

Støy i musikk og kunst

av Jøran Rudi

Som elektronisk generert signal kan støy beskrives som lyd (hørbare vekslinger i lufttrykk) med lik mengde energi i alle frekvenser. Denne typen støy inneholder alle lyder og toner, og kalles hvit støy. Dersom signalet er sterkere i ett eller flere frekvensområder, kalles støyen rosa.

Denne tekniske beskrivelsen er kanskje ikke særlig interessant når man skal diskutere støy og musikk - eller støy og kunst – da er det mer interessant å se på hva vi både som dyreart og samfunnsvesener oppfatter som støy, hva den betyr for oss, og hvordan vi bruker den som verktøy i musikk og kunst. Vanskeligheten med å bruke en knapp definisjon peker på at enkle, prinsipielle og entydige redegjørelser kan ha sin begrensning, spesielt dersom de ikke tar hensyn til den forskjellen som finnes mellom det å høre og å lytte, hvor å høre henviser til en fysisk tilstand, mens å lytte henviser til en villet prosess, en handling som påvirkes av psykologiske forhold.

Mye av støyen som inngår i kunst og musikk er bevisst valgt og inkorporert, og den blir dermed noe annet enn den støyen vi tilfeldig har rundt oss for eksempel i offentlige miljøer. Men den slipper ikke unna en betraktning av den grunn; tilfeldig støy har også betydning utover seg selv, og kan derfor ikke ignoreres som kulturuttrykk.

En uttømmende beskrivelse av støy generelt i samfunnet og kunsten er neppe mulig innenfor rammen av en liten artikkel, og teksten her sikter seg derfor inn mot noen kjente begreper som forurensning, makt, stillhet, protest og kunst, og presenterer assosiasjoner innenfor disse kategoriene. På sett og vis blir dette å snakke om flere forskjellige ting, men bare bruke bare ett ord til å beskrive dem. Dette er ingen god praksis, men det får stå sin prøve denne gangen. Støy er i sentrum, og ser forskjellig ut fra forskjellige synsvinkler.

Støy er forurensing

Den første assosiasjonen de fleste av oss har til ordet støy er forurensing, eller uønsket lyd. Og støy, beskrevet på denne måten, er alvorlig. Forskning viser positiv sammenheng mellom høye støynivåer og helselidelser hos dem som blir utsatt for dem. Dette har nedfelt seg i regelverk om hva som er tillatt av gjennomsnittlige lydnivåer, nivået på forskjellige frekvensområder, hyppigheten på sterke lydtopper, og hva som skal være tillatt til forskjellige tider på døgnet. Slike regelverk er nyttige i planlegging og bygging av byområder, samferdselssystemer osv., og er i stadig forandring. For eksempel så har regelverket vist seg tilstrekkelig i forbindelse med utbyggingen av Gardermoen, hvor flere etter hvert har fått erstatning for støyplagen enn det som eksisterende regelverk gir grunnlag for (2006). Denne utviklingen er logisk; vektingen av forskjellige målemetoder skjer naturlig nok ikke i et vakuum, men må sees i sammenheng med samfunnsutviklingen forøvrig.

I bioakustikken har man gjort studier av hvordan trafikkstøy innvirker på flere dyrearter, og funnet at for eksempel fuglers evne til å lære artens sanger og kommunikasjonsmønstre synker med forekomsten av trafikkstøy – støy ødelegger altså evnen til det som for fuglene er nødvendig læring, og svekker disse artenes evne til å signalisere om territorium, kjønn, fare og mat. Konsekvensene på lang sikt kan være dramatiske, i alle fall fra disse fuglepopulasjonenes perspektiv.

