

# Stadens rytmer: rummet och ljuden

av Catharina Dyrssen

VISST KAN MAN BLUNDA med öronen. De flesta har erfarenhet av hur lätt det är att stänga av hörseltryck i det ögonblick hjärnan bestämmer sig för att någonting är oväsentligt. Men minsta halvmedvetna nyfikenhet eller irritation kan sätta igång uppmärksamheten igen. På 1950-talet beskrev filosofen Hans Blumenberg hur synsinnets idéhistoriskt har kopplats till ljus, avslöjande, sortering, sanning, stabilitet, makt över tingen, definiering av begrepp och blickens kontroll av rummet, vilket bland annat har lagrats i språket med uttryck som att kasta ljus över något, att ta ögonmått etc. Hörseln däremot, menade han, handlar om beredskap till kontakt, dialog, att söka det gemensamma och det kroppsliga – språkligt sedimenterat i ord som att höra upp, att tillhöra etc.<sup>1</sup> Ljud är aktivitet, händelse, kommunikation.

Den kommunikativa aspekten bryter ständigt igenom när det gäller förståelsen av rum och ljud. Alla försök att bestämma ett entydigt, stabilt rum eller det urbana ljudrummets ordnande principer tycks leda till invändningar och undantag. Därför, menar jag, blir ljudrummets föränderlighet intressant rent arkitektoniskt. Det utmanar det traditionella arkitekturtänkandet där byggnader är objekt och rum är tomma volymer mellan stabila begränsningar. När det gäller förståelsen av stadsrum, som i sig är komplexa sammanhang, kan ljudrummen som begrepp fungera både subversivt och konstruktivt, å ena sidan genom att underminera dikotomin objekt–tomrum, å andra sidan genom att poängtera kontinuitet och föränderlighet, tidsaspekter och sociala samspel. De är i detta sammanhang som jag här vill ställa frågor som: Vad händer med förståelsen av det arkitektoniska rummet om vi utgår från ljud?

I den konstnärliga forskargruppen Urban Sound Institute, USIT, bestående av två arkitekter, två tonsättare/ljudkonstnärer och en akustiker,

har vi arbetat tvärdisciplinärt kring gestaltning av föränderlighet i ljudrum.<sup>2</sup> Här har min egen tillhörighet som lärare och forskare i arkitektur och stadsbyggnad vid Chalmers i Göteborg fått möta musikalisk kompetens från Musikhögskolan vid Göteborgs universitet, kunskap i ljuddesign från Konstfack i Stockholm och teknisk-akustisk designkunskap. Den konstnärliga forskningen genererar också mer idéhistoriska frågeställningar: Hur har förståelsen av relationen ljud–rum konstruerats tidigare? Hur kan vi genom historien bättre förstå den nutida stadens ljudmiljö? Jag vill här lyfta fram några villkor och tolkningsperspektiv på rumsbegrepp och stadsrum som ett ljudtänkande kan föra med sig.

FIGUR 1. *Små högtalare bildar föränderliga rum. Ljudinstallation i Lunds Konsthall, Urban Sound Institute 2006. FOTO: förf.*



## Ljudrum

Det geometriska rummet definieras genom minst fyra punkter i rymden, till exempel rummet inuti en pyramidform. Akustiskt skulle det kunna motsvara upplevelsen av tre ljud från olika riktningar med lyssnaren någonstans i mitten. Det är i grunden en visuell geometri men ljudens rörlighet gör positioner och ramar obestämda. Arkitekturen har traditionellt skapat fasta gränser för det akustiska, inte minst när det gäller ställen där musiken har tagit plats – kyrkor, konsertsalar, teatrar, salonger. Men under nittonhundratalet blev själva rumsbegreppet i arkitekturen gradvis ut från sin innebörd som en mer eller mindre sluten låda och blev till ett öppet, flytande, rörligt, interaktivt, sociokulturellt betingat rum. Det är förvånansvärt hur lite man har diskuterat ljud i det sammanhanget – för ljud är väl den rumsliga aspekt som bäst motsvarar en föränderlig arkitektur och ett rörligt landskap. Från mitten av förra seklet sökte sig också musiken ut från traditionens konsertsalar till nya rum: Allt från konsthallar till gruvor prövades för att skapa nya relationer mellan det arkitektoniska och det musikaliska.

Den folkliga och populära musiken har i alla tider tagit plats direkt i stadsrummen, men inte minst sen 1950-talet har populärmusiken bidragit till att musiken inte bara uttrycker urban modernitet utan också att ljud alltmer har blivit en konkret del av det urbana. Musik finns idag överallt i stadsrummet – inte bara som gatumusik utan framför allt i butiksmiljöer, reklam, ljuddesignade omgivningar, signaler från elektroniska apparater, läckande Ipods mm. Till det finns en sällan sinande fond av trafik som, tycks det, gör att musikljuden drivs upp i styrka enligt principen att maskerande brus genererar nya överröstade accenter som i sin tur höjer brusnivån. Under de senaste åren har också aktiv ljuddesign vuxit lavinartat – akustisk formgivning av produkter och miljöer, inte minst i offentliga rum som terminaler och shoppingcentra eller anläggningar som kan upplevas som obehagliga, t.ex. parkeringsdäck och gångtunnlar. Aktiv ljuddesign kan användas för att skapa en viss atmosfär eller en starkare artikulering av ljudrummet, t.ex. tydliga avgränsningar, skillnader eller sekvenser, vilket ställer stora krav på formgivningen eftersom gränserna kan vara hårfina mellan fungerande tillägg och kosmetiska färgningar

av rummen. Det är alltså ofta svårt att idag tala om stadens bakgrundsmusik, snarare är det fråga om en förgrund; vi lever i en brusande och musikaliserad stadsomgivning.

Som urban kultur handlar det inte bara om ljudens närvaro i sig utan framför allt om deras kommunikativa och meningsskapande koder. Det mesta av musik, film, dataspel och annan estetisk produktion förmedlas via media. Det är genom media som den estetiska normeringen sker (modefenomen, förståelseformer, värdeskapande kulturella hierarkier och kategorier etc.) och det är därför rimligt att förmoda att det finns flera sammanflätade tolkningsramar för de ljud som fyller de offentliga rummen. Dels är det fråga om att det helt enkelt låter så mycket mer i staden idag. Dels kan man förmoda att även medias, t.ex. film-lydestetikens, sätt att dramatisera det rumsliga smittar av sig på förståelsen av den urbana miljön och att vi på så sätt också får en cinematisering av stadsrummet. Det finns knappast ett nutida sportprogram eller en dokumentär som inte förstärker känslan av det fysiska rummet: fotens ”tjoff” i kontakt med bollen, skidans frasande mot snön, handens överdrivna skrapande vid förflyttning av ett föremål etc. Närplacerade mikrofoner, så kallade postproductions med ljudpålägg och tillagd efterklang, skapar rums känsla med i princip samma tekniska kunnande och estetik som spelfilmens.

