



Universitetet
i Stavanger

Dahl, P. (2009) Grip mikrofonen? *Studia Musicologica Norvegica*, pp. 156-173

Lenke til publisert versjon: <http://www.idunn.no/ts/smn/2009/01/art12?highlight=#highlight> (Det kan være restriksjoner på tilgang)



UiS Brage
<http://brage.bibsys.no/uis/>

Denne artikkelen er gjort tilgjengelig i henhold til utgivers retningslinjer.
Det er forfatterens siste upubliserte versjon av artikkelen etter fagfelleevaluering, såkalt postprint.
Dersom du skal sitere artikkelen anbefales det å bruke den publiserte versjonen



Grip mikrofonen?

av Per Dahl

Abstract:

Listening to 210 recordings of Grieg's opus 5 no. 3 from 1899–2005, I have selected a small section of the song (bars 10–16), and analysed the singer's choice of expressions of intensity or intimacy. Intensity is defined as a quality where the potentiality of the expression is linked with general, congeneric elements (signs, symbols, gestures). Intimacy is defined as a quality where the actuality of the expression is linked with the performer and the moment of performance.

From 1926 a new kind of singer emerged: the gramophone artist using the microphone as his/her main expression tool resulting in intimacy, mostly by performing regular text rhythms in an irregular way (*parlando*). The concert hall singer did not change his/her style of singing, taking advantage of the studio until the beginning of 1950s. The tendency of tidying up performances towards more literary correct performances is documented in these recordings up to 1975. Then the intimacy of *parlando* again becomes the main expression in this section.

Keywords: Gramophone records, intimacy, intensity, *parlando*, soundscape

Bakgrunn

Da Grieg skrev *Jeg elsker Dig!*, var det kun en akustisk fremføring som var tenkelig. Hans manuskript er derfor utformet med en notasjon som forholder seg til en fremføringstradisjon hvor konsertsalen var et konstituerende fremføringssted for musikalske kunstuttrykk. Sangen inngår i den tyske lied-tradisjonen, hvor kvaliteter som intimitet og ettertenksomhet dominerer store deler av repertoaret. Sjangeren vokste frem på begynnelsen av 1800-tallet som følge av de nye klaverinstrumentenes muligheter for nyanserte anslag og dynamikk. Den intensitet i uttrykket som tidligere i hovedsak var tillagt vokalstemmen, kunne nå nyanseres og forsterkes gjennom et dynamisk klaverakkompagnement. Borgerskapets fremvekst og utviklingen av nye estetiske vurderingsnormer i kjølvannet av opplysningstiden bidro også til å etablere lieden som en viktig musikalsk uttrykksform.

I mitt materiale (210 grammofoninnspillinger av *Jeg elsker Dig!*) er Griegs melodi det eneste grunnelement som beholder sin struktur i alle innspillingene. Det finnes innspillinger med endringer av harmonikk, taktart og tekst samt en rekke forskjellige orkestreringer av Griegs originale komposisjon. Materialet ble i min doktorgradsavhandling inndelt i to kategorier: konsertsaltradisjonen og kommerstradisjonen, på grunnlag av min oppfatning av interpretasjonene, og dette ble utgangspunktet for å velge lytterens perspektiv i teoriutviklingen.¹ Jeg har også andre steder gjort rede for diverse utviklingstendenser vedrørende frasemessige tempoendringer i disse innspillingene.² Variasjonsbredden i tempovalg har holdt seg stabil i hele opptakshistorien, men etter 1955 ble tempoavvikene i de ulike frasene mindre i forhold til tolkningens grunntempo. Denne innstramningen ble sett i sammenheng med en økende grad av notetrohet i fremføringer, og at sangerne nå begynte å ta i bruk grammofoninnspillinger som supplement til den stilfølelse de ellers opparbeidet gjennom sine studier og ved å overvære konsertfremføringer.

Problemstilling

I denne undersøkelsen vil jeg ta utgangspunkt i et annet inntrykk jeg satt igjen med etter å ha lyttet til alle innspillingene, nemlig fornemmelsen av at klassisk skolerte sangere innen konsertsaltradisjonen lenge gjorde sine opptak uten tanke på de muligheter som mikrofoner og klangbehandling av lyden representerte. Innen kommerstradisjonen oppsto «grammofonartisten» med flott mikrofonstemme (men uten mulighet til å fylle en konsertsal med sin røst) umiddelbart etter at de første elektriske opptakene kom på markedet i 1926. En eller annen gang etter 1950 begynte det likevel å dukke opp innspillinger innenfor konsertsaltradisjonen hvor virkemidler typiske for en studioproduksjon og «croonerens» sangteknikk ble tatt i bruk. Denne tendensen er blitt enda tydeligere etter CD-platen og den digitale redigeringsteknikkens inntreden på 1980-tallet.

Selv om intimitet og ettertenksomhet er karakteristika ved store deler av liedrepertoaret, er dette dimensjoner som tilhører lytteren (og komponisten og utøveren), men de oppfattes ikke som elementer som vanligvis kan skriftliggjøres gjennom notasjonen innen den klassiske musikken. Notasjonen er knyttet til musikkverket, mer som en skriftliggjøring av kunstverkets idé, og fremtrer som en objektivert musikalsk struktur innenfor sin tids notasjonstradisjon.³ I så måte er notasjonen bedre egnet til å ivareta variasjoner av intensitet enn intimitet. Mikrofonen skulle imidlertid være svært velegnet til å skape intimitet i en fremføring. Det som i utgangspunktet var en utøvertradisjon rettet mot konsertsalen, fremtrer i dagens grammofonmarked som en tradisjon med større vekt på intimitet i uttrykket. I denne studien vil jeg undersøke hvorvidt dette er en relevant karakteristikk av utviklingen og forsøke å kartlegge noen elementer i denne.

Begrepsavklaringer

Jeg vil betrakte intensitet som en kvalitet ved det musikalske uttrykket hvor en søker en kraft fra eller økning av et enkeltstående uttrykkselements allmenne, innommusikalske uttrykkspotensial. Sagt på en mer definatorisk måte: Intensitet er en kvalitet ved enkeltuttrykket hvor uttrykkspotensialet er knyttet til allmenne, innommusikalske elementer (tegn/symboler/gester), gjerne indikert i notasjonen. Intimitet vil derimot være en aktualisering av uttrykket gjennom en (økt) personfokusering som dermed er et utenommusikalsk element. Intimitet aktualiserer også en (økt) øyeblikksorientering av det enkelte uttrykkselementet. Dette skjer ved å fristille det enkelte tegn/symbol/gest fra dets ideologiske ramme, eller også bruke de enkelte tegn/symbol/gester fra ulike ideologiske rammer i den ene tolkningen. Med ideologisk ramme menes her uttrykkets historiske kontekst eller dets historiske periode. Eller sagt mer definatorisk: Intimitet er en kvalitet ved enkeltuttrykket hvor uttrykket aktualiseres gjennom tilknytning til utøverens person og fremføringsøyeblikket. Det intime vil ofte fremkalles gjennom et fortrolig tonefall, en henvisning til de intime rom, eller ved en avgrensning av vår historiske kontekst til nuet, alt sammen elementer hentet fra våre mellommenneskelige relasjoner og situasjoner. Mens intensitetsøkning vil bidra til å tydeliggjøre eller forløse verkets struktur, vil en intimitetsøkning altså dreie fokus over på øyeblikket og den aktuelle utøver.

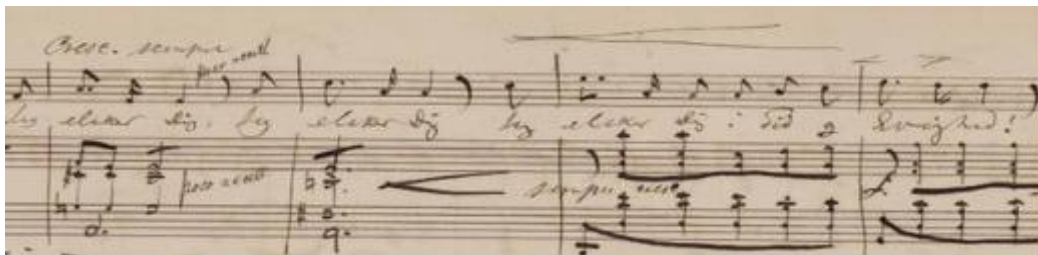
Min tidligere inndeling av materialet i to grupper, konsertsaltradisjonen og kommers-tradisjonen, skal også i denne sammenheng oppfattes som en inndeling av et kontinuum. Den ene ytterlighet av tolkninger er karakterisert ved intensjonen om å formidle et budskap innenfor en historisk orientert tradisjon basert på skriftlighet og fremføringspraksis

(konsertsaltradisjonen), hvor det estetiske perspektivet danner vurderingsgrunnlaget. Kontinuumets andre ytterpunkt omhandler tolkninger som er karakterisert ved deres intensjon om å formidle et budskap i en øyeblikksorientert tradisjon basert på muntlighet og markedsmuligheter, hvor tolkningens ekspressivitet danner vurderingsgrunnlaget. Noe avhengig av hvordan man operasjonaliserer de ulike kriteriene, vil enkeltinnspillinger kunne være relevante for begge tradisjonene, men i hovedsak har denne grupperingen vært en enkel, men subjektiv fordelingsprosess.