I menneskenes verden ser vi at mange velger å stenge verden ute med lyd fra for eksempel .mp3-spillere, slik at de ved å tilføre lyd styrker sitt litt mer private univers. Lyd brukes også etter et liknende prinsipp i kontorlandskaper, der det etter hvert ikke er uvanlig at små høyttalere over himlingen spiller svak, hvit støy. Støyen blokkerer for forstyrrende lyder, skaper ro, og bidrar til å øke konsentrasjonen hos de ansatte. På samme måte virker Sør-Europas store fontener i gatekryssene til å dempe følelsen av trafikkstøy gjennom å tilføre lyd fra fallende vann. Støy som motlyd kan altså påvirke oss også i positiv retning, når den maskerer forstyrrende trekk i annen lyd.

Muzak er bevisst laget for å styrke velvære og kjøpelyst gjennom harmoni og rolig utvikling i musikken. Dersom man ikke føler seg vel med slik manipulasjon, kan denne musikken også betraktes som støy. Klassisk kunstmusikk brukes med hell til å fordrive for eksempel narkomane og uteliggere fra steder ordensvernet ikke vil ha dem, og det er vel liten tvil om at slik musikk betraktes som støy av dem som velger å flytte seg. En persons musikk - en annens støy. Vi som mislikte implikasjonen i ordet

piggtrådmusikk, husker også det lille opprøret som lå i å skru volumet opp. Musikk brukt for å påføre ubehag har også blitt ført temmelig mye lenger, gjennom å for eksempel frarøve krigsfanger hvile for å mørne dem i forbindelse med forhør. Altså støyforskriftenes intensjon snudd på hodet – man gjør nettopp det man vet gjør vondt. Kunst som verktøy, kan man humoristisk si, men det er neppe kunstinnholdet som er det viktige.

Sent i 2006 var det en debatt i Oslo om reklame i offentlig rom, som blant annet handlet om planer for å tillate generell lydreklame utendørs i sentrum. Kritikerne mente at dette måtte betraktes som overgrep på publikum. Stilt litt annerledes er det nettopp dette spørsmålet som ofte møter lyd kunsten i offentlig rom – at tilfeldige passerende ikke kan forsvare seg mot kunstuttrykk de ikke er interessert i å få servert. Veien er kort tilbake til det private, kopibeskyttede univers - .mp3-spilleren som spiller "motlyd" eller "motkunst". Igjen kunst som verktøy, men denne gangen er det kunstinnholdet som er det viktige, siden det er *valgt*.

Støy er makt

Biologisk er menneskene innrettet slik at hørselen slipper inn sterke lyder til hjernen først, og til og med maskerer bort svakere lyder selv om de inntreffer *tidligere* enn sterke lyder. Vi er med andre ord disponert for å legge vekt på lydstyrke som en interessant parameter. Sterk lyd oppstår ved utladning av mye kraft, og sterk lyd er gammelt i menneskeheten som symbol på makt; når mange slår på skjoldet samtidig, blir det sterkere lyd enn om få gjør det. I Afrika var det i nær fortid ikke uvanlig at høvdinger og konger hadde regulære trommekorps, ofte satt sammen av store, staute karer som markerte at her kom sjefen. Store motorsykler med rette eksosrør gjør i dag mye av samme nytten for motorsyklister med markeringsbehov.

Futuristene gjorde store ideologiske poenger på at den urbane, industrielle støyen umuliggjorde den tradisjonelle salongmusikken. I Italia laget Luigi Russolo et orkester av støymaskiner – Intonarumori – som skulle erstatte de etablerte instrumentene. Støymusikk skulle erstatte den tonale musikken, og moderne lyd skulle avløse forgangne klangidealer. Futuristene tenkte seg at kraften i den industrielle utviklingen skulle bane veien for et nytt samfunn og en ny estetikk, og at støyen uttrykte denne kraften og forandringsmakten. Russolo skrev manifestet "The Art of Noises" i 1913, og laget furore med sine offentlige konserter. Filippo Marinetti, en annen kjent futurist, laget i 1914 verket "Zang Tumb Tumb", som skildrer slaget om Adrianopolis (nåv. Thrakia i Hellas) som fant sted året før. Samtidsmusikk, altså.

