktradisjoner som del av menneskenes historie. I denne prosessen kom skillet

mellom komponist og utøver som hadde ligget latent, til å bli forløst med komponisten som skaperen av musikkverk og utøveren som ansvarlig for fremføringen.

Mens de tidligste komposisjonene/noterte musikkstykkene var å betrakte som huske-lapper som identifiserte tradisjonelle elementer til bruk i bestemte kontekster, ble komposisjonene i renessansen og barokken mer individuelle verk og mindre avhengig av en bestemt ytre kontekst. Fremdeles var det vanlig at komponisten også var utøver, men den begynnende distribusjon av notetrykk åpnet nye muligheter for den musikalske skriftligheten, og rollene som komponist og utøver kunne skille lag. Disse nye komposisjonene var ikke bare en refleks av en musikalsk praksis; de var like mye et forsøk på å bidra til den stilistiske utvikling innen en sjanger, slik komponisten så det. Komposisjonen var ikke lenger bare en dokumentasjon av praksis, men var et forsøk på å etablere et eget musikalsk univers uavhengig av fremføringskonteksten.

Med opplysningstidens rasjonalitet vokste forestillingen om det selvstendige musikalske verket frem, og i kjølvannet av den franske (borgerlige) revolusjon i 1789 ble det et av kjennemerkene for det nye borgerskapets identitet. Kunst ble definert som en dimensjon ved musikk, litteratur, maleri, skulptur. Denne dimensjonen kunne verdsettes av den enkelte, og kunsten kunne diskuteres i offentlighet. Til forskjell fra føydalsamfunnets hierarki ble et kunstverk nå vurdert ut fra seg selv og ikke ut fra hvem som var bestilleren. Etableringen av den gode smak var et allment offentlig anliggende og skulle være fristilt fra føydalistiske elementer som adel og kirke.

## **Komponist – utøver**

Et viktig differensieringselement mellom komponist- og utøverrollen var bruken av «opus» som identifikasjon på en komponists musikkverk. Ved å bruke opus, eller andre objektive klassifikasjoner på sine komposisjoner, annonserte komponisten en distanse til den type musikkverk som var øvelser innen en fremføringstradisjon. Et opus som autonomt musikalsk verk, fristolte verket fra en på forhånd definert kontekst og ga det selvstendighet.

Utøverens rolle ble da mer å ivareta de fremføringsmessige dimensjoner som instrumentalist/sanger. Instrumentalmusikkens fremvekst i barokken medførte en mer nøyaktig notasjon om hvordan verket skulle fremføres. Men selv om valg av instrumenter og artikulasjon var noe mer tydeliggjort, var notasjonen fremdeles temmelig vag med tanke på rytme og klang. Bruken av generalbassnotasjon i barokken indikerer at det fortsatt var sterke forbindelser og behov for gjensidig forståelse og respekt mellom utøver og komponist i realiseringen av et musikalsk verk.

## **Skriftlighet og hørbarhet**

Skriftligheten i barokken kom etter hvert til også å omhandle avhandlinger om den musikalske praksis, ikke bare bøker i musikkteori, historie og komposisjon.<sup>9</sup> Fremveksten av slike lærebøker kan sees på som en ytterligere differensiering av rollene utøver og komponist, siden de ofte påpekte mangfoldet av fremføringsmuligheter knyttet til enkeltstående notasjonselementer. Ettersom det ikke var (er) noen universell og total oversikt over de konvensjoner som benyttes i tolkningen av et notebilde, vil nettopp skriftligheten omkring dette mangfoldet forsterke etableringen av ulike fremførings-tradisjoner. I løpet av fire år på 1750-tallet kom det flere slike avhandlinger fra prominente komponister som C.Ph.E. Bach (cembalo)<sup>10</sup>, J.J. Quantz (fløyte)<sup>11</sup> og L. Mozart (fiolin)<sup>12</sup>. Bøkene kan sees på som del av

den encyklopediske strømning i opplysningstiden, men de var også med på å etablere et rom for vurdering av en fremføring, et rom som borgerskapet tok i bruk for å etablere forestillingen om skillet mellom verket og tolkningen av det.

På 1700-tallet skjedde det også en todeling blant (det nye) publikum mellom *Kenner* og *Liebhaber*, et skille som kan sies å ha noen paralleller til dikotomien mellom komponist og utøver. *Kenner* bruker sin kunnskap i komposisjon og musikkteori/historie og utvikler en objektiv rasjonell argumentasjon, mens *Liebhaber* bruker referanser til sin egen opplevelse av uttrykkskraften i fremføringen til en subjektiv ekspressiv argumentasjon. Parallelliteten bygger på forestillingen om at komponisten konstruerer musikken og utøveren gir den ekspressivitet gjennom sin fremføring.