Utvalg og kategorier

Jeg vil i denne studien konsentrere meg om taktene 10–16 i Griegs opus 5 nr. 3, med følgende tekstlinjer (fra siste halvdel av sangen):

- | | |
|---|------------|
| 3. Jeg elsker Dig som Ingen her paa Jorden! | takt 10–11 |
| 4. Jeg elsker Dig! | takt 12–13 |
| 5. Jeg elsker Dig! | takt 13–14 |
| 6. Jeg elsker Dig i Tid og Evighed! | takt 14–16 |



Figur 1. Griegs manuskript (Utdrag, tekstlinje 4–6)

Den aller siste tekstlinjen (7. Jeg elsker Dig i Tid og Evighed!) har jeg valgt å utelate i denne sammenhengen, da den i de aller fleste innspillingene blir fremført meget langsomt (ca. 60 % av tolkningens grunntempo) og med diverse tenutoer på ulike stavelser og ord.⁴ Jeg har valgt ut dette partiet fordi det er her Grieg går ut over H.C. Andersens opprinnelige tekst, og fordi dette er et parti hvor forskjellene mellom intensitet og intimitet i tolkningene er tydeligst. De til dels omfattende forskjeller mellom Griegs -manuskript og de trykte utgavene vil jeg ikke kommentere i denne omgang. At Grieg ønsket at dette partiet skulle inneholde både intensitets- og intimitetsuttrykk, vil jeg kommentere senere i artikkelen.

På grunnlag av begrepsanalysens todeling av disse opplevelseskvalitetene kan man gi følgende kategorisering/operasjonalisering av vurderingselementer i utdraget fra opus 5 nr. 3:

Elementer i verket	Intensitet	Intimitet
Dynamikk	Sempre cresc.	Plutselig / uventet svakt
Rytmiikk	<i>Accelerando</i> (ensartede metastrukturer / fraser)	<i>Parlando</i> (uregelmessige metastrukturer / fraser)
Harmonikk	Griegs egen harmonikk	Feitere, med rikere enkeltakkorder
Tekst	H.C. Andersen/Grieg	<i>Song of Norway</i> / Bronner
Orkestrering	Max Bruchs arrangement fra 1914 utgitt på Peters i 1915	Solistiske innslag / obligatstemmer
Klangrom	Homogent (enhetlig klangrom)	Heterogent (todelt: egne klangrom for sang / klaver)
Klangideal	Konsertersalens etterklangstid (Stabil klang)	Studioet (Kunstig dynamisk klang)

Tabell 1. Vurderingselementer

En tolkning med alle intensitetselementene vil være helt i tråd med Griegs verk og konsertsaltradisjonen. De aller fleste innspillingene er da også eksempler på slike tolkninger.

En tolkning med alle intimitetselementene vil ikke være mulig uten mikrofonen og redigeringsmuligheter. Dette er elementer som er gjennomgående innenfor de tolkninger jeg har karakterisert som kommerstradisjonen, men i denne undersøkelsen vil jeg altså forsøke å påvise hvordan slike elementer er blitt tatt i bruk i stadig sterkere grad også innenfor konsertsaltradisjonen.

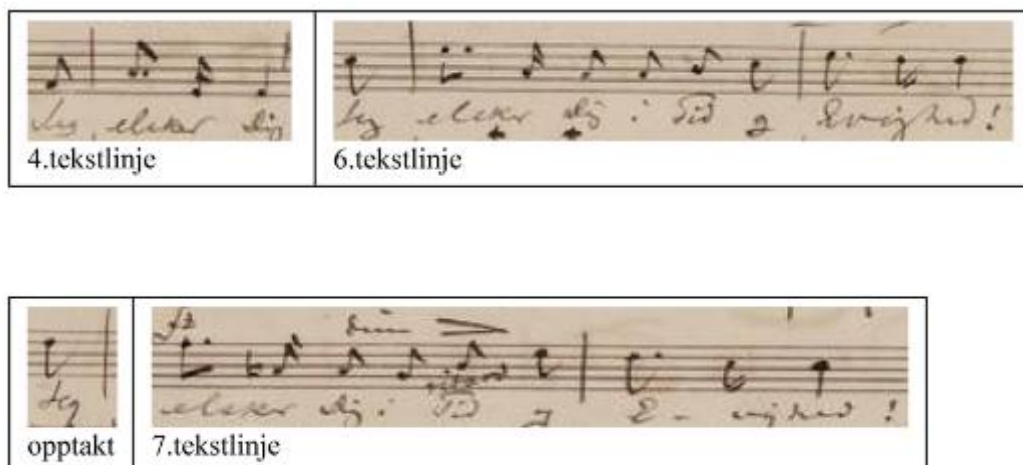
Det er notert både *sempre cresc.* og *poco accel.* i Griegs manuskript (og i de skandinaviske utgavene). Dette oppfatter jeg som klare intensitetselementer. Griegs harmonikk har mange intensitets- og intimitetselementer og burde i utgangspunktet være tilstrekkelig for å få frem budskapet i sangen. Imidlertid er den ofte oppfattet som en *love song*, og det har medført en del arrangementer hvor harmonikken og enkeltakkorder er lagt tettere opp til denne sjangerens harmoniske univers. Bruken av slike enkeltakkorder er eksempler på det jeg i begrepsanalysen kalte bruk av tegn/symboler/gester fra ulike ideo-logiske rammer inn i den ene tolkningen. Griegs/Andersens tekst har en fin balanse mellom det sensuelle «Jeg elsker Dig» og den moralske forpliktelsen «i Tid og Evighet!», en dualitet som er ivaretatt i de fleste oversettelsene. Men med den nye teksten i «*Song of Norway*» (fra 1944) blir teksten omgjort til *love song*-tradisjonens fysisk-kroppslige intimitetsbekjennelser.⁵ Jeg betrakter Max Bruchs orkestrering for lite orkester som en stilmessig relevant forlengelse av Griegs komposisjon, også når det foregår en utvidelse til symfoniorkester i innspillingene i den stereofoniske perioden. Jeg definerer klangrommet som homogent når det er i tråd med en fremføring på Griegs tid, ved at den skjer i ett rom med både sanger og akkompagnement til stede (med lytteren i samme rom), og at deres lydproduksjon må forholde seg til dette rommets akustikk. Konsertsalen som overordnet klangideal karakteriseres også av en stabil klang ved at man som publikum sitter i ro på en plass i salen under konserten.

Innen kommerstradisjonen vil det noen ganger forekomme endringer av den opprinnelige skriftlighet i Griegs komposisjon, spesielt for harmonikk og tekst. Når det gjelder orkestrering, vil bruken av solistiske innslag og obligatstemmer være med på å individualisere deler av akkompagnementets tekstur på måter som kan bidra til en understreking av den

menneskelige intimitet mellom to, nemlig sangeren/sangstemmen og instrumentalisten/obligatstemmen. En slik metaforisk personifisering forsterker også øyeblikksmomentet på bekostning av formelementene i komposisjonen. Det revolusjonerende med mikrofonen er imidlertid mulighetene for å splitte opp klangrommet, slik at akkompagnementet og sangstemmen kan tillegges ulike klangrom; både etterklangstid og klangprofiler kan reguleres. Dette åpnet for en kunstig og dynamisk klang som klang-ideal i en studioproduksjon. En slik etterbehandling av lyden representerer noe annet enn den tradisjonelle mikrofonbruken hvor man etablerer en annen balanse mellom lydkildene enn den som er i opptakssituasjonen. Selv om sangeren er lenger fremme i lydbildet, trenger ikke det å medføre en todeling av det totale lydlandskapet. Men når balansen blir så ulik at det ikke er mulig å forestille seg sanger og akkompagnement i samme rom, vil jeg registrere det som et todelt klangrom. Dette gjelder særlig i den elektriske perioden. Fra og med den stereofoniske epoken vil også etterklangstid og profil på klangrommet kunne bli forskjellig mellom sanger og akkompagnement, og jeg vil også registrere dette som ulike klangrom, uavhengig av balanseforholdet.

