

Musikere og reaksjonsvideoer

Reaksjonsvideoers rolle som kritisk diskurs om populærmusikk

Bjørn Kvåle Tromsdal



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

MUS4091 – 30 studiepoeng

Våren 2023

UNIVERSITETET I OSLO

Sammendrag

I denne masteravhandlingen forskes det på reaksjonsvideoer på YouTube der musikere kommenterer og vurderer populærmusikk. Studien tar for seg hvordan disse videoene bidrar til en global kritisk diskurs om musikken, og hvilke effekter de kan ha på seerne sine. Gjennom analysen av tre videoeksempler foreslår avhandlingen at musikerne bruker sin bakgrunn for å legitimere deres posisjon i økosystemet av reaksjonsvideoer, og at diskursens fokus og mål til en viss grad er planlagt, til tross for at den presenteres som en spontan reaksjon.

Reaksjonsvideoenes fokus beveger seg mellom det vi kaller impresjonistisk subjektivitet og forpliktet objektivitet. Impresjonistisk subjektivitet tilsier et større fokus på (den subjektive) opplevelsen, mens forpliktet objektivitet gir mer informative og potensielt pedagogiske vurderinger om innholdet, i dette tilfellet musikken. Dette kan korrelere med videoenes målgruppe, enten det er et smakspublikum eller et tolkningsfellesskap.

Avhandlingen diskuterer også hvorfor den kritiske diskursen i reaksjonsvideoer er gjennomsyret av positivisme. Dette kan skyldes et ønske om å vise status gjennom en bred kulturell kapital, samt behovet for å tilfredsstille fans av musikken, siden disse er potensielle fremtidige abonnenter/publikummere. Den positive vinklingen gjør at videoene skiller seg fra mer objektive typer kritisk diskurs som musikk anmeldelser, selv om de kan skape en illusjon av kritisk effekt for seere uten tilstrekkelig musikalsk ekspertise. Videoene kan også ha en begrenset pedagogisk effekt dersom det språklige nivået videoskoperen bruker i beskrivelse av de musikalske elementene er tilpasset seeren.

Forord

Det er en god følelse å oppleve kultur sammen med andre. Det vet alle som har vært på konsert med andre fans, på fotballkamp med supportergjengen, på kino med vennegjengen, eller foran TV-en med kjæresten. Tanken om at denne følelsen er en som nå kan replikeres gjennom reaksjonsvideoer var det som fikk meg interessert i dette fenomenet. Det har vært både spennende og morsomt å utforske dette temaet, og jeg håper denne oppgaven kan bidra til at noe av gleden og entusiasmen jeg har opplevd i løpet av prosessen, smitter over på deg som leser.

Tusen takk til Yngvar Kjøs for fantastisk veiledning. Den har hjulpet mye med å gjøre denne prosessen til en god opplevelse. I tillegg til gode konkrete tips som har hevet mitt skriftlige arbeid, har hans veiledning også bidratt til å øke mine ferdigheter som forsker og musikkviter, noe jeg tror vil bringe mye nytte og glede i mitt personlige og profesjonelle liv.

Takk også til alle forelesere og medstudenter jeg har vært så heldig å ha rundt meg de siste årene, både på NTNU og på UiO. Det har vært mange gode, interessante, og lærerike samtaler og diskusjoner, og det har vært noe å ta med seg fra enhver av dem.

Til slutt, takk til min samboer og kjæreste Tonje, som har vært støttende, hjelpsom, og tålmodig gjennom hele prosessen. Du er den kuleste jeg veit om.

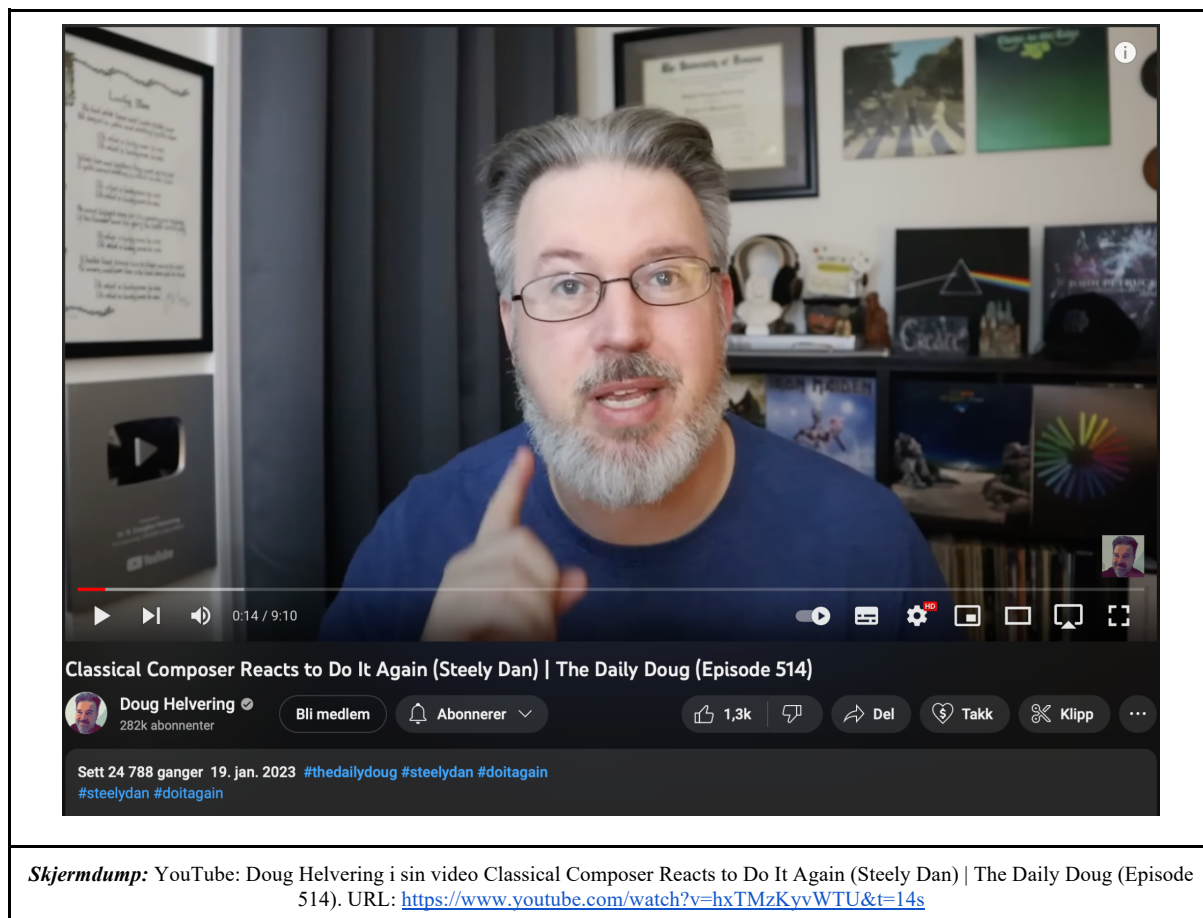
Innholdsfortegnelse

Sammendrag	II
Forord	III
Introduksjonskapittel	1
Opplevelse ²	1
Problemstilling og veikart	3
Reaksjonsfenomenet i dag.....	4
Teori	9
Reaksjonsvideoer og reaktivitet	9
Musikkritikk før rocken	10
Popmusikkens status i dag, og kulturelle mellomledd.....	10
Retorikk.....	14
Sammenfatning.....	17
Metode	18
Analyse	24
Video 1:	24
Video 2:	31
Video 3:	38
Diskusjon	45
Fokus, vinkling og retorikkens rolle	45
Potensiell pedagogisk nytteverdi	51
Plattform som mulig katalysator for positiv vinkling	53
Reaksjonsvideoer som dokumenter for ettertiden	53
Konklusjon	55
Litteratur	57

Introduksjonskapittel

Opplevelse²

Den 19. januar, 2023 dukker det opp en video på YouTube. Vi ser en mann kikke inn i kameraet sitt, på oss. Han er godt voksen, kanskje 50 år, med briller, og skjegg og hår som en gang hadde en mørk farge som nå har blitt vasket i sølv. I hjørnet av rommet henger det en plakett med YouTube sin logo. Øverst på veggen bak henger et innrammet dokument som ser ut som et slags diplom eller vitnemål, og ved siden av ser vi vinylomslaget til *Abbey Road* av The Beatles, og *Close to the Edge* av YES. I hyllene under er det flere album. Etter en kort introduksjon, tar mannen på seg hodetelefoner, og setter på en låt. Den heter «Do It Again», og ble utgitt av Steely Dan for over 50 år siden. Vi hører også låten. Men det vi ser på er Doug Helvering. Det er han som er det interessante her. Låten kunne man tross alt ha hørt hvor som helst. I løpet av få dager har tusenvis av mennesker sett på Doug Helvering lytte til Do It Again av Steely Dan. Vi har sett hvordan han preges av den, beveger seg til den, og hørt hans tanker om den. Vi har sett en reaksjonsvideo.



Reaksjonsvideoer er en kategori av videoer på internett hvor en person opplever et stykke medieinnhold og gir en reaksjon til sitt publikum, underveis eller etter de har konsumert innholdet. Det er et slags meta-internettinnhold hvor man ser på noen som vanligvis gjør det en selv gjør på internett, nemlig å oppleve innhold. Det reageres ofte på kulturuttrykk som spillefilmer, TV-serier, dataspill eller musikk, og innholdet det reageres på kan være nytt eller gammelt. Dette kan sees på som et supplement til annen kritisk diskurs (anmeldelser), hvor folk som ofte er utrente i å kritisere denne typen innhold gir sin ufiltrerte mening om noe. De fleste kanalene på YouTube har en eller annen gimmick som reflekteres i hvem som reagerer og hva det reageres på: "Tribal people react", "Father and son react", "British preast reacts", og "Rapper reacts" er bare noen eksempler på videotitler man kan finne i jungelen av reaksjonsvideoer, og de reagerer ofte på noe de har liten eller ingen kjennskap til fra før. Deres reaksjoner henger sammen med deres bakgrunn, som ofte tilsier at videoene sjeldent får noen opplysende funksjon om innholdet det reageres på. Det er stor variasjon blant skaperne av disse videoene, og ofte er egenskaper ved skaperen et sentralt premiss i videoen: unge reagerer for eksempel på eldre innhold, mens eldre reagerer på nytt innhold.

Samtidig finnes det også en subkategori hvor folk som har mye kunnskap om et felt, gir sine tanker om innhold. Dette kan være våpeneksperter som får se videoer fra nyere spill med handling satt til andre verdenskrig, som gir sine tanker rundt spillets historiske nøyaktighet. Eller det kan være musikere som ser på ulike aspekter ved et album, en låt, eller en fremførelse. Disse kalles ikke alltid reaksjonsvideoer, men følger det samme formatet, hvor skaperen ofte ikke har kjennskap til innholdet hen lager innhold om, til tross for en stor ekspertise innenfor musikk. Det er også vanlig at skaperne av reaksjonsvideoer interagerer med sine seere, som gir forslag til ny musikk å reagere på, eller sine egne tanker om musikken det reageres på i videoen. Noen ganger brukes også andre nettsteder til å utvide interaktiviteten. Patreon er et nettsted hvor man kan knytte seg til å betale en månedlig sum, og motta ulike fordeler, som ekstra innhold, muligheten til å påvirke hva som reageres på i større grad, muligheten til å motta innhold tidlig, eller til å delta på arrangementer sammen med andre som betaler for seg. De som skaper innholdet, knytter gjerne disse fordelene til forskjellige summer, og man kan på forhånd se hva man får ut av å betale for eksempel 2, 5, eller 10 dollar per måned. Nettstedet er populært fordi det gir en større forutsigbarhet for skaperne enn det annonseinntektene til YouTube gjør, fordi det er vanskelig å forutse hva slags innhold som kommer til å gjøre det bra på nettstedet til enhver tid.

Problemstilling og veikart

Reaksjonsvideoer har over de siste årene blitt et svært utbredt og populært fenomen på internett, men det finnes per dags dato få akademiske tilnærminger til temaet. I denne masteroppgaven skal jeg analysere innholdet av en musikkreaksjonsvideo fra tre forskjellige musikere, og forsøke å svare på følgende forskningsspørsmål: Hvilken rolle og funksjon har reaksjonsvideoer skapt av musikere som kritisk diskurs om populærmusikk? Jeg skal definere videoene gjennom å se på dem som kommunikasjonshandlinger ved å bruke Lasswells formel for å beskrive en kommunikasjonshandling (Kjeldsen, 2013, s. 72). Denne formelen deler opp handlingen i avsender, budskap, mottaker, kanal og effekt, og gjennom å studere hvordan de påvirker hverandre og skaper en helhet, vil jeg forhåpentligvis få en bedre forståelse for fenomenet. Når jeg snakker om kritisk diskurs, er det viktig å påpeke at jeg mener all offentlig tilgjengelige diskurs om musikk. De tre YouTuberne har forskjellige bakgrunner og særpreg, men bruker samme format på sitt videoinnhold, og er alle populære innenfor reaksjonsvideo-fenomenet. Når jeg skal se på videoenes elementer, dukker det opp delspørsmål som må besvares: Hvilke virkemidler settes sammen for å skape dette populære innholdet, og hvilke virkninger kan vi anta at de har på seerne deres? Hvordan bruker musikerne sin musikalitet¹ i innholdet, og hva gjør det med innholdets plassering på en skala med ren underholdende effekt i den ene enden, og ren pedagogisk effekt i den andre²? Som en del av analysen, skal jeg også se etter bruk av retoriske virkemidler. Dette er fordi retorikk, som kunsten å overtale, alltid må være til stede om en kritiker skal validere sine meninger ovenfor et publikum. Analysen kommer derfor til å bli omfattende, med et mål om å bryte innholdets helhet ned til gjenkjennbare byggeklosser med retorikk som lim.

Først skal jeg redegjøre litt mer for mitt bilde av reaksjonsvideoer, og deres plass som fenomen på internett i dag. Deretter skal jeg, i teorikapittelet, gjøre en gjennomgang av ulike tema, og redegjøre for mine tanker om hvordan de er knyttet til reaksjonsvideoer. Det første temaet er det denne teksten handler om, nemlig reaksjonsvideoer og hvordan de når nytt publikum ved hjelp av reaktivitet. Dette gjøres med utgangspunkt i McDaniels artikkel “Popular music reaction videos: Reactivity, creator labor, and the performance of listening online” (2021). Deretter følger en del som tar for seg musikkkritikk, og tar en kort titt på synet

¹ Med musikalitet, mener jeg som definert av Nora Kulset: “menneskets kapasitet for å oppfatte, sette pris på, utøve eller skape musikk” (Kulset, 2019).

² Hvor kritikk kan være av subjektiv eller objektiv natur, ser jeg det slik at objektive beskrivelser av et objekt kan ha en pedagogisk effekt, mens subjektive bemerkelser sjeldent vil ha det.

på populærmusikk i den kritiske diskursen fram til i dag, sett opp mot en tid hvor det var et tydeligere skille mellom høykultur og lavkultur. Dette gjøres med utgangspunkt i min tanke om at reaksjonsvideoer som kritiske også er pedagogiske, fordi man gjennom å innta kritisk diskurs kan lære noe om det som kritiseres. Dette tar meg videre til å se på populærmusikkens rolle i dagens kultur, sett i lys av Bourdieus teorier om kultur knyttet til klasse, og tegn i tiden som tyder på at det ikke er like lett å knytte dem sammen i samme grad i dag. Denne delen tar også for seg hva kulturelle mellomledd er som formidlere av kunnskap, siden jeg mener dette er en potensielt viktig rolle reaksjonsvideoer har. Til slutt skal jeg ta for meg retorikk. En kritisk tekst er ikke suksessfull med mindre den overtaler sine lesere, og siden jeg skal undersøke hvordan musikere som skaper musikkreaksjonsvideoer gir videoene kritiske elementer, ser jeg på retorikk som en avgjørende faktor. I metodedelen skal jeg gi et overblikk over mine valg av analysemateriale og hvordan jeg skal gå i vei for å skape et overblikk over den totale kommunikasjonshandlingen som en reaksjonsvideo er. Dette involverer informasjon om valg som vil påvirke min analyse, både med tanke på omfang og inngangsvinkel til det retoriske. Deretter kommer en omfattende analyse av de tre videoeksemplenes innhold, først ved en systematisk gjennomgang av deres forløp hvor jeg skal peke på episoder jeg ser på som signifikante for videoens effekt på seere. Deretter skal jeg ta for meg disse episodene og forsøke å forklare deres retoriske og kritiske/pedagogiske effekt. Jeg vil da også sette lys på det faglige nivået på deres språk når de tar for seg det musikalske materialet. Hva effekten av retorikken og språket er, er noe jeg skal ta for meg i diskusjonsdelen. Her skal jeg diskutere videoene i en åpnere forstand, og forsøke å redegjøre for mine tanker ut fra analysen, med utgangspunkt i det teoretiske materialet. Til slutt skal jeg samle trådene igjen i konklusjonen, hvor vi forhåpentligvis får et mer komplett bilde av fenomenet og effekten det kan ha på de som konsumerer det.

Reaksjonsfenomenet i dag

De første reaksjonsvideoene så jeg allerede rundt år 2010. The Fine Brothers, bestående av Benny og Rafi Fine, slapp i 2010 den første videoen i deres React-serie, kalt “Kids React to Viral Videos #1” (Know Your Meme, u.å.). Deres format ser likt ut som dagens reaksjonsvideoer, men besto i utgangspunktet av at de samlet barn som fikk se virale videoer fra YouTube, og deretter intervjuet barna om det de hadde sett. Etter hvert kom flere serier med eldre, tenåringer og andre grupper som reagerte og ble intervjuet, og dette ble etter hvert så stort at brødrene, i 2016, forsøkte å varemerke “REACT”, noe som skulle gjøre det mulig å

skape lignende videoer kun om man kjøpte lisens fra deres selskap direkte. Det ble ikke slik. Saken fikk mye oppmerksomhet og kritikk, og det hele endte med at brødrene kom med en beklagelse, og saken ble avsluttet. Selv om saken ikke endte på ønsket vis for brødrene, fikk de en stor rolle i å popularisere reaksjonsvideoer, og formatet deres henger i stor grad igjen, selv om det nå ofte er den som står bak videoen selv som er objektet for reaksjonen, i motsetning til at den som reagerer intervjues av en annen.