Det hørbare ved en musikkfremføring ble separert fra musikkverket ved etableringen av ideen om musikkverket som et kunstverk som skulle være uavhengig av fremføringen. Denne delingen ble vesentlig i den borgerlige offentlighet, og det åpnet opp for at den skriftligheten som var knyttet til den musikalske notasjonen kun var én av flere kilder til kunnskap som på ulikt vis kunne bidra til forståelsen av musikken, verkene og fremføringene. Komponistenes liv og virke, og kunnskap om den stilistiske utvikling ble nå viktige bakgrunnskilder. Det å lytte til et bestemt musikkverk var ikke lenger noe enkeltstående fenomen ettersom ulike fremføringer kunne sammenlignes og deres interpretatoriske potensial kunne diskuteres. Med borgerskapets forestilling om musikk som kunst, ble musikkens innhold i en fremføring noe som ikke var avgrenset av det faktisk klingende ved fremføringen, men innholdet i verket gikk et skritt lenger, forbi den fysiske hendelsen.<sup>13</sup>

## **Innhold og kontekst**

Det er alltid et behov for musikere å være en del av en tradisjon. En fremføring oppfattes som en riktig (reliabel) og gyldig (valid) videreføring av tradisjonen når det etableres en spesiell relasjon mellom innhold og kontekst. En slik kontekst innbefatter fremføringen, publikum og den sosiale status som gjorde det mulig å overvære fremføringen, og de kunnskapsområder som faller inn under musikkverkets skriftlighet. Det er nettopp denne kombinasjonen av innhold og kontekst (arena, publikum og skriftlighet) som muliggjør utvikling av musikalske stiler og sjangere ut fra en musikalsk praksis.

Musikk som blir anerkjent som kunst (musikk med et ideologisk potensial), vil være relatert til både sosiale og skriftlige elementer, og det er de skriftlige elementene som danner grunnlaget for forestillingen om musikk som kunst. Denne dynamikken påvirker de interne komponentene (innholdet) i et musikkverk både på komponist- og utøversiden. Bruken av musikalsk-retoriske figurer i barokken er et eksempel på hvordan ekstraordinære (ikke-musikalske, men skriftlige/litterære) elementer grep inn i praksis, med konsekvenser både for komponistene og utøverne, og selvsagt også for lytterne.

Det nye borgerskapets selvforståelse som bærer av universelle prinsipper, gjorde at også musikk måtte i prinsippet kunne betraktes som noe absolutt, omtrent på linje med Platons ideer. Det vokste frem et stilistisk ideal hvor universalisme og balanse ble de førende idealene i klassisismen. En slik abstrahering av det musikalske innholdet medførte også sterkere føringer i relasjonen mellom innhold og kontekst ved fremføring av musikk. Fremføringsstedet ble en viktig indikator for sjanger og for oppfattelsen av innholdet.<sup>14</sup> At ideen om absolutt musikk vokste frem i det nye borgerskapet, kan virke underlig i en historisk prosess med så mange ikke-musikalske relasjoner, men ideen om absolutt musikk ble på

mange måter lytterens konsept ved at dette var et musikkteoretisk begrep som ikke begrenset seg til kompositoriske eller utøverrelaterte problemstillinger, men brukte hele den musikalske kommunikasjonsskjeden som grunnlag for etablering av en ideologisk overbygning.<sup>15</sup>

### III. Klassisk musikk

Selv om wienerklassisismen var en kort musikkhistorisk periode, skjedde det på slutten av 1700-tallet en paradigmatisk endring i vår forståelse og estetiske vurdering av musikk. Noe overforenklet kan en si at i de tidlige tider søkte man musikkens iboende kvaliteter i den klingende musikken, mens nå når musikk ble kunst, åpnet det for nye perspektiver. Fortsatt var utgangspunktet at musikk hadde iboende kvaliteter som kunne bevege et menneskesinn, men disse kvalitetene ble nå sett på som avhengige av lytterens holdninger og hans/hennes kunnskap om og erfaring med musikk.<sup>16</sup> Denne kantianske vendingen kom til å forsterke skriftlighetens betydning innen klassisk musikk gjennom den vektlegging som den samlede erfaringsbakgrunn har på oppfattelsen av nye inntrykk.

Lytternes individuelle forutsetninger og musikkens skriftlighet ble på denne måten en viktig del av den klassiske musikken. Det er denne kombinasjonen som har vært kjernen i etableringen av den noe løse sjangerbetegnelsen klassisk musikk. I dag brukes betegnelsen klassisk musikk om musikk fra hvilken som helst historisk epoke så fremt vi kan identifisere et skriftlig element i musikken. En slik identifikasjon er ofte basert på studier av den stilistiske utvikling slik den kan avleses av partiturer og annen notert musikk fra de ulike epokene. Det finnes selvsagt nedskrivninger av musikk innen andre sjangere enn klassisk, f. eks hardingfeleslåtter eller standardlåter i jazz, men poenget er at disse nedskrivningene ikke fungerer identifiserende for sjangeren i samme grad som skriftligheten innen den klassiske musikkulturen. Resultatet er at vi bruker betegnelsen «et kunstverk» også om musikkverk fra historiske epoker hvor musikk primært var en performativ praksis uten noe krav på å være kunst.

Klassisk musikk (i den vide, moderne og kommersielle bruken av termen) er en musikk sjanger hvor skriftligheten er blitt en integrert del av stilkjennetegnene. Skriftlighetens sentrale plass er med å identifisere denne sjangeren til forskjell fra andre musikk sjangere. Skriftligheten har også en annen konsekvens, nemlig at den promoterer institusjonalisering og rasjonalisering av praksis, noe som i neste omgang gir innflytelse og makt i de samfunn som verdsetter slike ordninger. I kjølvannet av de borgerlige revolusjonene i Europa fra 1780-tallet var det viktig å erstatte det gamle føydale systemet med «demokratiske» institusjoner. Ideologisk var rasjonalitet det viktigste momentum ved enhver diskusjon, og en slik oppgradering av argumentet, uavhengig av hvem som fremførte det, bidro til en rasjonalisering av praksis på alle samfunnets områder. Denne rasjonaliteten og det nye økonomiske system, liberalismen, ble kombinert med en søken etter en ekspressivitet som kunne forenes med en anstendig livsførsel karakterisert av frihet, likhet og brorskap.