Vad detta på sikt innebär för tolkningen, användningen och formgivningen av städer och offentliga rum är oklart. Forskningen är ännu närmast obefintlig kring ljudens urbana-estetiska koder och kulturellt konstruerade överföringar från media till stadsmiljön. Men det är uppenbart att vi befinner oss i ett skifte när det gäller användning och förståelse av ljud i staden, särskilt om man ställer det i relief till modernismen – som i sig innebar en revolution när det gäller estetikens kring musik-ljud-rum.

## Det öppna rummet, de neutrala ljuden

Under det tidiga 1900-talet brottades musiken med sitt eget ljudmaterial – vad skall kallas musik, vad skall kallas buller, vad skall rätt och slätt kallas ljud? Tonsättaren Arnold Schönberg beskrev den fritonala musiken som att ”Varje musikalisk

konfiguration, varje tonrörelse måste framför allt förstås som ömsesidig förbindelse mellan klanger, mellan oscillerande svängningar, som uppträder på olika ställen och i olika tider.<sup>3</sup> Och Edgard Varèse talade omkring 1920 om sin musik som "ljudmassor i skiftande plan", "ljudstrålar" och "intensitetszoner" som uppträdde som "olika färger och av olika styrka i olika perspektiv för vår perception."<sup>4</sup> Spänningsrelationer konstruerades mellan toner, mellan ton och paus eller mellan olika tonkvaliteter och klanger. De här experimenten med klang och klangsammanställningar, inte minst i slagsverksinstrumentens klangmöjligheter och effekter, var en lust att metaforiskt undersöka både musikens rumslighet och dess materialverkan.

När kompositören John Cage 1951 skapade collage av plåtburkar och slumpvis inställda radioapparater i *Imaginary Landscapes No 4* spräckte han alla föreställningar om musikverk och konsertrum. Vad var egentligen musikverket? Vilket rum fanns i blandningen av de godtyckliga frekvensbanden – var det rummen som förmedlades genom utsändningarnas olika frekvenser eller rummet där radioapparaterna stod uppställda? Vem framförde verket och för vem? Samtidigt med Cage, runt 1950, arbetade tonsättaren Pierre Schaeffer i franska radions ljudstudio. Han spelade in konkreta vardagsljud och laborerade med dem i skulpturala-musikaliska verk där han satte samman dem som ljudande objekt, *objets sonores*, till *musique concrète*, konkret musik. Schaeffer systematiserade olika slags ljudobjekt och lyssningsätt och renodlade det ideala lyssnandet till *l'écoute réduite*, ett reducerat lyssnande, dvs. ett lyssnande till objektet i sig, utan att blanda in innebörder, sammanhang eller andra meningsskapande utvikningar.<sup>5</sup>

Både John Cage och Pierre Schaeffer är centralgestalter i den modernistiska ljudkonsten men deras arbeten förhöll sig, menar jag, på två i princip motsatta sätt till rummet. Cage lanserade lyssnaren som med öppna öron skapar musik ur allt som låter i omgivningen och gör ljudlandskapet till en fantastisk musikalisk improvisation. För Cage var rummet öppet och flytande, likt det moderna, generella rum som till exempel arkitekturteoretikern Sigfried Giedion några år tidigare (1941) hade beskrivit i sin bok *Space, Time and Architecture*<sup>6</sup>. För Schaeffer låg abstraktionen i

stället i att alla ljud blev ett material, neutrala och frikopplade från rummet och från betydelsebärande konnotationer i övrigt. Schaeffer behandlade alltså alla ljud som oberoende byggnadselement i sina klingande uppfinningar.

Idéerna om det slumpartat öppna rummet, det abstrakta lyssnandet och de förment neutrala ljudobjekten lever fortfarande kvar men är idag otillräckliga, både som konst och tolkningsverktyg. Visst kan gnisslet av en cykel, en backande lastbil, två passerande scootrar eller fjorton olika skrapljud bli en tredimensionell musikalisk upplevelse. Men det ljud-rumsliga konstruerandet arbetar idag med betydligt fler faktorer och mer mångfacetterad samverkan mellan tid, rum, betydelse och tilltal.

## Katedralernas ordning inom kaos

Cages och Schaeffers uppfattningar om ljud och musik sprängde visserligen föreställningen om rummet som konkret container. Men samtidigt var det en estetik som i grunden hade en stark tilltro till ett universellt helt och allmängiltigt rum och som innehöll åtskilligt av platonisk metafysik från antik tid, estetiskt cementerat från renässansen och framåt: tanken om den fria, ogripbara tonen och dess återspeglning av en generell ordning i världsalltet. Musiken tycks just genom sin flyktiga, svärfångade karaktär ha varit den konstform som mest direkt representerade universums evighet och stabila uppbyggnad, med föreställningar om himlafärrernas ohörbara men samstämda klanger eller kopplingen mellan musikaliska intervall och talmystik.<sup>7</sup> När de medeltida katedralerna konstruerades, delvis som inkarnationer av det himmelska, inkorporerades föreställningar om musikaliska intervall som byggnadsproportioner i arkitekturen. Det var en fantastisk kortslutning, eller snarare metaforisering, mellan musik och arkitektur som egentligen inte släppte greppet förrän modernismen hade tagit sig igenom sin första, idealistiskt färgade inledningsfas.

Kanske var symbiosen som starkast under Renässansen; den tidens musik är uppenbar som klingande arkitektur. Lyssnar man till exempel på den 40-stämmiga körmotetten *Spem in Alium* av Thomas Tallis från mitten av 1500-talet är det tydligt hur verket ger en retorisk-geometrisk re-

presentation av både en katedral och himlasfärernas harmoni. Även om stycket innehåller diverse tidsbundna undertexter skapar det framför allt ett rum som byggs upp av punktvisa soloröster i olika höjdlägen. Efterhand tättnar registret och mellanrummen fylls ut av fler insatser och melodi-fragment tills det uppstår en storslagen, tät klang; i helheten hör man hur ljuden både är enskildheter i rummet och tillsammans utgör rum. I en kyrka med sångarna utplacerade på olika läktare ger den här övergången från enstaka riktade toner till omslutande klang en direkt kroppslig, varierad rumsverkan där tidsaspekten är genialt hanterad: rummet tar gradvis form, förändringarna sker i flytande övergångar och det gör att när det samfälliga ackordet väl kommer får det desto starkare verkan: den musikaliska katedralen är fullkomnad. Denna samklang är både som idé, representation och direkt upplevelse: att musiken så tydligt avsätter sitt tonmaterial i rummet som en arkitektonisk homologi. Och trots att de var gigantiska till storleken hölls ändå katedralernas rum ödmjukt renskalade inför de intervall – verklig musik eller metaforiska himmelsklanger – som skulle ta dem i besittning. ”Exteriören som en igelkott, interiören slät som ett ägg” skrev Le Corbusier på 1930-talet.<sup>8</sup> Och utanför dessa gigantiska igelkottar i medeltidens och renässansens städer fanns oordningen tätt inpå kyrkfasaden med marknadsliv och dagligt arbete, försäljares utrop, slammer från hantverk, lek, gyckel, musik, skratt och skrån, sjukdom och elände som många av samtidens bilder och folkliga musik vittnar om.