Populariteten av søketermen “reaction video” i YouTube sin søkemotor, oppgis i verdier mellom 0 og 100 tilegnet hver måned (Google Trends, 2023). Verdien 100 representerer søketermens mest populære tidspunkt, mens verdien 0 tilsvarer svært liten popularitet eller ikke representative data. De første dataene er fra 2008. Dersom populariteten hadde vært lineært økende, hadde vi sett tallet 0 første måned i 2008, 50 rundt sommeren 2015, og 100 den siste måneden (i skrivende stund april 2023). I realiteten, ser vi at verdien ikke er forbi 40-tallet før i 2018. De to neste årene, frem til 2020, beveger tallet seg mellom 40 og 50, før det plutselig skjer noe. I starten av 2020, hopper tallet fra 50 til 82. Populariteten har holdt seg i det sjiktet siden.


Gjennomsnittsverdien mellom 1.1.2017 og 1.1. 2020 var 42,2.

Gjennomsnittsverdien mellom 1.1. 2020 og 1.1. 2023 var 76,8.


Det skjedde altså noe i løpet av starten av 2020. Covid-19 satte verden på prøve, og når sosial distanse var det som måtte til for å senke smittefaren, ble digitale hjelpemidler og plattformer løsningen på den sosiale distansen. Kanskje kan mangelen på mennesker å dele kulturelle opplevelser med være noe av svaret på hvorfor så mange søkte reaksjonsvideoer. Når man ser en person reagere på en episode fra en TV-serie, opplever man kanskje at man ser TV sammen med denne personen til en viss grad. Man kan også bli en del av et fellesskap av mennesker som kommenterer og diskuterer episoden i kommentarfeltet. Videoen blir da også et forum for kritikk av det aktuelle materialet, først gjennom videoen selv, forlenget gjennom publikums interaksjon i kommentarfeltet. Hvem består publikum av? Senere i min tekst skal jeg gå inn på det vi kaller “tolkningsfellesskap”, et uttrykk som beskriver en gruppe med delte verdier som bruker deres felles verdier til å tolke og forstå et kulturelt objekt (Lindberg et. al. 2005, s. 13). Dette kan være en gruppe musikkvitere som har mye av det samme grunnlaget for å forstå Bach sin musikk, og vil kritisere den deretter. Jeg skal også gå inn på det vi kaller et “smakspublikum” som er en gruppe mennesker med felles preferanser for et stykke kultur


(Ibid.). Dette kan være en gruppe som er fans av Bachs musikk, og deres bedømmelse av musikken vil være basert på at den allerede er en del av deres smak. Jeg ser flere grunner til at folk tilhørende både smakspublikum og tolkningsfellesskap kan bli dratt til reaksjonsvideoer. Smakspublikumet ønsker å se noen andre bli begeistret over det de selv er begeistret for. En som ofte oppsøker videoer av for eksempel Taylor Swift kan få foreslått reaksjonsvideoer av hennes musikk av algoritmene, eller oppsøke dem på egen hånd. Tolkningsfellesskap søker kanskje reaksjonsvideoer for å få et perspektiv fra en med andre verdier, eller en med annen kunnskap. Når innhold har et publikum med forskjellig mål for interaksjonen med innholdet, blir det da vanskelig å skape balansert innhold? Hvor en kunstkritiker har som oppgave å skille dårlig kunst fra god kunst, må en reaksjonsvideo tilfredsstillende fans av kunsten det reageres på (smakspublikumet), og samtidig være en oppriktig kilde til kunnskap for de som kommer for å få et friskt syn for å tolke kunsten (tolkningsfellesskapet)? Siden internettet kom, og musikk og diskurs er gjort lett tilgjengelig, er ikke lenger kunstkritikere alene om å være portvoktere for hvilken musikk man skal kjøpe. Deres hovedoppgave er også noe visket ut, siden musikk sjeldent kjøpes i samme grad det ble gjort før. Man har ofte tilgang til musikken gratis på internett, og har da også muligheten til å delta i diskursen og kritikken om musikken selv, for eksempel gjennom en reaksjonsvideo. Reaksjonsvideoer deler mange kjennetegn med redaksjonelle kunstanmeldelser. Om man bryter det ned, har vi tross alt en person som deler sine tanker om et stykke kunst, og et publikum som oppsøker denne personens meninger.

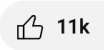
Det er enkelt å lage en reaksjonsvideo. For det første, er formatet til reaksjonsvideoer på mange måter ukomplisert. Innholdet består stort sett av at den som reagerer filmer seg selv, mens en del av utsnittet dekkes av innholdet det reageres på.





***SPIDER-MAN: NO WAY HOME* is an absolute dream come true**


 **Alex Hefner's ...**
96,2k abonnenter

 Abonnerer

 11k



 Del

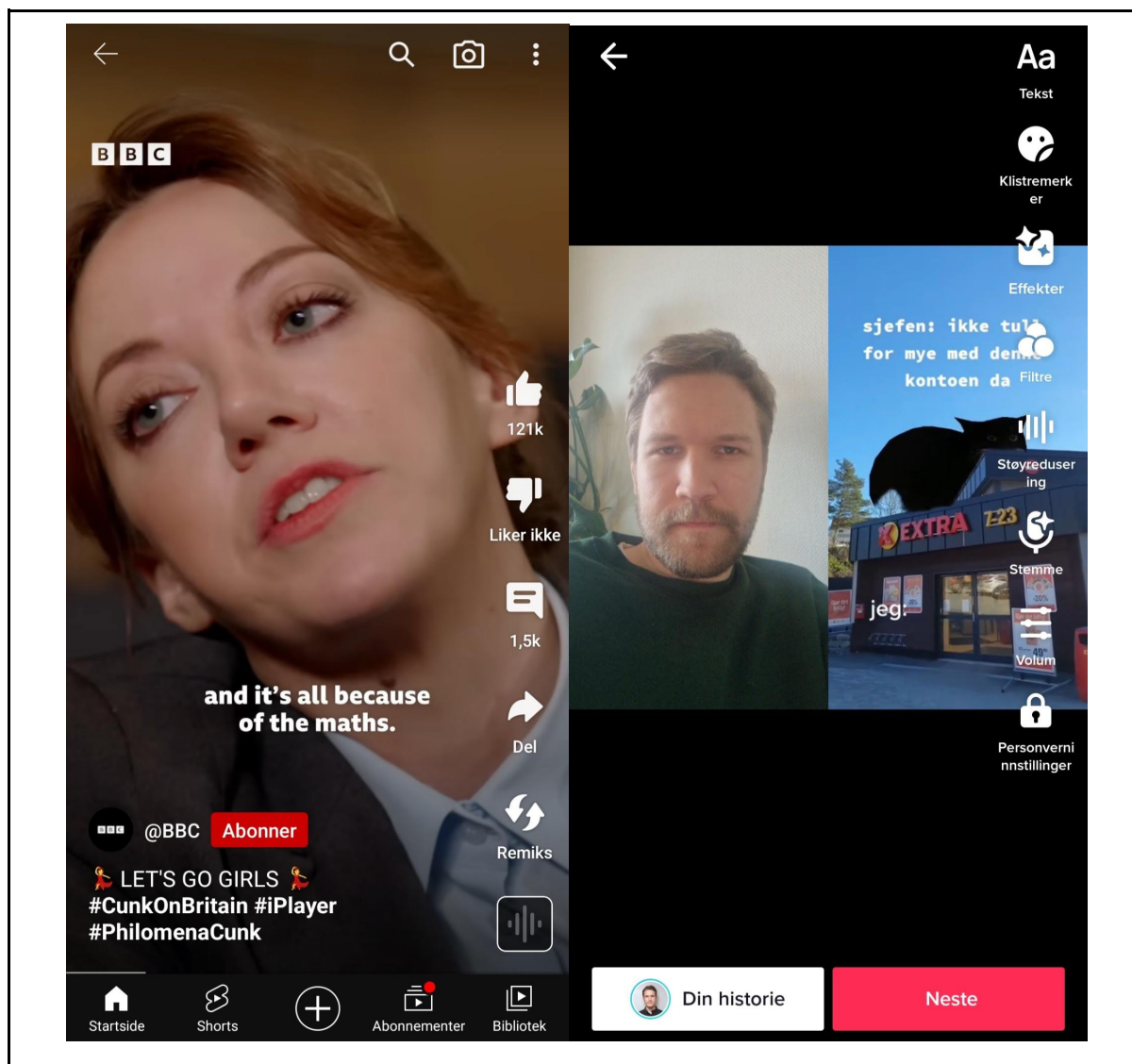


Sett 138k ganger for 2 døgn siden
Vote in Polls + Full Length Movie Reactions: <https://www.patreon.com/alexhefner>

Merch: <https://crowdmade.com/collections/ale...> Vis mer

Skjermdump: YouTube: Alex Hefner i sin video *SPIDER-MAN: NO WAY HOME* is an absolute dream come true.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DEUPcRyo0Tw&t=708s>

Selve skapelsesprosessen er enkel. Filmingen tar stort sett ikke mye mer tid enn det tar å oppleve det man reagerer på. Redigeringsbiten krever at man setter utsnittet av en video inn i en annen, samt eventuelt beskjerer og klipper videoen sammen dersom man ikke ønsker å legge ut en rå tagging. I tillegg har visse apper og plattformer forenklet redigeringsprosesser ved å la skapere koble egen video sammen med allerede delt innhold. På appen TikTok finnes funksjonen duo, som lar deg dele skjermen i to og vise det allerede delte innholdet på den ene siden, og det man filmer med kameraet selv på den andre. Dette har ført til at man støtt og stadig kommer over videoinnhold hvor den ene halvdel av skjermen er en annen person som reagerer på innholdet.



Venstre: På YouTube kan man velge å trykke på “Remix” for å bruke innholdet til å skape nytt innhold.

Høyre: TikTok: Ved å bruke Duo-funksjonen på TikTok, kan man på kort tid bruke allerede delt innhold til å skape nytt innhold, for eksempel reaksjonsvideoer.

YouTube, på sin side, har en funksjon som heter Remiks, hvor man kan bruke det delte innholdet som et klipp i sin egen video, noe som mange bruker til å la deg som ser se noe innhold, før de selv dukker opp og kommenterer eller reagerer på innholdet. Disse tilrettelagte funksjonene kan være noen grunner til at reaksjonsvideoer fortsatt er populære å skape. Reaksjonsvideoer skapes også av folk i alle aldre, noe som tross alt er viktig i en sjanger hvor representasjon av forskjellige typer innhold og mennesker er viktig, med tanke på at motsetninger mellom skaper og tema er et sentralt aspekt. Nettsteder som The Washington Post og BuzzFeed rapporterte for eksempel om at eldre i større grad gjorde et inntog på appen TikTok under pandemien (Page, 2020; Torres, 2020).

Teori

Reaksjonsvideoer og reaktivitet

McDaniel (2021, s. 1625-1626) bruker begrepet “reaktivitet” til å forklare hvordan store deler av internettets innhold når sitt publikum. Det forklarer hvordan innhold fremprovoserer klikk eller videre samhandling med innholdet, som gjør det mer sannsynlig at den samme videoen blir sett av flere, og at den som samhandler med videoen får foreslått flere liknende videoer. Det innhold på internett må gjøre i dag, som for eksempel bøker ikke må gjøre, er å ta mottakerens følelsesmessige reaksjon og omskape den til en handling, og det er dette reaktivitet er. Det kan være å trykke på en reaksjonsknapp (tommel opp eller ned og så videre), legge igjen en kommentar i et kommentarfelt, dele innholdet videre, eller å lage innhold som svarer på innholdet. Alle disse handlingene er med på å øke rekkevidden på innholdet en reagerer på, fordi innholdsplattformer(/algoritmer) favoriserer innhold som skaper engasjement og handling hos konsumenten. Det er viktig å forstå fenomenet reaktivitet for å få et bilde av hva det er som gjør at reaksjonsvideoer lykkes, og for å ha et bedre grunnlag når man går inn og ser etter virkemidlene som skaper akkurat reaktivitet. Det er tross alt reaktivitet som gjør at innholdet gjør det bra, som gjør at annonseinntektene stiger, som deretter gjør at plattformen, i dette tilfellet YouTube, gjør det bra, som gjør at Google tjener mer penger, som de deretter bruker til å utvikle sine metoder ytterligere med mål om å forbedre reaktivitetseffekten. Man kan anta at det vi ser frontet på deres nettsted er frontet av dem fordi de mener det akkurat nå er det som vil skape mest reaktivitet. De som skaper innholdet tjener også ofte penger på dette. Det gjør også musikken som videoene omhandler(Id.). Reaktivitet skapes av innholdet, men tilrettelegges av plattformen.

I reaksjonsvideoer, blir selve lytteaktiviteten gjort til en skapende aktivitet og en slags fremførelse (Id. s. 1625). McDaniel sier at utøverne overdriver deres opplevelse av det de hører, noe som kommer frem av deres fysiske uttrykk, og som gir et bilde av en slags forhøyet sensitivitet til musikk, en sensitivitet som gir dem en forhøyet stimulering fra musikken, som andre ikke har tilgang til, uavhengig av om de liker musikken eller ikke. Denne evnen gir dem mulighet til å skape innholdet, som gir profitt, samt økt visibilitet og autoritet som lyttere, noe som gir seertall, som igjen forsterker visibiliteten, profitten og autoriteten (Id.). Det er dette som er så spennende med akkurat reaksjonsvideoer: En persons evne til store reaksjoner skaper reaktivitet.

Musikkritikk før rocken

Kritikk av kunstmusikk ble en del av den generelle kulturelle diskursen i løpet av 1700-tallets opplysningstid og romantikken tidlig på 1800-tallet (Lindberg et. al. 2005, s. 15). Lindberg et. al. forklarer at å representere musikk med ord alltid har vært et stort problem for musikkritikere, som dras mellom tekniske beskrivelser fra musikkteorien, koblet med deres egne tolkninger med base i litterære idealer (Id.). På 1800-tallet ble musikk ofte sammenlignet med arkitektur eller levende organismer. Det ble også gjort sammenligninger til annen kunst, menneskelige følelser, og naturen (Id.). Werner Braun sier at kritikken kunne organiseres etter visse konseptuelle dualiteter (Id. s. 16). Kunst kunne dømmes som sann/usann, ved å gjøre sammenligninger med ting vi ser på som "sanne", som naturen eller musikkteori. Det kunne dømmes som vakkert/ikke vakkert, med fokus på opplevelsen som oppstår av arbeidet. Det kunne dømmes som koherent/inkoherent, med tanke på hvordan kunsten har en slags helhet. Det kunne dømmes etter om det er nytt/utdatert, etter om det fortsatt er relevant, eller bare av historisk interesse, og til sist om det er viktig/uviktig, med fokus på hvor originalt det er. Kritikken besto av en metaforisk beskrivelse av musikk, som var pedagogisk fordi kritikkerne forklarte leserne hvordan musikk kunne forstås (Id.). Reaksjonsvideoer har en tendens til å ta for seg ulike former for pop- og rockmusikk. Frem til midten av 60-tallet, var det ingen uenighet om at denne musikken var kommersiell, og ikke å regne som høykultur (Id. s. 330). Dette var til og med tidsskrifter som *Billboard*, *Down Beat*, *Sing Out!*, *Melody Maker*, og *New Musical Express* enige om. Det var ikke før i 1964-1965 at det ble stilt seriøse spørsmål om rock var respektabel underholdning, eller om det til og med kunne tilby det samme som kunst sett på som høykultur kunne (Id.). Selv om dette definitivt markerte en endring i den gemene diskursen, er kritikere tilsynelatende ikke enige om hva som er god popmusikk og ikke, med tanke på at anmeldelser ofte blir subjekt for debatt. Om reaksjonsvideoer har rolle som stemme i en kritisk diskurs, trenger vi å definere denne rollen for å forstå om de er viktige som kulturelle mellomledd.

Popmusikkens status i dag, og kulturelle mellomledd

Jeg vil påpeke at mennesket hele tiden kritiserer, selv når man prøver å ikke gjøre det. Det jeg mener, er at en alltid vil ha følelser knyttet til sin tilværelse, enten det er hvor godt underlaget man ligger på er, hvilken lukt et objekt gir fra seg, eller hvordan man liker musikk man hører.

Noen ganger kan menneskers fordommer også gjøre at man dømmer før man i det hele tatt har opplevd noe. Gjennom opplevde opplevelser danner mennesker preferanser – smak. Sosiologen Pierre Bourdieu (1979, s. 56-57) beskriver smak som manifesterte preferanser som fungerer som en “praktisk bekreftelse på en uunngåelig forskjell” (min oversettelse). Han påpeker at både objektive og subjektive estetiske ståsted som adopteres i ens liv er muligheter til å oppleve eller hevde ens posisjon i det sosiale rom. Man kan for eksempel si at overklassen på 1700-tallet oftere gikk i konserthuset, ikke nødvendigvis fordi de hadde en smak for klassisk musikk, men fordi det var en sosial møteplass for nettopp overklassen. Samtidig kan denne aktiviteten ha formet ens smak til at man begynte å subjektivt like musikken. Besøket til konserthuset var uansett en del av opplevelsen av å være i overklassen.

Hvor jeg har et bilde av en tid hvor det var slik, mener noen at det har skjedd endringer rundt hva som er høykultur. Wilson påpeker at mange referansepunkter i dag deles mellom klasser – at alle i dag bruker jeans, og de fleste har brukt tid på å lytte til rockemusikk (Wilson, 2017, s. 98). Smak går i større grad på tvers av sosial klasse enn hva Bourdieus teori forteller oss. Midt på 90-tallet foreslo sosiologene Richard Petersen og Roger Kern at en utvikling hadde skjedd hvor det ikke lenger var konkrete typer musikk folk så på som høykultur, men at det var et nytt ideal: Snobben hadde blitt til omnivoren - den altetende. For en velutdannet og velstående person, gjaldt det nå å konsumere noe høykultur sammen med masse populærkultur, internasjonal kunst, og lite intellektuell underholdning (Id.). Økt globalisering, og dermed høyere grad av multikulturalisme, ble antatt å være faktorer som kunne knyttes til dette fenomenet. I en verden hvor kultur hadde blitt mer tilgjengelig, som det har fortsatt å bli siden, hadde kravet om kulturell kunnskap endret seg. Man måtte passe inn i flere typer kulturelle settinger enn før. Andre forskere mener det kan være forskjellige omnivor-stiler i overklassen, middelklassen, og underklassen, mens Wilson sier at ingen er sanne omnivorer, siden dette tross alt ville eliminert noen diskusjon om smak (Id. s. 97). I et samfunn hvor musikk stort sett ikke koster all verden å høre, og det ikke lenger er en sjanger eller stil som koster mer å høre enn andre, vil mengde være det som kan si noe om ens status, enten fordi det sier noe om ens kulturelle eller økonomiske kapasitet/status. Jeg har selv vokst opp med det samme bildet av musikk som med mat, nemlig at det går an å lære å like alt med tiden. Jeg har ved flere anledninger tvunget meg gjennom et album mange ganger over tid, fordi jeg simpelthen hadde lyst til å like det. For meg har det fungert ved flere anledninger.