Resultatene av denne utviklingen ser vi i etableringen av institusjoner som operahus, konserthus, symfoniorkestre, musikkonservatorier og kommersielle musikkforlag fra slutten av 1700-tallet. Rasjonalitetens og liberalismens fremmarsj sees også i en gradvis større separering av arbeid tilknyttet den musikalske praksis, ikke bare mellom komponist og utøver, men særlig i etableringen av nye roller hvor det var behov for en viss musikkunnskap (musikkritiker, administrator, impresario, forlegger, musikk lærer, musikkviter).

Klassisk musikk ble ikke bare en viktig identifikator for borgerskapet, men med dens

skriftlighet ble den et viktig og kraftfullt element i diskusjonen om samfunnets fordeling av ressurser og investeringer knyttet til ulike sjangere av musikk. Skriftlighet og rasjonalitet ga preferanse for klassisk musikk i mange sammenhenger. Kombinasjonen av offentlige institusjoner og et økonomisk liberalistisk marked forsterket og delvis institusjonaliserte den spesielle relasjonen som var i ferd med å utvikle seg mellom innhold og kontekst innen klassisk musikk.

Borgerskapet brukte klassisk musikk med sin skriftlighet som et viktig sosialt kjennemerke og brukte kunstdimensjonen som en ideologisk overbygning for å støtte etableringen av den klassiske musikkens publiseringsvirksomhet, konserter og oppbygging av institusjoner. Dette genererte en rekke sekundærvirksomheter som instrumentproduksjon for allmennheten (særlig piano), impresariovirksomhet for artister, distribusjonssystemer for notetrykk tilpasset/arrangert for markedet (forlagsvirksomhet), og med en økende historisering vokste det gradvis frem en musikkvitenskap som ikke bare var en forlengelse av lærebøker i komposisjon eller fremføringspraksis.<sup>17</sup>

Skriftligheten innen klassisk musikk har hatt innvirkning på en rekke områder i musikkens samfunnet. Det mest sjangertypiske er de klassiske komponistenes bruk av «opus» som en måte å skille mellom de musikkverk som var å betrakte som øvelser innen en fremføringspraksis og de musikkverk som var kunstverk, en prosess hvor Beethoven satte standarden. Vi kan riktignok finne komponister som bruker betegnelsen tidligere, særlig i barokken, men da er det mest i betydningen en samling av verk innenfor samme sjanger eller for en bestemt besetning. Fra begynnelsen av romantikken ble opusbetegnelsen relatert til forestillingen om at en klassisk komposisjon var et kunstverk. Det er i denne kunstverkidentifiserende betydning at opus/verk-begrepet i dag også (kan) brukes innen andre sjangere som f.eks. jazz.

Også for utøveren hadde skriftligheten i klassisk musikk diverse konsekvenser. Det har alltid vært et hierarki blant musikere basert på deres instrumentale ferdigheter. Evnen til bladspill (dvs. å omsette skriftlighet/notasjon til klingende musikk) og utøverens tekniske ferdigheter var blant kriteriene for plassering i hierarkiet fra amatør til profesjonell. I tillegg var utdanningsbakgrunn, forholdet til betaling for opptredener og ikke minst omfanget (og kvaliteten) av repertoaret viktige forskjeller. Med det nye fokus på tolkning og interpretasjon ble også andre dimensjoner tillagt stor vekt. Men samtidig bidro skriftligheten innen klassisk musikk til å knytte fremføring og notasjon tettere sammen; du måtte være i stand til å fremføre musikk i tråd med det noterte for å kunne bli betraktet som profesjonell, samtidig som kravet om personlig tolkning åpnet for en differensiering av hva som var en akseptabel interpretasjon.

Skriftligheten innen klassisk musikk ble vesentlig for utviklingen av en forståelse hvor en komposisjon var et kunstverk, og en fremføring var en av flere potensielle manifesteringer. Musikkens potensial lå i notasjonen, dens aktualisering i fremføringen. En slik todeling åpnet nye muligheter for forlagene. Ettersom det ikke var noen restriksjoner på antall fremføringer av et musikkverk (til forskjell fra ideen i kunstverket som kanskje var tilpasset en bestemt situasjon eller bestiller), kunne man utgi mange ulike utgaver av samme verk.

Mangfoldet av utgaver forsterket skriftlighetsdimensjonen i den profesjonelle utøvers hverdag. Ikke bare skulle man kunne fremføre det som var notert, men en skulle også kunne vurdere validitet og reliabilitet i de ulike utgavene. Dette fikk konsekvenser for musikerutdanningen ettersom det ble vesentlig å vite noe om publiseringspraksis i ulike tider,

for å kunne etablere et riktig tolkningsrom for den enkelte utgaven. Denne utviklingen ble særlig forsterket med tidligmusikkbevegelsen på slutten av 1900-tallet. Dermed ble søken etter urtekstutgaver en naturlig del av den profesjonelle musikerutdanningen innen klassisk musikk.

Graden av nøyaktighet i relasjonen notasjon fremføring har økt opp gjennom historien, men med den blomstrende utgivelsespraksis på 1800-tallet, ble mange verk fra tidligere tider utgitt, gjerne tilpasset den nyeste notasjonspraksisen. Dette medførte en notasjon omkring artikulasjon og dynamikk som var sterkt påvirket av romantikkens idealer.<sup>18</sup> Kunnskap om denne type skriftlighet er nå en nødvendig del av studiet/profesjonsgrunnet for klassiske musikere.

