

Anmeldelser

Morten Michelsen

Catharina Dyrssen: *Musikens Rum – Metaforer, Ritualer, Institutioner: En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik*. Göteborg 1995 (Bo Ejeby Förlag).

Musikens Rum er skrevet som ph.d.-afhandling i forbindelse med forskningsprogrammet *Nutida Arkitektur – praktik og refleksion* ved afdelingen for arkitektur og bygningsplanlægning på Chalmers Tekniska Högskola i Göteborg.

At musik og rum har noget med hinanden at gøre, er indlysende, men ikke mange har undersøgt nærmere, hvorledes de to områder interagerer. Tidligere var bestemt musik knyttet til bestemte rum, men med fonogrammens udbredelse og med de nutidige genreblandinger er relationen mellem musik og arkitektur blevet endnu mere kompliceret end tidligere. Det er denne kompleksitet, som Dyrssen har sat sig for at beskrive og analysere ved at inddrage teorier og begreber fra et stort antal fagdiscipliner.

Bogen er disponeret efter de tre ord i titlen: metaforer, ritualer og institutioner. I den første del – metaforer – opererer Dyrssen med tre områder: musik, arkitektur og sprog. I sproget finder vi utallige arkitektoniske metaforer brugt om musik og omvendt, men det er hendes hensigt at vise, at musikken kan fungere som metafor for arkitektur og *vice versa* uden at bruge sproget som mellemlid (s. 42, 46, 48). Dette synspunkt bygger for en stor del på Lakoff & Johnsons *Metaphors We Live By*, og

med dem siges det, at »...metaforens primära funktion [er] att ge en viss insikt inom ett område genom överföring av erfarenheter från et annat« (s. 46).

Ved at opfatte de musikalske former som konceptuelle rum eller rumsekvenser bliver det muligt at påpege strukturelle homologier mellem musik og arkitektur, og ved at opfatte arkitektur musikalsk bliver det muligt at anskue komplicerede, spatiale problemstillinger ud fra musikkens evne til at fremstille (sprogligt set yderst komplicerede) udsagn på en enkel måde. Dermed kan en kanalisering af problemstillingerne gennem det tredje område, sproget, undgås. Klang bliver da til en metafor for rum, og rum til metafor for klang.

Før de egentlige analyser opregner Dyrssen flere rumopfattelser, som der skiftes mellem afhandlingen igennem. Det absolutte rum (det tredimensionelle, euklidske rum) benyttes i forbindelse med omtalen af konkrete, byggede strukturer og til at definere positioner i et rum (op/ned, for/bag, osv.).

Vejrummet (*la marche*) betegner vandringsgen gennem rum og implicerer et tidsaspekt. Vejrummet er en fænomenologisk størrelse, det er rum som oplevet af mennesker. Et tredje rumbegreb er den opløste rumtid/tidsrum, hvormed rummet opløst i stadigt fluktuerende tegnrelationer kan begribes.

Hensigten med analyserne er at demonstrere de metaforiske relationer mellem musik og arkitektur på forskellig vis. De to første analyser beskæftiger sig med vejrummet. I den første tolkes Göteborgs koncerthus (1935) ud fra den wienerklassiske symfoni eksempelvis ved Mozarts Haffner-symfoni. Indgangspartiet og foyeren svarer til den hurtige første-sats, de sig langsomt svin-

K&K-ANMELDELSER

gende trapper op til første sal opfattes som den langsomme anden-sats, første-salens tredelte foyer tolkes som menuetten og selve koncertsalen er den meget livlige finale-sats. Bevægelsen gennem koncerthuset fra indgang til koncertsal svarer dermed strukturelt til bevægelsen gennem symfonien. Desuden præger endtydighed, lethed og klarhed begge former.

I analysen af Chopins *Fantasie-Improptu op. 66* tolkes musikens ABA-form ud fra spændingen mellem klassicistisk arkitektur og romantisk have. Adelens indelukkede spænding overfor B-delens brede åbenhed. Tolkningens bunder i sidste ende i Chopins oplevelser af storbyen Paris.