Musikk har siden internettets inntog, til og med etter at den store krigen mot piratkopiering var over, vært billig å lytte til, og vi trenger ikke lenger anmeldere til å fortelle oss hvilken musikk vi skal kjøpe. Hva vi skal bruke *tiden* vår på, eller rett og slett hva som er bra og ikke, har vi dog fortsatt kritikere og anmeldere til. Disse fungerer som kulturelle mellomledd ("cultural intermediaries", presentert av Bourdieu i Distinksjonen, 1979) og smaksdommere ("tastemakers") i samfunnet (Maguire, 2014, s. 15). Dette til tross for at hva dannede sjeler streber etter i dag tilsynelatende er å være altetende. Det kan dog være vanskelig å stadfeste påvirkningskraften til kulturelle mellomledd på populærmusikkindustrien (Fairchild, 2014, s. 125). Dette er fordi kulturelle mellomledd ikke utelukkende er anmeldere. Man kan på mange måter si at kulturelle mellomledd er alle som formidler historien, siden begrepet handler om formidling av kultur, og dermed kan omfatte både musikere, festivaler, journalister, strømmeplassformer, og reaksjonsvideoer eller skapere av dem, for å nevne noen eksempler. Når man skal verifisere hvilke kulturelle mellomledd som har vært sentrale i framveksten av et fenomen, skjer dette ofte først når man i ettertid ser at akkurat dette fenomenet er verd å huske. Da har man ikke nødvendigvis tilgang til pålitelige kilder. Et eksempel kommer fra det gamle pop-fenomenet The Beatles' siste album "Let it Be". Historiene fra musikkstudioet hvor arbeidet med albumet foregikk har vært mange, og de har, sammen med en dokumentarfilm som ble filmet mens arbeidet foregikk, fortalt en historie om en prosess preget av uenigheter, dårlig stemning, og krangel. Omtrent 50 år senere ble råmaterialet for dokumentarfilmen funnet, og det ble skapt en dokumentarserie som brukte en betydelig større porsjon av videomaterialet, som satte situasjonen i et mye mer positivt lys. Paul McCartney selv uttalte at han var overrasket over hvordan han hadde husket perioden etter å ha sett videobeviset på hvordan situasjonen egentlig var. Maguire (Id. s. 125-126) sier at mangelen på dokumentarer om musikkindustriens indre virkemåter bidrar til at vi i stedet får et større mangfold av kilder, som ofte gjør det vanskelig å finne ut hvem de viktige mellomleddene er, hvilke praksiser som er viktigere enn andre, hvordan menneskene og deres arbeid er relatert til den historiske konteksten de opptrer i, og hvilken påvirkning de har hatt. Likevel foreslår Maguire at de kulturelle mellomleddenes tilstedeværelse, viktighet, og påvirkningskraft i musikkindustrien ofte er veldig undervurdert (Id. s. 126). En av grunnene til dette, sier Maguire, er at store deler av tilgjengelig informasjon og bevisbyrder, som stoff fra ikke-akademiske kilder, for eksempel reaksjonsvideoer, ofte blir ignorert. Jeg ser jungelen av reaksjonsvideoer som en svært viktig del av et mangfold av kulturelle mellomledd, fordi de sier noe om vår måte å interagere med musikk på i vår tid. I tillegg til at det har blitt en ny

måte for ny musikk å opptre på, er reaksjonsvideoer også en ny måte å oppleve gammel musikk på, og dermed et sted hvorfra vi kan få nye perspektiver på vår musikkhistorie.

Lindberg et. al. (2005, s. 11) beskriver anmeldelsen som selve prototypen for kritikk, og foreslår at kritikk karakteriseres av en profesjonell diskusjon av saker som er av offentlig interesse, spesielt innen kunst og kultur. I den videre beskrivelsen av kritikk, hentes det frem former for kritikk som tilegnes karakteristikker som passer godt med den typen videoinnhold denne teksten tar for seg: Noen former for kritikk produserer effekt av at avsender ønsker å dele den oppløftende opplevelsen de har fått av et objekt. Disse kritikerne kan betraktes som fans og pedagoger heller enn dommere av smak. Det sies også at deres oppgave ikke bare er å være portvoktere når det kommer til hva man skal kjøpe, men også hvordan man skal forstå det (Id. s. 11). Vanligvis er kritikerens rolle å skrive med et diskriminerende syn ved å sette en verdi på verk eller kunstnere, og dermed etablere en kanon av hva som er bra og ikke (Id. s. 12). På den andre siden for kritikerne (som her fungerer som avsender i en kommunikasjonshandling), har vi mottakerne, som også kan være av forskjellige slag. Lindberg et. al. beskriver såkalte “taste publics” hvor mennesker knyttes sammen via delte verdier, og sier at moderne teoretikers fokus når det kommer til kritisk diskurs ofte er på hvordan faktorer som klasse, kjønn, rase, og alder påvirker folks forskjeller i smak (Id. s. 13). Et eksempel på en slik gruppe – en taste public, eller et smakspublikum – kan for eksempel være publikumet til en spesiell artist eller et band. Disse danner naturligvis også publikumet til skaperne av reaksjonsvideoer og annet innhold som tar for seg musikken til artistene de liker. Begrepet “interpretive communities” brukes om folk som deler felles verdier knyttet til et objekts egenskaper. For eksempel lesere av et musikkmagasin kan være medlemmer av interpretive communities - eller tolkningsfellesskap - siden de har valgt dette magasinet grunnet deres fokus i musikken. Simon Frith sier at kritikeren (for eksempel i magasinet) blir autorisert av forumet som danner leserne, samtidig som kritikerens posisjon aldri blir rent representativ, siden kritikken alltid vil inneholde en del subjektivitet som skinner gjennom, til tross for et fokus på konkrete faktorer som det settes verdier på som beskriver objektet og setter en totalverdi på det (Id.).

Man kan tro at reaksjonsvideoer uten musikkfaglig fokus i større grad danner smakspublikum, siden fans av artisten samler seg for å rent sette pris på musikken sammen, uten å sette kritiske blikk på spesifikke faktorer i musikken. Lesere av etablerte musikkkritikere danner tydelige tolkningsfellesskap, siden de har et rent kritisk fokus. Til slutt har vi mellomsjiktet.

Da snakker jeg selvsagt om disse videoene som noen ganger også kalles musikkreaksjonsvideoer, men som noen ganger blir kalt analysevideoer, hvor musikere lytter og gjør et dypere dykk inn i musikkens byggesteiner og elementer. Med tanke på skapernes bakgrunn (som musikere), kan man tenke seg at innholdet vil være nærmere kritisk diskurs som anmeldelser i sin natur. Det må nevnes at kritikk ofte befinner seg et sted mellom analytisk/gjennomtenkt og spontan/reaksjonær. Lindberg et. al. (Id.) kaller karakteristikken som all kritikk balanserer mellom for “forpliktet objektivitet” og “impresjonistisk subjektivitet”, og sier at det meste av kritikk beveger seg mellom disse polene, noen ganger med samme kritiker. Forpliktet objektivitet karakteriseres med bruk av antydninger, assosiasjoner og en mer litterær stil – objektive beskrivelser. I impresjonistisk subjektivitet, er reaksjonen på et objekt eller en opplevelse i fokus, mens beskrivelse av selve objektet er nedtonet. Hvor musikkreaksjonsvideoer av musikere havner på denne skalaen blir en del av min analyse.

Retorikk

Begge endene av denne skalaen (subjektivitet vs objektivitet) styres med bruk av retorikk. Hvordan retoriske virkemidler brukes i analyse- og reaksjonsinnhold er selve nøkkelen til hvordan det oppleves. Aristoteles definerer retorikk som en evne til å se hvilke muligheter vi har til å overtale i enhver sak (Kjeldsen, 2013, s. 71). Kjeldsen sier at oppgaven for retoriske studier er å undersøke disse mulighetene – “å studere årsakene til at folk lykkes”, som Aristoteles sier det (Id.). Kjeldsen tar for seg grunnen til å gjøre retorisk analyse i medievitenskap, og peker på Harold Lasswells formel for å beskrive en kommunikasjonshandling: “Hvem sier hva til hvem gjennom hvilken kanal med hvilken effekt” (Id. s. 72): Avsender, budskap, mottaker, kanal og effekt. Alle disse elementene vil påvirke hvordan en seer påvirkes av en reaksjonsvideo. Jeg vil understreke kompleksiteten i elementenes rolle, siden alle påvirker hverandre. Om jeg for eksempel skal undersøke hvordan mennesket i reaksjonsvideoen påvirker seeren, vil jeg ikke klare dette, fordi det vi ser i reaksjonsvideoen bare viser en representasjon av dette mennesket i møte med et musikalsk objekt ovenfor et kamera og sine seere – kanalen vil påvirke seerens bilde av hvem avsenderen er.

Aristoteles deler de retoriske virkemidlene i tre kategorier: Etos, Patos og Logos (Grue, 2021). Etos handler om en parts troverdighet, og dette er viktig for å danne fundamentet

analyseinnholdet eller reaksjonen bygges på her. Vi vet at dette er musikere med en eller annen form for ekspertise innenfor musikkfeltet, noe de selv kan underbygge med videotitler hvor de nevner definerende egenskaper med seg selv, ved å filme i et rom med musikkutstyr, priser eller lignende, eller ved å dele musikk (eller annet type innhold) som viser deres evne til å skape selv. Også personens fysiske og mentale fremvisning har betydning her, for eksempel når det kommer til bekledning eller kroppsspråk. Om man setter på en video hvor tittelen tilsier at det er en klassisk skolert musiker som står bak innholdet, ser man ikke for seg en krokrygget person med langt sort hår og band-t-skjorte. Det gjør man kanskje derimot om innholdet er skapt av en rockemusiker av noe slag. Jeg stoler i alle fall på koherens i uttrykket, siden mye i vårt samfunn, alt fra varemerker til menneskegrupper, har en identitet hvor det visuelle som oftest drar i samme retning som andre byggestener i identiteten. Etos bygges også over tid. Om man ser at en YouTube-kanal har mange videoer, og at den har vært populær over tid, antar man gjerne at innholdet har en viss kvalitet, fordi det viser at den har greid å holde på og bygge publikum. Skaperen kan også være mer eksplisitt i bruken av etos, ved å fortelle hva som gjør dem eksperter, fordi de har utdanning eller en spesiell jobb som krever en spesiell ekspertise, eller de har en fortid som gir dem en eller annen form for erfaring som gir verdi til personens kritikk av musikken.

Logos vil i dette tilfellet skje gjennom kritikken, fordi logikk i musikken ikke er noe enhver person kan oppfatte. For eksempel kan kritikeren peke på begrensninger med instrumenter som er med å forme musikken, eller bruke musikkens innhold til å fortelle om hvilke instrumenter og verktøy som antakeligvis har blitt brukt til å skape den. I kritikken, brukes logos til å vurdere alt av innhold, noe som også kan bety at kritikeren kan bruke logos ved å peke på innholdets etos. For eksempel om en kritiker snakker om noe musikalsk hvor det er utydelig om en lyd er der ved en feiltakelse eller om det er et kreativt valg, kan hen peke på utøverens etos for å argumentere for om lyden var intensjonell eller ikke. "X har skrevet musikk i 30 år, og ville ikke latt den rare tonen vært der om det ikke var med vilje." Man kan også si at logos blir det som over tid skaper etos, fordi kritikeren over tid skaper tillit til hens egenskaper og ekspertise.

Patos handler om å appellere til mottakerens følelser. Min hypotese er at patos er mye av grunnen til at ordinære reaksjonsvideoer (impresjonistisk subjektivitet) fungerer, fordi man deler en følelse og ikke stort mer. Om man oppsøker en reaksjonsvideo hvor noen reagerer på musikk man allerede liker, er det for å gjenoppleve følelsen man får av musikken sammen

med en som opplever det for første gang. Da forsterkes kanskje opplevelsen. I ordinær musikk-kritikk (forpliktet objektivitet) kan en kritiker bruke patos for eksempel ved å peke på emosjonelle aspekter ved kunstnerens/komponistens liv som har påvirket musikken, som vi dermed kan høre, og bruke dette til å legitimere musikken. Låten har fått patos allerede før du har hørt den. Dette fungerer likt i videoinnhold om spesifikke låter. Hvordan kritikere på video reagerer på musikken er også med å skape patos, fordi man blir påvirket av for eksempel smilende, entusiastiske, engasjerte personer. Jeg har allerede nevnt at man kan oppsøke reaksjonsvideoer for å se noen andre oppleve en låt for første gang som du allerede liker. Om man derimot kommer til videoen og ikke har hørt musikken før, kan man anta at man abonnerer på kanalen eller i det minste liker å se på den som reagerer. Man kan tenke seg at en person har lettere for å like noe en person man liker eller ser opp til viser entusiasme for. Dette blir altså også en form for patos.

Hvilke kriterier kan man argumentere for eller mot i musikk? I musikk er det ingen absolutte positive og negative kriterier som alle er enige om. Om man ikke liker et stykke musikk, er det vanskelig å overtale med logikk i øyeblikket, uansett hvor godt håndverket faktisk er, selv om det går an å endre smak over tid. Det som kan argumenteres for i musikken er nettopp håndverket, samtidig som man kan gjøre rede for hvorfor man liker noe. Derfor kan det være vanskelig for kritikere å bruke logos til å si noe om at noe er bra eller dårlig. Om man legger kriterier til grunn, for eksempel ved å sette musikken inn i en sjanger, og argumenterer for at artisten viser god eller dårlig sjangerforståelse, kan man knytte en viss logikk til om musikken lykkes eller ikke. Man kan for eksempel snakke om hvorfor et lydbilde er rotete fordi flere lydkilder krangler om frekvenser. Man kan snakke om hvordan lydkildene forholder seg til hverandre på andre måter, for eksempel med tanke på samstemthet i tempo og pitsj, eller lydnivå. Her kan man også argumentere med logos dersom det er tydelig at skaperne av musikken forsøker å skape noe som *er* samstemt. Når det kommer til etos, må vi belage oss på kritikerens kunnskap og erfaring med en sjanger, et instrument, en tradisjon, eller ulike teknikker innenfor musikkens mange filialer. Dette kan være når kritikeren forklarer oss at noe vi hører i musikken er vanskelig å gjøre, når hen forklarer hvordan en spesiell lyd kanskje kan ha blitt oppnådd, eller ved å sette musikken i en kontekst vi ikke har innsyn i, enten det er en musikkhistorisk kontekst eller en annen kontekst man ikke kjenner til som ikke-musiker. Patos kan oppnås av skapere av reaksjonsvideoer ved å få seeren med på de følelsene hen selv opplever fra musikken. Dette gjøres for eksempel med bruk av kroppsspråk og vokale bemerkelser som noterer at noe er bra, dårlig, eller gir en spesiell følelse.

Sammenfatning

Én konklusjon kan jeg trekke før jeg har startet å analysere innholdet til mine videoer, og det er at skaperne deres har lyktes i å skape reaktivitet. Dette gjenspeiles i antallet abonnenter de alle har, noe jeg kommer tilbake til i metodedelene, men det er hundretusenvise hos alle sammen. Dermed kan jeg gå inn i analysen med viten om at alle videoene, selv om de kanskje skiller seg fra hverandre, har elementer som sammen lykkes med å tilfredsstille et publikum. Gjennom mitt teorimateriale, har vi definert noen grupper vi kan dele publikum inn i, noe som kan hjelpe meg med å koble de forskjellige virkemidlene videoene inneholder til en gruppe mottakere. Ifølge Petersen og Kern er ikke populærmusikken lenger sett på som rent høy- eller lavkultur (Wilson, 2017, s. 98), og det blir da spennende å se med hvilke beskrivelser og hvilket språk musikkreaksjonsvideoene, som kulturelle mellomledd, behandler musikken. Med tanke på det retoriske, kan vi anta at det er lett for musikerne, som eksperter ovenfor sitt publikum, å ta i bruk etos mye når de kritiserer musikken i negativ eller positiv forstand. Samtidig ligger det kanskje i deres ekspertise en evne til å raskt ta i bruk både logos og patos også. Hvordan de velger å ordlegge seg, vil bidra til å gi oss et bilde av reaksjonsvideoenes plass som kritisk diskurs om populærmusikk. Legger de seg tett opp til den klassiske musikk anmeldelsen med mere bruk av forpliktet objektivitet, eller er de som andre reaksjonsvideoer mer opptatt av å kommunisere en impresjonistisk subjektivitet?

Metode

Jeg har valgt tre YouTube-kanaler som jeg skal ha som utgangspunkt for min analyse av fenomenet reaksjonsvideoer skapt av musikere. Den første kanalen heter Wings of Pegasus. Navnet på kanalen er også aliaset til personen bak kanalen og det musikalske prosjektet med samme navn, en person som ellers bare bruker navnet Fil når han omtaler seg selv på kanalen. Han er en multiinstrumentalist og vokalist som lager egen musikk, både originalmusikk og covermusikk, samt skaper innhold hvor han snakker om annen musikk. Den andre kanalen heter Doug Helvering, som også er navnet på personen som styrer den. Helvering er en klassisk komponist, noe han bruker som sin gimmick (det kommer frem av titlene på hans reaksjonsvideoer, som alle heter "Classical composer reacts"). Den tredje kanalen heter The Charismatic Voice, og styres av Elizabeth Zharoff. Hun er en klassisk skolert vokalist, som ifølge kanalens infoside har fremført i store spillesteder i Europa, Asia og Nord-Amerika, og har hatt en karriere som bygger bro mellom stemmen og teknologien.