Også innenfor kontekstdimensjonen har skriftligheten satt sine spor i den klassiske musikk sjangeren. Musikk som sosial identifikator for det nye borgerskapet åpnet for større interesse for musikkundervisning som del av dannelsesprosjektet (selv piker kunne få musikkopplæring!). I denne musikkopplæringen var skriftlige kilder det konkrete grunnlaget hvorpå mester-/elevrelasjonen kunne bygges og utvikles. Ettersom dette også var en måte å heve sin sosiale status på, fristilt fra nedarvede rettigheter, ble denne type skriftlig basert kunnskap en viktig innfallspor til relasjonen mellom innhold og kontekst i et musikkverk. At dette medførte legitimeringsprosesser i tradisjonsoverføringen var naturlig, for her ble tradisjonsbasert kunnskap (en musikkstil) formidlet via en skriftlighet som ofte var tilpasninger/arrangementer av en original (-tekst). Behovet for legitimering var dermed åpenbart.<sup>19</sup>

På den offentlige arenaen, særlig i konsertsalen, ble bruken av konsertprogram en annen skriftlighetskilde i relasjonen mellom fremføringen og musikkverket. Denne praksis hadde også innvirkning på forståelsen og konseptualiseringen av det enkelte verk. Mens de tidligste programmene viser en kombinasjon av enkeltsatser fra ulike verk (satsene i en symfoni er spredt mellom arier og andre musikkinnslag), blir respekten for det enkelte verk etter hvert så enerådende at også flersatsige verk oppfattes som store selvstendige enheter. (Det må ikke applauderes mellom satsene i en symfoni/sangene i en syklus!)

Programmet inneholdt informasjon om verkets tittel (selv om den gjerne var laget av konsertgiver og ikke av komponist), og med de ulike satsenes tempo/karakteruttrykk hentet fra begynnelsen av satsen. Denne praksis bidro til forestillingen om at klassisk musikk er godt strukturert, en forestilling som ble utfordret fra og med slutten av 1800-tallet, hvor endringer i tempo og karakter i et stykke skjer svært mange ganger i løpet av en sats. Informasjon om opusnummer eller annen nummerering og abstrakte titler som symfoni og sonate ga også et signal om avstanden mellom fremføringen og kunstverket som idé. Den klassiske musikkens tilknytning til skriftligheten kan også sees i utviklingen av litteraturen rettet inn mot konsertpublikum, i form av operaguides, konsertguides, og allmenne musikk-tidsskrift.

Arenaene med sine sosiale hierarkier, og skriftligheten knyttet til fremføring av klassisk musikk, har etablert en sterk forbindelse mellom innhold og kontekst i denne sjangeren. Denne relasjonen er fortsatt viktig i dagens musikkliv, men den fikk en viktig utfordrer i det 20. århundre med lydfestingsteknikkens og grammofonindustriens inntreden.



## IV. Skriftlighetens fall

Notasjon av de ekspressive kvaliteter i musikken ble tydeligere i løpet av romantikken. Det gjaldt så vel tempo som dynamikk, selv om notasjonen av melodi og rytme fortsatt baserte seg på den logisk-matematiske grunnvoll som Guido fra Arezzo la rundt år 1030. Fra og med wienerklassisismen ble komponistene også mer spesifikke i å definere instrumentasjonen i partiturene.<sup>20</sup> Men fortsatt var realiseringen av notebilde til klingende musikk avhengig av en gjensidig forståelse bygd på konvensjoner og kunnskapstradisjoner mellom komponist og utøver. Så lenge fremføringen skjedde innenfor en tradisjonell kontekst, ble dens validitet akseptert ut fra den tette relasjon som var etablert mellom innhold og kontekst. Med romantikken ble forestillingen om forskjellen mellom en fremføring og en interpretasjon et viktig element for publikum.

Denne variasjonen mellom ulike interpretasjoner ble ikke oppfattet som en utfordring i forhold til forestillingen om musikkverket som noe unikt. Snarere ble variasjonen sett på som en indikator på at et kunstverk innen den klassiske musikkjangeren kunne manifesteres på ulikt vis. Dette la grunnlaget for forestillingen om interpretasjon som en egen dimensjon ved fremføringen. Da Bach fremførte sine kantater i Thomaskirken, var dette fremføringer av Bachs verker, men da de samme kantatene ble fremført hundre år etter, var dette en interpretasjon hvor lytterens fokus var på de interpretatoriske elementer som utøveren trakk fram ved denne spesielle fremføringen. Dette nye fokus -bidro til etableringen av et hierarki av fremføringer, og av verk.

På verksiden utviklet det seg utover på 1800-tallet en kanon av verk i form av et standardrepertoar innen den klassiske musikkverden (lengden på repertoarlisten er det fortsatt noe diskusjon om). Dette bidro til å skille mellom de høyt ansette komponister og alle typer annenrangs komponister, epigoner og middelhavsfarere. Flere typer kriterier var virksomme i denne prosessen, inklusiv en vurdering av komponistens skriftlighet, slik som kunnskap i gamle komposisjonsteknikker (kontrapunkt), harmonilære og instrumentasjon. Slike kunnskaper kunne ikke sikre kvaliteten av et verk alene, men de ble brukt som differensieringsgrunnlag i etableringen av komponisthierarkiet (som om de gjorde det).