Mens den første analyse tolker en bygning ud fra et stykke musik og den anden et stykke musik ud fra arkitektoniske stilarter, omhandler den tredje en bygning (Texas Stretto House (1991) af Steven Holl), der eksplicit er inspireret af Bartóks *Musik for strygere, slagtøj og celeste*. Inspirationen er løs, man kan finde ansatser til en firedeling af Texas-huset svarende til Bartóks sats. Men det er mere detaljerne, Holl har været interesseret i, så som Fibonacci-rækker, bueform, temaomvendinger og instrumentationsaspekter. Konkluderende hedder det, at »både musik og byggnad kan tolkas som kraftkomplex, spændingsrelationer etc. ...« (s. 102). Her er der tale om et opløst rumtid/tidsrum, det er ikke rummets funktion eller vandrigen igennem dem, der er vigtig. I stedet træder det vekslende samspil mellem materialer og former.

Bogens anden del – ritualer – vender sig mod menneskers brug af rum, specielt i forbindelse med koncerten, og hvordan arkitekturen bidrager til ritual-

seringen af koncerten. Ud fra en antropologisk synsvinkel analyseres Altes og Neues Gewandhaus i Leipzig (hvh. 1781 og 1884) som indbegrebet af den borgerlige koncert. Forskellen mellem de to huse passer sammen med udviklingen af musikken som en autonom kunst. Specielt det nye hus får funktion som et musikens tempel, hvor man kan opnå en anelse om det absolutte. I den gamle bygning med sine bænkerader på langs af salen og orkestret i den ene langende er der stadig spor af renaissance-cens festsale og ikke mindst af Thomas-kirkens disponering. I den nye vendes bænkeraderne på tværs, og det medfører en større fokuseren på musikerne og musikken. Begge sale hører med til de korsformede, hvor de to akser står i et dialektisk forhold til hinanden. De fremviser reminiscenser af den præ-borgerlige kulturs polaritet. En anden grundtype er den cirkelformede, kaldet *imago mundi*. Også den form kan spores langt tilbage, men i koncerthussammenhænge begynder den først at optræde i forrige århundrede. Cirklen er et udtryk for den borgerlige ideologis ideal om et fællesskab med adgang for alle. Royal Albert Hall er nok et af de kendteste eksempler, og cirklen (eller i det mindste halvcirklen) synes at være normen idag.

Begreberne liminalitet og transformation (hentet fra antropologen Victor Turner) introduceres for at forklare koncertsalens rituelle funktion. Mens liminaliteten betegner en tidsmæssigt begrænset udtræden af dagliglivet, betegner transformation karakteren heraf, f.eks. som opnåelsen af en ny identitet eller blot en anden mental tilstand. En opdeling af hele det rituelle felt i 6 kategorier fører videre (eller tilbage) til Göteborgs koncerthus. Bevægelsen fra

indgang til koncertsal tolkes som en rituel vandring beskrevet med kirkelige metaforer: indgangens introitus, trappen til 1. sal som en pilgrimsvandring og som liminal grænse for koncertsalen som helligdom, hvor dirigenten celeberrer messen. Men dette er blot én rituel funktion. Koncerthuset ritualiserer også den borgerlige samfundsorden, den demokratiske idé og glæden over ny viden og teknik. Muligheden for ritualernes komplicerede samspil er givet af husets konsekvente og tydelige formsprog: »Det finns inga irrationella detaljer i byggnaden som faller utanför det givna tolkningssystemet och därmed heller ingenting som splittrar ritualen.« (s. 152). Men ritualerne har alle deres rod i forrige århundredes forestilling om koncerten som erstatning for messen.

Mens koncertshusets grundform principielt er korsformet, er de to sportshaller Scandinavium (Göteborg, 1971) og Globen (Stockholm, 1989) bygget op omkring cirkler. Dyrssen har set nærmere på de rockkoncerter, som afholdes der, og opfatter dem som symboldramater. Symbolske, fordi rockstjernen som et tomt symbol uden reel subjektivitet kan generere forskelligartede betydninger, og drama, fordi rockkoncerten er så åbenlyst teatralisk.