En studioproduksjon skulle ikke bare gjengi den klang som utøverne produserte, men også kompensere for den manglende visuelle feedback som lyttere i konsertsalen får ved fremføringer. Det lydlandskap som skulle fremtre ved avspillingen av en grammofonplate måtte dermed være forskjellig fra den lyd som musikerne produserte i studio, for at grammofonplatetytteren skulle kunne ha fornemmelsen av å sitte i konsertsalen og høre fremføringen.⁶ Den klassiske innspillingens ontologi blir drøftet i Tore Simonsens doktorgradsavhandling.⁷ Her drøftes om en innspilling kun er en avbildning av en fremførelse, eller om den også kan betraktes som et autonomt kunstverk.⁸ I forhold til min todeling av klangideal vil innspillinger med konsertsalen som ideal falle inn under avbildningsideologien, mens innspillinger med studioet som klangideal noen ganger forsøker å etablere innspillingen som et autonomt kunstverk.

Det vil være feil å tolke Griegs manuskript som fritt for intimitetselementer. For det første er dette en kjærlighetserklæring, hvilket i seg selv forutsetter en viss grad av intimitet integrert i komposisjonens meningskonsept. Jeg vil videre trekke frem Griegs utvidelse av H.C. Andersens tekst, tekstlinje 4–6; «Jeg elsker Dig!, Jeg elsker Dig!, Jeg elsker Dig i Tid og Evighed!» som et eksempel på at Grieg ønsket å tillegge denne komposisjonen en klar intimitetsdimensjon. Jeg vil også påpeke det unike i Griegs notasjon i akkurat disse taktene. Her, og kun her i hele opus 5, blir den punkterte åttendedelsnotens fane skrevet som en rett og tykk strek (skrevet med fysisk ettertrykkelighet), og det på stavelsen «elsk»! Forskjellen til skrivemåten for den eteriske «Evighed» er tydelig i tekstlinje 6 og 7.⁹



Figur 2. Forstørret faksimile av «Jeg elsker Dig» i tekstlinje 4, 6–7

Ut fra liedtradisjonens hovedkarakteristika og Griegs konkrete identifikasjon med tekstens innhold vil det derfor være naturlig at også tolkninger som klart faller inn under konsertsaltradisjonen vil kunne ha elementer innen dynamikk og rytmikk som forsterker intimitetsdimensjonen i uttrykket. Brudd på den foreskrevne økningen av det dynamiske nivå ved plutselig/uventet bruk av svak tone på enkeltord og stavelser vil rykke lytteren nærmere utøveren, og brukt på ord/stavelser som «Jeg», «elsker/elsk» vil dette selvsagt øke intimiteten i uttrykket. Det er foreskrevet *poco accelerando* i dette partiet, og en gradvis økning av grunnpulsen er den vanligste tolkningen av et slikt foredragstegn. En slik prosess vil normalt medføre at gjentakelser av rytmiske figurer (som her på teksten «Jeg elsker Dig!») vil opprettholde sin (meta-)struktur selv om enkeltelementene blir forkortet. Et tydelig avvik fra en slik rytmisk utforming av teksten i retning av en mer *parlando*-karakter vil kunne fungere intimitetsøkende. Det skjer ved at tekstutsnittets jeg-person gjennom en mer talelignende/resiterende fremføring med betoning av enkeltord og stavelser ut over det som står skrevet i notene, individualiserer teksten og nærmest inviterer til en fortrolig dialog med lytteren, noe som både er personfokuserende og gir et forsterket fokus på øyeblikket. Ut fra kritikernes omtale av Nina Griegs tolkninger var dette uttrykkskvaliteter Grieg var kjent med, og som han verdsatte meget høyt.¹⁰

Robert Philip har påvist at innen innspillinger av instrumentalmusikk, har det skjedd en gradvis utvikling under hele 1900-tallet i retning av større notetrohet og mindre *rubato*-spill, både innen kammermusikken og orkesterrepertoaret.¹¹ Det vil derfor være av interesse å undersøke hvorvidt dette lille utvalget av 1900-tallets lied-tolkninger har nærmet seg instrumentalmusikkens notetrohet gjennom redusert bruk av *parlando* innen konsertsaltradisjonen. Forutsetningen er da at *parlando*-bruken er betydelig i den akustiske epoken av gramfoninnspillinger, og at den erstattes av et *accelerando* i de aktuelle frasene i de etterfølgende opptakstekniske epokene. Bruken av *parlando* var sentral i etablering av syngemåten «crooner» fra den elektriske epoken av, og den har forblitt et kjennemerke for alle mikrofombaserte vokale stiluttrykk siden.¹²

Det som fundamentalt bryter med Griegs utgangspunkt er der hvor klangrommet og klangidealet baseres på den elektriske (og digitale) opptaksteknikkens muligheter til manipulering av lydildene. Når en slik manipulering medfører etablering av ulike klangrom for sanger og akkompagnement, forlater man det homogene lydbilde som var grunnlaget for

Griegs konsepsjon av dette stykket. Lytteplassen i en konsertsal har et stabilt klangspekter og en stabil etterklangstid. Det akustisk/mekaniske opptaksstudioet var klangmessig stabilt, selv om bruken av lydhorn, omorkestreringer og plassering av sangere og akkompagnement var langt fra oppsettet i en konsertsal. Det mikrofonbaserte studioet ga muligheter til manipulering med lydkildene og balansen dem i mellom, og etter hvert også til etablering av en kunstig klang hvor klangspekteret kunne tilpasses den enkelte lydkilde og forandres underveis i musikkstykket.

Disse mulighetene ble utnyttet innen kommerstradisjonen fra de elektriske innspillingene startet, og det resulterte i en rekke nye klanglige uttrykkskvaliteter som svært ofte forsterket intimitetsdimensjonene i tolkningene. De nye klanglige uttrykkskvalitetene ble forløst gjennom de mulighetene mikrofonen og redigeringsteknikken frembød, og de kunne fremstå som nye estetiske kvaliteter ved fortolkningen av et verk.¹³ Dermed kunne grammofonplaten fremstå ikke bare som en reproduksjon av den eksisterende musikkulturen, men tilføre det musikalske rommet kvaliteter som kun var tilgjengelige via grammofonstudioet.

Undersøkelsen

I denne undersøkelsen vil jeg forsøke å avdekke fra hvilket tidspunkt studiorelaterte tolkningselement og virkemidler begynner å bli brukt av utøvere som har konsertsalen som klangideal. Alle opptak fra og med den elektriske perioden ble gjort med mikrofoner, men det er når bruken av de samlede opptakstekniske mulighetene går ut over det tolkningsideal som kan realiseres i konsertsalen, at resultatet defineres å inneholde studiorelaterte tolkningselement og virkemidler.

Jeg opererer i utgangspunktet med en firedeling av den opptakstekniske historien: 1) Den akustiske perioden (frem til 1925), 2) Den elektriske perioden (1926–1955), 3) Den stereofoniske perioden (1956–1985), og 4) Den digitale perioden (1986–). Både overgangen fra elektrisk til stereofonisk og fra stereofonisk til digital er langt mindre kronologisk entydig enn overgangen fra akustisk til elektrisk, så her vil det kunne forekomme enkeltinnspillinger som går på tvers av årstallsgrensene.¹⁴

Gitt min forventning om at mikrofonen åpnet for andre typer sangere og andre sang-idealer enn konsertsaltradisjonen, skulle de eksempler jeg har på innspillinger i kommerstradisjonen innen den akustiske perioden ha tolkninger som følger konsertsaltradisjonen med tanke på dynamikk og rytmikk, klangrom og klangideal.

Undersøkelsene omkring påvirkning fra den opptakstekniske utvikling innen konsertsaltradisjonen vil starte med en sammenligning av innspillinger hvor den samme sangeren har gjort innspillinger i mer enn én opptaksteknisk epoke: akustisk og elektrisk, elektrisk og stereofonisk, stereofonisk og digital. Her vil det ikke forventes endringer i overgangen mellom den akustiske og den elektriske epoken, men det kan forekomme endringer i de to andre overgangene. Påstanden om at kommerstradisjonen tar i bruk mikrofonens muligheter for todelt klangrom (og etter hvert studioets muligheter for kunstig dynamisk etterklang) så snart de opptakstekniske muligheter er til stede, vil også bli forsøkt dokumentert.