Futuristenes lyddikt hadde forløpere i dadaismen, og et kjent eksempel er Kurt Schwitters' "Ursonate". Lyder uten etablert semantikk tvang tilhørerne til å skape mening gjennom egne assosiasjoner, og futurismen tok ideen og utførte den på kraftfullt og insisterende vis. Tekst/lyd- komposisjoner som for eksempel Kerouacs poetiske beskrivelse av havet ved Big Sur i California (1962) består av nedskrevne støylyder som uttrykker kraften i havets bevegelser, og dermed er det fritt frem med utvidede vokalteknikker hvor lyd karakteren i seg selv gir meningen, og ordenes betydning blir underordnet. Støy gir en frihet til å skape nye assosiasjoner, støy gir makt til kunstneren.

Sterk lyd blir også i dag assosiert positivt med kraftutfoldelse og dynamikk, for eksempel navnet By:Larm, som peker på kraftutfoldelsen i den moderne folkemusikken fra urbane strøk.

Støy og stillhet

Vi tenker på stillhet som motsatsen til støy. Men stillhet finnes kun i fantasien, selv om ordet assosieres med lave lydnivåer. I ekkofrie rom, hvor ingen lyd trenger inn, og all lyd som lages absorberes straks den treffer vegg, tak eller gulv, er det også lyd. Besøkende hører lyder fra sitt eget blodomløp og andre av sine egne kroppsllyder. Dermed blir stillhet til en idé om fravær av noe, og kanskje også tilstedeværelsen av noe – fravær av støy og distraksjon, og kanskje tilstedeværelse av konsentrasjon eller lytting.

Komponisten John Cage arbeidet mye med sammenhengen mellom filosofi og persepsjon, og laget berømte verk som for eksempel det etter hvert utværede eksempelet "4:33", hvor pianisten sitter stille foran pianoet i 4 minutter og 33 sekunder, og signaliserer stykkets begynnelse og slutt ved å løfte og senke lokket over tangentene. Selvfølgelig er det aldri stille i konsertlokalet, publikum hører sin og naboens pust, føtter mot gulvet, rommets akustikk osv. På premieren i småbyen Woodstock i USA,

forøvrig grunnlagt av en utflyttet arkitekt fra Trøndelag, var det åpnet mot hagen, og lyder fra naturen blandet seg inn. Det begynte å regne under 2. sats. Men det Cage gjorde utover det opplagte, å få publikum til å lytte til seg selv og tilfeldige lyder i rommet, var å flytte fokuset fra ytringen til lyttingen, og dermed å la publikums lytting bestemme innholdet i stykket. Det er altså ikke verket som innehar meningen; mening skapes i prosessen hos hver enkelt publikummer. I andre verk som "Roaratorio" arbeider Cage med det samme, i dette tilfellet høytsynging/lesning hvor han presenterer deler av James Joyces "Finnegans Wake" som utydelige tekstbrokker etter en bestemt metode. Publikum henvises også der til å skape egen mening, og Cage peker frem mot nåtidens sterke fokus på kunst som prosess (inklusive dialoger) fremfor kunst som verk (og implisitt avsenders intensjon).

Støy er protest

Den elektroakustiske musikken som oppsto i Frankrike har som offisielt startpunkt 1948, da en konsert hvor Pierre Schaeffers "Etudes de bruits" (Støyetyder) ble fremført. I løpet av den 2. verdenskrig hadde Schaeffer laget seg et lite intellektuelt tilfluktsrom i fransk radio, hvor han arbeidet som lydtekniker for radioteater, og etter hvert *Musique concrète*. Den konkrete musikken fikk sitt navn fordi den gjorde bruk av innspilte lyder fra forskjellige musikkfremmede objekter – musikken gjorde på samme tid bruk av både håndfaste sammenhenger og abstraksjoner basert på dem. Schaeffer beskriver med ordet støy tradisjonelt musikkfremmede lyder.