Reliabiliteten (riktigheten) av en fremføring innen klassisk musikk, ble mer og mer knyttet til utøverens interpretasjon av musikkens skriftlighet (partituret) og kunnskapen omkring den. Så lenge fremføringene var i en sosial kontekst forbundet med stil- og sjangerspesifikke elementer for klassisk musikk, kunne fremføringen vektlegge ulike aspekter ved musikken. I den sosiale konteksten fungerte klassisk musikk som en viktig identifikator for det publikum som oppsøkte slike konserter.

Med trygge omgivelser kunne nye eksperimentelle uttrykk prøves ut, noe som brakte utvikling til stilen og sjangeren. Skriftligheten i 1800- og 1900-tallets klassiske musikk har vært en begrepsmessig ramme som både har tillatt og etterspurt nye utviklingstendenser. Denne rammen besto av mer enn bare musikalsk notasjon. Den omfattet musikk distribuert gjennom notetrykk, bøker om musikk, offentlige og private musikkinstusjoner og selskaper. Men hva alle disse har felles, er en referanse til en fremføring på konsert som det ultimate utgangspunkt for all klassisk musikk.

Med grammfonen oppsto muligheten for å lydfeste en fremføring, for deretter å avspille musikken hvor-som-helst og når-som-helst.<sup>21</sup> Dette var en fundamental utfordring for den klassiske musikken, i hovedsak fordi dette løsnet forbindelsen mellom innhold og kontekst i en musikkfremføring. Etter at opptaksteknikken kunne ta i bruk multi-track og redigeringsprogrammer som fullstendig oppløste forbindelsen mellom opptaket og

sluttproduktet, ble den begrepsmessige forskjellen mellom fremføring og interpretasjon mer uryddig. En innspilling med klassiske verker er ikke lenger nødvendigvis noen gjengivelse av en fremføringssituasjon, men kan fremstå som et kunstverk i seg selv.<sup>22</sup>

Grammofonindustrien dro fordel av det skillet som var etablert mellom fremføring og interpretasjon og kunne utgi flere ulike innspillinger av samme verk, men med forskjellige utøvere. Poenget var ikke bare å vise lydfestingens mulighet til å bibringe lytterne stadig nye interpretatoriske vinklinger på et musikalsk kunstverk, men for grammofonindustrien var det kommersielt sett viktig å etablere et fokus på de enkelte utøverne.

Lydkvaliteten i den akustiske opptaksperioden (1900–25) var langt dårligere enn i konsertsalen, så bare det repertoar som allerede var godt kjent ble lydfestet. Men det en grammofonplate kunne tilby, var en fremføring av en kjent artist direkte hjem i din egen stue.<sup>23</sup> Man trengte ikke å tilhøre den sosioøkonomiske gruppen som kunne gå på konserter, i alle fall ikke ved besøk av verdensstjerner; det holdt lenge med å kjøpe en grammofonplate. Grammofonplaten (etter hvert også radioen) åpnet dermed for en annen distribusjon av musikk i samfunnet, inkludert kunnskap om musikk, estetikk, skriftlighet og de ekspressive kvaliteter i ulike musikksjangere.

Med mikrofonens inntreden startet den elektriske epoken i opptaksteknikkens utvikling (1925–55).<sup>24</sup> Den medførte en ny omdreining i utviklingen hvor utøveren blir helten på bekostning av komponisten. Mikrofonteknikken gjorde det også mulig for en helt ny type artister: de som ikke hadde de (klangmessige) ferdigheter som trengtes i en konsertsal eller et operahus, men som hadde kvaliteter som mikrofonen kunne fange opp. Selv om denne nye type grammofonartister sjelden truet den klassiske musikksjangeren, brakte disse artistene nye ekspressive elementer inn i den musikalske praksis, noe som ofte virket på tvers av de tradisjonelle sjangergrensene.<sup>25</sup>

I stereofoniens tidsalder (fra ca.1955) hadde grammofonplaten (nå i vinylformat) fått et lydbilde på høyde med konsertsalens. Skriftligheten rundt innspillingene, særlig plateomslagene, viser store forskjeller mellom klassisk og populærmusikk. Teksten på klassiske LP-plater forsøker å fokusere på verket ( gjerne med analyserende tekster om verkets tilblivelse og artistiske elementer) og/eller om komponisten (dette geniet som har skapt den musikalske idé som her kan bli betraktet gjennom denne utøverens interpretasjon). Innen populærmusikken er fokus ene og alene på utøveren, og hvis det er noe tekst, omhandler den utøveren. Gradvis har omslagene innen klassisk musikk også begynt å fokusere på utøveren (Karajan var tidlig ute), men fortsatt er teksten tett knyttet til den klassiske musikkens skriftlighet.

Den digitale revolusjon (fra ca.1985) er den mest fundamentale nyvinning ved at man forlot den analoge lydfestingsteknikken og tok i bruk digitalt utstyr til opptak, redigering, distribusjon og avspilling.<sup>26</sup> Den videre utvikling gjennom internett gjorde tilgangen til musikk til et individuelt valg. Dermed er forbindelsen mellom innhold og kontekst i enhver musikksjanger fullstendig brutt. Det er nå mulig å få lydfiler fra et opptak/en fremføring og lytte til musikken i en situasjon uten noen som helst forbindelse med den kontekst som tradisjonelt har definert denne musikkens sjanger eller stil. For den klassiske musikkens vedkommende betyr det at skriftligheten kan droppes selv om en får tilgang til den klingende musikken.