Med tanke på hvor populære mange av disse reaksjonsvideo-skaperne og analysevideo-skaperne er, kan man anta at videoene er effektiv reklame for musikken, enten fordi folk som allerede er fans blir minnet om musikken og lytter mer på den en periode, eller fordi nye folk oppdager den. Dette er spesielt interessant med tanke på hvor store deler av musikken som brukes i disse videoene som er eldre populærmusikk. Jeg har tatt en titt på de ti siste låtene som Doug Helvering, Wings of Pegasus og The Charismatic Voice har tatt for seg i sine videoer (per mars 2023). Følgende årstall viser hvilket år bandet eller artisten slapp låten det reageres på.

Doug Helverings siste 10

You've Got Another Thing Coming - Judas Priest: 1982

Seventh Son of a Seventh Son - Iron Maiden: 1988

Yours Is No Disgrace - YES: 1971

Somebody to Love - Queen: 1976

Sabbath Bloody Sabbath - Black Sabbath: 1973

Whiskey in the Jar³ - The Dubliners: 1967 / Thin Lizzy: 1972 / Metallica: 1998

Hi Ren - Ren: 2022

³ Helvering tar for seg tre versjoner av samme låt i en spesialepisode i anledning St. Patrick's Day

Phantom of the Opera - Nightwish: 2002
Awaken - YES: 1977
The Battle of Epping Forest - Genesis: 1973

Wings of Pegasus' siste 10

Father Figure - George Michael: 1987
He Ain't Heavy He's My Brother - The Hollies: 1969
The Carnival is Over - Judith Durham: 1965
Wand'rin' Star - Lee Marvin: 1969
Call me the Breeze - Lynyrd Skynyrd: 1976
The Sound of Silence - Simon & Garfunkel: 1964
Jolene - Dolly Parton & Olivia Newton-John⁴: 1973
I'm a Woman - Cher & Raquel Welch⁵: 1975
Burt Bacharach Medley - ⁶The Carpenters: 1962-1968
More Than a Feeling - Boston: 1976
For What It's Worth - Liam Gallagher: 2017

The Charismatic Voice sine siste 10

Carnival of Rust - Poets of the Fall: 2006
Ace of Spades - Motorhead: 1980
The Magic of the Wizard's Dream - Rhapsody of Fire: 2005
Akatsuki - Baby Metal: 2013
Stupify - Disturbed: 2000
The Sound of Silence - Geoff Castellucci: 2023⁷
Voodoo Child - Stevie Ray Vaughan: 1984⁸
It's a Long Way to the Top - AC/DC: 1976
Hold My Hand - Lady Gaga: 2022

⁴ Originalt utgitt av Dolly Parton alene. Wings of Pegasus sin video omtaler en nyinnspilling fra 2023

⁵ Låten ble originalt innspilt og utgitt av Peggy lee i 1962. Cher og Raquel Welch spilte låta sammen på TV-programmet The Cher Show i 1975 som Wings of Pegasus tar for seg.

⁶ Carpenters spiller en medley av flere låter skrevet av Burt Bacharach og Hal David. Alle låtene ble originalt utgitt innenfor det gitte tidsrom.

⁷ Originalt utgitt av Simon & Garfunkel i 1964.

⁸ Originalt utgitt av Jimi Hendrix i 1968.

Vi kan se at ikke mer enn fem av 30 videoer tar for seg musikk spilt inn etter år 2010. 17 av videoene tar for seg låter sluppet i eller før år 1980. Bare tre videoer tar for seg musikk utgitt i løpet av 2022/2023. Man kan derfor anta at reaksjonsvideoer bidrar sterkt til å revitalisere eldre musikk, som dermed kommer tilbake og konkurrerer med ny musikk blant dagens lyttere. Dette gir også mye av musikken etos, siden den er stor nok til å “fortjene” et gjenhør så lenge etter den ble utgitt. Disse tre YouTuberne har forskjellige vinklinger på sine videoer. Der Doug Helvering kaller sine videoer reaksjoner, til tross for at musikken ikke alltid er tidligere uhørt, kaller Fil i Wings of Pegasus sine videoer konsekvent for analyse-videoer. Zharoff i The Charismatic Voice varierer sin bruk noe, og tar i bruk begge disse begrepene, både analyse og reaksjon.

Jeg har valgt tre relativt nye videoer for at materialet skal være mest mulig aktuelt og relevant. Dette er med tanke på alle kommentarer som gjøres om hvilket materiale det reageres på, og om reaksjonsvideoenes plass i en samtid hvor trender endres fort, spesielt på internett. Utover det er valget av video innad i hver enkelt YouTube-kanal er gjort noe tilfeldig, dog med et blick på å ikke analysere en video som tilsynelatende skiller seg ut fra deres gemene videobibliotek. Grunnen til at jeg har valgt akkurat disse tre videoskaperne, handler om deres tydelige brede ekspertise, og dermed materiale. Jeg har for eksempel med vilje unngått å velge en instrumentalist som bare ser på musikk hvor instrumentet deres dukker opp, og dermed fokuserer utelukkende på det instrumentet. Jeg har sett etter tre skapere med bakgrunner som gir dem grunnlag for å ta tak i en bredde av musikalske uttrykk og elementer med trygghet, samtidig som jeg har valgt musikere som fra utsiden virker forskjellige i stil og bakgrunn. En av dem har bakgrunn som klassisk komponist og lærer, en er utøvende klassisk sanger med tilsynelatende mange spennende opptredener bak seg, og en er den typiske poteten som sitter på gutterommet og mestrer mange instrumenter godt nok til å spille, ta opp og mikse bandmusikk på egen hånd. De tre YouTube-kanalene jeg har valgt mitt materiale fra, er også relativt populære kanaler. Doug Helvering har i skrivende stund omtrent 280.000 abonnenter, Wings of Pegasus har omtrent 295.000 abonnenter, og The Charismatic Voice har omtrent 1,27 millioner abonnenter.

Som jeg nå har redegjort for, utgjør disse reaksjonsvideoene datagrunnlaget. Det gjør dette til en dokumentstudie, hvor empirien ikke er generert for studien, men har eksistert for andre formål uavhengig av denne (Tjora 2017, s. 182). Studien er av kvalitativ tilnærming, da det er tre videoer som går i dybden på for å finne mening, retoriske virkemidler og den potensielle

effekten av disse. Fordi det er videoene i seg selv og deres innhold som står i fokus, er dokumentstudier en passende fremgangsmåte fordi det gir oss umiddelbar tilgang på denne, uten det fortolkende mellomleddet som eksempelvis intervjuer med skaperne kunne medført. I analysen av materialet som følger, benytter jeg meg av en kvalitativ, induktiv tilnærming: altså uten rammer som eksisterer før analysen starter, men som utvikles underveis i analysen (Id. s. 187). Dette vil gi meg få begrensninger underveis i min gjennomgang av analyse materialet, noe jeg ser på som viktig siden det finnes så få akademiske beskrivelser av denne typen materiale fra før. Jeg har dog en plan om hva jeg skal lete etter, men nøyaktig hvordan jeg skal lete etter spesifikke virkemiddel og elementer i videoeksemplene mine, vil altså utvikle seg. For eksempel kan det dukke opp elementer i analysen av min siste video som vil gjøre at jeg må gå tilbake og kommentere fraværet av disse elementene i de forrige videoene. Tjora argumenterer også for at rene dokumentstudier bør ta en mer sentral plass i samfunnsvitenskapen, blant annet for å øke historisk sensitivitet og å utvikle mer ikke-påtrengende metoder (Id.). Til tross for at dette er en musikkvitenskapelig studie, beveger jeg meg tverrfaglig mellom musikkvitenskap, medie- og kommunikasjonsfeltet, og samfunnsvitenskap, med tanke på hvordan musikkreaksjonsvideoer behandler historisk materiale/musikk (historiefeltet), hvordan de er en ny måte samfunnet vårt diskuterer og samhandler/interagerer med musikk (sosiologi), og at det er en studie av et internettfenomen (medie- og kommunikasjonsfeltet). I analysene mine er jeg opptatt av å beskrive videoenes innhold detaljert for å skape et dokument som er mest mulig nøyaktig. Dette er for å sørge for at all diskusjon kan gjøres på grunnlag av et helhetlig materiale som alltid finnes uavhengig av fremtiden til videoene, spesielt med tanke på hvor ofte disse videoene ender opp med å forsvinne grunnet problemer med opphavsrett. Dette betyr også at min gjennomgående dokumentasjon av videoenes forløp kan plukkes opp i fremtiden og tas i bruk av andre, enten det er for å gjøre egne analyser, eller for å se på grunnlaget for mine teorier og analyser. Med tanke på at innholdet i videoene består av en kombinasjon av språklig retorikk og visuelle virkemidler, er også dette noe som krever mye oppmerksomhet, spesielt for at det skal gå an å forstå hvordan disse samhandler med hverandre. I teoridelen har jeg pekt på reaksjonsvideoers rolle som kulturelle mellomledd, samtidig som vi har sett på problemene som ofte oppstår når populærmusikkhistorie skal gjenfortelles. Dette er også et argument for at dokumentasjonen av materialet trenger å være forseggjort.

Internett, og reaksjonsvideoer, åpner muligheter for kompliserte kommunikasjonshandlinger, hvor det kan være mer komplisert å forfølge retoriske linjer enn i ordinær dialog. Dette er det

flere grunner til. Jeg returnerer til Lasswells formel for å beskrive en kommunikasjons handling: “Hvem sier hva til hvem gjennom hvilken kanal med hvilken effekt”, eller for å si det enklere: avsender, budskap, mottaker, kanal og effekt (Kjeldsen, 2013, s. 72). Avsender og kanal er det lett å si noe om, fordi de er det første en møter – den som reagerer og plattformen innholdet finnes på. Budskapet, mottakere og effekten krever dypere analyse, og det kan være vanskelig å sette to streker under svaret. Hvem mottakerne er, er det vanskelig å si noe om, men man kan bruke innholdets karakter (budskapet) til å trekke noen linjer til sannsynlige slutninger om hvem innholdet er ment for. Basert på dette, kan jeg forsøke å si noe om den effekten budskapet til avsenderen har på mottakerne. Jeg tar utgangspunkt i Kjeldsen (Id.) når jeg ser på hvert av disse elementene: Når jeg studerer avsender, leter jeg etter hans bakgrunn, intensjoner, handlekraft, samt situasjonelle muligheter og utfordringer (Id.). Når jeg studerer budskapet, ser jeg på ytringene, deres form og innhold, uttrykk og estetikk (for eksempel gjennom hvordan ytringene presenteres, noe som er særlig aktuelt her med tanke på videoens muligheter for visuell kommunikasjon), samt de retoriske grepene som former og preger ytringene (Id.). Kjeldsen sier at det som regel ikke er meningen å forklare effekten her, eller å gi en oppskrift på retorisk suksess, men heller å gi en fylldig beskrivelse av de retoriske handlingene og situasjonene som oppstår, og dermed bidra til en forståelse av menneskets retoriske handlingsrom (Id. s. 73). Dette kommer jeg til å forholde meg til. For å finne retorisk suksess, ville det vært mer hensiktsmessig å gjøre intervjuer av seere av videoene.

Kjeldsen sier at retoriske studier flest er tale- eller tekstorienterte. Når de tar for seg mottakeren, er det ofte med fokus på publikum som en teoretisk eller tekstlig konstruksjon, for eksempel som et universelt, implisert, eller oversett publikum, eller de teoriserer over mottakerens kognitive prosessering av budskapet (Id.). Å måle mottakelsen av retorikken blir som å måle retorisk suksess, og det er ikke noe jeg skal gjøre. Som nevnt, kan jeg dog bruke de andre elementene til å forsøke å si noe om hvem mottakerne er, det impliserte publikum.

I studiet av kanalen, må jeg gjøre valg om, og være tydelig om, hva jeg sikter til når jeg snakker om en kanal. Retorikere er opptatt av kanal som medium og teknologi (Id. s. 73). Valg av medium og teknologi får betydning for kommunikasjonen. Man tar inn tekst man leser på en annen måte enn man gjør talt retorikk. Tale og skrift er også teknologi – kanaler. Jeg skal ikke studere reaksjonsvideoenes retorikk som tale satt opp mot tekst, men kommer til

å se på retorikken i lys av det landskapet videoene finnes i, nemlig på YouTube, opp mot vanlige reaksjonsvideoer (av ikke-musikere) og musikk-kritikk.

Effekt er også noe som ikke kan måles ved å se på retorikken i seg selv. Kjeldsen peker på kanskje en av verdens mest kjente tale gjennom tidene, Martin Luther Kings *I Have a Dream*, og sier at allmenne antagelser om mottagelsen og kvaliteten i talen sier at den var vellykket, og at retorisk analyse kan vise hvorfor og hvordan den var vellykket. Men det er sjeldent at retorikere har forsøkt å undersøke den faktiske virkningen (Id. s. 74). Gjennom å danne en oversikt over avsender, budskap, mottaker og kanal, kan jeg diskutere hvilke effekter som kan oppstå, men i min tekst har jeg ikke noe mål om å bevise en effekt empirisk. Hvordan jeg skal knytte de tre bevisbyrdene til hvert element, blir også noe komplisert, da det ikke er retorikken i videokaperens tale alene som utgjør kommunikasjonshandlingen. For eksempel trenger ikke Doug Helvering å snakke om sine meritter i videoen (etos) fordi tittelen på videoen forteller oss at han er klassisk komponist, og hans YouTube-kanal viser oss flere av hans komposisjoner fremført av han selv og andre. Selv om analysen i hovedsak baserer seg på det som sies og gjøres av reaksjonsvideo-skaperne i selve videoene, vil jeg derfor forsøke å kommentere på elementer som omringer dem som jeg ser på som relevante.

Analyse

Video 1:

Tittel: Classical Composer Reacts to Do It Again (Steely Dan) | The Daily Doug (Episode 514)

(<https://www.youtube.com/watch?v=hxTMzKyvWTU>)

Ekspert: Doug Helvering

Lastet opp: 19.1.2023

Artist: Steely Dan

Låt: Do it Again

Utgitt: 1972

Kort om låten: Rolig rockelåt med keyboardinstrumenter, slagverk, elgitar, elbass. Jazz-elementer, som to lengre improviserte soloer, er en sentral del av låten, men lydbildet ville jeg hovedsakelig omtalt som rock. Formen er enkel, med intro, tre vers og tre refrenger, med to soloer etter hverandre som bryter opp formen etter andre refreng.

Følgende er en gjennomgang av innholdet i videoen, delt inn etter noen hendelser merket med tidsstempel for videoen (ikke låten).

Forløp

Videoen åpner med en forklaring om at Helvering, hver torsdag i 2023, skal slippe en video som ble tatt opp i fjor, men som bare hittil har vært tilgjengelig på nettstedet patreon. Han forklarer at låta han skal reagere på fikk flest stemmer i en avstemning for hans videoserie “fan favourites”. Det klippes til reaksjonsvideoen på tidsmerke 0:52.

0:52: Helvering sier at han skal bevege seg videre til siste låt, den med flest stemmer, Steely Dan sin låt Do it Again. Han sier at det er det første sporet (“the leading track”) på deres debutalbum, kalt *Can't Buy a Thrill*, som kom i november 1972, og at den ble skrevet av Donald Fagen og Walter Becker som medstiftet bandet i 1971 i New York. Helvering forteller videre: Låta er om tre relativt volatile ting som kan motivere og attrahere menn spesifikt: Vold, kvinner og penger. Helvering ler kort, før han forteller at første vers takler vold og hevn, andre vers takler kvinner, spesielt de som er utro, og deres forhold, tredje vers handler

om penger og gambling. Det gjennomgående temaet for disse desperate ideene ligger i refrenget, hvor vår mann, Jack, fortsetter å gå rundt og rundt, og gjøre det igjen og igjen (teksten sier “You go back, Jack, do it again, wheel turning ‘round and ‘round”), noe som betyr at han lar disse tingene ødelegge hans potensial og liv og gjøre ham korrump. “La oss avslutte sterkt, folkens,” sier Helvering, og avslutter introduksjonen med ordene “let’s do it again with Steely Dan. Here we go.”

2:11: Han setter i gang videoen (altså musikken), og albumets cover dukker opp i nedre venstre hjørne, med en slags tittel til reaksjonen over i hvit skrift på sort bakgrunn, “Fan Favorites, Episode 7, Do It Again, Steely Dan”. Det er tilsynelatende ikke klippet noe i filmen til nå. Musikken starter med slagverk og perkusjonsinstrumenter, før Helvering raskt sier “oh yeah” i en tydelig positiv tone, før han bemerker at han har hørt låten før, men at det er lenge siden. Han begynner å danse lett i stolen, med skuldre som gynger opp og ned, og hender som svinger fra side til side. Deretter begynner han å imitere at han spiller det ene perkusjonsinstrumentet som er plassert langt frem i lydbildet, en guiro, hvor lyden kommer av at man drar en stikke over en ruglete overflate på dette hule instrumentet. Helvering gjør det noen sekunder, før han også imiterer lyden med stemmen, etterfulgt av at han sier “I need a guiro!”. Rett etterpå går han over til å imitere å riste på noe sånt som et rytmeegg eller en maracas. Etter noen sekunder avslutter han dette, og konstaterer sin beundring for grooven med ordene “such a great groove!”. Etter dette sier han en gang til at dette er den første sangen på deres første album, og at det derfor er slik de introduserte seg selv til verden som gruppe. Sammen med perkusjonen og trommene hører vi også et elektrisk tangentinstrument, bassgitar og gitar. Gitaren spiller små linjer, mens resten vampper temaer og riff i et harmonisk landskap basert i G-moll. Helvering konstaterer at G-moll ikke har hørt så “cheeky” ut siden. Han danser litt mer til musikken igjen, før han synger med på bassgitarens melodi.

3:08: For første gang har musikken gått bort fra et vamp over Gm, og beveget seg over akkordrekken | Cm, Dm | Eb, Dm | før den lander tilbake på Gm. Andre gang dette skjer, holder Helvering opp hånden og sier “then goes four, five, six, five, one,” mens han viser tallene med hånden. Han løser sjette trinn ved å bruke bare en finger opp, og viser at harmonikken lander på første akkord i skalaen ved å snu hånden og peke ned. Deretter ser vi han igjen bevege seg litt til musikken og synge litt med til bassgitaren.