Schaeffers arbeid med materialet hadde også, ifølge ham selv, et politisk siktemål – å tvinge 12-tonemusikkens kulturinvasjon på retrett, på samme måte som den tyske militære invasjonen. Schaeffer var eksplisitt på dette, og tydeliggjør dermed at også hans kunstneriske bruk av støy må forstås gjennom bruk av flere perspektiver i tillegg til satsanalyse, eller det begrepsapparat for lydtyper og lyders oppførsel som Schaeffer selv etter hvert kom til å utvikle.

Piggtrådmusikken som vi allerede har referert til, uttrykte historiens første generasjonsopprør, hvor unge så at deres livsutsikter var radikalt annerledes enn deres foreldres. Et mer sosialt rettet opprør kom med 70-tallets pønk, i musikalsk motstand mot virkelighetsfjern glitterrock og teknisk virtuositet, og som sosialt uttrykk for en ungdomsgenerasjon som insisterte på at dens eget liv hadde kvaliteter. Musikken skulle være aggressiv, enkel og støyende, og opprinnelig ble den spredt på egenproduserte plater, utenfor platebransjens innflytelse og kontroll. At den ofte var dårlig spilt og hadde grøtete lyd, var faktisk ikke negativt, men positivt.

Det nyeste eksempelet vi skal nevne her er støymusikken, som gjennom bruk av elektronikk oppnår et lydbilde som har stor avstand til både populærmusikk og kunstmusikkens genre, inklusive den mer tradisjonelle elektroakustiske musikken som er diskutert ovenfor. Støymusikken spilles oftest temmelig høyt, og henvendte seg i begynnelsen til publikum litt på samme måte som punken. Det er ikke vanskelig å gjette at de sosiale mekanismene også liknet; det var lite fokus på forskjellen mellom utøver og publikum, lite fokus på verkene, og musikken gjorde bruk av materiale og estetikk som i alle fall på overflaten var avvist og ikke akseptert av andre genre. Verktøyene var ofte de samme som i den mer tradisjonelle elektroakustiske musikken, men det estetiske siktemålet dreide seg mer om sanntids fremføring enn klangutvikling og romliggjøring. Støymusikken viser stor avstand til kunstmusikken og dens strengere krav til struktur og kompositorisk utvikling av det klingende materialet, og erstatter dette med improvisasjon. Til tross for denne implisitte kritikken av komposisjonsmusikken, føyer støymusikken seg nydelig inn i både populær- og kunstmusikktradisjonen.

Støy er kunst

I den tradisjonelle musikken for orkester og ensembler finnes det flust med støy; perkusjonsinstrumenter har en gammel rolle som spenningskaper og –utløser der tonenes rekkevidde tar slutt. Tradisjonen har utviklet seg – George Antheils "Ballet Mécanique" fra 1924 trakk nye klangkropper inn i musikken, i hans tilfelle sirener og flymotorer. Edgard Varèses pionérverk (første verk for perkusjonsinstrumenter) "Ionisation" fra 1931 skapte kraftige bølger da det ble fremført for første gang i New York i 1933. Pierre Schaeffers støystykker fra 1940-tallet er beskrevet ovenfor, og støyelementer har siden den tid vært en normal forekomst i både elektronisk og konkret musikk, med eller uten akustiske instrumenter. For akustiske instrumenter utvikles det stadig nye spilleteknikker, hvor instrumenter (også stemme) brukes på måter som gir mye ikke-tonalt innhold. Inkorporering av elektronikk blir stadig vanligere i akustisk musikk, og da gjerne med lydbehandling som strekker instrumentlydene utover det de tradisjonelle spilleteknikkene gir. Populærmusikken har også sine

avleggere som strekker seg i retning av støy; Sonic Youth og Einstürzende Neubauten kan tjene som eksempler på eksperimentlysten.