Deretter vil jeg forlate inndelingen mellom konsertsaltradisjon og kommerstradisjon og presentere data fra en ny gjennomlytting/klassifikasjon av innspillingene i henhold til de kriterier som her er relatert til perspektivet intimitet versus intensitet. Registreringen er basert

på mine egne gjennomlyttinger, og denne undersøkelsen ligner således en *case study*.¹⁵ Skillet mellom klangideal og klangrom er kanskje det mest diffuse/vanskeligste, men jeg oppfatter klangidealet som en overordnet kategori basert på summen av virkemidler (tilstrebes en konsertsalsituasjon eller ikke?), mens klangrommet er mer bestemt av de akustisk klingende parametere. Med tanke på todelingen mellom enhetlig (homogent) og todelt (heterogent) klangrom vil begge variantene være relevante for konsertsalidealet, mens det kun er todelt klangrom som kan forenes med studioidealet (et enhetlig klangrom vil automatisk identifiseres med konsertsalidealet). Ved å tillate begge typer klangrom innen konsertsalidealet vil jeg kunne fange opp innspillinger som klart hører hjemme i konsertsaltradisjonen (deres intensjon synes å være å formidle et estetisk budskap innenfor en historisk orientert tradisjon basert på skriftlighet og klassisk fremføringspraksis), selv om de tar i bruk studioets muligheter for klangbehandling. Jeg håper på denne måten å kunne påvise innspillinger hvor studiorelaterte tolkningselement er tydelige også innen konsertsaltradisjonen, og å tidfeste når slike element dukker opp.

Resultater

I mitt materiale er det 4 innspillinger i den akustiske epoken som er klassifisert som tilhørende kommerstradisjonen (Louis van der Sande, 1.4.1904; Martin Öhman, 1.4.1923; Inga Ørner 1914 og Birgit Engell, 14.10.1924).¹⁶ Alle disse innspillingene synes å falle sammen med konsertsaltradisjonen med tanke på klangideal og klangrom, samt på utformingen av dynamikk- og rytmikkelementene. Alle de andre innspillingene i den akustiske epoken følger konsertsalidealet og er klassifisert med enhetlig klangrom, selv om balansen mellom sanger og akkompagnement kan være skjev som følge av plasseringen i forhold til hornet.

Tre sangere har gjort innspillinger både i den akustiske og den elektriske epoken: Emmy Bettendorf (21.9.1921, 2.1.1924, 22.9.1929), Karin Branzell (1923, 1928) og Richard Tauber (17.3.1924, 14.1.1932, 25.8.1942). I alle tre tilfellene er det ingen endring i deres utforming av elementene dynamikk og rytmikk. Emmy Bettendorf fremfører sitt parti i den elektriske innspillingen uendret i forhold til de akustiske, men med mikrofonen i studio synes det som om obligatfiolinisten og Bettendorf skifter posisjon under selve opptaket. Resultatet blir et delt klangrom som vitner om en studioproduksjon. På sine to tyske innspillinger (1924, 1932) gjør Tauber en uventet *pianissimo* i første vers, takt 10, hvor det er notert *forte*, en effekt som klart øker intimiteten i tolkningen. Dette elementet blir senere tatt opp av Nicolai Gedda, da i den danske teksten.

Kun to sangere innen konsertsaltradisjonen er registrert med innspillinger både i den elektriske og stereofoniske epoken; Kirsten Flagstad (1.4.1936, 25.7.1936, 29.5.1954, 1.3.1956, 7.9.1957) og Tiit Kuusik (1954, 1976). Den siste innspillingen med Flagstad er fra hennes avslutningskonsert i Royal Albert Hall og har klart konsertsalideal også klangmessig, slik som de tre første. Innspillingen fra 1. mars 1956 er imidlertid preget av et delt klangrom mellom sang og klaver, selv om klangidealet er konsertsalens. Begge Tiit Kuusiks innspillinger har konsertsalen som klangideal, men avstanden mellom sangstemmen og klaverakkompagnementet og deres forskjellige klangprofil gjør at begge klassifiseres med delt klangrom.

Det er to norske sangere i dette materialet som har gjort innspillinger i både stereofonisk og digital epoke: Kari Løvaas (1978, 1979, 1992) og Knut Skram (1985, 1993).

Alle innspillingene klassifiseres som konsertsalideal, men de to første innspillingene med Kari Løvaas og Knut Skrams første har delt klangrom, mens det i deres siste innspillinger er et enhetlig klangrom i tolkningene.

Studioet som klangideal

Innspillinger med studioet som klangideal starter med de elektriske innspillingene og karakteriseres alle ved et delt klangrom mellom sangeren og akkompagnementet. Det kan være en rekke elementer som virker inn på opplevelsen av delt klangrom: balansen mellom sanger og akkompagnement, ulik nærhet til mikrofonen, etterklangstiden, og etter hvert mulighetene for etablering av kunstig (og dynamisk variabel) klang. Skillet mellom de to typer klangideal (studioet og konsertsalen) er knyttet til sluttresultatet: klinger det som om man etterstreber (lager et lydbilde som gir assosiasjoner til) den enhetlige lyd i konsertsalen, eller den sammensatte lyd i et studio.

Det er i alt 41 innspillinger i dette utvalget som er klassifisert med studioet som klang-ideal (og med delt klangrom). Den første er gjort av Franz Baumann i 1928, hvor hans stemme klinger klart separert fra salongorkesteret. Mens produksjonen av denne type innspillinger holder seg jevnt i den elektriske epoken (21 innspillinger), faller produksjonen kraftig i den stereofoniske epoken (8 innspillinger), for så å ta seg noe opp igjen i den digitale epoken (12 innspillinger).

Det mest karakteristiske ved de 41 innspillingene er en klar overvekt av *parlando* (80%) fremfor *accelerando* (20%) i tekstlinjene 3–6. Det er mikrofonens muligheter til å fange ekspressive kvaliteter fra talen som her blir tydelige. Slike kvaliteter har gjerne for lite energi til å bli hørbare i store rom, og de krever ofte en annen sangteknikk enn den klassiske for å kunne realiseres. *Parlando*-effekten er klart dominerende i disse 41 innspillingene i alle tiårene etter innføringen av mikrofonen, og er sammen med delt klangrom en av de sterkeste indikatorene for identifikasjonen av kommerstradisjonen.

De fleste innspillingene innen kommerstradisjonen har en *crescendo* i takt 12–14. Den forlenges ofte også til høydepunktet i takt 17. Blant kommersinnspillingerne er det imidlertid noen eksempler på at sangeren i stedet for *crescendo* holder tilbake den forventede intensitetsøkningen (*crescendo*), og at mikrofonen i stedet brukes stadig tettere på stemmen, slik at graden av intimitet økes betydelig. Det første eksemplet er Sven d'Aillys innspilling fra september 1930, hvor han akkompagneres av Georg Enders Salongorkester. En velklingende balanse mellom sanger og orkester ved en slik sangteknisk løsning ville ikke ha vært mulig uten bruk av mikrofon og separate klangrom for sanger og orkester. En slik effekt brukes også av Helena Bliss (1.9.1944), Bing Crosby (11.12.1944), og fra 1990-tallet også av sangere fra konsertsaltradisjonen som Barbara Bonney (9.8.1999). Det å synge svakt på topptonen i takt 17, enten i første eller andre verset, dukker opp på innspillinger med studioidealet hos Peders Severin (1.9.1976), Hillevi Martinpelto (1993) og Inga Maria Eyolfsdóttir (1997).

Det er også gjennomgående at i disse 41 innspillingene med studioet som klangideal benyttes et orkesterakkompagnement, og da oftest forskjellig fra Max Bruchs arrangement. De fleste (80 %) av disse orkesterarrangementene avviker fra Griegs/Bruchs harmonikk i hovedsak gjennom tilpassing til *Song of Norway*-idiomet (George Forrests arrangement fra 1944). I ti av innspillingene med studioet som klangideal benyttes også Robert Wrights tekst fra *Song of Norway*. Sammen med Gerhard Bronners nye, tyske tekst til Julia Migenes-innspillingen, utgjør disse elleve innspillingerne de eneste med annen tekst enn den opprinnelige og dens

oversettelser. Kun ti av de 41 innspillingene er med klaver, og de er alle innspillinger i den digitale epoken (med unntak av innspillingen med Karl Schmitt-Walter fra 5.6.1936). I en tredjedel av de 41 innspillingene oppleves mikrofonplasseringen som påfallende tett på sangeren, noe som forsterker studio-idealet.

Konsertsalen som klangideal

De aller fleste av innspillingene (169) i dette materialet klinger med et konsertsalaktig klangideal. Fordelingen på de fire opptakstekniske epokene er henholdsvis 36, 50, 56 og 27 innspillinger. Som forventet har alle disse innspillingene beholdt Griegs (Bruchs) harmonikk. Teksten er alltid H.C. Andersens eller de klassiske oversettelsene. Langt den største andelen av innspillingene med konsertsalen som klangideal (132) har også et enhetlig klangrom som favner både sangeren og akkompagnementet.

En av denne undersøkelsens primære problemstillinger var knyttet til (klassiske) sangere fra konsertsaltradisjonen og deres tillempling av sine tolkninger til de opptakstekniske muligheter. I så måte ville forekomsten av kombinasjonen konsertsalens klangideal og delt (heterogent) klangrom være en indikasjon på en slik tillempling. I 37 innspillinger fra og med Hans Hotters innspilling 6.9. 1950 og frem til i dag fant jeg en slik kombinasjon. Det viser en 20–25 års forsinkelse i utnyttelsen av mikrofonens muligheter.