3:19: Låten har nådd første vers, og vi får for første gang høre vokal og tekst. Doug flytter blikket mellom to ting som er under kameraet, utenfor vårt synsfelt. Han leser opp noe av teksten mens det synges, noe som maskerer musikken, men bringer frem teksten, og det blir samtidig klart at i alle fall ett av punktene han ser på antakeligvis er en skjerm med teksten på. Teksten han leser går “the mourners are all singing as they drag you by your feet, but the hangman is not hanging, and they put you on the street,” og etter dette konstaterer Helvering at “you just shot somebody,” før han hever hendene over hodet og sier, “but you keep on doing it, Jack.” Han beveger seg atter en gang til musikken, ler kort igjen, og synger videre med bassgitaren.

3:59: Igjen når vi punktet hvor 4-5-6-5-bevegelsen dukker opp, og denne gangen sier Helvering navnet på tonene i stedet for trinnene. Videre fortsetter han å bevege seg til musikken, og synger med til bassen og trommene.

4:20: Helvering henter igjen frem en del av teksten, og leser den tydelig fra det som antakeligvis er en skjerm: “then you find your only friend in the room with your two timer, and you’re sure you’re near the end.” Han konstaterer igjen, “all right, so this is the woman.” Det er noen sekunders pause før han fortsetter, “two-timing you, right?” Han spiller lufttrommer og beveger seg til musikken, og synger lavt med.

4:53: Gitorsoloen starter over det samme vamped, underlaget som preger mye av låten, annet enn de harmoniske endringene som oppstår i den ene akkordbevegelsen Helvering har tatt tak i allerede. Helvering setter seg mer tilbake i stolen, og slutter å spille lufttrommer. “It’s not as harmonically sophisticated as a lot of their songs, but the voicings are expert, and the recording is expert, and it sounds exquisit, right?” Den resterende delen av den relativt lange gitorsoloen, på cirka ett minutt, er han stille og gjør ikke annet enn, som tidligere, å bevege seg til musikken, og synge litt med til bassen.

5:52: Gitorsoloen er over, og vi får en keyboardsolo fra et instrument som lyder som et slags orgel som kan gli mellom tonene. “That’s cool,” sier Helvering. Etter hvert som soloen går, kommenterer Helvering hvordan solisten, til tross for det statiske harmoniske underlaget, fortsatt vamp i Gm, gjør fascinerende kromatiske voicinger over det. Han sier at grunnen til at soloen fungerer bra, er at solisten bruker sekvensering som effekt. Han sier, i det den

harmoniske bevegelsen 4-5-6-5 skjer, at det smelter på toppen av akkordskiftene, før han igjen noterer at dette er “really expert songwriting.”

6:41: Etter keyboardsoloen, får vi et nytt vers, vers nummer tre. Helvering leser ikke denne gangen noe konkret fra teksten, men kommenterer likevel på temaet, og noterer at dette er verset som handler om penger og gambling, før han gjentar hva refrenget handler om i det refrenget starter. “Poor Jack!” Helvering smiler og ler, og nikker hodet til musikken. I det siste refreng er over, sitter han stille i stolen, med fingertuppene mot hverandre, og noterer at han tror låta kommer til å fade ut over Gm-akkorden, noe den gjør. Låten er over, og Helvering smiler, gir fra seg et “hm” og ser inn i kameraet, før vi klipper tilbake til nåtid.

8:05: Helverings siste tanker om låten får vi i delen av videoen som er filmet antakelig nærmere opplastingsdatoen. Dette er tydelig først og fremst av at videoen fader til sort, og tilbake til et shot fra et annet rom, og at Helvering har på seg andre klær. Rommet og klærne er de samme som i videoens introduksjon. Han gir en avsluttende kommentar:

“Even from the first sounds of their very first album, we all knew that Steely Dan was gonna be a special band, and it’s a great song. Of course I had heard this song several times over the years, but I had really never given it that special consideration to dive into its structure, or even really to understand what the song is talking about. And so that’s what so great about doing this y’all, it’s always illustrative when we go through the process, there’s always something new to learn, there’s always another context to the art and when it was produced, and how, and who was involved, and why, and what the inspirations are. It creates a more complete picture of how and why the sounds that thrill us are the way that they are. So, wonderful stuff that was fun to get back to, Steely Dan and Do it Again. Thanks y’all, we will see you next time on another edition of The Daily Doug.”

Analyse

Det første Helvering gjør, er å gi oss generelle fakta om låta. Han forteller oss når den ble utgitt, og hvem som komponerte den, samt hvor bandet oppsto, før han tar en rask gjennomgang av tekstinnholdets overordnede tema. Han går også litt i detalj her, ved at han forteller hvilke deler av låta som tar for seg de ulike elementene i temaet, nemlig vold,

kvinner og penger i hvert sitt respektive vers. Før han setter i gang låta, setter han seg på lag med sitt publikum, som har stemt frem denne låta som en favoritt, ved å si “la oss avslutte dette sterkt, folkens”. Det er tidlig tydelig at Helvering er på sine seeres side om at dette er musikk av høy kvalitet. Han plasserer seg sammen med fansen, noe som tydelig plasserer ham selv og videoens publikum i den enden av skalaen man kan kalle et smakspublikum, i motsetning til et tolkningsfelleskap. I det han begynner å imitere guiroen, viser han kunnskap om instrumenter utover det som er vanlig i et ordinært band eller klassiske ensemble, noe han også understreker når han ytrer et ønske om å eie et slikt instrument. Dette er en tydelig etosbyggende handling. Når han deretter gjentar at dette er første låt på første album, setter han låten i en karrieremessig kontekst, og viser at han ser den som en del av et større bilde. Helvering viser et lyttemessig overskudd til å sette musikken i kontekst av bandets kommende karriere, selv om språket i seg selv ikke krever noen spesiell musikkmessig ekspertise. Det opplever vi dog når Helvering går inn i harmonien, først kort med setningen om at G-moll ikke har hørtet så “cheeky” ut siden denne låta. Han bruker her uttrykket G-moll, som er noe konkret musikkteoretisk, et navn på en akkord, uten å forklare hva dette betyr i noen grad. Allerede her blir det klart at målgruppen er folk som i alle fall vet hva en moll-akkord er. Det tas et steg lenger når han viser oss hvilke trinn den kommende akkordprogresjonen ligger på i 3:08, med hånden. Han gjør det også tydelig at han har evne til å skille ut de individuelle instrumentene, i motsetning til å bare lytte til låta som en enhet, når han synger med på basslinjen like etterpå og utover låta. Til tross for at dette er logiske slutninger om musikken, inneholder dette segmentet ingen retorikk som argumenterer for musikkens kvalitet. Dette er tross alt unødvendig grunnet videoens begynnelse, som allerede har etablert noen av Helverings følelser om låten. Segmentet er dog en del av det som bygger Helverings etos, ved at han viser sin ekspertise i praksis ved å gjøre trinnanalyse tilsynelatende på sparket.

Det er verd å merke seg at Helvering velger å gå inn på tekstinnholdet heller enn det melodiske eller vokaltekniske når vokalisten kommer inn. Siden verset har så godt som ingen harmonisk utvikling (det instrumentale ligger på G-moll), er det ikke noe vits i å gjøre noe videre trinnanalyse. Det kunne dog vært sagt noe om det som skjer melodisk, vokalteknisk eller når det kommer til produksjonen, spesielt av vokalen: Den er tydelig dobbelttracket, og muligens produsert på andre måter. Siden Helvering har bakgrunn som komponist, og det kommer frem av hans opplastninger til YouTube at han har skrevet flere stykker og verk for klassiske vokalensembler (noe som i seg selv bygger etos, og som også kan skape patos om man har en emosjonell tilknytning til hans musikk), kan man tenke seg at det ikke kommer av

mangel på viten at Helvering velger å heller gå inn på det tekstlige. Samtidig kan det tenkes at Helvering ikke har melodien i minne, og at det i øyeblikket var vanskelig å si noe om vokalen ved første gjennomlytting av låta på så lang tid. Teksten har han tilsynelatende gjennomgått på forhånd, i tillegg til at han har den foran seg.

Det skjer ikke mye annerledes før gitarsoloen (4:53), hvor Helvering igjen tar tak i harmonikken, og snakker kort om hvor enkel den er sammenlignet med mange andre av bandets låter. Samtidig peker han på akkordvoicingene og opptaket som bra gjennomført, uten å gå noe inn på nøyaktig hva han mener med det, og hva som gjør at han mener dette. Det hele blir enten en direkte subjektiv vurdering, eller et forsøk på å konstatere noe som objektivt bra med basis i den etos han allerede har bygd. Han er mer konkret når han forteller om keyboardsoloen (5:52), hvor han sier at det vi hører er mye kromatikk, og at noe av grunnen til at det er bra, er at solisten bruker sekvensering. Heller ikke her går Helvering inn på å forklare hva sekvensering eller kromatikk er, men antar at seeren har kunnskap om begrepet. Han trekker dog en linje mellom sin kunnskap og keyboardistens kunnskap, siden han vet hva sekvensering er samtidig som keyboardisten bruker det, noe som legitimerer både ham selv som ekspert (etos, dersom man liker soloen), og spillet (logos, dersom man stoler på Helverings ekspertise: “Keyboardisten bruker sekvensering, som Helvering synes er bra. Siden Helvering er skolert og flink musiker, er det sikkert bra”). Vi får nok en positiv ytring om at låta er godt skrevet, og Helvering gjør ingen andre konkrete observasjoner annet enn om teksten, og at han tror låta skal fade ut, noe den ender opp med å gjøre.

Vi får til slutt, etter at det klippes tilbake til originalsettingen, servert en liten tale fra Helvering som ikke handler så mye om låta i seg selv, men mer om prosessen en reaksjonsvideo er. Han sier noe om at det var tydelig fra første album at Steely Dan skulle bli et spesielt band, like før han forteller at han aldri tidligere hadde gitt denne låta en å nøye gjennomlytting som nå. Det han sier, forteller oss noe om hans lange erfaring med Steely Dan, samtidig som han bemerker at det er mulig å skjønne, basert på denne låten, at Steely Dan kom til å bli så store som de ble. Han nevner at han ikke har tenkt mye på strukturen, eller hva låta egentlig snakker om. Det er dette, sier Helvering, som er så bra med å gjøre slike videoer – å lære noe nytt om musikken, om kontekster som når den ble skapt, av hvem, hvorfor, og hvordan, og hva som inspirerte dem. Han sier også at det skaper et mer komplett bilde om hvorfor musikken har blitt slik den er. Om vi sammenligner disse utsagnene med det Helvering faktisk gikk inn på i reaksjonsvideoen, ser vi at det stemmer at han tok tak i

strukturen og hva låta snakker om, og at han nevner hvem som skapte den, samt når. Helvering har dog ikke gått innpå inspirasjonskilder for Steely Dan, hverken ved å anta selv eller utforske intervjuer eller lignende. Han har heller ikke gått noe spesielt inn på hvordan musikken ble skapt, annet enn hvem som spiller hva. Jeg antar at utsagnet kommer som resultat av at å lage reaksjonsvideoer gir Helvering et insentiv til å gjøre research om musikken, noe som resulterer i denne lærdommen. Han påpeker noe han selv har fått ut av prosessen. Noen kan kanskje lures til å tro at han mener å ha fått noe av denne lærdommen ut av å lytte til musikken. Musikken legitimeres bare ved at han trekker frem en skapelsesprosess som var mer kompleks enn man kanskje tenker når man bare lytter til musikken, samtidig med at han legitimerer sin egen video ved å få sagt at det ligger arbeid bak, selv om det ikke sies eksplisitt.

Når det kommer til nivået på språk, ser vi noen få faguttrykk. Det brukes navn på akkorder, samt trinntall knyttet til disse, uten at det forklares hva de betyr. Helvering bruker ordene sekvensering, voicings, og kromatikk, og nevner også instrumentet guiro uten å gå videre inn på hva slags instrument dette er, annet enn å vise hvordan det ser ut når man spiller det, dersom man forstår hvilken lyd i musikken han knytter lyden til. Ord som er mindre avanserte, men likevel ikke alle nødvendigvis forstår, er ord som harmoni, akkordskifter, og fade-out.

Video 2:

Tittel: David Crosby showcases his DISSONANT masterclass with Graham Nash

(<https://www.youtube.com/watch?v=HjGtoz-KVGA&t=1135s>)

Ekspert: Fil (Wings of Pegasus)

Lastet opp: 22.1.2023

Artist: Graham Nash, David Crosby

Låt: Guinnevere

Utgitt: 1969

Kort om låten: Låten ble originalt utgitt av Crosby, Stills and Nash på deres debutalbum i 1969. Her fremført av Crosby og Nash i 1970. Låten går i moll (stort sett dorisk), og har et tempo på omtrent 114 bpm. Stemningen er lavmælt og nedstemt. Tostemthet preger majoriteten av vokalen, og begge musikerne spiller akustiske gitarer med stålstrenger, noe som her utgjør hele instrumenteringen.

Følgende er en gjennomgang av innholdet i videoen, delt inn etter noen hendelser merket med tidsstempel for videoen (ikke låten).

Forløp

Fil forteller at vi skal til 1970 og ta en titt på David Crosby og Graham Nash som skal fremføre låten “Guinnevere”. Vi får dermed en kort introvignett med Wings of Pegasus-logoen på skjermen. Etter dette sier Fil “hei, dette er Fil fra Wings of Pegasus”, og ønsker oss velkommen til nok en analysevideo som følge av at David Crosby nylig har gått bort. Han gjentar hva vi skal se på, og takker for folks meldinger hvor de har forespurt en analyse av denne fremførelsen. Fil sitter i et rom som har tre elektriske gitarer på veggene bak seg, i tillegg til et headset på et stativ som er formet som en typisk djevelhorn-formet hånd. Mikrofonen han antakeligvis tar opp med henger foran ham til høyre i bildet uten å blokkere hans ansikt, og han har også en akustisk stålstrenger i hendene. På veggen henger også noe lyddempende skumstoff, samt en plakett med YouTube sin logo som sendes ut når skapere når forskjellige milepæler i antall abonnenter. I løpet av introduksjonen, dukker det også opp en bar nederst på skjermen som viser prosjektets navn (kanalen / artistnavnet Wings of Pegasus), samt logoen og navnet til skaperen, Fil. Logoen er også å finne på hettejakken han har på seg. Fil bruker konsekvent bare ett navn på YouTube. Skjermen deles i to, og videoen

av Crosby og Nash fyller den høyre halvdel, mens Fil fortsatt er på venstre side. Fil sier at han skal spille videoen fra start, siden det er en liten del som er relatert til hva som ble snakket om i en live-stream dagen før. Fil trykker start.

0:46: Fra dette øyeblikket frem til tidsmerke 3:17, sitter Fil og lytter til musikken i stillhet. Først hører vi applaus, og Crosby stemmer opp en av strengene på gitaren sin før de begynner å spille. Vi får høre en instrumental intro som setter stemningen og etablerer det tonale sentrumet før Crosby og Nash synger første vers og en del av det andre, mens Fil sitter rolig. Han beveger hodet rolig i takt til musikken, og smiler litt hele tiden. I det han stopper musikken, forteller han at det er mulig å finne den originale opplastingen han bruker i beskrivelsen av videoen hans like under videospilleren om man ønsker å se den uten avbrudd.

3:17: Det første musikalske Fil tar tak i med fremførelsen er hvor godt stemmene til Crosby og Nash passer sammen på grunn av den like kvaliteten stemmene har. Han sier også at de synger på riktig måte for å få denne glatte lyden, i stedet for å belte i brystklang. Han sier at det er poenget med denne komposisjonen, at den har en sånn stemning, som Crosby og Nash greier å replikere veldig bra live. Deretter tar han tak i gitarspillet til Crosby, som han sier kan være vanskelig å sette pris på fordi han spiller og synger samtidig, og vokalen er i fokus. Samtidig, sier Fil, spiller Nash på dempede strenger og skaper en perkussiv driv med plekter uten en spesiell akkord som klinger. Dette hører vi lite av, og det vi hører av gitar er aller mest Crosby sitt spill.

4:54: Utsnittet av Crosby og Nash blir mindre og flyttes til øvre hjørne. Her tar Fil opp grunnen til at han spilte videoen fra start, som han nevnte i starten av videoen. Dette har med å gjøre at vi helt i starten av videoen så Crosby stemme opp gitaren sin. Fil forteller at han, i live-streamen dagen før, svarte på et spørsmål om fordelene og ulempene med å ha forskjellige stemninger på gitaren, og at det faktum at man må stemme om mellom låter er en ulempe. Han tar oss deretter gjennom stemmingen Crosby bruker på denne låta, som er E-B-D-G-A-D, men påpeker at gitaren til Crosby ikke er helt renstemt siden Crosby har stemt på øret. Fil tror det er B-strengen som er litt for høy, men sier at han ikke husker helt. Han fortsetter med å si at dette er akkurat ubekvent nok til å gi låta en annerledes personlighet, uten å være helt ustemt. Han sier dette er interessant fordi deler av musikken kan beskrives som disharmonisk, og at man får det når man snakker om mikrotoner. Fil forteller at dette er oppholdet mellom tonene, hvor de er noen deler høyere eller lavere enn de rene tonene, og at

denne fremføringen dermed får litt av den lyden her fordi gitaren er stemt på øret, men at det fungerer veldig bra.

6:40: Videoen til Fil er ingen instruksjonsvideo, sier han, og sier at det sikkert finnes mange slike videoer om man ønsker å finne det, men at han ønsker å gi litt innsikt i hva som skjer med Crosby sitt gitarspill mens han synger samtidig. Han sier at han skal se på noen deler, og at han skal starte med introen. Han forteller at stemmingen på gitaren gjør det mulig at to toner som er en semitone unna hverandre kan klinge ut samtidig, og demonstrerer på gitaren hvordan kompet til Crosby spiller to toner (G# og A, min anm.) som får klinge ut sammen med hverandre. Gitaren Fil har i hendene brukes til å demonstrere forskjellen mellom når man spiller to toner etter hverandre på en streng, i motsetning til hvordan to strenger kan klinge ut sammen. Dette gir en unik lyd, som også er litt dissonant og disharmonisk, sier Fil.