Dagens støymusikk spilles så høyt at all annen lyd fortreges. Siden all annen opplevelse blir umulig, blir musikkopplevelsen i en forstand helt ren, selv om ørepropper er en forutsetning for å ikke ta skade på hørselen. Bruken av øreproppene forsterker i seg selv inntrykket av ren opplevelse, siden de effektivt blokkerer all normal småprat og lyder fra publikum; det er bare (en del av) musikken som trenger inn gjennom skumgummien. På sett og vis blir bruken av ørepropper antitesen til John Cages "4:33". Som materiale har støy få referanser og ideologiske tilknytninger, og dermed gir det stor frihet. Samtidig er det klart at slike virkemidler også legger sterke begrensninger for hvilken dynamikk og klanglig variasjon som kan uttrykkes i detalj. Estetisk utvikling foregår også i støymusikken, og nyere verktøy for manipulering av innspilt lyd i sanntid gjør det lettere å konstruere fleksible og sammensatte lydbilder enn for noen år tilbake, mens utøverne i genren allikevel kan beholde fokuset på sanntids komposisjon, eller improvisasjon som jeg velger å kalle det. Støymusikken er en variant innenfor den elektroniske musikktradisjonen, på linje med mye av det som kalles elektronika.

Støy brukes også i lydkunst, i installasjoner både innendørs og utendørs. Utendørs er for eksempel Bill Fontanas arbeider spektakulære, og han arbeider stort sett med å flytte lyd fra dens naturlige omgivelse til en ny, og la materialet ligge åpent for publikums assosiasjoner. Ett eksempel er "Entfernte Züge", hvor direktelyd fra sentralbanestasjonen i Bern ble overført til ruinene fra det som før annen verdenskrig var Europas største jernbanestasjon, Anhalter Bahnhof i Berlin. Et annet er "Sound Island", hvor lyder fra Normandie-strendene ble spilt av rundt Arc de Triomphe i Paris – det største franske monumentet over militære bedrifter - under femtiårsjubileet for invasjonen, og et tredje eksempel er "Vertical Water I", hvor Niagarafossens lydverden ble avspilt på fasaden til Whitney-museet i New York City. Hans mest kjente verk er "Sound Bridge", en lydbro fra 1987 hvor lyder fra San Franciscos tåkelurer ble direktesendt til København. En norsk parallell er "Norge et lydrike" - NOTAMs og NRKs installasjon fra 2002 - som blant annet besto av lyder som ble direktesendt fra rundt om i landet til lydusjer på Oslo S. Max Neuhaus' berømte, usynlige installasjon fra sent 1960-tall i Times Square i New York består av en transformator-liknende brumming som kun kan høres på en liten trafikkøye midt i gatekrysset. Førsteintrykket for en tilfeldig forbipasserende er at lyden kommer fra en elektrisk installasjon, og ideen om den besjelede Gotham City rykker nærmere.

Innendørs er mulighetene større til å oppnå stor kontroll med de akustiske rammene rundt innholdet, noe for eksempel Camille Norments og historiske La Monte Youngs verker er avhengige av. Begge bruker presist definerte toner som henvender seg eksplisitt til hørselsapparatets virkemåte, gjennom stående lydbølger, interferens og resonans. I tråd med dette er også noen av norske Stian Skagens arbeider, hvor han med fysiske materialer tegner besnærende resonansmønstre på en måte som likner på representasjon av målinger av akustikken i musikkinstrumenter.

Tydeligere bruk av *skulpturelle* elementer finnes for eksempel i det nederlandske paret Peter Bosch og Simone Simons' arbeider. Her er referansene til Arte Povera tydelige, og de benytter handlingsrommet mellom styrte prinsipper og kaos til å sette enkle og billige materialer i bevegelse. Ofte avhenger verkenes suksess av resonansen i utstillingsrommene – slik som for eksempel "Was der Wind zu Klingeln Bringt" (datastyrte støvsugere som spiller ventilasjonsrør som om de var orgelpiper), og "Krachtgeber", som består av stabler med kasser med løse materialer som er forbundet med stålfjærer, og hvor datagenerert bevegelse av noen av kassene forplanter seg gjennom ikke-forutsigbare resonansmønstre til de andre kassene.