Ettersom vi alltid vil lytte til musikk i en kontekst, vil en ny situasjon generere nye

lytteholdninger, basert på våre personlige preferanser. Dette vil resultere i at en annen type kunnskap enn den tradisjonelle blir knyttet til klassisk musikk. Det nye vil nok bli mer fokusert på den klingende fremføringen som sådan, og mindre basert på den skriftlighet som har omgitt klassisk musikk. Dermed reduseres viktigheten av reliabilitet (riktighet i forhold til tradisjonen) av en interpretasjon, mens mer vekt legges på dens validitet (gyldighet: rett musikk på riktig sted til riktig tid). Tradisjonelt har det vært den skriftlig baserte kunnskapen om musikk som har hatt størst anerkjennelse innen musikkkritikken, men i dag er det gjerne de personer som har hørt flest plater som er de viktigste opinionsmakerne.

Grammofonplaten åpnet opp for utvikling av nye lytteholdninger.<sup>27</sup> Man var ikke lenger bundet til å være tilstede ved utøverens fremføring av musikken. Et slikt fravær av menneskelig nærhet måtte kompenseres, og i etablering av kunstig tid og rom for musikken, ble det å fremheve solisten/artisten det viktigste virkemidlet.<sup>28</sup> Dette ble gjort både opptaksmessig (balanse- og panoreringseffekter) og i skriftligheten knyttet til markedsføringen av grammofonplaten. Videre kunne man selv bestemme hvor og når en skulle lytte, og hvilke utdrag av musikken som skulle fremføres. En slik individualisering av musikkopplevelsen medførte en forsterket interesse for de ekspressive kvaliteter i de enkelte momenter i en fremføring. Hvorvidt lytteropplevelsen baserer seg på innommusikalske (autonome) eller utenommusikalske (heteronome) elementer blir underordnet selve lytteprosessen, en prosess hvor musikkopplevelsen etableres som en kognitiv struktur. I den perseptuelle og kognitive forening av erfaring og nye inntrykk vil de ekspressive inntrykkenes sterkere gjennomslagskraft lett lede til en øyeblikksfokuset lytterholdning.<sup>29</sup>

Også innen den klassiske musikken ble det viktigere å presentere her-og-nå-opplevelser gjennom finslepte detaljer enn å etablere et logisk ramme for interpretasjonen av et klassisk musikkverk. Det er dette som representerer skriftlighetens fall innen klassisk musikk ettersom opplevelsen av en interpretasjons mening innen denne sjangeren har vært basert på erfaringen av det hele verket slik det har fremstått i konsertsalen. Skriftligheten har som sjangeridentifiserende element vært med på å gi klassisk musikk en lineær og rasjonalistisk ramme for de ekspressive musikalske uttrykkskvalitetene. Denne tradisjonen står nå for fall.

Skriftlighetens fall innen klassisk musikk er delvis et resultat av den dominerende faktor grammofonplatene har hatt i musikklivet i det 20. århundre. Dette har medført en formidling av klassisk musikk som sprenger de tradisjonelle båndene mellom det musikalske innholdet og den sosiale konteksten. Grammofonindustrien har som sådan vært en viktig bidragsyter til demokratiseringen av denne musikk sjangeren ved at musikken er blitt tilgjengelig for nye publikumsgrupper. På den annen side har fokuset på grammofonartisten redusert betydningene av de tradisjonelt skriftlige kildene innen sjangeren.

Det er grunn til å hevde at deler av dagens opptakspraksis er svært opptatt av å gi her-og-nå-opplevelser. Dette manifesteres gjennom bruken av redigeringsprogrammer, hvor målet er å gi hver eneste tone en maksimal klanglig effekt. En moderne studioproduksjon er et lappeteppes av en rekke opptak, og det klingende resultatet kan ha svært lite til felles med den lyd som opprinnelig ble laget av utøveren. Sluttproduktet er en kombinasjon av kvaliteter ved fremføringen, redigeringsmuligheter (ivarettatt av produsenten), og en vurdering av salgspotensial for denne spesielle platen innenfor markedet for denne sjangeren (en vurdering foretatt av plateselskapet).

I en slik prosess er det en rekke kunnskapsområder som blir tatt i bruk, men i de fleste tilfellene er det ingen forbindelse til den klassiske musikkens skriftlighet. Verken

redigeringsteknikker eller finansielle markedsanalyser er unike for klassisk musikk, ettersom dette er kunnskapsområder med helt andre skriftlighetstradisjoner. I et slikt perspektiv reduseres den klassiske musikkens fokus på musikk som kunstverk. På den annen side vil nettopp de muligheter som finnes i moderne opptaks- og redigeringsteknikk åpne for en innommusikalsk perfektjonering av musikkverkets enkeltelementer og ekspressive kvaliteter. I denne sammenheng har grammofonindustrien påvirket kanoniseringen av enkelte komponister gjennom utallige innspillinger av standardrepertoaret, tett fulgt opp av en tekstdominert musikkvitenskapelig diskurs.<sup>30</sup>

Når fonogrammet i denne artikkelen utpekes som den viktigste bidragsyter til skriftlighetens fall innen klassisk musikk, er det fordi det er det enkeltmoment som i størst grad har bidratt til en ny relasjon mellom musikk, utøver og lytter. De opprinnelige sterke båndene mellom innhold og kontekst innen klassisk musikk er nå blitt perforert av grammofonindustriens allestedsnærværende formidling av klassisk musikk. Dette har skjedd både ved oppløsning av de tradisjonelle arenaene og ved distribusjon til folk som ikke nødvendigvis tilhører «riktig» sosioøkonomisk og kulturell samfunnsklasse, og ved en markedsføring og en redigeringsteknikk som fjerner konsertsalen som referanse.