## Hi-fi, lo-fi

Delvis parallellt med Cage har den kanadensiske ljudforskaren R. Murray Schafer varit banbrytande när det gäller ljudomgivning. Men medan Cage skapade konst och uppfann nya ljudsamband har Schafer huvudsakligen ägnat sig åt att tolka och förstå ljudmiljön. I sin bok *The Tuning of the World* från 1977<sup>9</sup> myntade han begreppet soundscape, ljudlandskap. Och liksom hos Cage och Schaeffer intar ljudobjektet och de urskiljbara detaljerna (*sound signals, focal points*) en framträdande plats, hållpunkter som skapar ordning i nutidens kaotiska miljöer. Schafer skiljer mellan *hi-fi* och *lo-fi soundscapes*, där *hi-fi* står för klar-



FIGUR 2. St Veits-katedralen från 1300-talet, Prag.  
FOTO: förf.

het och tydlighet, till exempel i relationen mellan ljudobjekt och rum eller mellan förgrund och bakgrund, medan *low-fi* betecknar den suddighet och det brus som Schafer menar är nutidens gissel.<sup>10</sup> Därför blir hans sortering inte bara fenomenologiskt kvalitativ utan också normerande. Medan Cage öppnar öronen med förtjusning gör Schafer samma sak men med betydligt fler varnande uppmaningar till omvärlden: Vart har de gamla ljudmiljöerna tagit vägen? Hur kan vi bekämpa den akustiska otydligheten i nutidens städer (och för den delen långt ut på landsbygden)? Schafers lyssnande är alltså framför allt en civilisationskritik.

I hans dystopiska anslag ryms förstås en utopi: Kunde vi bara bli av med de bullrande maskinerna och trafikbruset skulle klarheten och de enskilda objekten – rösterna, fotstegen, fågelsången, de tydliga rumsliga perspektiven – framträda på nytt. I Schafers utopi slås åter en klassisk-modernistisk brygga mellan ljud och rum, med rummet som generell resonansbotten till ljuden och med ljuden som enskilda hållpunkter som förklarar rummet.

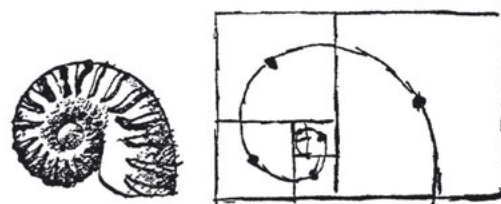
## Rytm

Frågan om rytm och byggnadskonst har upptagit arkitekter alltsedan antiken. I första hand har det handlat om visuell rytm, proportionsrytm, och rörelserytm, dvs. upplevelser relaterade till människans förflyttningar genom rummen eller till illusioner av rörelse. Men idag blir rytm också viktigt för att artikulera det flytande rummet och skapa större akustisk tydlighet och variation i ljudmiljön. Det handlar inte bara om aktiv ljuddesign (estetiska ljudtillägg) utan snarare om avskärmningar, växlingar av materialkvaliteter, öppet/slutet, tungt/lätt, rumsmått etc.

Precis som med relationen ljudobjekt–rum behöll de antika idealen länge sitt grepp över förståelsen av rytm i arkitekturen. I Vitruvius berömda arkitekturlära *Tio böcker om arkitekturen* från första århundradet före vår tideräkning inkorporeras rytmbegreppet via *eurythmia*, kroppsgestaltens hållning och sätt att föra sig med skönhet och harmoni. Liksom Platon använder Vitruvius rytm som ordnad rörelse byggd på kosmiska talrelatio-

ner och musikaliska intervall, sfärernas harmoni, vilket också innebar att arkitekten självklart också skulle vara kunnig i musik.<sup>11</sup> Men i och med den metaforiska överföringen till arkitekturen av eurytmi fick alltså rytmbegreppet även en koppling till människans motorik. Att eurytmibegreppet också användes inom retoriken stärkte den logiska argumenteringen kring Vitruvius kompositionsteori. Det uppstod en metaforisk rundgång proportion–kropp–metafysik–retorik som skapade en överdådig spännvidd från kosmisk ordning till kroppens rörelser och som förstärkte den estetiska normeringen i rytmbegreppet.

I Beaux-Arts-skolans klassicism under 1800-talet aktualiserades Vitruvius lära genom diskussionen om det sublimes i konsten och om generella skönhetsvärden, i princip baserade på Parthenontemplet, de tio böckerna om arkitektur och italienska renässansbyggnader av framstående arkitekter som Palladio, Alberti m.fl. Genom att människans proportioner idealiserades förstärktes samtidigt den ömsesidiga speglingen mellan arkitektur och kropp: Liksom arkitekturverket sågs som en perfekt proportionerad och välordnad (byggnads)kropp, var den mänskliga kroppen en autonom konstruktion, ett byggnadsverk.<sup>12</sup> Med sin blick stakade människan ut riktningen för sina rörelser samtidigt som byggnaden erbjöd människan *la marche*, behagligt varierade rumsliga sekvenser.<sup>13</sup> Parallellt skedde gradvis ett skifte från retorikens dominans till föreställningen om perceptionen och ögats kontroll som återkopplande instrument för att upprätta kompositoriska regelverk och



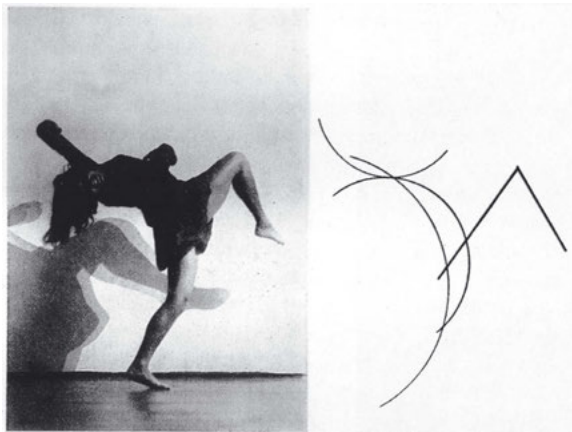
FIGUR 3 a–b. Le Corbusiers tolkning av snäckans proportioner till arkitektoniska principer, ur skriften *LA MAISON DES HOMMES*, 1936 (*Vår bostad*, 1976). Naturen som grund för gyllene snittet tillämpar han också i *Villa Savoye* från början av 1930-talet. Källa: Le Corbusier 1977, s. 83 samt foto, förf.