8:27: Neste punkt Fil tar tak i er subtiliteten i gitarspillet til Crosby. Han sier at gitarspillet er mykt, slik at vokalen høres tydelig på toppen. Han beskriver gitarspillet som dynamisk riktig, og demonstrerer ved å spille deler av introen selv, og sier at spillemåten gjør at man hører akkurat de tonene Crosby ønsker man skal høre. Fil spoler tilbake til Crosby og Nash som synger første vers, og sier at han gjør det for at vi skal kunne høre riffet som spilles. Etter første vokallinje, pauser Fil videoen igjen. Han sier at de synger med mye luft, og lite vibrato. Pitsj er veldig viktig her fordi det er mer rom for feil når det er mye vibrato, sier Fil, før han nevner at dette gjør det enda mer imponerende at de greier å synge så pent sammen.

11:05: Fokuset går tilbake på gitarspillet. Han snakker nå om høyrehånden som plukker på strengene, og hvordan Crosby bruker en teknikk for å fremheve noen av tonene i kompet mer enn de andre, nemlig basstonene/de mørkeste strengene, mens de lyse strengene er der uten at man legger merke til dem i like stor grad. Fil bruker gitaren sin og demonstrerer hvordan det høres ut, i motsetning til om han hadde spilt på alle strengene like sterkt som Crosby gjør med de mørkeste strengene. Han kommenterer også hvordan dette kunne ha påvirket sangstilen til å måtte bli høyere for å høres over gitaren.

13:20: Fil starter nå videoen fra det stedet han først pauset den i tidsmerket 3:17. Videoen av Crosby og Nash tar igjen opp halve skjermen, og Fil sitter som før med et lite smil og beveger hodet sakte i takt til musikken med gitaren i hendene. Han avbryter videoen bare en gang til før den er over, etter Crosby og Nash har sunget noe krevende tostemt som overgang til en

bridge med et nytt tonalt senter. Fil beskriver det som skjer som stakkato fraser som er veldig vanskelig å gjøre. Han beskriver ordet stakkato som at tonene ikke holdes, men er korte og skarpe. Han sier at de treffer perfekt i pitsj, og at han elsker flageoletten de spiller over tolvte bånd på strengene i denne delen. Han bruker ikke den direkte oversettelsen av det norske ordet flageolett, men bruker en annen engelsk oversettelse, "harmonic". Han setter i gang videoen igjen, og vi ser og hører Crosby og Nash spille bridgen, et siste vers og en outro før de avslutter.

16:21: Videoen er over. Fil sier først at det er mye som skjer i denne fremførelsen. Han snakker deretter om når to vokalister harmoniserer, for deretter å synge samtidig, men to forskjellige stemmer, som to sologitarister, og sier at dette ofte er noe man ser at folk ikke klarer å gjøre bra, i motsetning til denne fremførelsen. Han sier at når gitarister gjør det, vil det aldri høres veldig dårlig ut, på grunn av at gitaren har bånd, med mindre man treffer feil toner i feil skala eller feil toneart. Han sier at Crosby og Nash her greier å treffe tonene bra når de går inn i deler hvor de synger hver sine ledemelodier. Det er også tydelig når de er ferdige å spille, på måten Nash reagerer, at de er fornøyde med fremførelsen sin, sier Fil. Han sier at det er ingen steder å gjemme seg når man går i forskjellige retninger, og forklarer at når man synger alene, eller harmoniserer tistemt med andre, er det større rom for å bomme litt på pitsjen, fordi hjernen vet hva som skjer og fyller inn mellomrommene. Når det ikke er forutsigbart hva relasjonene mellom tonene til to vokalister er, kan ikke hjernen fylle inn mellomrommene, men det gjør ikke noe her, fordi Crosby og Nash er så treffsikre, sier Fil.

18:17: En annen ting med denne fremførelsen Fil tar tak i, er måten det flyter på. Han sier at fremførelsen får friheten til å flyte slik Crosby vil, noe som fungerer bra i livefremføringer, og gir musikken mer følelse. Fil påpeker at det ikke er noen trommis som setter tempoet, og at det derfor er David som styrer dette. Det er også endringer i taktartene i denne videoen, noe Fil nå tar tak i og kommenterer. Han sier at Crosby senker og øker tempoet rundt taktartskiftene, og at hver fremførelse vil være forskjellig, fordi det er en levende pustende ting som er basert på humøret til den som fremfører låten i øyeblikket. Nå tar Fil en liten oppsummering og rask gjennomgang av flere ting han ikke har gått i dybden på, i det han sier at det ville tatt år å bryte ned alt. Han nevner følgende ting: vokalen, gitarspillet, taktartene, å få til riktig følelse, og å se hva Crosby gjør på gripebrettet, noe som ikke er lett å gjøre, spesielt mens man synger samtidig. Fil sier det er mange kule passasjer, og viser frem en ting som skjedde i låta hvor den nederste tonen i gitarkompet har en trinnvis nedgang på sin egen

gitar. Alle disse “chops and changes” og alle disse lysene og skyggene som man får i denne fremførelsen, er på et annet nivå, men høres bare så bra ut på grunn av måten det er fremført på, sier Fil, og gjentar at fremførelsen kunne ha vært veldig, veldig dårlig om utøverne ikke var så gode på det de gjør.

20:01: Fil avslutter analysen med å si at det er en fantastisk fremførelse, og at den gir innsikt i hva Crosby gjør, og han får det til å se lett ut. Fil sier deretter noen ord om artisten: David var en av de som alltid fremførte musikk, samarbeidet med folk og ga fansen musikken de elsket, og det er triste nyheter at han har gått bort, men at vi har en fantastisk ting som heter YouTube, hvor vi kan skrive inn David Crosby sitt navn og finne fremførelser som denne. Han takker for at folk forespurte denne fremførelsen, og sier at han håper 2023 forbedrer seg litt, med tanke på de ukene vi har hatt, før han sier at han håper folk har nytt denne videoen, og at vi sees i den neste.

Analyse

Det første vi ser, er et rom Fil tydelig har skapt for å underbygge hans identitet som musiker, samtidig som at det gir et bilde av at rommet har en annen praktisk hensikt, nemlig et sted hvor han produserer musikk, med tanke på at mikrofonen ser profesjonell ut, gitarene og headsettet er lett tilgjengelig, og at rommet er utstyrt med materiale for å dempe lyd på veggen i bakgrunnen. Plaketten med YouTube sin logo som henger i bakgrunnen er kjent for mange, og viser at kanalen har et større publikum, noe som også sier noe om kanalens, og dermed Fils, status som videoskopier. Hettejakken hans viser også frem at hans varemerke har blitt noe mer enn bare videoer, men at det også finnes klær med hans logo på. Man kan forestille seg at tanken på at noens varemerke finnes å få kjøpt på klær, gir inntrykk av status, på lik linje med store band, artister, eller til og med idrettsutøvere som selger klær med navnet sitt på. Samtidig bidrar hele rommet til Fils etos ved å vise at han tar arbeidet sitt seriøst nok til å ha ordentlig, antakeligvis kostbart utstyr. I det Fil for første gang tar tak i noe musikalsk, bruker han med en gang uttrykkene belting og brystklang, og knytter vokalistenes bruk av myk vokal til deres intensjon om å skape en spesifikk musikalsk stemning. Akkurat ordene belting og brystklang er ord som ikke forklares, og som vil være fremmede for mange, også musikere som aldri har mottatt undervisning i sangteknikk. Vi får dog innsikt i at Fil har kunnskap om ulike vokalteknikker, noe som sier noe om ham som musiker, og bygger etos, samtidig som det er bruk av logos til å legitimere musikkens innhold ved å knytte deres

utøvelse til en planlagt intensjon - det skal høres ut sånn! Når Fil går over til å snakke om gitarspillet, snakker han om hvordan Nash spiller ved å snakke om den perkussive lyden som skjer når han spiller på dempede strenger, noe som kunne ha vært vanskelig å forstå for mange, men Fil demonstrerer samtidig hva han mener med gitaren han har i fanget, noe som gjør det hele tydelig for de fleste. Dette blir også en praktisk fremvisning av Fils kunnskap om gitaren, og om at han vet hvordan han skal gjenskape en lyd uten å prøve seg mye fram. Det kan selvsagt være en illusjon som skapes ved at Fil sjekker ut disse tingene før kameraet skrur på, men illusjonen (om det er en) bygger desto mer etos.

Deretter går han inn og snakker om gitarstemmingen som brukes av Crosby. Å stemme en gitar er noe man må kunne om man skal kunne bruke en gitar selv, så dette er kunnskap man kan anse som grunnleggende innenfor utøvende gitarspill. Fil forklarer derfor ikke noe om dette, og man kan anta at han kjenner sin målgruppe godt nok til å vite at hans seere stort sett har den kunnskapen. Han tar oss gjennom hvordan gitaren her er stemt annerledes, og går deretter inn på hvorfor det faktum at Crosby ikke stemmer den helt rent har noe å si for lyden. Her snakker Fil om at musikken kan omtales som litt disharmonisk, og kommer deretter inn på mikrotonalitet, et uttrykk han beskriver for seerne. Han sier til slutt at det passer låten, uten å gå inn på nøyaktig hvorfor, noe som får det til å virke som hans subjektive mening. Han snakker mer om stemmingen på gitaren, og tar for seg noe som skjer i introen. Han snakker om to toner som klinger samtidig som er en semitone fra hverandre. Han demonstrerer hvordan det høres ut, men går ikke videre inn på hva en semitone betyr. Gjennom demonstrasjonen får vi understreket hvordan det høres ut når to toner et halvt trinn unna hverandre klinger, noe som opplyser oss om en effekt, samtidig som han har brukt informasjonen om gitarens stemming til å fortelle at dette er en intensjonell effekt. Mye av det som skjer i videoen er forklaringer av hva som skjer, men her har vi en konkret beskrivelse av hvordan man kan gjenskape effekten. Dette blir en pedagogisk vinkling på noe som skjer i musikken. Han bruker igjen ordet disharmonisk, og også dissonant, til å beskrive det som skjer. Deretter ser han på spillestilen i gitaren sett opp mot vokalstil, og hvordan dette sammen skaper en spesiell stemning. Han beskriver gitarspillet som subtilt og dynamisk riktig med tanke på hvilke toner som skal fremheves. Deretter går han inn på vokalteknikken. Fil sier det synges med mye luft og lite vibrato. Han forklarer deretter hvorfor det er viktig å ha god pitch når man synger med lite vibrato. Ordet vibrato i seg selv kan man tenke seg er selvforklarende, selv om man ikke vet mye om ord som brukes til å forklare vokalteknikk. Ordet "pitch" betyr tonehøyde, noe som er noe mer generelt enn om man simpelthen snakker

om inntonasjon om en gitt tone. Om man skal få noe ut av denne delen av innholdet, er det en forutsetning at man har en viss kunnskap fra før, samtidig som det kan være av pedagogisk verdi for en med nok kunnskap til å forstå hva Fil mener, med tanke på hvordan man synger best med eller uten vibrato.

I det Fil forklarer hvordan spillestil og sangstil får ting til å høres ut på forskjellige måter, brukes ikke mange avanserte ord, men det hele blir heller en slags gjennomgang som kan lære en noe om hvordan utøverne har tenkt på mer enn bare hvilke akkorder og toner som spilles og synges. Dette kan være lærerikt for alle, også erfarne musikere, selv om det er materiale som ikke vil være nytt for disse. Etter en stund, bruker han ordet stakkato til å forklare noe som synges, og forklarer dette ordet for seerne. Ordet “flageolett” forklarer han ikke når han snakker om gitarteknikken. Ordforrådet som brukes handler mye om erfaringer med å bedrive samspill, og Fil bruker videre ikke mange avanserte ord, men går heller inn på noen konsepter. For eksempel nevner han hvordan det krever mer av vokalistenes intonasjon når de synger forskjellige stemmer samtidig (i motsetning til tømte harmonier), og at Crosby styrer tempoet siden de ikke har noen trommis. Videre peker han på taktartskiftene, og hvordan musikerne forholder seg til disse ved at musikkens tempo beveger seg litt opp og ned rundt disse. Akkurat på dette punktet, hører jeg ikke noen tempoendringer annet enn de små som naturlig vil oppstå til en hver tid i musikk som ikke spilles etter metronom, spesielt ikke noe som kan knyttes direkte til taktartendringene som skjer. I løpet av oppsummeringen av analysen, nevner Fil mange ting han kunne ha sett på om han tok seg bedre tid, men alt i alt bærer analysen hans preg av å sette lys på ting som hever en middelmådig fremførelse til en god en, spesielt med tanke på at det er en låt som ikke nødvendigvis høres teknisk krevende ut med første ørekast for en uerfaren musiker. Min erfaring er at musikk som sees på som vanskelig å spille for uerfarne ofte er musikk med hyppig melodi- eller akkordføring, mens låter som denne i realiteten også kan være svært vanskelige å gjøre godt, som Fil sier. Det kan virke som Fil sitt poeng er å gjøre rede for dette faktum, ved å påpeke ting med låten som man ikke tenker på at er vanskelige å gjennomføre.

Video 3:

Tittel: Ring? Ring? Vocal ANALYSIS of Electric Light Orchestra's "Telephone Line" just connects with me!

(<https://www.youtube.com/watch?v=drjTXGJ6g8A>)

Ekspert: Elizabeth Zharoff (The Charismatic Voice)

Lastet opp: 7.2.2023

Artist: Electric Light Orchestra

Låt: Telephone Line

Utgitt: 1976

Kort om låten: Låten er en ballade. Instrumenter vi hører er trommer, elbass, vokal, tangenter (synth + piano), og strykere. Musikken går i A-dur, og den harmoniske utviklingen er ikke ukonvensjonell, med ledetoner som ofte oppløses til sine naturlige nabotoner, og klassiske endinger, som for eksempel en 2-5-1-vending som ender hvert vers. Det brukes synthesizer i temaet vi hører i åpningen og etter første refreng, samt som en del av kompet. Formen er introtema - vers - pre chorus - refreng ganger to, men med to vers første runde. Låten avslutter med fadeout over repetisjoner av refreng. Teksten er i form av en telefonsamtale hvor man i versene hører en som fantaserer om hva han skulle sagt om hans tilsynelatende tapte kjærlighet tok telefonen når han ringte.

Følgende er en gjennomgang av innholdet i videoen, delt inn etter noen hendelser merket med tidsstempel for videoen (ikke låten).

Forløp

Zharoff ønsker velkommen, og sier at hun har lyttet til låten Mr. Blue Sky på repeat siden hun fikk analysere den på kanalen sin, og at hun gleder seg til å legge enda en låt til på sin liste, nemlig Telephone Line. Låten er den mest etterspurte fra hennes publikum, sier hun. I neste klipp sitter hun på samme sted, nå med hodetelefonene på, i høyre del av bildet, mens venstre del viser albumomslaget. Låten har startet, med en synth som antakeligvis etterligner en slags telefonoppringing. Rommet Zharoff sitter i har et verdenskart på veggen bak med en god del dotter på seg. Under det står det et elektrisk piano/keyboard. På et bord til venstre, står det noen leker blant annet formet som en blekksprut, en slags mørk demon med sorte vinger, og

noen andre figurer jeg ikke kjenner igjen. Bak dem skimter vi også en plakett med YouTube sin logo i sølv, som sendes ut til YouTubere når de når en milepæl i antall abonnenter.

0:20: Zharoff ser undrende og spent ut i det sporet starter. Hun smiler, men lukker munnen, og trekker haken til seg og viser en tydelig begeistring kombinert med overraskelse over det hun hører. I det synthen går over til å spille et tydelig melodisk tema, blinker hun mange ganger raskt, og setter seg opp, rett i ryggen. Hun er roligere i kroppsspråket, men har fortsatt et tydelig uttrykk i ansiktet, med store øyne, og øyenbryn som beveger seg opp og ned. Hun slipper ut en o-lyd i det det melodiske temaet har kommet i gang, før øynene blir smalere som om hun lytter etter noe spesielt. Det er mange øyeblikk hvor hun virker genuint overrasket, og bevegelsene og uttrykkene er så store at det allerede virker overdrevet. Etter første vers trykker hun for første gang på pause. Hun sier at hun elsker at det høres ut som at vokalisten synger gjennom en telefon i starten, men at det etter hvert går over til at det høres ut som at han er like ved deg. Hun sier at det er kult produsert, og at det er fantastisk med tanke på at det er en produksjon fra 70-tallet. Det er effektivt, sier hun, og sier at hun har lyst til å kalle det tidløst, samtidig som hun tenker på folk som bare har vokst opp med mobiltelefoner. Hun forteller at det er en ringetone man hører i låta som man hørte om man ringte fra England til USA som de har gjenskapt i låten. Zharoff uttrykker at hun syns det er kult, og at hun kunne ha blitt lurt til å tro at det var en ordentlig ringetone. Hun sier også at den første delen høres ut som en dialog-kobling (“dialogue-connection”) fra den tiden hvor hun selv pleide å plukke opp telefonen for å få sin bror til å miste internett-tilkoblingen fordi hun var sint på ham. “Uansett, la oss gå tilbake til starten,” sier hun, før hun starter låten på nytt.

2:20: Vi hører igjen synth-lydene fra starten. “Det er litt sånn det høres ut når du “booter” broren din”, sier hun, før hun også sier at det også høres litt tolv-tone-aktig ut. Ringingen er som når du ringer til operatøren, sier hun. Når vokalen kommer inn, sier hun igjen at det er et filter på stemmen som får det til å virke som om han er lengre borte. Etter første vers er over, pauser hun igjen videoen, og sier at hun bare elsker denne åpningsfrasen, effekten av telefonlinjen og hvordan det er skrevet. Først av alt, at den starter med “hello” som en standard åpning av en telefonsamtale, noe som også har blitt brukt av andre, blant annet Adele med sin megahit. Hun starter låten fra starten av første vers igjen.

3:42: Etter noen setninger tekst, pauser hun igjen, og sier noe om hvordan frasene blir lengre og lengre fra start. Hun sier dem, for å tydeliggjøre: “Hello. How are you? Have you been

alright?”. Hun lytter til første vers enda en gang, før hun atter en gang pauser videoen. Nå tar hun tak i hvordan vokalisten (Jeff Lynne, min anm.) synger ordet “lonely” flere ganger etter hverandre, men på forskjellige måter. Noen føles mer ensom, noen føler mer bedende, slik at dette fungerer bra som en åpning for å sette stemningen i teksten. Hun spiller videre, og lytter seg nå gjennom andre vers, før hun pauser låten igjen.