Den individuelle tilgang til all verdens musikk sjangere uten den tradisjonelle bakgrunnskunnskap for å identifisere ulike sjangere har gjort at de institusjonaliserte vedlikeholdsprosessene er i oppløsning. De ekspressive kvalitetene i enhver musikk sjanger er mer eller mindre tilgjengelig for enhver lytter, og de preferanser som utvikles er mer avhengig av tilgjengelig lyd enn av de ulike musikk sjangrenes tradisjonelle identifikatorer. Innen klassisk musikk er komponistens betydning og viktighet nå blitt redusert, mens utøverens rolle og viktigheten av ekspressive kvaliteter i fremføringen blir fremhevet. Skriftlighetens betydning for klassisk musikk har mistet noe av dens sjangeridentifiserende kraft, men klassisk musikk er fortsatt en performativ praksis basert på lyd, temporære bevegelser og lytteropplevelser.

## Bibliografi

Adorno, Theodor W. 1990: «The Form of the Phonograph Record» i *October* 55, Winter, ss. 56–61.

Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (Berlin)

Berger, Peter L. & Thomas Luckman. (1966) 1973: *The Social Construction of Reality* (London)

Blaukopf, Kurt. 1982: *The Phonogram in Cultural Communication* (Wien)

Blix, Hilde. 2004: *Notelesing, hva slags lesing er det? Didaktiske betraktninger rundt hørelærefaget sett i lys av språkopplæringsteorier* (Tromsø)

Borge, Victor. 1972: *Noder og unoder: hvad De næppe anede, at De ikke vidste om musikkens mestre* (København)

Bourdieu, Pierre. (1979) 1995: *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, oversatt av A. Prieur (Oslo)

- Chanan, Michael. 1995: *Repeated Takes* (London)
- Clarke, Eric F. 2005: *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning* (Oxford)
- Cook, Nicholas. 2003: «Music as Performance» i Herbert Clayton & Middleton: *The Cultural Study of Music* (New York and London)
- Dahlhaus, Carl og Helga de la Motte Haber. 1982: *Systematische Musikwissenschaft*. Carl Dahlhaus (red.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 10 (Wiesbaden)
- Dahlhaus, Carl. 1989: *The idea of absolute music* (Chicago)
- Davies, Stephen. 2003: *Themes in Philosophy of Music* (Oxford)
- Day, Timothy. 2000: *A Century of Recorded Music* (New Haven and London)
- Eisenberg, Evan. (1987) 2005: *The Recording Angel* (Yale)
- Gronow, Pekka and Saunio, Ilpo. 1998: *An International History of the Recording Industry* (London and New York)
- Hambraeus, Bengt. 1970: *Om notskrifter* (Stockholm)
- Kant, Immanuel. (1781) 2002: *Kritik af den rene fornuft* (Frederiksberg). Original: *Kritik der reinen Vernunft*, oversatt etter 1787-utgaven av Claus Bratt Østergaard
- Kant, Immanuel. (1790) 2005: *Kritik af dømmekraften* (Frederiksberg). Original: *Kritik der Urteilskraft*, oversatt av Claus Bratt Østergaard
- Mozart, Leopold. 1756: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg)
- Quantz, Johann Joachim. 1752: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin)
- Rothenbuhler Eric W. and John D. Peters. 1997: «Defining Phonography: An Experiment in Theory» i *Musical Quarterly*, 81, ss. 242–264.
- Rottweiler, Hektor. 1934: «Die Form der Schallplatte» i *Einer Wiener Musikzeitschrift* 17 (19)
- Schafer, R. Murray. 1994: *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world* (Rochester, Vermont)
- Simonsen, Tore. 2008: *Det klassiske fonogram*, Ph.D.-avhandling, Norges musikkhøgskole (Oslo)
- Sloboda, John. 1985: *The Musical Mind: the cognitive psychology of music* (Oxford)
- Sloboda, John. 2005: *Exploring the musical mind* (Oxford)