principerna för den kontrollerade rörelsen genom rummet transplanterades även ut i staden.<sup>14</sup>

Modernismen förändrade på många sätt arkitekturens uttryck och stil men släppte egentligen inte klassicismens föreställningar om de ideala och universella kompositionsprinciperna. Tvärtom drevs tanken om det sublima i konstverket ofta

till sin spets med teosofiskt laddade gestaltningsläror, t.ex. inom Bauhaus-skolan i Tyskland på 1920-talet. Peter Cornell har mycket intressant visat hur modernismen genomsyrades av esoteriska rörelser, där inte minst talförhållanden i ett slags nyplatonisk användning spelade stor roll i musikalisk och arkitektonisk komposition.<sup>15</sup> I stället för himlasfärerna hade nu naturen blivit spegelbild för arkitekturens ”harmoniska proportioner”.<sup>16</sup> Rytmbegreppet har alltså fortsatt att vara en normerande proportionsrytm byggd på bestämda talförhållanden. Detta låste det arkitektoniska rytmbegreppet till skulpturala gestalter – och till den bedrägliga föreställningen om arkitektur som frusen musik.

Genom att det tidiga 1900-talet på så många vis var besatt av tankar om hastighet och rörelse aktiverades samtidigt föreställningen om sekvensrytm inom modernismen, där arkitekturen i stor utsträckning imiterade mekanisk-motorisk rörelse. Att rum och tid började bli en föränderlig enhet var förstas en revolution för arkitekturen. Rummet blev ett tidsbundet begrepp samtidigt som tiden blev spatial. Tyngdpunkten kom i hög grad att ligga på öppna spänningsrelationer mellan kroppar, dvs. relationer som konstrueras genom samspel mellan kraft, tid, rum och rörelse. Wassily Kandinsky och Paul Klee, båda verksamma inom Bauhaus-skolan på 1920-talet, använde kraft som ett viktigt medierande begrepp mellan tid och rum. Kandinsky hävdade till exempel att ”komposition inte är något annat än den logiskt exakta organi-



FIGUR 4. Wassily Kandinsky: *Dans av Gret Palucca omsatt till "danskurvor" och samspel mellan punkter, linjer och krafter*, 1926. Källa: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (red.), BAUHAUS, s. 549. Könemann 2000.

eller via bildkonst och dans. Musikens oregelbundna rytmer översattes i arkitekturen till kraftrelationer, dynamik, spänning och balans mellan tomrum och massa. Den modernistiska musiken genomgick på flera håll en parallell – fastän omvänd – transformation under den här perioden. Till musikens tidigare självklara tidsdimension adderades en skulptural och rumslig effekt. Musikforskaren Christopher Hasty skriver till exempel om ”two characteristics that distinguish the new music from the old: the spatialization of time and the experience of the moment as an autonomous, timeless, or eternal present.”<sup>19</sup>

Här finns en olöst (och oförlöst) kluvenhet i modernismen: Samtidigt som rummet handlade om öppna spänningsrelationer utan bestämd centralpunkt fanns det en stark fokusering på det individuella subjektets upplevelserum. Hos modernismen förenade sig den här principen med gestalt- och perceptionspsykologin och det ledde till ett stort intresse för rörelserummet.<sup>20</sup> Den riktade blicken, centralperspektivet, var fortfarande nyckeln till rumsupplevelsen (och rumsförståelsen) och arkitekturens sekvenser av rumsliga förändringar tillfördes ett slags filmisk effekt. Le Corbusier talar om ”La promenade architecturale” och så sent som på 1980-talet beskriver arkitekten Bernard Tschumi, troligen med en vänlig blinkning åt Le Corbusier, en del av den nyskapade Villettes-parken som ”promenade cinématique”.<sup>21</sup> Här baseras alltså rytmbegreppet på varierande förlopp, eller om man vill: rytmiska modi eller

seringen av de levande krafter som finns inslutna i beståndsdelar i form av spännings-tillstånd”.<sup>17</sup> Klee skrev på liknande sätt att ”rörelse i den jordiska sfären kräver kraft; linjen och ytan och deras organiserande krafter...”<sup>18</sup> Den fria rytm som man förespråkade i arkitekturen tycks i första hand ha varit hämtad från samtidens konstmusik, förmedlad metaforiskt

mönster. Det återknyter också till såväl Cages och Schaeffers öppna verk och konkreta musikskulpturer som till Murray Schafers *soundscape*: den dominerande relationen mellan enskilt objekt, generellt rum och det upplevande subjektet. Och den centrala förståelsen var i grunden visuell. Genom att förankra rytmverkan i det visuella upprätthöll man alltså en klassisk tanketradition och klassicistisk proportionering. Man kunde också behålla föreställningen om ett stabilt, om än öppet, arkitektoniskt rum och utesluta ljudens mer anarkistiska rumsbildningar.

### Städers rytm

Henri Lefebvre har sedan 1970-talet haft stort inflytande på arkitekturdiskursen genom sin poängtering av det socialt producerade rummet och dynamiken mellan det upplevda fysiska rummet, representationen av rummet och det levda rummet eller rummet som representation av socialt liv (*Espace perçu, conçu, vécu*).<sup>22</sup> Situationismen seglade upp under 1960-talet som en upprorisk och lekfull utopi om arkitektur med iscensättningar av urbana händelser.<sup>23</sup> Både Lefebvre och situationisterna försköt dynamiken från den formalistiska

förståelsen av arkitektur till en socialt agerande, situationsbaserad interaktion mellan människor och stad. Här är människans kropp inte ett statiskt byggnadsverk och inte en rörelsemaskin utan framför allt en social kropp som tar och ger plats, sätter igång aktioner och på så vis skapar det offentliga rummet. Med den här förståelsen av rummet började det också finnas utrymme för ljud som händelser, inte bara som isolerade fenomen för perceptionen.