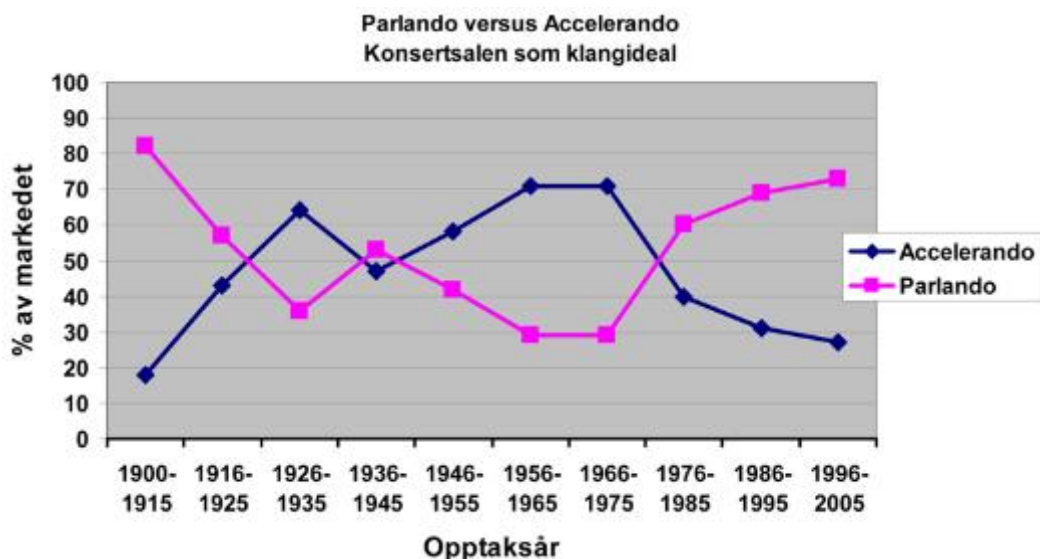
I taktene 10–16 er det notert *crescendo* både i manuskriptet og alle de trykte utgavene (om enn på noe ulikt vis). Så godt som alle innspillinger har en merkbar økning i det dynamiske nivå i løpet av dette partiet opp mot høydepunktet i takt 17, på teksten «Jeg elsker Dig» siste gang. Den opprinnelige komposisjonen (og Andersens tekst) har bare ett vers, men da verket ble utgitt på Peters, fikk det et ekstra vers på tysk, og det er denne versjonen med to vers som ligger til grunn for alle oversettelsene til andre språk. Det mest eiendommelige er likevel at på mange innspillinger med norsk/dansk tekst, synges Andersens tekst to ganger. Dette har gitt mulighet for å utforme samme tekst på ulikt vis de to gangene, hvorav man den ene gangen gir høydepunktet en utforming i piano fremfor det noterte og forventede forte (*forzando* i manuskriptet). Det er særlig svenske sangere som har hatt tradisjon for denne intimitetsforsterkende effekten (Birgit Nilsson, Elisabeth Söderström, Nicolai Gedda, Helena Döse og Karl-Martin Fredriksson).

Griegs manuskript og de første trykte utgavene fra Horneman og fra Wilhelm Hansen har notert *poco accelerando* fra takt 13. Denne anvisningen mangler i Peters-utgavene (inklusive *Grieg Gesamtausgabe*). Etersom forholdningsakkorden i begynnelsen av takt 13 oppløses på henholdsvis andre (WH) eller tredje åttendedel (P), kan jeg avgjøre hvorvidt pianisten bruker Peters- eller Wilhelm Hansen-utgaver. Valget av utgave synes ikke å ha betydning for den rytmiske utformingen i taktene 10–16. Slik jeg har definert forskjellen mellom intensitet og intimitet, vil en notetro tolkning (med *poco accelerando*) være et element i en intensitetsøkning. I den grad tolkningen bryter opp den noterte rytme og de rytmiske frasestrukturer gjennom ulik betoning på enkelte ord og stavelser, vil jeg karakterisere det som en *parlando*-karakter med økt intimitet som effekt. Resultatene fra klassifikasjonen av innspillingene har jeg valgt å presentere i 10-års-bolker, da det her dukket opp overraskelser. Ved å beregne markedsandel (% av delsum) for hvert tiår er det mulig å avdekke styrkeforholdet mellom de to strategiene for rytmisk utforming i det valgte utsnittet (taktene 12–16).

Opptaks- tidspunkt	Klangideal: Konsertsalen								
	Delt klangrom		Enhetlig klangrom		Sum	% av	Sum	% av	Total
	<i>Accel</i>	<i>Parlando</i>	<i>Accel</i>	<i>Parlando</i>	<i>Accel</i>	Delsum	<i>Parlando</i>	Delsum	Total
1900–1915	0	0	4	18	4	18 %	18	82 %	22
1916–1925	0	0	6	8	6	43 %	8	57 %	14
1926–1935	0	0	9	5	9	64 %	5	36 %	14
1936–1945	0	0	8	9	8	47 %	9	53 %	17
1946–1955	4	0	7	8	11	58 %	8	42 %	19
1956–1965	6	4	6	1	12	71 %	5	29 %	17
1966–1975	3	1	7	3	10	71 %	4	29 %	14
1976–1985	4	6	6	9	10	40 %	15	60 %	25
1986–1995	1	2	4	9	5	31 %	11	69 %	16
1996–2005	1	5	2	3	3	27 %	8	73 %	11
Sum (N)					78		91		169

Tabell 2. Fordeling av accelerando og parlando blant innspillinger med konsertsalen som klangideal

Dette kan illustreres med følgende figur:



Figur 3. Parlando versus accelerando i innspillinger med konsertsalen som klangideal

Drøfting

Resultatene viser at de sangere som har gjort både akustiske og elektriske opptak ikke forandret sine fremføringer selv om opptaksrommet ble utstyrt med en mikrofon. For sangere som var virksomme i to av de etterfølgende opptakstekniske endringene, ble resultatet noen ganger et delt klangrom, selv om det var konsertsalen som var klangidealet.

For de få sangere som omfattes av disse utvalgsriteriene, kan en slå fast at opptakstekniske endringer i liten grad påvirket disse sangeres tolkninger; de fortsatte å synge som om de var i konsertsalen (og deretter ble det opp til opptaksteknikerne/produsentene å utforme lyden på grammofonplaten).

Mikrofonen og den elektriske opptaksteknikken åpnet for studioet som klangideal. Dette var en sammensatt lyd med muligheter for å etablere en balanse mellom lydkilder uavhengig av deres naturlige i balanse i rommet. Det ble mulig å redusere bruken av den stemmekraft som trengtes for å fylle et stort konsertlokale gjennom bruken av mikrofonen, for deretter å balansere stemmen opp mot akkompagnementet/orkesteret. En slik sammensatt lyd representerte et brudd med konsertsalens klangideal, og mikrofonen tiltrakk seg andre typer sangere enn de klassiske konsert- og operasangere. De fleste av de 41 innspillinger med studioet som klangideal er med sangere som primært har virket som grammofonartister (eks. Bing Crosby, Frank Sinatra) og i musikalsammenheng (eks. Nelson Eddy, Helena Bliss). Disse innspillingene har en klar preferanse for *parlando*-effekter fremfor en mer nøktern notetrohet. Mange av innspillingene bryter med konsertsaltradisjonen både gjennom avvikene fra Griegs/Bruchs harmonikk og gjennom tekstvalget.

Når innspillinger med konsertsalen som klangideal begynner å bruke studioets muligheter for delt klangrom på begynnelsen av 1950-tallet, er det en klar forsinkelse i forhold til kommerstradisjonen. Denne forsinkelsen kan ha sammenheng med at det først var på 1950-tallet at studioopptakene og avspillingsmediet LP-plater (som kom i 1948) begynte å nærme seg den klang som ellers kun var å finne i konsertsalen. En annen mulig faktor for denne forsinkelsen er at det å synge i mikrofon var en helt ny og uvant situasjon for klassisk skolerte sangere. Det var både en uvilje mot bruken av mikrofon, ettersom den representerte en konkurrent til det levende musikkliv, samtidig som det selvsagt også var en uvitenhet (manglende ferdighetsutvikling) i hvordan mikrofonen skulle og burde brukes.