6:34: “Jeg elsker de utvidede akkordene som skjer i bunnen når vi får, liksom, orkestrale mellomspill her,” sier Zharoff, og legger til at de plutselige lagvise harmoniene er frydefulle. Hun sier at vokalfrasene her er latterlige (“scrumtious”) og nydelige å få en liten smak av. Hun spoler tilbake til starten av andre vers, og lytter til starten. Hun bemerker at andre vers starter med “hey” i stedet for “hello”, og at dette er litt mindre høytidelig enn første vers. Hun pauser igjen etter neste linje, og peker på hvordan vokalisten bøyer tonen opp helt på slutten av frasen. Hun spiller låten videre, og sier underveis at noe er en bra flipp, etter halve verset, hvor det viser seg at den som ringer og den som ringes til deler en historie. På slutten av verset, når det igjen, som etter forrige vers, synges “yeah, yeah”, stopper hun låten, og kommenterer at det er interessant hvordan disse yeah-ene er så forskjellige fra forrige gang, og at vokalisten gjør en nydelig jobb med både brystklang og falsett, når han flipper mellom dem. Hun tror det er Jeff Lynne som synger og som er hovedkomponist, men sier også at hun ikke er veldig kjent med bandet, og at Roy Wood også synger lead og backingvokal. Hun er altså ikke sikker, og ber folk som vet kommentere i live-premiere-chatten.

8:52: Zharoff spiller igjen av fra midt i andre vers. I det vi når utgangen av andre vers, hører hun inngangen av en lyd hun tydelig reagerer på. “Det er en kul lyd,” utbryter hun med et tydelig overrasket ansiktsuttrykk. Hun pauser låten bare et par sekunder mens hun ler litt, før hun lar låten spille videre. Hun pauser igjen etter noen sekunder, og sier at det høres ut som en fløyte av tre som er dyttet opp en oktav, sammen med at vokalen o-er lyst, og at disse lydene har noe til felles i sine overtoner. Hun spiller videre, og sier at det kan hende det bare er en synth. Vi kommer til pre-choruset. Her synges det flerstemt, og Zharoff danser i takt fra side til side, med et stort smil om munnen. Fioliner spiller brutte akkorder i sekstendeler i bakgrunnen. I det refrenget akkurat skal til å starte, pauser hun igjen låten, og sier at dette føles som en veldig bra slow-dance-sang. Hun legger til at hun liker den godt, og legger til at “doo-wop”-en og det som skjer i vokalen er saftig. Til slutt sier hun at hun føler at denne telefonoppringingen ble besvart på en god måte, men at vi får se hvor det går. Hun spiller videre, igjen fra litt tidligere i pre-choruset.

11:03: Etter å ha hørt et par tekstfraser i refrenget, pauser igjen sangen. Zharoff ler, og sier at hun virkelig, virkelig liker harmoniene. De er lekne, og veldig lyse for menn å synge, sier hun. Det virker som at de leker seg, men samtidig tilfører gode vibber til alt, noe hun liker. Hun spoler igjen tilbake til cirka midt i pre choruset, og spiller derfra. Hun pauser på samme sted i refrenget som forrige gang, og kommenterer den første vokalen i refrenget, og hvordan de leker seg med vokalene og lydene når de synger “oh, oh, telephone line”. Hun spiller deretter videre, før hun stopper og kommenterer orkestreringen, og at vi hører både arpeggioer og akkorder eller områder som drones på. “Det er mye i strengeseksjonen av orkesteret som fyller ut lyden, og jeg digger virkelig det,” sier hun, og legger til at det også er noe virkelig kul romliggjøring hvor det popper på den ene siden, deretter den andre siden. Hun føler seg rar med tanke på produksjonskvaliteten sett opp mot når låten ble produsert.

14:32: Zharoff lytter ut tredje og siste vers, før hun pauser igjen. Hun gjentar hvor godt hun liker låten, og sier at, selv om teksten nå forteller at ingen fortsatt tar telefonen, så føler hun gode vibber. Hun forteller at telefon-ringingen før første vers er veldig bra, nesten som om de har gjort opptak av en faktisk telefon. Hun sier også at hun setter pris på at de tar oss tilbake til et roligere instrumentalt mellomspill for å forberede oss på siste vers. Hun spiller fra mellomspillet igjen, og kommenterer koring som fader inn, og at Jeff Lynne tar en pause etter første ord i vers 3: “okay.” Som om han er skuffet over å innse at ingen kommer til å ta telefonen. Hun lytter litt videre, og kommenterer igjen Lynnes vokal. Hun sier at han bruker en registerendring for å få en spesiell klangfarge eller tone, og at det er ekstremt effektivt.

16:33: I utgangen av tredje vers, kommenterer Zharoff noe som skjer i lydbildet. Hun sier at det er et veldig interessant ekstra lag med lyd som ligger langt til høyre i lydbildet, samt en utrolig kontramelodi i orkesteret. Låta er full av skinnende godterier, sier hun, før hun spoler tilbake, og peker på lydene hun akkurat har nevnt mens musikken spiller.

17:31: Siste pre chorus, og Lynne synger “I look into the sky.” Zharoff peker på hvordan vokalmelodien har en lys klang når den tekstfrasen nås, noe som gir en lett følelse, selv om telefonen ikke ble besvart. Hun legger også til at hun liker at de valgte stavelsene “doo-wop”. Hun spiller fra starten av pre choruset igjen, før hun stopper etter samme frase på nytt, og kommenterer at en del av lydbildet er vokaler som er lyse, som de henger mye på. Hun bruker ordene “nights”, hvor vokalen henger på den første delen av den engelske i-lyden i ordet.

19:28: Hun pauser mot slutten av siste refreng, og kommenterer de forskjellige vokalsporene. Hun sier hun elsker hvordan det er mange “oh”-er som drar en i flere retninger, både med tanke på harmonien og måten stemmene blender på, hvor de plasseres i lydbildet, og plassen mellom dem. “Det er så mye gøy i dette lydbildet”, sier Zharoff, før hun lytter videre. Etter litt tid, tar hun på nytt tak i i-lyden i mange av ordene (/ai/), og trekker fram ordene “line”, “time”, og “twilight” som ord som har denne lyden, som hun forklarer er en diftong, en kombinasjon av denne a-lyden og i-lyden (som i det engelske ordet «eye» (min anmerkning)). Her velger vokalistene en høy tone, altså å holde på lyden på et punkt hvor munnen er mest åpen, noe som er med og bidrar til den doo-wop-sounden tidligere. En slik vokal kan ha mange forskjellige karakteristikk, sier Zharoff, og gir eksempler på en mørkere og en lysere versjon av denne a-lyden (som er den første delen av diftongen: /ai/). Hun sier at en britisk versjon ofte har en høyere tunge-plassering, som skaper høyde i vokallyden, noe vi har i denne låten. Den siste delen av diftongen, går de her til ganske sent.

21:37: Zharoff har hørt ferdig låten. Hun sier at hun liker låten godt, og at hun får lyst til å lage en glad spilleliste, med musikk og analyser av glad musikk, og putte en link på skjermen som seerne kan klikke på. Hun avslutter videoen med å si at hun håper folk vil sjekke ut spillelisten hennes. Til slutt ser vi logoen hennes som kommer frem i en animasjon, mens det spilles en avsluttende kadens av et orkester.

Analyse

Det første inntrykket vi får, er av rommet. Verdenskartet viser mange dotter som får en til å tro at eieren av kartet har vært alle disse stedene. Et piano viser at hun antakeligvis kan mer enn å synge, og YouTube-plaketten viser hennes meritter som innholdsprodusent på nettstedet. Rommet bygger tydelig etos for Zharoff. Samtidig viser lekene i rommet en begeistring for det mer lekne og fantasifulle, noe som også kan hinte til hennes holdning til det kreative og musikken. Hennes reaksjoner er preget av store fysiske uttrykk med kroppen, men først og fremst ansiktet. Dette ser vi aller mest av i begynnelsen, men det er også å spore gjennom hele låten. Dette viser oss hvor involvert Zharoff er i musikken, og personlig får det meg til å tenke på hennes bakgrunn som klassisk sanger, og hvordan spesielt teaterroller med denne typen sang tradisjonelt er unaturlig uttrykksfulle. Samtidig kan dette sees på som bruk av patos til å legitimere musikken, dersom man blir entusiastisk sammen med Zharoff av den.

Hun viser også en gjennomgående evne til å ta tak i ting hun hører spontant, samtidig som at hun viser avanserte lytte-evner ved å single ut enkelte elementer som hun kommenterer, før hun ofte lytter til samme passasjer på nytt og tar tak i noe helt annet.

Noe av det første hun tar tak i, er referansene til telefonlydene hun kjenner igjen fra tidligere år da hustelefoner var mer vanlige. Hun setter lydene fra låten i en kontekst hun kjenner, og forteller derfra om hvordan det var å lytte til lydene som kom fra telefonen da hun brukte den. Man kan argumentere for at dette er en form for etos-retorikk: Dersom du som seer ikke er gammel nok til å huske disse referansene, blir man her gjort oppmerksom på at hun har kunnskap basert på sin alder som du ikke har. Når hun beskriver det musikalske som skjer i starten av sporet som tolvtone-aktig uten å beskrive begrepet, appellerer hun til personer som er kjent med tolvtone-musikk, som gjerne er folk med noe undervisning innenfor vestlig klassisk musikk eller vestlig musikkhistorie. Hun peker også på hvordan det tekstlige er knyttet til produksjonen med tanke på hvordan telefonsamtalen imiteres også i produksjonen av selve lyden. Dette er grep som er lette å forstå for de fleste, siden koblingen mellom hvordan en person høres ut i telefonen og at låten tar for seg en telefonsamtale ikke er særlig krevende. Hun bruker nå litt tid på å ta for seg det som skjer i vokalen, og hvordan teksten og frasene er oppbygd. Dette er ting som tydelig bygger på hennes ekspertise som vokalist, siden måtene vokalfraser bygges opp på ikke er noe instrumentalister trenger å tenke på når det kommer til å formidle tekstinnhold. Hun tar for seg hvordan tekstforfatteren har tenkt på oppbygging av tekst, samt hvordan vokalisten synger den for å legge følelse i ordene. Dette er en pedagogisk vinkling fra en tekstforfatter og vokalist sitt perspektiv.

Zharoff viser også forståelse for språklig oppbygning, når hun peker på hvordan første vers starter med et “hello”, og andre vers med “hey”. Denne evnen til å koble vokalfremførelse og tekstinnhold bruker hun flere ganger gjennom når hun kobler ord til valg av tonehøyde og peker på teknikker vokalistene bruker for å få frem en spesiell lyd ved å holde på spesielle lyder fra vokalene. Hun forklarer underveis så godt og grundig at det er mulig for alle å forstå hva hun mener. Det er få vanskelige ord og konsepter, og de som brukes, forklares ofte, som hvordan tunge plassering påvirker vokal-lyd. Dette gjør det hele pedagogisk, samtidig som det videre bygger hennes etos som ekspert på tekstfremførelse og vokalteknikk. Mange bemerkninger handler også simpelthen om hvor godt hun liker det hun hører. I tillegg til at denne typen rosing av musikken kan appellere til følelser, kan det også sees på som en form

for etos-argumentasjon for musikken: Om musikk er likt av musikere, må det vel være god musikk?

Andre faguttrykk som brukes uten beskrivelse, er falsett og brystklang når hun snakker om vokalen, og oktav og overtoner når hun beskriver et instrument hun hører og sammenligner lyd kvaliteten med vokalen fordi de deler overtoner. Dette er ikke avanserte uttrykk, men likevel kan det tenkes at folk som aldri har tatt en time i musikkteori eller vokalteknikk ikke vet hva disse ordene betyr. Hun bruker også uttrykker arpeggio og drone om det orkesteret gjør i en del, selv om det ikke er selvforklarende hva disse uttrykkene betyr i denne konteksten. Ordet kontramelodi blir mer tydelig, siden hun spiller akkurat den seksjonen hun tenker på og peker på kontramelodien i det den høres etter at hun har brukt uttrykket. Dette blir derfor en tydeligere pedagogisk handling. Hun viser evne til å ta tak i mer enn det som skjer i vokalen, både ved å ta tak i konkrete ting som skjer i orkesteret, men også bare ved å peke på spesifikke deler i det instrumentale hun liker. Det samme gjelder hennes kunnskap om musikkproduksjon satt i et historisk perspektiv, som hun viser kunnskap om ved å kommentere hva hun synes om kvaliteten på produksjonen knyttet til dens alder. Hennes tanker om produksjonen forteller oss at hun har hørt mye musikk fra den tiden og siden, noe som gir henne erfaring til å si noe om dette: Det er etos, fordi hennes evne til å trekke logiske slutninger (gammelt opptak som høres bra ut = god kvalitet på produksjon) gir henne en større tyngde som ekspert, og logos fordi hennes resonnement plasserer musikkens produksjonsverdi høyt med bruk av logikk.

Det siste vokalmessige hun tar tak i, er hvordan vokalene brukes. Her går hun grundig til verks, og knytter sangstilen til klangfargen og at vokalisten er britisk, noe som også viser en stor kunnskap som strekker seg utover en enkelt tradisjon, samtidig som hun gjør stoffet forståelig ved å bruke tid på det og gi konkrete eksempler fra låten vi lytter til sammen med henne. Alt i alt gjør Zharoff det aller meste av stoffet lett forståelig for enhver person ved å bruke god tid, og ta for seg de samme delene av musikken flere ganger. Ofte peker hun på konkrete ord, fraser eller lyder vi akkurat har hørt, og forteller om hvordan en komponist, tekstforfatter eller utøver kanskje har tenkt for å få musikken til å bli akkurat slik den har blitt. Analysen gir altså et dypere innblikk inn i en slik produksjon, og gjør oss oppmerksom på at det er mer enn bare en melodi og en tekst bak denne produksjonen og fremførelsen. Samtidig er det visse enkle musikalske faguttrykk som ikke forklares, noe som sier oss noe om en målgruppe som har minst grunnleggende musikkutdanning.

Diskusjon

Fokus, vinkling og retorikkens rolle

Tilbake til min problemstilling: Hvilken rolle og funksjon har reaksjonsvideoer skapt av musikere som kritisk diskurs om populærmusikk? La meg starte med å diskutere hva vi kan si om hver enkelt videos fokus, og om vektbalansen mellom subjektive og objektive ordlag kan påvirke publikum.

Jeg har ikke tatt for meg noen reaksjonsvideo av en person som ikke er musiker, men har likevel vært litt inne på hva som kan prege dem: Reaksjonen er gjerne fysisk ekspressiv, samt positiv, og den som reagerer bruker ofte ord til å beskrive hvor godt de liker musikken. Noen ganger kan de peke på en stemning eller til og med visse elementer de liker, som å vise til et spesielt instrument de liker i låten, eller hvor glad stemningen er. Det er dog sjeldent de går dypere inn og sier noe om hva som skjer i musikken som gjør at disse lydene de liker oppstår, antakeligvis på grunn av manglende kunnskap og vokabular til å gjøre nettopp dette. Dette gjør også ofte at selve reaksjonsvideoen ikke varer like lenge som disse tre vi har sett på gjør. Før jeg forsøker å si noe om hvorfor folk oppsøker musikernes videoer, ønsker jeg å si noe om min oppfatning av grunnen til å oppsøke den ordinære typen reaksjonsvideo. Det er mye den samme som om man oppsøker en reaksjonsvideo for en film, TV-serie, eller annet internettfenomen (som andre morsomme YouTube-videoer): Man ønsker å gjenoppleve sin første gang gjennom noen andre, eller i det minste oppleve følelsen av å være den som vet noe den som reagerer ikke vet. Jeg tar meg for eksempel i å spole til delen av reaksjonsvideoen hvor jeg vet de skal se vendepunktet i en film jeg finner spesielt treffende, i håp om å få se en spennende reaksjon. På den andre siden, er det sjeldent man ser reaksjonsvideoer hvor man får se hele reaksjonen av en film eller en TV-serie, fordi videoene hadde blitt veldig lange. Dette gjør at det er liten vits i å se reaksjonsvideoer hvor det reageres på slike visuelle medier man ikke har kjennskap til selv, rett og slett fordi det er en dårlig måte å oppleve filmen på for første gang selv. Jeg har dog sett at folk som legger ut reaksjoner på film eller TV noen ganger legger ut uklipte versjoner på andre nettsteder, som man gjerne må betale litt ekstra for å få se.

Musikk kan man gjerne oppleve sammen med reaksjonsvideoen, fordi musikkens natur, ofte som kortere enn visuelle medier som film eller TV, lar den fungere bedre som et objekt som

ikke trenger å klippes i for å brukes i en reaksjonsvideo på YouTube. Den lengre versjonen en YouTuber kan laste opp et annet sted mot en ekstra kostnad kan i dette tilfellet være en reaksjon på et helt album, noe blant andre Doug Helvering gjør fra tid til annen. Men selv om man på noen måter kan få mer ut av å se reaksjonsvideoer om musikk enn av film, har jeg likevel et bilde av at folk stort sett oppsøker musikkreaksjonsvideoer hvor de har kjennskap til musikken. Man ønsker heller ikke alltid en musikkfaglig gjennomgang av et stykke musikk, men simpelthen å oppleve noen som speiler ens egen begeistring for et stykke kunst. Med tanke på at det ofte er eldre musikk som reageres på, kan det også oppfylle et ønske for fans av eldre musikk om at den skal fortsette å være relevant. Rocken er ikke død så lenge reaksjonsvideoer med rockefokus er populære.

Så har vi videoene med musikere som reagerer. Hva kan jeg si basert på min analyse? I likhet med andre reaksjonsvideoer, innehar de en positiv holdning til kildematerialet, som også vises i deres fysiske reaksjoner. Helvering er fysisk ekspressiv, ikke bare i å uttrykke positive følelser om musikken, men ved at han later som at han tar del i instrumenteringen ved å spille på instrumentene og synger med på melodier. I tillegg ytres positive uttrykk som “oh yeah” og “such a great groove”, korte setninger som forteller oss noe om hans subjektive positive holdning til musikken, og ikke noe om en objektiv kvalitet i seg selv. Han er dog aldri like stor i de positive reaksjonene som Zharoff er i hennes reaksjon på «Telephone Line». Her er ansiktsuttrykkene store, rosen av musikken mye uttalt, og det brukes generelt mye tid av hennes video til å ta tak i deler av musikken hun setter pris på. Faktisk starter hun hele videoen med å sette opp høye forventninger til musikken, basert på en tidligere reaksjon på samme bands musikk.