## NOTER

- 1 Det har som oftest vært knyttet til noteslesingsferdigheter, og ikke all litteraturen knyttet til denne type tester er like relevante i en literacy-sammenheng. Sloboda (1985) oppsummerer mye av den engelskspråklige litteraturen om perseptive og kognitive prosesser vedrørende noteslesingen. I Sloboda (2005) drøftes musical literacy på sidene 10–11. På norsk har Hilde Blix (2004) brukt musikalsk literacy og introdusert termen «noteliteracy».
- 2 UNESCOs definisjon er gjengitt fra <http://en.wikipedia.org/wiki/Literacy>. Lest 16.april 2008.
- 3 Berger & Luckman 1973.
- 4 Berger & Luckman bruker betegnelsen legitimering til å beskrive objektivering av annen grad. Eksempelvis vil lærebøker i Bach-stilen benytte forklaringer og begrunnelser som ikke var aktuelle på Bachs tid.
- 5 Bruken av lydfestingsutstyr, senere også lyd- og bildeopptak i innsamling av folkemusikk er en teknologisk videreføring av ønsket om å objektivere praksis gjennom andre typer skriftlighet.
- 6 På dette punkt trår en del av dagens musikk anmeldelser feil ved at de i hovedsak identifiserer sjanger ved å legge for stor vekt på ikkemusikalske elementer som geografi, biografi og økonomi, i stedet for de innommusikalske elementene. Se også Blaukopf 1982.
- 7 Siste kapittel i Hambræus (1970) heter betegnende nok: «Behöver vi nya noteringar? Försök till några pincipresonemang och kommentarer kring ett par valda exempel.»
- 8 Det er sjelden at notasjonen tar inn betraktninger om de akustiske omgivelsene ved fremførings-stedet, men for en lytter vil disse momentene påvirke oppfattelsen av relasjonen mellom den klingende musikken og notasjonen. Se også R. Murray Schafer 1994.
- 9 Selv om deres siktemål var praktisk (den utøvende musiker), var bøkens akademiske status viktig for forfatterne.
- 10 Bach 1753.
- 11 Quantz 1752.
- 12 Mozart 1756.
- 13 Stephen Davies (2003, s. 210) skriver det slik: «In sum, I think musical works are prescribed, sound-event kinds, rather than kinds of patterns or actions. They are created and may be des-troyed. Some of their identifying features depend on relations between their internal structure and social factors external to their immediate bound-aries. They admit of less than perfect instances. As universals, they are more Aristotelian than Platonic.»
- 14 Mozart og Haydn kunne godt bruke folkemelodier i sine kammermusikkverker uten at dette ble sett på som sjangeroverskridelser, bare verkene ble fremført på de «riktige» stedene.
- 15 Dahlhaus 1989.
- 16 Kant 1781–87 og 1790.
- 17 Jfr. Guido Adlers inndeling i historisk og systematisk musikkvitenskap i Adler: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1 (1885) ss. 5–20, referert i Dahlhaus 1982.

- 18 Komikeren Victor Borge (1972) omtaler Breitkopf und Härtel som en av de store barokkomponistene ut fra forlagets mange utgivelser av tidlig musikk hvor uttrykkselementene er ikledd romantikkens skriftlighet.
- 19 Denne uvesentliggjøringen av forskjellen mellom en original og en kopi finner Bourdieu (1979) igjen i sin analyse av de sosiale klassene i etterkrigstidens Frankrike.
- 20 Mozart skrev ut to versjoner av Symfoni nr. 40 i g-moll, med og uten klarinetter.
- 21 Eller som Michael Chanan (1995, s. 7) sier det: «[...] it turned performance of music into a material object, something you could hold in your hand, which could be bought and sold. The effects of this innovation were both economic and aesthetic, and emerged in stages, revealing different aspects in the process.»
- 22 Tore Simonsen (2008) drøfter spenningsfeltet som oppstår rundt det klassiske fonogrammet: som formidler av et allografisk verk (et verk som kan representeres på ulike måter uten å miste sin unikhhet), som representasjon av en fremføring, og som et autografisk kunstverk i seg selv.
- 23 Timothy Day (2000, s. 216) kommenterer dette slik: «Recording has allowed the kind of intimacy between listener and performer never previously possible.»
- 24 Inndelingen i opptaksteknikkens utvikling er knyttet til innføring av ny teknologi. Overgangen fra akustisk til elektrisk skjedde rimelig konsentrert i årene 1925–26. De øvrige epokenes overganger har vært mer utflytende.
- 25 I Pekka Gronow and Ilpo Saunio (1998, s. 214) påpekes hvordan grammofonplaten, som egentlig låser en fremføring for all fremtid, kom til å bli en viktig formidler av improvisert musikk.
- 26 Jeg finner Rothenbuhler & Peters (1997, s. 242) sin bekymring litt for bombastisk når de hevder: «With the popularization of digital recording and playback techniques (CD, DAT, DCC, etc.), the end of the age of phonography is at hand.» Selv om den fysiske grammofonplaten forsvinner, er det fortsatt relevant å beskrive den fysiske enheten (den digitale filen) med lagret musikk som et resultat av phono-graphy; en lyd-skriverprosess. De skiller videre (s. 252) mellom analoge opptak sine muligheter for reproduksjon (av musikken), mens digitale opptak kun kan etablere en rekonstruksjon. Men også for analoge opptak må lyden etableres gjennom dertil egnet avspillingsutstyr, og det er mange feilkilder i den prosessen som gjør det mest relevant å omtale det som en rekonstruksjon.
- 27 Grammofonplaten, sier Theodor W. Adorno er «als künstlerisches Verfallsprodukt die erste Darstellungsweise von Musik, die als Ding sich bestizen lässt» (Rottweiler 1934, s. 36). Rottweiler er et pseudonym Adorno brukte i unge år. En engelsk oversettelse er å finne i October 55 (Winter 1990), ss. 56–61.
- 28 Evan Eisenberg (1987, 2.utgave 2005, s. 120): «The principle involved here is not limited to jazz; in a sense, it is the same principle that suggests a forward balance for the soloist in a con-certo recording. In a wider sense, it is the same principle required, for phonography to get off the ground, figures like Armstrong and Caruso – figures I call icons of phonography.»
- 29 I Eric F. Clarke (2005) presenteres et alternativ til skismaet mellom autonomi og heteronomi gjennom en økologisk tilnærming til den persepsjonsprosess som ligger til grunn for etableringen av musikalsk mening.
- 30 I artikkelen «Music as Performance» påpeker Cook (2003, s. 210) at «thinking of ‘art’ performances as reproductions may be less useful than thinking of them as monolithic, culturally privileged instances of intertextual reference».