Mer stillfarne installasjoner finnes også, som for eksempel Felix Hess' små lydvesener som reagerer på støy med stillhet, og først finner det for godt å ytre seg når det er stille rundt dem. Lignende insistering på lytting og konsentrasjon finner man også i Jørgen Larssons installasjon "Leddlyder" (2005), hvor knirkelyder fra ledd kun kan oppleves dersom man stikker hodet inn i et lyddempet hull i en vegg. En forløper til denne installasjonen, Christof Migones "Crackers" (1998), gjør også bruk av kroppsllyder, men da gjennom kontaktmikrofoner montert på publikum. Publikum lytter til seg selv på måter de sannsynligvis ikke har gjort tidligere.

Soundscape komposisjon er en annen genre som gjør bruk av støylyder, gjerne som opptak, og mest av utendørsmiljøer. Støyrrike lyder fra kjente og ukjente miljøer gir opplevelser med konsentrert lytting, ikke sjelden i omfavnelser med ideologiske overtøner som ekthet og miljøbevissthet. I tillegg til å inneholde interessante klangforløp i tid, fokuseres det ofte på vårt lydmiljø og hvilke problemer det har,

som for eksempel problemet med *high fidelity* og akustisk horisont. *High fidelity* beskriver stor grad av klarhet i skillet av lydkilder og enkeltbegivenheter, og akustisk horisont beskriver koblingen akustisk detalj og avstand. (Hvor godt hører man detaljerte lyder som skjer hvor langt unna?) Slike utfordringer er påtrengende i denne genren, hvor opptakene ikke gjøres i spesialtilpassede studioer. Komposisjonene som sådan har dermed et litt musikkfremmed utgangspunkt, og komposisjonsmetodene er ofte uortodokse. Det blir de innspilte lydenes referanser som bærer stykkene frem, altså diametralt motsatt av siktemålene til tradisjonell akusmatisk musikk, hvor det er lydene i seg selv, og ikke deres kilder, som er interessante.

Støy er som alt annet

Støy er nå å betrakte som ethvert annet materiale – det ligger ikke lenger noen provokasjon i lyden, i hvert fall ikke hos det publikum kunsten henvender seg til. Ørepropper er en selvfølgelig rekvisitt for konsertgjengere, og at lytting ikke bare skjer gjennom ørene, men gjennom hele kroppen, er uproblematisk for de fleste. Vi husker en installasjon av Laurie Anderson på Høvikodden kunstsenter fra noen år tilbake, som stillferdig pekte på akkurat denne lyttingen. Man måtte sette albueene på små metallplater, fingrene mot tinningen, og vips så ble platenes vibrasjoner omsatt til lyd gjennom bena i armene og hodet. Jeg vil påstå at støyens periode som provokatør er over.

Kanskje er det nettopp ordets flertydighet som gjør det interessant? Når man bruker ordet støy så er det ikke umiddelbart innlysende hvilket perspektiv man anlegger, for eksempel i omtaler av musikk og andre kunstuttrykk. Vi har vist at støy både er forurensing og renhet, at det kommuniserer protest og makt, og at det er akseptert kunstmateriale. Ordet er mangetydig, og assosieres forskjellig hos dem som hører eller leser det. Hørselen er alltid på, og det vi hører forholder seg stadig til det vi er kjent med. Når ukjente lyder dukker opp, vekkes interessen, og vi knytter lyden inn i vår erfaring. Og å se og skape forbindelser mellom ting som ikke umiddelbart hører sammen, er noe av det mennesker er gode til, og noe av det morsomste man kan gjøre.

Støy er nyttig i vår utvikling, og som det meste annet, på godt og vondt.