Avvik fra den noterte *crescendo* i taktene 10–16 var langt mindre omfattende enn forventet, kun i 19 av de 210 innspillingene ble det gjort tydelig avvik. Forventningen var knyttet til mikrofonens mulighet for å erstatte en intensitetsfremmende *crescendo* med en intimitetsskapende plutselig nærhet til sangeren og hans/hennes tekstuttale i et plutselig svakt dynamisk leie. Det første eksemplet på en slik bruk av mikrofonen i taktene 10–16 finnes allerede med Sven d'Aillys innspilling fra september 1930. Etter hvert finnes det flere innspillinger hvor en slik effekt konsentreres til utformingen av høydepunktet i takt 17. Karl-Martin Fredrikssons innspilling fra mai 1995 har imidlertid en konsekvent bruk av tett mikrofon og intime hviskinger i hele første runde av Andersens tekst. I den andre runden kombineres dette med en dynamikk mer i tråd med Griegs notasjon. En slik tolkning vil etter mitt syn ikke vært mulig uten den tradisjon av innspillinger som har hatt studioet som klangideal, og som dermed har utviklet nye uttrykkskvaliteter i denne sangen knyttet til de muligheter mikrofonen og opptaksstudioets klangbehandling har etablert.

Det mest overraskende funnet i denne undersøkelsen er likevel utviklingen av forholdet mellom *accelerando* og *parlando*. Utviklingen synes å starte med den samme tendens som for innspillinger av instrumentalmusikk.¹⁷ Ved århundrets begynnelse er det bruken av *rubato* og store individuelle friheter som er det mest iørefallende. Utover på 1900-tallet blir utformingen av noterte rytmer gradvis innskrenket til en mer og mer notetro gjengivelse.¹⁸ I mitt materiale er det også tydelig at bruken av *parlando* dominerer i de første årene. Så vokser andelen innspillinger med *accelerando*, og den blir dominerende allerede ved innledningen til den elektriske epoken. Et lite unntak er krigsårene 1936–45 hvor *parlando* igjen har en noe større

andel av innspillingene enn *accelerando*.¹⁹ Etter 2. verdenskrig er notetroheten (*accelerando*) klart dominerende helt frem til 1975. Men så skjer det noe uventet: *parlando*-effekten gjenerobrer markedet og blir dominerende i resten av århundret.

Jeg velger å tolke dette som et resultat av flere utviklingstendenser. Det er klart at dette materialet er svært avgrenset i forhold til det samlede antall innspillinger innen liedtradisjonen. På den annen side ville det være nokså merkelig om de store utslag av utviklingstendenser som er påvist gjennom analysen av *Jeg elsker Dig!*-innspillingene skulle være helt isolert fra den øvrige interpretasjonspraksis. Jeg vil derfor her trekke frem fire perspektiver i forsøkene på å drøfte noen allmenne utviklingstendenser, knyttet til opptaksteknikk, sangerens skoloring og klanglige referanseramme, endringer i den musikalske fremføringspraksis, og musikkverkets nye identitet i multimediasamfunnet.

Lydfestingsteknikken muliggjorde en annen distribusjon av musikk og musikkunnskap enn den som var innarbeidet for den klassiske musikken fra fremveksten av den borgelige offentligheten på midten av 1700-tallet. Romantikkens institusjonalisering av kunsten var en operasjonalisering av kunstobjektet inn i en intersubjektiv kontekst, som gjorde kunstopplevelsen til en ritualisert handling. Modernismen utfordret disse handlingenes konstituerende og identifiserende funksjon av kunstverket, objektet. Med Edisons *phonograph* og Berliners kommersielle grammofonplateproduksjon ble det musikalske kunstverket både automatisert og objektivert til en fysisk gjenstand. En slik automatisering og fysikalisering av det klingende musikkverket (den utøvende musikalske praksis) ble en del av den nye profane kulturen som vokste frem i det 20. århundre. Ifølge Jürgen Habermas er både de nye erfaringsvitenskapene, automatiseringen av kunsten, den prinsipielt begrunnede moral og rettsfilosofi, institusjonaliseringen av virksomhetsforvaltningen og selve den rasjonelle målrettethet i menneskets forhold til naturen, en del av denne nye kulturen.²⁰ Per Thomas Andersen påpeker at «ved siden av disse kjennetegnene finner vi likevel også en grunnleggende taps- eller mangelfølelse som ledsager moderniteten. Profaniseringen og sekulariseringen førte til tap av basisverdier eller sisteinstanser.»²¹ Jeg vil trekke frem behovet for intime dialoger som et eksempel på en slik basisverdi. *Parlando*-effektens dominans i den akustiske epoken og i kommerstradisjonens studioinnspillinger viser en musikalsk praksis som ivaretar en slik basisverdi. Når *parlando*-effekten igjen blir dominerende i konsertsaltradisjonen først ved terskelen til den digitale epoken, skyldes det at den opptakstekniske utvikling først da var kommet så langt at man hadde muligheter for å integrere effekter (uttrykkskvaliteter) fra nærmikrofoner og bruk av etterklangsredigering, med konsertsalen som klang-ideal på en klanglig overbevisende måte.

En annen faktor er at de sangere som gikk i studio for å gjøre en liedinnspilling etter 1975, hadde en helt annen og langt mer studioelatert klangreferanse enn tidligere generasjoner. I denne referanserammen ligger også tradisjonen med studioet som klangideal. Sangerne hadde møtt mikrofonen i ulike sammenhenger og var klar over at en moderne grammofoninnspilling var en studioproduksjon, hvor studioets muligheter var ganske annerledes enn konsertsalens. Selv om utdanningsinstitusjonene fortsatt mangler studieemner i studiotilpasset fremføring innen den klassiske utøvertradisjonen, er bevissthet om studioets utfordringer vesentlig mer integrert i sangerens ferdighetsutøvelse enn tidligere. En studioproduksjon etablerer en metafiksjon av kunstverket ved at den setter fiksjonens fundamentale status på prøve, samtidig som den retter søkelyset mot virkelighetens fiksjonalitet. Dette skjer ved at grammofonplaten etablerer illusjonen om å være på konsert, selv om musikken formidles gjennom fysisk-mekaniske hjelpemidler. I tillegg avsløres denne fiksjonaliteten ved en tydelig bruk av studioets muligheter til å redigere musikernes

lydproduksjon. Det er kun teksten på platen/plateomslaget som identifiserer hvilket verk som fremføres, og av hvem. Forutsetningen for etableringen av en slik metafiksjon er at det klanglige resultat ved avspilling av et fonogram (grammofonplate eller CD) er på nivå med konsertsalens klangideal, noe som først skjedde for konsumentene/lytterne på slutten av 1970-tallet. Men allerede fra midten av 1950-tallet begynte grammofonplatene å innta de fleste hjem og skoler, og den oppvoksende slekten fikk en langt mer høytalerbasert klanglig referanseramme. Også ved musikkonservatoriene ble det vanlig å etablere platesamlinger og bruke materiale fra disse i undervisningen. Sangere i den digitale epoken nærmet seg derfor studioet med en klanglig referanseramme som bygde på erfaringer både fra konsertsalen og fra lytting til grammofonplater.

Et tredje moment er denne tidens stadig sterkere fokus på fremføringspraksis, et fokus som går langt ut over spørsmålet om autentisitet, og som innen liedsangen medfører et sterkere behov for å tydeliggjøre teksten. Samtidig krever det kommersielle markedet en individualisering av tolkningen knyttet til den konkrete utøver. Med lydfestingsteknologiens spredning av alle typer musikkjangere fristilt fra deres opprinnelige sosiale og fysiske kontekst, må også lytteren lete etter mulige posisjoner å innta overfor verket/lydpåvirkningen. Utviklingen av differensierte lytterholdninger er en nødvendighet ettersom lydfestet musikk kan dukke opp på helt andre arenaer enn hva som er idiomatisk for musikkjangeren. Innen den klassiske musikkulturen har det etablert seg en historiserende lyttemåte, hvor ulike tolkninger av samme verk vil være mer interessant enn enkelttolkninger av mange ulike verk. En slik lytteholdning gir et sterkere fokus på fremføringspraksisen. Med tilgang til tidligere tiders fortolkninger på grammofon (og som nytgivelser av historiske opptak på CD) blir individualisering av tolkningen et viktig moment i vurderingen av om et opptak skal utgis eller ikke. Ettersom Griegs opus 5 nr. 3 i hovedsak identifiseres gjennom sin melodi og til dels harmonikken, er det største potensial for individualisering knyttet til sangerens tekstuttale. Med tilstrekkelig personfokusering i lansering av opptaket (portrettbilder av sangeren på plateomslaget)²² vil også tilknytningen til den konkrete utøver kunne etableres og dermed bidra til å tilfredsstille behovet for basisverdier/menneskelig kontakt.