Rockstjerne opdeles i tre hovedtyper, der bruger koncertsalen på hver sin måde. De naturalistiske stjerner (f.eks. Clapton) opbygger et fællesskab som omkring lejrbalet, og rummet bliver omsluttende, idet enhver mangetydighed udelukkes. De dæmoniske stjerner (heavy metal) sprænger rummet ligesom publikums identitet sprænges. Resultatet bliver et kaos, hvor grænserne mellem musikere, publikum, scenografi osv. opløses. Mens heavy metal-koncerterne i-

scenesætter en virkelighedsopløsning, skaber sagnstjerne (f.eks. Madonna, Jackson) nye, fiktive rum med deres spektakulære effekter.

Både Globen og Scandinavium er bygget som verdslige rum. Torvet er repræsenteret i foyeren med alle dens salgsboder, og den liminale grænse er blevet forrykket fra husindgangen til indgangen til selve koncertsalen. Begge bygninger er så generelle, at de kan bruges til mange forskellige aktiviteter. Når musikken spiller og rockdramaet »opføres« opløses de fysiske rum alligevel og nye rum skabes. I sidste ende er rockkoncerten en ritualisering af en søgen efter identitet. Publikumsmylderet før koncertstart ensrettes, idet stjernen kommer på scenen og skaber en vis entydighed med et tilbud om (midlertidig) identitet, bl.a. i kraft af musikkens og scenografiens rumbearbejdelse. En identitet, der ligger hinsides de borgerlige idealer, som det traditionelle koncerthus ritualiserer.

I tredje del – institutioner – sættes bygningerne, musikken og brugen af disse ind i en bred kulturel sammenhæng, sammenfattet i institutionsbegrebet. Med udgangspunkt i Peter Bürgers kunstinstitutionsbegreb beskriver Dyrssen, hvorledes de fysiske institutioner indgår i et stadigt spil med de øvrige elementer, der tilsammen udgør institutionen musik. Det er institutionen som proces, der interesserer hende, og flere arkitekturteoretiske og antropologiske begreber bliver anvendt for at kunne skelne mellem de forskellige funktioner i det, der kaldes det institutionelle kredsløb. Bygningerne fungerer dels som forbilleder, afbildninger eller modbilleder, dels som monumenter. De tidlige, borgerlige koncertsale blev bygget som for-

K&K-ANMELDELSER

billeder, mens Göteborgs koncerthus er bygget som afbildning af forbillederne. Modbilleder er så bygninger bygget i »opposition« til for- og afbildningerne. Bygningerne er samtidig monumenter, mindesmærker for bestemte tiders opfattelse af musikkens og arkitekturens funktion. Ved hjælp af disse begreber bliver det muligt at beskrive arkitekturens og musikkens funktion i institutionen musik. Begge dele konstrueres som monumenter med eller mod de herskende ideer, »Institutionen är den formande processen medan monumentet är en fixerad – och ibland fixerande – punkt i staden och/eller kulturlivet« (s. 199).

Med disse begreber på plads analyseres så otte meget forskellige musikrum, fortrinsvis fra Göteborg og omegn, svingende fra en alternativ rockklub over et musik- og kongreshus til et konservatorium. Gennem analyserne konstaterer Dyrssen en institution, musik, i voldsom forandring: »I institutionaliseringen av föränderlighetens musikkultur blev kulturhusen på 1970-talet eller konsert- og kongressaggregaten i slutet av 1980-talet mer allmängiltigt offentliga. Alternativt lånade de in sig i stabilere strukturer som befintliga samlinglokaler, gamla magasin eller sportarenor« (s. 236). Modsat de nye kunstmuseer, der bygningsmæssigt understreger deres egen museale karakter, er musikrummene efterhånden langt væk fra ideen om at skulle huse og understrege autonome musikværker. Relationerne mellem musik og rum er blevet friere, bl.a. fordi genrer blandes og hierakier ændres ved forskydninger mellem kunst- og populærmusikken. I dagens Göteborg er musikkens roller så mange og forskelligartede, at man næppe længere kan tale om kunstmusikkens hegemoni.