På 1980-talet prövade Lefebvre begreppet *rytm-analys* vilket han återvände till mot slutet av sitt liv, arbetet publicerades huvudsakligen postumt. Tämmligen yvigt diskuterar han rytm som drivkraft i sociopolitiska förändringar, i musik och tid eller människors och städers olika rytm.<sup>24</sup> Han gör t.ex. jämförelser mellan medelhavsstäder som Marseille och atlantstäder som Bordeaux och menar att rytmen i medelhavsstäderna var präglad av det intensiva och interna handelsutbytet mellan små totalitära stadsstater medan atlantorterna hade ett mer systematiskt, externt orienterat tidsflöde som byggde på reglerade internationella kontakter med en vidare omvärld. Från de här stora kultursociologiska förklaringarna drar Lefebvre sina trådar till direkta, levande beskrivningar av

FIGUR 5. Promenade cinématique i Parc de la Villette, Paris, formgiven av Bernard Tschumi på 1980-talet. FOTO: förf.





FIGUR 6. Hamnområde i Lissabon – en bidragande orsak, som Henri Lefebvre menar, till stadens rytm? FOTO: förf.

stadens dygnsrytm. Här finns mycket ljud, mycket dofter, mycket människor. Man kan säga att han återanvänder till flanörens betraktelse av stadens liv, men samtidigt verkar han tydligt färgad av situationisternas fascination för kopplingen mellan stad, rörelse och tidens rytm.

Kulturgeografer som John Allen och Doreen Massey har vidareutvecklat Lefebvres rytmanalys. Stadsrytm, säger Allen, handlar om en serie flöden och överlappningar av relationer; det är olika sociokulturella världar som möts. Det är en komplex, selektiv process: vissa rörelser och relationer avsätter sig som kännetecken eller representationer för stadens rytm. Man kan aldrig fånga en stads hela rytm, man kan bara uppleva den genom alla sina sinnen och handlingar.<sup>25</sup> Detta liknar den fysiska erfarenhet som arkitekten Juhani Pallasmaa kallar *City Sense*:

Activities and functions interpenetrate and rub against each other creating contradictions, paradoxes, and an excitement of erotic nature [...] The mental experience of the city is more a haptic constellation than a sequence of visual images. Impressions of sight are embedded in the continuum of an unconscious haptic experience.<sup>26</sup>

I stadsmönstret kan det uppstå ett rytmiskt spel mellan det formella och det informella och mel-

lan artefakt och händelse. En byggnad kan utgöra fixpunkt i relationsflödet, intensifiera en rytmisk verkan men också låsa möjligheterna till levande interaktion. Till exempel förstår arkitekten Aldo Rossis staden som en komposition av *tidsmonument* – viktiga byggnader som med sin form skapar stabila referenspunkter i stadsmassan och på så vis tillåter flöden och förändringar runt sig.<sup>27</sup> Detta är mycket långt från föreställningen om proportionsrytm som ordnad rörelse. Men det har med mönsterbildning att göra och framstår i högsta grad som polyrytmiskt. Det kan också kopplas till förståelsen av relationen ljud-rum-stad.

Lefebvres rytmanalys får nog betraktas som ett fåfängt försök att skapa en övergripande teori om städer, politik och rytm. Ansatsen blir hängande mellan en generell samhällsteori och privat upplevelse. Det hindrar inte att boken är inspirerande och njutbar att läsa, inte minst för sitt starka och rytmiska språk. Idag arbetar arkitekter ofta med större komplexiteter där staden är både stadsrum och rörliga rumsliga konfigurationer och där människan på motsvarande sätt inte entydigt är subjekt eller objekt utan deltar på många nivåer, tillhörig både den lokala platsen och sin globala medvetenhet. Urbanteoretikern Araya Asgedom menar



att de flesta av våra städer idag är “*contaminated space*” i bemärkelsen att de i hög grad omfattar det icke absoluta, icke-perfekta, estetiskt ofullgångna, det fula, det blandade och som rymmer både det repetitiva och improvisationens öppna rörlighet: “Thus there are essentially three (architectural) phenomena which support the notion of the contaminated space: improvisation, repetition and polyphony/polyrhythmy”.<sup>28</sup>

De offentliga händelserna tar idag staden och enskilda byggnader i anspråk med en scenografisk och ritualiserad effekt som kan präglade minnet av en plats betydligt längre än varaktigheten i det fysiska rummet. Allt detta är en del av arkitekturen och på ett eller annat sätt relaterat till rytm och ljud. I stället för estetisk norm kan rytm bli ett verktyg för att förstå och sortera den nutida ljudmiljön.

## Heterotopier och det kollektiva rummet

Dagens musiklokaler, från konsertsalar till festivalplatser, befinner sig i en dynamik mellan lokalt och globalt med krav på att hela tiden markera sig inom ett internationellt sammanhang – sälja en stad, en region etc. samtidigt som man vill verka inom det lokala kulturlivet. Olika konstformer

blandas och det finns ett starkt intresse för etablering av kulturella kluster för att skapa synergieffekter mellan näringsliv och kulturliv. Musikkulturen är primärt samtidsorienterad och samtidsfixerad, inte klassisk och historisk. Fokus ligger på den kulturella händelsen i stället för på byggnaden, institutionen och arkitekturen som stabil manifestation. Händelsekulturen understryker det unika tillfället samtidigt som tekniken gör att alla händelser ständigt kan finnas representerade som ögonblickliga uppenbarelser, det filosofen Paul Virilio kallar *trans-appearance*.<sup>29</sup> Händelsen bekräftar subjektet som “*subject on the move*” och subjektet konstruerar sig hela tiden genom att delta i olika aktioner och situationer samtidigt som denna process också skapar artefakterna, nya materiella betingelser och kollektiva manifestationer; inom sociologin beskrivs det som en *reflexiv* modernitetsprincip.<sup>30</sup> Om modernismens subjekt var rörligt på ett motoriskt-mekaniskt sätt är subjektet idag alltså mer nomadiskt, dvs. utan egentlig hemvist och under ständig transformation.<sup>31</sup>

Eventkulturen poängterar skillnaden mellan rum och lokalitet, dvs. rum som utrymme respektive som specifik plats eller händelse i tid och rum. ”Eventen” kan ge platser nya iscensättningar, dvs. omskapa dem som rum, och samtidigt ge lokalitetens ”här och nu” särskilda betydelser. Genom att

FIGUR 7. Heterotopiskt, kollektivt och ”kontaminerat” rum 1: Slagverkskonsert på Röda Sten. Det gamla pannhuset ligger tätt intill Älvsborgsbron i Göteborg. Rummet har en stor efterklang där publikens rörelser blandas med musiken. Samtidigt hör man dunkandet av bilar som passerar över skarvarna vid brofästet utanför. FOTO: förf.



symbolproduktionen av händelser framför allt inriktas mot upplevelsekonsumtion och turism kan det också innebära att en plats bevaras i en "ursprunglighet" där ingenting förändras, eller rättare sagt, där det gamla återskapas som iscensatt historisk fiktion. Turismen kan också föra med sig att platsen blir ett slags temapark av mer eller mindre (förmodligen mer) spektakulära händelser och tappar kontakten med sitt ursprung och sitt lokala sammanhang – alltså vad man brukar kalla en disneyfiering.<sup>32</sup> Men även disneyfieringen har idag sitt eget kretslopp av uppgång och fall och rumslig omvandling; den blandar sig med den mer vardagliga scenografin i staden.