Et fjerde element vil være musikkverkets nye identitet i multimediasamfunnet. Den klassiske musikkens verkoppfattelse er knyttet opp til en skriftlighet (notasjonen/partituret) og til etablering av bestemte typer fremføringsarenaer. De sosiale konvensjoner har vært konstituerende og til dels identifiserende for den klassiske musikkulturen. I det multimediasamfunnet som vokste frem på 1950- og 60-tallet ble bruken av lydfestet musikk en viktig ingrediens i alle typer kommunikasjon.²³ I denne type medial kommunikasjon mistet den klassiske musikken mye av sin identitet. Ettersom nedslagsfeltet for mye av denne kommunikasjonen gikk langt ut over den klassiske musikkens tilhørerskarer, har nye kriterier for vurdering av musikk og musikkfremføring infiltrert også den klassiske musikken.²⁴ En viktig endring er at musikk som fenomen blir oppfattet å være en utøvende praksis, hvor rammer som f.eks. den klassiske musikkens notasjon ikke lenger blir toneangivende eller et viktig vurderingskriterium. En slik forventning utvikles når andelen musikk uten skriftlighetstradisjoner overtar den musikalske hverdagen formidlet gjennom mikrofonen/høytaleren. Men også innen den klassiske musikken har det skjedd endringer i vurderingsgrunnlaget ved at de fleste publikummere i dag bruker sine CD-innspillinger som referanse når de skal vurdere en konsertfremføring.²⁵ Teksten og det uregelmessige (til forskjell fra *accelerando*ens ensartede meta-strukturer) blir da de viktigste kjennetegn på uttrykkskraft. En slik endring sammenfaller med Hans-Ulrich Gumbrecht sin karakteristikk om at jakten på mening og forståelse erstattes av det intense nærvær i de privilegerte øyeblikk.²⁶ Den tradisjonelle dyrkingen/analysen av kunst som estetisk objekt ble innen

estetikken særlig fra og med 1970-tallet avløst av en interesse for den estetiske erfaringen, dvs. for den hendelse eller opplevelse som skjer med lytteren (leseren eller publikum).²⁷ Dette inngår i avmaterialiseringen av kunsten, et trekk som ifølge Per Thomas Andersen er karakteristisk for postmodernismen.²⁸ Gitt at den klassiske liedfortolkningen (eksemplifisert i denne undersøkelsens utvalg) skulle følge den generelle kunstutviklingen, kunne man altså forvente en dreining bort fra den forutsigbare *accelerando* og over til den mer erfaringsfornyende *parlando*. I så måte kan den dominans for *parlando*-effekten som inntre etter 1975 betegnes som et eksempel på postmodernismens interesse for den estetiske erfaringen, på bekostning av det estetiske objektet.

Konklusjon

I denne undersøkelsen har jeg forsøkt å kartlegge noen elementer i utviklingen av tolkningen av Griegs opus 5 nr. 3, *Jeg elsker Dig!* Jeg har konsentrert meg om klangidealer og klangrom, og om bruken av intensitets- og intimitetsuttrykk på fonogrammer fra 1899 til 2002. Inndelingen i to klangidealer og to typer klangrom gjorde det mulig å foreta en ensartet kategorisering av hele materialet (210 innspillinger). Intensitets-dimensjonen ble målt opp mot tolkningens notetrohet, særlig i forhold til dynamikk (*crescendo*) og rytmikk (*accelerando*), mens intimitetsdimensjonen ble målt opp mot tolkningens bruk av uregelmessigheter innen dynamikk (uventet svak dynamikk) og rytmikk (*parlando*).

Undersøkelsen viser at innspillinger med konsertsalen som klangideal har vært dominerende i alle de opptakstekniske epokene. Den bekrefter også at innspillinger med konsertsalen som klangideal og med delt klangrom først kommer på markedet fra 1950 av, mens innspillinger med studioet som klangideal (og delt klangrom) kommer med innføringen av mikrofonen og den elektriske opptaksteknikken på slutten av 1920-tallet.

Mikrofonens muligheter til å forsterke intimitetsdimensjonen i en tolkning ble i første omgang kun tatt i bruk av innspillinger med studioet som klangideal (innspillinger i kommerstradisjonen). Bruken av delt klangrom (ulik klangkarakter for sanger og akkompagnement) muliggjorde nye ekspressive kvaliteter ved fremføringen, og med grammofonplaten som sjangeroverskridende element i musikklivet ble tolkningene ispedd uttrykkskvaliteter som til dels lå langt fra den klassiske liedtradisjonens tolkningsrammer. Først etter 1975 ble slike elementer (spesielt *parlando*-effekten) dominerende blant innspillinger med konsertsalen som klangideal.

Det mest klare element i utviklingen av fortolkningstradisjonen av denne lieden omhandler den rytmiske dimensjonen, i mitt utvalg knyttet til valget av *accelerando* eller *parlando* i taktene 10–16. Ved å oppfatte *accelerando* som en notetro intensitetsøkning starter århundret med innspillinger som har mye til felles med datidens innspillinger av instrumentalmusikk: stor grad av rytmisk frihet gjennom bruk av *rubato* og andre agogiske effekter. Overført til sang betyr dette bruk av *parlando*, en utforming av den vokale melodien med en vektlegging av tekstens enkeltord og stavelser ut over den rytmiske ramme som notasjonen beskriver. Som med instrumentalmusikken skjer det en «tidying up of performances» i store deler av århundret, i retning av en større grad av notetrohet i fremføringene. Men når *parlando*-effekten igjen blir dominerende for innspillinger med konsertsalen som klangideal fra 1975, er dette en dreining som delvis bryter med utviklingen innen instrumentalmusikken, og som jeg velger å beskrive/forklare gjennom å trekke frem noen allmenne utviklingsperspektiver.

Gjennomgangen av utvalgskriteriene og klassifikasjonen av elementer i verket som kunne

indikere intensitet eller intimitet viser at det ikke var noe enkeltelement som var entydig i forhold til kategoriene intensitet og intimitet. Undersøkelsen viser at i forhold til de valgte kategorier har den rytmiske utformingen (*parlando*-effekten) vært den mest dominerende intimitetsindikator uavhengig av innspillingens klang-ideal. *Parlando*-effekten har for innspillingene med studioet som klangideal vært kombinert med alternativ harmonikk, orkestrering og tekst for å forsterke intimitetsdimensjonen ved tolkningen. Fremføringspraksis ved starten av opptakshistorien -viser en utpreget bruk av *parlando*-effekt i innspillinger med konsertsalen som klang-ideal. I den elektriske og stereofoniske epoken overtar en større grad av notetrohet utformingen av denne romansen. Min undersøkelse viser en forsinket tilpassing til studioets muligheter blant de klassiske, skolerte sangere på 20–25 år. Når denne type sangere tar opp igjen bruken av *parlando*-effekten fra 1975 på sine innspillinger med konsertsalen som klangideal, er dette en bruk av estetiske uttrykks-elementer i tråd med den mikrofonbaserte fremføringstradisjon som ble utviklet med studioet som klangideal. Grip mikrofonen!

Bibliografi

Andersen, Per Thomas. 2008: *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur* (Bergen)

Benestad, Finn & Dag Schjeldrup-Ebbe. 1980: *Grieg, mennesket og kunstneren* (Oslo)

Brown, Lee B. 1998: «Documentation and fabrication in phonography».

<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBrow.htm> (2009.03.23)

Chanan, Michael. 1995: *Repeated Takes. A History of Recording and its Effects on Music* (London)

Clarke, Eric & Nicholas Cook. 2004: *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects* (Oxford)

Dahl, Per. 2006: *Jeg elsker Dig! Lytterens argument. Grammofoninnspillinger av Edvard Griegs opus 5 nr. 3* (Stavanger)

Dahl, Per. 2007: «Tidying up tempo variations in Grieg's opus 5 no. 3».

<http://www.charm.rhul.ac.uk/content/events/s4Dahl.pdf> (2009.03.23)

Dahl, Per. 2008: *Anvendt musikkestetikk. En innføring* (Oslo)

Day, Timothy. 2000: *A Century of Recorded Music* (New Haven)

DeNora, Tia. 2004: «Musical Practice and Social Structure: A Toolkit» i Clarke/Cook: *Empirical Musicology* (Oxford), ss. 35–56.

Gumbrecht, Hans-Ulrich. 2004: *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (Stanford)

Habermas, Jürgen. 1981: *Theorie des Kommunikativen Handelns* (Frankfurt am Main)

Ingarden, Roman. 1962: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film* (Tübingen)

Johnson, Mark. 2007: *The Meaning of the Body* (Chicago and London)

Johnson, Peter. 2002: «The legacy of recordings» i John Rink (ed.): *Musical Performance. A Guide to Understanding* (Cambridge), ss. 197–212.