Det sidste understreger Dyrssen med et mindre afsnit om koncerten som installation. Her er der taler om nye artikulationer af forholdet mellem musik og rum og ofte om en opløsning af grænserne mellem musik og arkitektur. Resultatet bliver nærmest et firedimensionelt rum, hvor arkitektur og musik tilsammen giver de tre første dimensioner og musikken den fjerde, tiden.

Catharina Dyrssen kommer mildest talt vidt omkring i analysen af de mangeartede forbindelser mellem musik og rum i den nutidige vesterlandske musik-kultur. Hun har en fagligt meget bred referenceramme og benytter både historiske, arkitekturteoretiske, antropologiske, musikvidenskabelige, fænomenologiske og æstetiske indfaldsvinkler. Mest fylder nok den antropologiske, der ligger bag både ritual- og institutionsanalyserne. Bogens styrke er først og fremmest de mange forskellige aspekter af samspillet mellem musikken og arkitekturen, der belyses. De fleste aspekter kunne behandles dybere, men Dyrssen har bevidst valgt overflyvningen for at skitsere et relativt nyt forskningsområde, fremfor straks at kaste sig ud i et detaljestudie (selv om de mange bemærkninger om Göteborgs koncerthus vel næsten er et sådant).

Den metaforiske sammenhæng mellem musik og bygninger gøres der godt rede for, men man kan spørge om det giver mening at sammenligne konkrete værker. Homologierne mellem musik og arkitektur dannes tilsyneladende på et dybereliggende niveau, ikke på værkniveauet. I sammenhængen er Haffnersymfonien kun interessant som formtype, ikke som enkeltværk, og det giver da også problemer, når de arkitektoniske detaljer skal passe til de musikalske. De

kontrasterende temaer i førstesatsen opfattes som foyer contra garderobe, men det lader så hele gennemføringsdelen og reprisen i stikken. Den tonale udligning, der er helt central for den musikalske formforståelse, findes ikke tilsvarende i koncerthuset. Den strukturelle overensstemmelse bliver dermed temmelig løs. Det er enkeltstående, musikalske formningsprincipper, der virker som løse metaforer for en beskrivelse af arkitekturen, der er ikke tale om direkte strukturelle overensstemmelser mellem satsen og foyeren. Kun på et generelt niveau virker tolkningen af koncerthuset som en strukturel metafor for den wienklassiske satsrækkefølge overbevisende. Den lidt løse omgang med sproglige metaforer bliver enkelte gange næsten modsigelsesfyldt. Et sted tolkes den tredelte menuet som fest/sensuel intimitet/fest (s. 74), et andet som afspænding (s. 147); her holder den sproglige metaforik ikke rigtig længere. De samme indvendinger gælder for Chopin-stykket: de fleste metaforer kunne gælde for et hvilket som helst en-satset romantisk klaverstykke i en ABA-form. Dyrssen har ret i at tingene hænger sammen, men at sammenhængen skyldes strukturelle homologier og ikke blot kulturelle konventioner er det nødvendigt at argumentere mere omfattende for. Alligevel er det nogle spændende sammenstillinger, Dyrssen foretager. Metaforen om symfonien (eller måske rettere, det flersatsede værk) som vejrum er spændende og sætter musikken i et noget andet lys.

Det kan undre, at John Cage overhovedet ikke omtales i teksten (bortset fra et partiturreksempl s. 33). I hans skrifter og musik vil man kunne finde talrige overvejelser over sammenhængen mellem musik og rum, om opløsningen af

det autonome kunstværk og om mange andre af de emner, der bliver berørt. Desuden findes der lidt mere musikvidenskabelig forskning på området end Dyrssen lader ane (f.eks. Helga de la Motte-Haber¹ og den lille antologi *Musik und Raum*²), og Ernst Kurths arbejder om bevægelsesenergi i musikken ville have dannet en fin modstemme til den arkitektoniske terminologi i Chopin-analysen.