Här finns alltså inbrytningar av berättande i ljudrummen och staden som delvis kan härledas till filmkonsten. Inom filmen handlade det först om bilder illustrerade med ljud; senare utvecklades en mängd snabbt skiftande spänningsrelationer mellan bild, ljud och fiktiva rum. I och med att film, reklam och musik idag är en så självklar del av vardagskulturen tolkar och uppfinnar vi inte längre den fysiska ljudomgivningen enligt Cage, dvs. genom att ocensurerat öppna öronen, utan vi filtrerar och konstruerar den genom estetiska dramatiseringar. I det musikaliserade och filmiskt genomsyrade arkitektoniska rummet förskjuts gränserna hela tiden mellan den konkreta omgivningens ljud och kodade representationer, dvs. mellan kroppslig närvaro och språkspel i ord, bilder och ljudgester i form av tonfall, röstlägen, melodifragment, klangfärger, rytmer. Alltsammans bär med sig minnesreferenser, musikaliska associationer, stämningar, hänvisningar till andra platser och andra berättelser, komplexa överlagringar, blandningar av närhet och distans osv. Genom ljudet delar vi på så sätt den vardagliga erfarenheten av vad Michel Foucault kallar *heterotopier*: flerskiktade, föränderliga tillstånd i tiden/rummet, unika, komplexa konfigurationer som kan variera sitt förhållande till omgivningen och öppnas och slutas i olika grader av tillgänglighet.<sup>33</sup> Det innebär att varje plats är både ett specifikt utrymme, ett mellanrum som tas in anspråk och många ställen samtidigt. Enskilt och gemensamt, kroppslig närhet och avstånd, akustiskt och visuellt, direkt och associativt lagras över vartannat. Stadens ljudfond med alla sina låtande artefakter – trafik, fläktar, rulltrappor, caféklirr, bakgrundsmusik, reklam-



FIGUR 8. *Heterotopiskt, kollektivt och "kontaminerat" rum 2: Gallerian, Stockholm. En akustisk mötesplats har skapats som en "glänta" och orienteringspunkt i bruset. Urban Sound Institute 2006. FOTO: förf.*

budskap, mobiler och musikverktyg – är oftast ett utfyllt brus med oklara relationer mellan förgrund och bakgrund som korsar gränserna mellan visuellt och hörbart, individuellt och kollektivt, avskilt och sammankopplat i det offentliga rummet.

Genom ljud-ljudkonst-musik-ljudomgivning kan vi leka ömsesidiga lekar med flera parallella platser. Vi kan dramatisera en plats med ljud och förändra stämningen filmiskt, överlagra en plats med andra platsers ljud och skapa mångbottnade associationer. En liten signal eller ett ögonblicks klangfärg kan trigga en hel uppsättning föreställningar. Vi läser av verklighetens olika ljudlandskap, drar in dem i nya diskursiva spel för att förstå, omdefiniera, gestalta rummet och göra ständiga överenskommelser och val: Jag vet att du vet att steget mellan att vara inne i eller vid sidan av det gestaltade rummet kan vara försvinnande litet. Vi vet att det är makt att höras men även att utesluta och att vägra lyssna. Vi vet att rollen som lyssnare, kommentator, ljudkälla eller konstruktör kan skifta på ett ögonblick.

I städernas utfyllda akustiska och visuella brus kan de enskilda elementen – de standardiserade fasaderna, reklamsignalerna, shoppingmiljöerna och eventplatserna – verka förvillande lika. Synsinnet tycks ha lättare att fördrå detta än hörseln. Vår förmåga att minnas, urskilja och uppfinna musikaliska strukturer, enstaka klanger, rytmiska figurer och melodifragment gör ljudrummet särskilt känsligt för upprepningar. Ljudkonst i utställningssammanhang kan ha en ganska tålig tidsfaktor eftersom vi vet att vi kan avlägsna oss från platsen när vi vill. I ett stadsrum eller som installation där människor vistas mer varaktigt är omtagningarna mycket känsligare. Upprepningar kan snabbt förvandlas antingen till en urblekt ljudtapet eller till rena tortyren. Koderna för vad som är påträngande är i högsta grad socialt, tidsligt och rumsligt konstruerade. De hör också ihop med våra förväntningar på att heterotopierna är föränderliga och unika. Redigering av ljud i det offentliga rummet blir därför både en politisk och en estetisk handling.

## Artikuleringar i bruset

Trots modernismens vilda experiment med uttrycksformer, performance, rumsspecifika iscensättningar etc. så markerade man ändå den musikaliska förankringen med tydlig gräns mot film och bildkonst. Det har också gjort att det musikaliska kunnandet om ljudkomposition, klangfärg, sekvenser etc. inte trängt ut i stadsbyggandet. Samtidigt har akustiken levt alltför isolerat som specialistkompetens inom de tekniska domänerna och odlat kunskaperna om ljud, antingen som rumsakustik med konsertsalen som kronjuvel eller som mer ospecificerat buller utan att relatera frågorna till situationerna som helhet. Trafikljud mäts fortfarande i decibelvärden, grova kvantitativa kartläggningar som lätt missar det viktigaste kännetecknet för den nutida stadens ljud: brusets variationsrikedom. Ofta råder det en omedvetenhet om platsers samlade förutsättningar – om akustiska villkor och fysiska gränser, om spelet mellan visuella och akustiska dimensioner, om narrativa koder och finkalibrerade sociala regelverk för den specifika platsen, i situationen.

Många intressanta aspekter finns alltså att utforska när det gäller ljudens och ljudrummens

föränderlighet: hur sammankopplingen sker mellan det visuella, kroppsliga, sociala och akustiska när bilden och synsinnet inte längre självklart är överordnad ljudet och hörseln; hur ljuden kan transformeras från talade budskap till kulturellt kodifierade musikaliska strukturer, rum och helt öppet associativa landskap; hur de kan arbeta kontrapunktiskt med bilder och taktila material i samspel med rum; hur de kan transplanteras mellan platser, skapa sin egen böjliga arkitektur och sina heterotopier.