Kippenbroeck, Johanne Grieg. 1995: *Nina Grieg: skisse av en kunstner* (Bergen)

Moran, William R. 1990: *Herman Klein and the Gramophone* (Portland, Oregon)

Philip, Robert. 1992: *Early recordings and the musical style: Changing tastes in instrumental performance, 1900–1950* (Cambridge)

Philip, Robert. 2004: *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven)

Ross, Alex. 2008: *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century* (London)

Simonsen, Tore. 2008: *Det klassiske fonogram* (Oslo)

Steane, John B. 1974: *The Grand Tradition: Seventy Years of Singing on Record* (London)

Stockfelt, Ola. 1988: *Musik som lyssnandets konst: en analys av W.A. Mozarts symfoni No 40, g-moll K.550* (Göteborg)

Symes, Colin. 2004: *Setting the Record Straight: A Material History of Classical Recording* (Middletown, Connecticut)

Noter

- 1 Dahl (2006): Jeg elsker Dig! Lytterens argument. Grammofoninnspillinger av Edvard Griegs opus 5 nr. 3. Doktoravhandling ved Universitetet i Stavanger.
- 2 Dahl (2007): «Tidying up tempo variations». Paper på CHARM april 2007.
- 3 Jf. Dahl (2008): Anvendt musikkestetikk. En innføring. På s.141 tillegges Roman Ingarden standpunktet at «partituret er et system av imperative symboler», med utgangspunkt i Ingarden (1962): *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film*.
- 4 Mangfoldet i utformingen av den syvende tekstlinjen inspirerer til en egen studie i forløsningens dynamikk.
- 5 Enda fjernere er Gerhard Bronners tekst til Julia Migenes sin innspilling, hvor konklusjonen er tilpasset egosentrismens dominans på 1980-tallet: «Ich liebe dich so lang ich fühlen kann.»
- 6 Den legendariske produsenten Walter Legge sier det slik: «I want to make records which will sound in the public's home exactly like what they would hear in the best seat in an acoustically perfect hall.» Sitert i M. Chanan (1995): *Repeated takes: a short history of recordings and its effects on music*, ss.133–134.
- 7 Tore Simonsen (2008): *Det klassiske fonogram*. Doktorgradsavhandling ved Norges

musikkhøgskole.

- 8 Med utgangspunkt i Lee B. Browns begrep «work of phonography» definert som lydkonstruksjoner laget ved hjelp av opptaksmaskiner (sound-constructs created by the use of recording machinery) hentet fra Brown (1998): «Documentation and fabrication in phonography», argumenteres det for den klassiske innspillingen som autonomt kunstverk hvor dets ontologiske basis er forskjellig fra det klassiske musikkverkets ontologi. Jeg vil si det slik: mens det klassiske musikkverket har sin ontologiske status knyttet til skriftlighet/notasjon og institusjonaliserte fremføringsarenaer, fremstår et work of phonography som et verk med en ontologisk status knyttet opp mot lytteren og fristilt fra fremføringsarenaer, men bundet til avspillingsteknologien.
- 9 Unntaket fra den fysiske ettertrykkelighet er i tekstlinje 5 hvor skrivemåten er som ellers i opuset. (Et utslag av forelskelsens mangfoldige uttrykk?)
- 10 «Hun er for meg blitt – det tør jeg vel si – den eneste sanne interpret av mine romanser» skrev Grieg til sin biograf H. Finck 17.juli 1900, referert i F. Benestad/D. Schjeldrup-Ebbe (1980): Grieg, mennesket og kunstneren, s. 263. Sangeren Julius Steenberg (1830–1911) skrev om Nina at «hennes sang var som et livlig dramatisk resitativ. Hun traff ikke bare det sentrale i diktets stemning, men liksom grov seg inn i de enkelte ord så de fikk en dypere, eiendommeligere farge enn ved lesningen.» Referert i J.G. Kippenbroek (1995): Nina Grieg: skisse av en kunstner, s. 58. I Herman Kleins plateanmeldelser bruker han gjerne sin erindring om Nina Griegs fremføringer som referanse ved omtalen av nye innspillinger. I omtalen av Emmy Bettendorfs innspilling av «Ich liebe dich», (Parlophone E 100962) fra 22.2.1929, heter det bl.a. «[...] the big -phrase has no real crescendo, while the dotted note on the second syllable of dich is hurried and slurred over in the most unfortunate manner. The composer's wife used to broaden this out with an effect that was almost overwhelming.» Referert i W.R. Moran (1990): Herman Klein and the Gramophone, s. 472.
- 11 Robert Philip (2004): Performing Music in the Age of Recording, s. 232: «The most basic trend of all was a process of tidying up performance: ensembles became more tightly disciplined; pianists played chords more strictly together, and abandoned the old practice of dislocating melody from accompaniment; the interpretation of note-values became more literal, and the nature of rubato changed, becoming more regular and even.»
- 12 Mest tydelig i dagens hip hop og rap.
- 13 Michael Chanan (1995): Repeated takes. Chapter 8 «The Record and the Mix», ss. 137–150.
- 14 Peter Johnson i Rink (2002): Musical Performance, beskriver utviklingen slik, ss. 198–199: «Since 1900, there have been five principal recording media: acoustically recorded shellac discs (1900–1925); electrical recorded shellac discs (1925–54); mono-phonetic vinyl LP (1950 to c. 1960); stereophonic vinyl LP (1958 to c. 1985); and modern digital recording starting with the CD in the early 1980s.»
- 15 Jeg har forsøkt å tilrettelegge en ensartet lyttesituasjon for de ulike innspillingene (ensartet avspillingsvolum og samme utstyr/rom for alle avspillingene) og har brukt digitaliserte avspillinger via Transcribe! kombinert med registrering i en egen tabell i Microsoft Access.
- 16 Der hvor jeg kjenner opptaksdato, er den gjengitt. Der hvor det anvises til den 1. i måneden, betyr det at innspillingen er gjort før den aktuelle måneden, men annonsert i grammofonelskapets månedsskrift. Tilsvarende når kun årstall er oppgitt.
- 17 Robert Philip (1992): Early recordings and the musical style: changing tastes in instrumental performance, 1900–1950. Timothy Day (2000): A Century of Recorded

Music trekker linjene noe lenger opp mot vår tid. I kapittel III: «Changes in Performing Styles Recorded», konkluderer han med : «The lessening of rhetorical emphasis in musical performance seems to have its counterpart in all kinds of public speaking, and the smaller-scale gestures of film and television acting.» S. 152.

- 18 J.B. Steane. 1993 [1974]: The Grand Tradition kaller for eksempel det første kapitlet om Long-Playing Record 1950–70, for: «Wagner: Every Note, Every Word.»
- 19 Når mennene måtte i krigen, var det godt både for soldater og hjemmeværende å kunne bruke grammofonplaten som en (automatisert) intimitets-erstatning.
- 20 Jürgen Habermas (1981): Theorie des Kommunikativen Handelns, referert i Andersen (2008).
- 21 Per Thomas Andersen (2008): Modernisme. Tverr-estetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur, s. 34.
- 22 Se kapittel 4: «Creating the Right Impression: An Iconography of Record Covers» i Colin Symes (2004): Setting the record straight: a material history of classical recording, ss. 88–123.
- 23 Dette har hatt betydning for en utvikling i pluralistisk retning også innen de musikk sosiologiske tilnæringer, noe som eksemplifiseres i Tia DeNoras artikkel «Musical Practice and Social Structure: A Toolkit» i Clarke/Cook (2004): Empirical Musicology, hvor hun konkluderer s. 52: «[...] how sociology of music currently elaborates a particular version of constructionism, one that -takes as its object of analysis music as it is made, -used, and responded to within specific contexts and settings».
- 24 Ett eksempel på en påvirkning den andre veien, fra klassisk til pop, beskrives i Alex Ross (2008): The Rest is Noise. I kapitlet «Beethoven was Wrong», ss. 472–73 omtales hvordan Paul McCartney i The Beatles, etter å ha hørt Stockhausens Gesang der Jünglinge og Kontakte inkluderte slike lydlandskaper i albumet Revolver, og i sporet «Tomorrow Never Knows» på albumet Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band hvor også Stockhausens ansikt er med på omslaget.
- 25 Jf. Timothy Day (2000): A Century of Recorded Music, ss. 156–159.
- 26 Hans-Ulrich Gumbrecht (2004): Production of Presence. What Meaning Cannot Convey.
- 27 Jf. Ola Stockfelt (1988): Musik som lyssnandets konst.
- 28 Andersen (2008) skriver videre: «Den estetiske erfaring innebærer opplevelsen av at nærvær og mening oscillerer, og de øyeblikk da dette skjer, kaller Gumbrecht epifanier.» Slike epifanier, dvs. åpenbaringer, kan vel også beskrives som kognitive prosesser; dvs. etablering av nye nettverksforbindelser på tvers av eksisterende domener, slik som de beskrives hos Mark Johnson (2007): The Meaning of the Body. Spesielt del III: «Embodied Meaning, Aesthetics and Art», ss. 207–283.