Mens de tre kategorier af rockstjerne-typer virker fornuftige, er jeg lidt i tvivl om de forskellige typer koncerter. Specielt karakteristikken af heavy metal-koncerterne som kaos, mener jeg ikke holder. Når de fleste blandt publikum kender musikken godt i forvejen, og når alles opmærksomhed er rettet mod scenen, og alle »deltager« i musikken ved at mase, danse eller spille luftguitar, kan det vel ikke kaldes kaos; snarere er der tale om et velstruktureret fællesskab.

Disse småindvendinger viser, at der er mange delemner i bogen, der kunne tages op til diskussion og videre bearbejdning. Der er ikke mange, der har udforsket disse sammenhænge nærmere, og det gør Dyrssens afhandling til noget af et tværfagligt pionerarbejde. Hun angriber sammenstillingen fra mange forskellige vinkler og får derved påpeget mange aspekter af de komplekse og forskelligartede sammenhænge, der er mellem de to områder. Hun er nået et godt stykke vej, og der er stadig mange emner at tage op.

Noter

1. *Musik und bildende Kunst: Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber, 1990; og *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber, 1985.

2. Marietta Morawska-Büngeler (ed.): *Musik und Raum*, Mainz 1989 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 30).

Hans Mammen

M. Christine Boyer: *The City of Collective Memory - Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, Mass. 1994 (MIT Press).

De sidste tiår har interessen for at bevare og identificere sig med det forgangne, den historiske arv, som nogen kalder det, antaget spektakulære former med lydelige kommercielle og politiske både over- og undertoner. Ikke alene enkeltbygninger fredes i tiltagende omfang af nationale bevaringsinstitutioner, men hele bydele og byer sættes under international beskyttelse. Der arbejdes flittigt på at udforme og praktisere nationale strategier til bevaring af kulturmiljøet, i fælleseuropæisk regi på grundlag af en såkaldt grøn bog om bymiljø som EU's miljøkommisær præsenterede i 1991. Budskabet var klart – den europæiske by besidder sådanne historiske miljøkvaliteter at de udgør en potent konkurrenceparameter i markedets globalisering, derfor bevaring.

Med denne aktuelle fokusering er det kærkomment at møde Christine Boyers værk om historiens og erindringens plads og betydning i den nutidige by, en imponerende tour de force gennem hovedsageligt det 19. århundredes arkitektur og byplanlægning. Forfatteren er professor i arkitektur- og byhistorie på

Princeton University og jeg mødte hende første gang ved et seminar på Arkitektuskolen i Århus i 1994, hvor hun præsenterede sine hovedpointer i skarp sovs og med stort vid. I bogen er de ikke blevet ringere.

Christine Boyer præsenterer selv bogen som en kritik af arkitekturens, byplanlægningens og bevaringens gængse og nutidige praksis, der bærer det 19. århundredes repræsentationsformer i sig. Endda fragmenter fra anno dazumal bringes uden videre ind i nutidige kontekster til trods for dramatisk ændrede forhold og drømme. Virkelige historiske brudstykker udhules af nostalgisk føleri som drivkraft for deres bevaring og restaurering, samtidig med at vor kollektive erindring undermineres af historicistiske rekonstruktioner.

Dybest set diskuterer Christine Boyer den traumatiske tilstand som postmodernismen har skabt. På den ene side en nødvendig afstandtagen fra modernismens totaliserende bybygning og forkastelse af historien, på den anden side instilleringen af det æstetiserende design, af fragmentet, af lokaliteten med sine traditioner. I den postmoderne afvisning af helheden vover vi end ikke en fragmentarisk sammenfatning af den historiske og sociale situation som rettesnor for fremtidig handle. Over for senkapitalismens globalt totaliserende og rationaliserende strukturerende tilbyder den postmoderne tilstand af uafsluttedhed og ubeslutsomhed ingen muligheder for at konfrontere nutidige kriser, endsiges for at modstå den tiltagende ulige udvikling af byer og nationer. Æstetiseringen af byen og af dens design, den maleriske iscenesættelse af rum og tid, tillader ikke, at vi erkender en social orden der kan reformeres – æstetiseringen morer