För den generation som vuxit upp med den tydliga skillnad i stadsljudens förgrund/bakgrund som Murray Schafer refererar till kan dagens städer tyckas enbart kaotiska. Men yngre personer är ofta förtrogna med mer komplexa urbana sammanhang. När vi i workshops och projekt inom arkitektutbildningen på Chalmers har arbetat med ljud och stad har det varit uppenbart att studenterna utgår från bruset som stadens grundtillstånd. Det innebär inte att de accepterar bilarnas akustiska föroreningar. Men de utgår heller inte från att tystnad och naturens ljud utgör normen som skall gälla för städer. Att ljud och ljudmiljö är någonting som hela tiden formas är en självklarhet för dem. Att händelser, musik, lek, möten, större och mindre evenemang, media och ny teknik etc. är en del av stadslivet är också självklart, liksom att man ser all denna kulturproduktion som en del av arkitekturens samspel och villkor. Heterotopier och "contaminated spaces" i bemärkelsen rum som mångfacetterade, föränderliga tillstånd hör till nutidens spelregler.

Vad innebär då detta för det arkitektoniska forandet av städerna? På många sätt, menar jag, blir mellanrummen, anknytningarna och samspelet i stadens rum av allt större betydelse. Det blir extra viktigt hur vi hanterar de sammanbindande stråken, trafikflödenas olika hastigheter, gränser, övergångszoner, rumsliga relationer mellan privat och offentligt och att vi skapar offentliga platser för andrum, fest, lek etc. med stor omsorg. De offentliga rummen måste vara tillgängliga och användbara, det gäller även beträffande ljud. I experiment inom arkitektutbildningen på Chalmers på temat urbana gläntor arbetade flera studentgrupper med olika former av "urgroppningar" i bruset. Det kunde vara små ljudfredade oaser men också platser som var livliga och dramatiserade på ett

lekfullt, filmiskt sätt och där tekniken användes för att integrera slump, variation och överraskningar. Inte sällan var det udda platser som togs i anspråk: under broar, i kanten av trafikleder etc., men små gläntor skapades också i tiden och rummet som glapp, mini-parker eller samlande punkter i anslutning till stadens centrala platser, gator och stråk. Vi ser också i både svenska och internationella arkitekturprojekt hur nya hybridlösningar mellan gammalt och nytt dyker upp. Nya tillägg görs till gamla byggnader, äldre institutioner återanvänds och förändras för nya, ofta mer vardagliga ändamål. Det kan vara kulturverksamhet med konst, musik, performance och öppna aktiviteter som löser upp gränserna mellan byggnadens inre verksamhet och gatulivet. Samtidigt leder evenemangskulturen till att det byggs spektakulära anläggningar i syfte att sätta orten på världskartan. Skillnaden idag jämfört med de stora konserthussatsningarna i Sverige runt 1990 är att det urbana samspelet poängteras så mycket starkare – kontakten inne-ute, rörelserna förbi och in, aktiviteter som knyter an till vardagen, det lekfulla och samvaron som en del av stadslivet.

Eller för att ta ett gigantiskt kliv över tiden: Om katedralernas rum var uteslutningar av stadslivet för att säkra den perfekta, klingande återgivningen av himlarnas konstruktion befinner sig dagens musik och ljud överallt som aktivitet och närvaro. I

bruset tar de stora evenemangen och musikinstitutionerna plats men lika viktiga är de små händelserna. Med ljuden ständigt omkring oss handlar det om att förstå stadsrummen som kommunikativa, akustiskt utfyllda rum med flytande gränser, men också om att forma mikro-landskap, oaser, gläntor och händelsepunkter i det urbana.

---

*Catharina Dyrssen*, docent i Arkitektur, arkitekt SAR/MSA och musikvetare, är lärare och forskare i arkitektur och stadsbyggnad på Chalmers i Göteborg. Hon har tidigare varit verksam som praktiserande arkitekt och som lärare i bl. a. nutida musik på Musikhögskolan/Musikvetenskap vid Göteborgs Universitet. Intresset för offentliga rum och samspel mellan ljud, musik och arkitektur har bl. a. resulterat i doktorsavhandlingen *Musikens rum – metaforer, ritualer, institutioner* (1995) samt i konstnärlig forskning, t. ex. projektet *Transmission: Urbana experiment kring ljudkonst och ljudrum i ett konstnärligt forskningssamarbete mellan tonsättare, arkitekter och akustiker* (finansierat av Vetenskapsrådet 2005–06).

dyrssen@chalmers.se

---

## Noter

1. Blumenberg 1993.
2. Dyrssen 2007, se även [www.urbansound.org](http://www.urbansound.org).
3. Schönberg 1950, cit. e. Dyrssen 1995, s. 37.
4. Varèse 1936, cit. e. Dyrssen 1995, s. 38.
5. Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, cit. e. Hellström 2003.
6. Giedion 1941.
7. Dyrssen 1995, s. 31 ff.
8. Le Corbusier 1976.
9. Schafer 1977.
10. Schafer 1977, s 43-99.
11. Här ingår de fem kompositionsbegreppen *ordinatio, dispositio, symmetria, decor, distributio* (ordning, harmonisk disposition, symmetri, utsirningar, fördelning av ytor, tomrum och material), i ett arkitektoniskt organiserande av massa och tomrum. Se Krufft 1986, s. 20-30. Se även Sennet 1996, s. 102-106, samt Dyrssen 1995, s. 32.
12. Rykwert 1992, s. 100-109.
13. van Zanten 1977, s. 185 f. Se även Dyrssen 1995, s. 69 f.
14. Jarzombek 2000, s. 68-72.
15. Cornell 1981. Se också Breivik 1998, s. 73-76, 224-230, samt Dyrssen 1995, s. 58.
16. Doczi 1981, eller Lundby 2001.
17. Kandinsky 1982, s. 611.
18. Klee 1992, s. 268.
19. Hasty 1997, s. 296 f. Se även Breivik 1998, s. 37-47, 60-83, 240 ff, samt Watkins 1994, s. 262-274.
20. Se t.ex. Bollnow 1990, Arnheim 1977 och Lynch 1960.
21. Se Dyrssen 1995, s. 51 f.
22. Lefebvre 1991, Soja 1996, s. 65 ff, samt 1999.
23. Sadler 1999.
24. Lefebvre 2004. I artikelsamlingen ingår också Lefebvre 1996.
25. Allen 1999, s. 63 ff.
26. Pallasmaa 1996, s. 14 f.
27. Rossi 1982, s. 44-46, 123-130. Se även Dyrssen 1995, s. 197-200.
28. Asgedom 2000, s. 242.
29. Virilio 2000, s. 55.
30. Beck, U. et.al. 1997, s. 5 f, 29 f.
31. Urry 1995, s. 141 f.
32. Urry 1995, s. 63-73, 141-150.
33. Foucault 2000, s. 67-82.

## Käll- och litteraturförteckning

- Allen, John, 1999, "Worlds Within Cities", *City Worlds*, Doreen Massey, John Allen & Steve Pile (eds.), London & New York, Routledge.
- Arnheim, Rudolf, 1977, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley, University of California Press.
- Asgedom, Araya, 2000, "The Unsounded Space", *White Papers, Black Marks*. Architecture, Race, Culture, Lesley Naa Norle Lokko (ed.), s. 236-276. London, The Athlone Press.
- Beck, U., Giddens, A., Lash, S., 1997, *Reflexive Modernization. Politics, tradition and aesthetics in the modern social order*. Cambridge, Polity Press.
- Blumenberg, Hans, 1993, "Light as a Metaphor for Truth. At the preliminary stage of philosophical concept formation" (1954), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Levin, D.M. (ed.), s. 31-62. Berkeley, University of California Press.
- Bollnow, Otto Friedrich, 1990, *Mensch und Raum* (1963), Stuttgart, W. Kohlhammer GmbH.
- Breivik, Magnar, 1998, *Musikalisk funksjonalisme. En studie i Arnold Schönbergs og Paul Hindemiths musikktenkning*, Trondheim, NTNU, Musikkvitenskapelig institutt.
- Cornell, Peter, 1981, *Den hemliga källan. Om initiationsmönster i konst, litteratur och politik*, Hedemora, Gidlunds förlag.
- Doczi, György, 1981, *The Power of Limits. Proportional Harmonies in Nature, Art and Architecture*. Boston, Mass., Shambhala.
- Dyrssen, Catharina, 1995, *Musikens rum. metaforer, ritualer, institutioner. En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik* (diss.). Göteborg, Chalmers Arkitektur/ Bo Ejeby förlag.
- , 2007, "Transmission. Urbana experiment kring ljudkonst och ljudrum i ett konstnärligt forskningssamarbete mellan tonsättare, arkitekter och akustiker", *Konstnärlig forskning under lupp*. Stockholm, Vetenskapsrådet.
- Foucault, Michel, 2000, "Andra rum", *Visslingar och rop*, 2000/nr 10.
- Giedion, Sigfried, 1941, *Space, Time and Architecture. The growth of a tradition*. Harvard University Press.
- Gromark, Sten, 1999, "A Crucial Moment of Transgression: Henri Lefebvre and the Radical Metamorphosis of Everyday Life in the City", *Nordisk Arkitekturforskning* nr. 4/1999.
- Hasty, Christopher, 1997, *Meter as Rhythm*, New York & Oxford, Oxford University Press.
- Hellström, B., 2003, *Noise Design. Architectural modelling and the aesthetics of urban acoustic space* (diss.). Stockholm, KTH och Göteborg, Bo Ejeby förlag.
- Jarzombek, Mark, 2000, *The Psychologizing of Modernity: Art, Architecture and History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kandinsky, Wassily, 1982, *Complete Writings on Art*, Vol. 2, London, Faber & Faber.
- Klee, Paul, 1992, *The Nature of Nature*, Notebooks Vol. 2, Woodstock, N.Y., Overlook Press.
- Krufft, Hanno-Walter, 1986, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Verlag C. E. Beck.
- Le Corbusier, 1976, *Vår bostad /La maison des hommes* (1936)/. Stockholm, Prisma.
- Lefebvre, Henri, 1991, *The Production of Space /La production de l'espace* (1974)/. Oxford, Blackwell.
- , 1996, "Rhythmanalysis of Mediterranean Cities" (1986),

- Writings on Cities*, Oxford, Blackwell.
- , 2004, *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*, London, Continuum.
- Lundby, Miranda, 2001, *Den gyllene geometrin*. Stockholm, Svenska förlaget.
- Lynch, Kevin, 1960, *The Image of the City*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Pallasmaa, Juhani, 1996, "City Sense – the City as Perceived, Remembered and Imagined", *Arkkitehti* nr 1/1996.
- Richard Sennet, 1996, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, New York, Norton.
- Rossi, Aldo, 1982, *The Architecture of the City* (1966), Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Rykwert, Joseph, 1992, "Körper und Bauwerk", *Daidalos* nr 45/1992, s. 100–109.
- Sadler, Simon, 1999, *The Situationist City*, Cambridge, Mass. & London, The MIT Press.
- Schafer, R. Murray, 1977, *The Tuning of the World*. New York, Alfred A. Knopf.
- Soja, Edward, 1996, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*, Oxford, Blackwell Publishers.
- van Zanten, David, 1977, "Architectural Composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier", *The Architecture of the Beaux-Arts*, A. Drexler (ed.), London, Secker & Warburg.
- Urry, John, 1995, *Consuming Places*. London & New York, Routledge.
- Virilio, Paul, 2000, *Polar Inertia*. London, Sage Publications Ltd.
- Watkins, Glenn, 1994, *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Cambridge, Mass. & London, The Belknap Press of Harvard University Press.

## Rhythms of the city: spaces and sounds

By Catharina Dyrssen

### Summary

Sound is a dominant part of present-day urban spaces, both in a communicative sense and as a diffuse foreground buzz. Our aesthetic understanding of sound is being increasingly coloured by the filtrations and postproductions of the media, entitling us to speak of a cinematism of urban space.

The understanding of sound spaces often rests on visual, geometric criteria in which sounds are denoted as individual objects and the architecture as a species of container for them. But the distinguishing characteristics of soundspace are the very changeability, time-specificity, interaction, mingling and dissolution of firm spatial boundaries, which in turn makes it all the more interesting to approach architecture via sound.

The author is an architect and musicologist in the School of Architecture, Chalmers University of Technology, Göteborg. The present article underscores the connection in classical antiquity between a geometric understanding of space and music as incomprehensible sounds mirroring

the universe. Here we have the foundations of a metaphorisation appearing in medieval cathedrals and Renaissance music, but also perpetuated well into the age of modernism as a tension between, on the one hand, dissolved, fluid, general space and, on the other, scientised neutral sound objects. Here too there is an aestheticisation, partly through soundscape research, of clarity and "naturalness" in the acoustic environment.

In the transposition of rhythm to architecture there are similar traces of antique ideals of geometric proportion which have been passed on as ordered sequences in the city having architecture as stable points of reference and decipherable time strata. Michael Foucault's concept of heterotopias becomes fruitful in the handling of sound-space relations, i.e. notions of superimposed, collective and changeable states rather than general spaces. That way we can also understand and work with interactions, mobile configurations, socioculturally conditioned urban situations, and study articulations in the buzz of sound.