Fil i Wings of Pegasus har en mer nedtonet fysisk positiv holdning, selv om den definitivt er til stede. Stort sett alt han peker på som bra med musikken, bruker han litt tid til å forklare hvorfor fungerer. Han bruker tid på å forklare hvorfor visse lyder klinger bra sammen, og knytter det opp til det han oppfatter som målet med komposisjonen og låten. Det han tar tak i og snakker mest om i sin video, er hvordan vokalen brukes til å skape den lyden den gjør, ved å peke på spesifikke vokalteknikker, samt ulike grep som gjøres på gitarene. Han tar spesielt for seg det ukonvensjonelle med musikken, som den uortodokse stemmingen, det faktum at en ustemt gitar gir særpreg til låta, og at nabotoner et halvt trinn unna hverandre skaper en særegen klang. Han bruker også en del tid til å peke på hvilke deler av fremføringen som er spesielt vanskelig, som mer subtile ting musikerne han reagerer på gjør som ikke er toner eller

klanger man hører. Dette er ting som hvor dynamisk gitarene er, ikke bare i forhold til hverandre og vokalen, men hver streng og tone i forhold til hverandre, og hva det får å si for den tonale helheten. Han peker også på hvordan vokalteknikken er viktig for at lyden blir som den blir, og hvilke aspekter som er spesielt viktige for å få til akkurat denne lyden, samt hvorfor dette er spesielt vanskelig å få til.

Helvering har mye fokus på det tekstlige fra start, allerede før han starter musikken. Han forklarer hva teksten handler om, og forteller at dette er første låt på første album til bandet. Det harmoniske tar han tak i ved bruk av trinnanalyse, noe som er relativt avansert om man ikke har studert musikk. Det hele blir likevel ikke en like grundig analyse som det som vi har sett i Wings of Pegasus. Helvering reagerer tydelig på teksten i større grad, og beveger seg til musikken - fysiske reaksjoner på musikken. Han noterer hva han liker med låten, som gitarsoloen, uten grundige dypdykk i det tonale materialet annet enn å bemerke hva han synes passer bra sammen, samt trinnanalyse. Jeg har notert meg at trinnanalyse er noe som er gjennomgående i Helvering sine videoer, og av mange elementer i musikken, er det trinnanalyse han ofte velger å fokusere på. Dette sier noe om at han er mest opptatt av det harmoniske, noe som kan gjøre noe med hans reaksjon på en låt som ikke har store harmoniske bevegelser, som nettopp Do it Again av Steely Dan. Man kan dog anta at Helvering, med sin doktorgrad i musikk og komposisjon, hadde hatt muligheten til å si mye om bevegelsene i melodiene og stemmene i de forskjellige instrumentene, noe han velger å ikke gjøre. Jeg nevner i min analyse at han, ved å velge låta gjennom en avstemning blant hans seere, også velger utgangspunktet som fan i videoen, altså smakspublikum-perspektivet. Han er i noen større grad interessert i å vise seg som en del av fanbasen til musikken enn å sette tydelige rammer for hva han liker og dømme låten opp mot disse rammene. Her skiller han seg fra Wings of Pegasus, som for hver gang han skryter av musikken, peker på rammene som danner kvaliteten. Det kan tenkes at dette har noe å gjøre med at Helvering, i det han filmet videoen, gjorde det i en setting hvor bare hans betalende fans var tilstede, folk som allerede hadde bestemt seg for at Helverings mening betydde noe. Det var ikke nødvendig for Helvering å forklare publikum hva som er bra med låten, fordi de enten likte låten fra før (den hadde tross alt vunnet en avstemning blant dem), eller fordi de har bestemt seg for å sette sin lit til Helvering: Det han liker er av høy kvalitet. Han har allerede overbevist seerne om at han kan å bedømme musikk, noe som gjør at hans følelser knyttet til en låt er nok til å overbevise. Jeg noterer likevel at hans bruk av avanserte ord uten å forklare dem, ikke har noen stor pedagogisk effekt, men at den kan bidra til å legitimere hans positive holdning til musikken,

og dermed musikken selv. Noen vil kanskje se på det som en slags snobbete fremgangsmåte, hvor “nerdene” er med på det som skjer, og de som ikke skjønner vokabularet også bruker de avanserte ordene til å legitimere sin smak ytteligere. Som en slags heiagjeng.

Zharoff er tilsynelatende mer spontan, men samtidig mer grundig når hun velger hva hun skal trekke ut og snakke ut i låten. Dette gjør hun ved å ofte spole tilbake og lytte til seksjoner flere ganger. Noen ganger påpeker hun ting som alle kan forstå, som hvordan vokaleffekten hermer lyden av en stemme i en telefonsamtale, men andre ganger krever hun at man har noen kunnskap om helt andre musikktradisjoner, for eksempel når hun peker på en melodisk frase som tolv-tone-aktig. Det hun fokuserer mest på, er dog det vokale knyttet til lyd kvalitet og det tekstlige. Mye av det hun snakker om er allment forståelig, fordi hun demonstrerer og knytter sine ord til ting vi nettopp har hørt sammen med henne. Noen uttrykk krever derimot at man har grunnleggende vokabular om vokalteknikk og musikkteori. Som Helvering, bruker hun enkle musikkuttrykk, samtidig som hun ikke krever at seeren kan å bruke dem på samme måte. Om man for eksempel vet hva trinnanalyse er, er dette nok til å stole på Helverings analyse, uten at man trenger å gjøre den selv. Det samme gjelder Zharoff når hun bruker navn på intervaller for å beskrive forholdet mellom toner i lydbildet. Zharoff tar seg hele veien god tid til å demonstrere selv, og spiller de delene hun snakker om flere ganger for å sørge for at seeren også er med på akkurat hvilken del av musikken hun snakker om til enhver tid.

I reaksjonsvideoer av musikere eller musikkanalyse-innhold på YouTube skapes ikke et skille mellom god og dårlig kunst i samme grad som musikkritikere har som jobb å skape, men man kan heller si at innholdet er med og underbygger og forsterker en allerede etablert kanon, siden musikken som er i fokus allerede har en etablert plass i samfunnet.

Men der hvor alle mennesker utvikler en smak gjennom livet, opparbeider ikke alle mennesker seg et vokabular for å kritisere kultur, eller i dette tilfellet, musikk. Det reaksjonsvideoer av ikke-musikere ofte viser, er folk uten musikkfaglig bakgrunn som lytter til noe for første gang. Vi får se deres følelser utspille seg og det kommer også vokale utsagn om musikken, men det gjøres sjeldent dypdykk i det musikalske materialet. Fokuset er på de (positive) følelsene til den som reagerer, ikke det som skjer i musikken. Rollen disse musikerne spiller når de lager reaksjonsvideoer, er ifølge analysen litt den samme, bare med en større forståelse av det musikalske, noe som fungerer som en retorisk støtte som musikken kanskje ikke trenger, men som musikkens tilhengere stadig kommer tilbake for. Forholdet mellom forpliktet objektivitet og impresjonistisk subjektivitet blir dermed noe mer flytende,

siden det gjøres vurderinger av materialet, men tilsynelatende alltid med en positiv innstilling fra start.

Så kan vi spørre oss hvem som er målgruppen/mottakerne i kommunikasjonssituasjonen, basert på innholdet. Basert på hvilken bakgrunn videoskaperne legger til grunn for hvordan de skal ta tak i innholdet/musikken, vil et potensielt publikum få en forventning til et budskap som baserer seg på en dypere forståelse av musikken. I mine tre videoeksempler vises denne forståelsen frem på en måte som kan legitimere dem selv og musikken, selv om det til tider blir mer overflatisk enn dypdykkende diskurs. For mottakere med kompetansenivå (om musikk) så langt under videoskaperens nivå at de ikke fullt forstår hva skaperen faktisk snakker om, vil legitimeringen skje utelukkende gjennom etos. Dette gjelder også for kompetente mottakere i tilfellene hvor det ikke gjøres noe annet dypdykk enn lovprising av materialet. Kanskje ser vi her en kobling mellom den kritiske diskursens natur som flytende mellom forpliktet objektivitet/impresjonistisk subjektivitet og mottakernes fordeling mellom tolkningsfellesskap/smakspublikum (Lindberg et. al., 2005, s. 13). Det kanskje tydeligste tegnet er Helvering, som etter å ha valgt en låt som han vet seerne liker (låten ble valgt gjennom avstemning, noe som gir et smakspublikum), velger å gå bort fra en analytisk innfallsvinkel, og heller bruker tid på å fremme sin subjektive holdning (eller impresjonistiske subjektivitet). Fil fra Wings of Pegasus sin inngangsvinkel er lengre mot forpliktet objektivitet enn det Helvering er, noe som kan komme av at musikken han tar for seg ikke er styrt av hans publikum. Han tar en mer aktiv rolle som kurator av eget materiale, og bidrar derfor til at hans publikum antakeligvis vil bli et tolkningsfellesskap, fordi videoinnholdet ikke baserer seg i like stor grad på en felles verdsettelse av musikken, men på en kritisk diskurs som tar opp musikalske elementer og forsøker å forklare dem hver for seg, selv om det også her er en tydelig positiv undertone hele veien. Zharoff befinner seg et sted i midten, med elementer i diskursen som peker til begge sider: Det er en veldig tydelig impresjonistisk subjektivitet, men ut ifra dette kommer det tydelige elementer av forpliktet objektivitet i en del beskrivelser av det musikalske.

Alt dette kan spores til de retoriske bevismidlene. Skapernes legitimering av seg selv, altså bruk av etos, gjøres i liten grad gjennom tale i videoene. Dette gjør at å spore effektene av skapernes bakgrunn er mer eller mindre umulig, siden dette vil avhenge av om seeren er oppmerksom på skaperens bakgrunn gjennom innholdet som finnes om og av dem, både på YouTube og ellers på internett. Om man kommer til videoen uten å ha noen kjennskap til

dem, tar man kanskje bare tittelen på videoen på ordet, og kobler det med deres fremtoning i videoen. Hvor mye dette alene påvirker hver enkelt seer er vanskelig å si. Det man kan si noe om, er ordbruken i tittelen på videoene, siden dette er den delen av presentasjonen man kan anta at enhver seer vil se. Zharoff fra *The Charismatic Voice*, kaller det en vokalanalyse, noe som sier noe om at personen er en med evne til å analysere vokal. Helvering kaller videoene sine konsekvent for «Classical Composer Reacts», noe som forenkler hans bakgrunn som komponist, utøver, og pedagog til komponist innenfor den klassiske tradisjonen. Fil fra *Wings of Pegasus* har ikke noen informasjon om seg selv i tittelen, men har fokus på innholdet, og hvilken del av innholdet som er i fokus i denne videoen. Måten videoene tituleres har en sammenheng med hvor videoene plasserer seg i spekteret mellom forpliktet objektivitet og impresjonistisk subjektivitet: Den ene videoen som bruker ordet «reacts» i tittelen, nemlig Helvering sin video, har minst faglig fokus, og mest fokus på nettopp den spontane reaksjonen. Zharoff bruker ikke dette ordet, men heller «vocal analysis», noe som tyder på at hun ønsker å tiltrekke seg et publikum som ønsker dette (tolkningsfellesskap). Samtidig forteller tittelen oss hvilken musikk videoen tar for seg, og nevner også Zharoffs positive holdning til låten, noe som kan trekke publikum som danner smakspublikum-delen av hennes seere. At Fils videoer i større grad tiltrekker seg et tolkningsfellesskap, gjenspeiles også i tittelen, som er lite presis når det kommer til å presentere hvilken musikk han skal ta for seg. Han nevner navnet på de to musikerne som han skal se på (ikke gruppen deres, som låten er kjent fra), og peker på et musikalsk element han skal se nærmere på, nemlig dissonans. Hans positive holdning til musikken kommer dog også frem i tittelen, ved bruk av ordleggingen «dissonant masterclass». Uavhengig av om retorikken har objektive eller subjektive trekk, har videoene til felles svært positive holdninger til musikken. Dette gjør at skaperne, som autoriteter ovenfor publikumet sitt, setter seg selv i den kategorien av overklasse som Petersen og Kern beskriver når de foreslår en utvikling av Bourdieus teorier om kultur og klasse (Wilson, 2017, s. 98). De viser en bred kulturell smak, noe som kan skape et bilde av videoskaperne som høykulturelle mennesker, og videre forsterke deres posisjon som forbilder når det kommer til musikksmak. Man kan også argumentere for at de bidrar til å åpne musikkinnhold for målgrupper på tvers av smak og klasse, ettersom de i beste fall tilgjengeliggjør musikk som mange ikke har kjennskap til.

Potensiell pedagogisk nytteverdi

Alle disse videoene har til felles at det kan være vanskelig for en person uten noe musikkteoretisk eller musikkteknisk (praktisk) vokabular å forstå hva som skjer til enhver tid, noe som kan begrense nytteverdien og læringspotensialet til videoene for noen. Samtidig vet vi at det er kort vei fra disse videoene til nettsteder som kan forklare uttrykkene for en om en ønsker, noe som begrenser poenget med å forklare hvert begrep som brukes til enhver tid. Trolig har disse YouTuberne over tid fått en kjennskap til sitt publikum og vet omtrent hvilket nivå de kan legge seg for at publikum skal like innholdet best, noe som kan forklare koherensene mellom presentasjonene og innholdet jeg tok for meg i forrige avsnitt. De har tross alt bevist at de har evne til å skape et voksende publikum og gi dem innhold de liker over tid. Dette er også noe av det første som gjør dem troverdige. Jeg vet jeg har lettere for å sjekke ut flere av en YouTuber sine videoer om jeg ser at hen har holdt på en stund, og at videoene har høye seertall.

Vi har etablert at Fil i Wings of Pegasus lener mer mot forpliktet objektivitet. Det er dog utydelig om han har kjennskap til det musikalske materialet fra før, noe som ikke lar oss som seere vite om summen av gode (ifølge hans ord) kvaliteter i musikken er grunnen til at han liker musikken, eller om han har en historie med musikken som påvirker ham. Hans tydelige oppdrag om forpliktet objektivitet, kan man derfor faktisk argumentere for at han til dels mislykkes med, siden kritikken er utelukkende positiv, også når han tar tak i effekten av en ustemt gitar, noe som stort sett er sett på som noe negativt. Det er likevel gunstig for seere at han er såpass nøye i sin gjennomgang, siden dette kan gjøre seere oppmerksom på alle elementer som kommer sammen for å skape helheten. Det hele har et praktisk fokus, med direkte forklaringer på hvordan lydbildet er satt sammen, og hvordan mange av elementene kan gjenskapes. Zharoff tar det ikke helt ned på samme nivå som Wings of Pegasus. Hun forklarer ei hvordan de forskjellige musikalske elementene gjennomføres (til tross for at hun peker på dem), og dermed heller ikke hvordan man kan gjenskape dem. Det må sies at musikken hun reagerer på har et mer komplekst lydbilde enn låten Wings of Pegasus reagerer på, som kan få noe å si for hvor enkelt det er å gjøre pedagogiske gjennomganger. I tillegg har Wings of Pegasus en video å støtte seg på, mens Zharoff bare har lydsporet. Dette vil gjøre det mer krevende for seere å oppfatte hvordan musikken skapes. Dette gjelder også for Helvering, men det er ikke like relevant, fordi Helvering ikke er like opptatt av å knytte musikken til hvordan man kan gjenskape den i praksis. Helverings video bærer i større grad preg av impresjonistisk subjektivitet, noe som kanskje er spesielt interessant med tanke på

hans fokus på å markedsføre seg selv som komponist med faglig tyngde. Videoens faglige innhold består av noe trinnanalyse og noen kommentarer om visse elementer som gjør at musikken er som den er. Det gjøres dog ikke på en måte som er mulig å forstå for folk som ikke allerede er kjent med vokabularet som brukes, da det ikke gjøres noe forsøk på å forklare begrepene. Den vil da kun ha potensiale som en pedagogisk repetisjonsøvelse for allerede skolerte musikere.

Med tanke på de forskjellige tilnærmingene til musikk som disse skaperne har i sine reaksjonsvideoer, er det tydelig at en mottaker som har et konkret mål med å se reaksjonsvideoer (annet enn å se en vilkårlig reaksjon på et stykke musikk) er nødt til å bruke litt tid på å finne frem til det en leter etter. Til tross for at man kan argumentere for et potensielt pedagogisk potensial i slike videoer, påstår ingen av dem å være instruksjonsvideoer. Det finnes det tross alt mye av ellers på internett og YouTube ellers. Den retorikken som bygges av skaperne gjennom deres totale bibliotek av videoer og innhold, inkludert deres bakgrunn og historie i musikkfeltet, er derfor kanskje ikke for å få noen til å oppsøke dem for å lære noe praktisk, men for å legitimere musikk som publikum allerede liker. Om man ikke har peiling på musikklingo overhodet, kan det kanskje likevel føles bra når en person som Doug Helvering uttrykker begeistring, og i tillegg bruker fine ord man selv ikke forstår til å beskrive det som skjer. Den som reagerer, som man ser opp til som fagperson, har en forhøyet innsikt som man selv ikke har, som brukes til å forhøye musikken ytterligere for den som ser på reaksjonsvideoen. Litt som når man ser en illusjonist trekke en kanin opp av hatten som var tom for fem sekunder siden, blir man mer begeistret når man ikke forstår hemmelighetene, men likevel vet at de finnes. Den som kan hemmelighetene får status, og man føler seg bra om man får bruke tid sammen med denne personen. Begeistringen varer kanskje også lengre og føles sterkere om man ikke blir fortalt hva hemmeligheten er selv. Nå har jeg ingen innsikt i hvorvidt folk som ikke har noen interesse i musikk, utover at de liker å lytte til det, ser disse videoene annet enn antakelser om det impliserte publikum basert på videoinnholdet. Mitt poeng er at det finnes argumenter for en appell også for dem. Det kan tenkes at appellen er nettopp den motsatte av den normale reaksjonsvideoer har, hvor du som ser fra før har opplevd innholdet, som i videoen er nytt for den som reagerer.

Ut fra mine observasjoner, kan jeg ikke se at reaksjonsvideoer er en god erstatning for instruksjonsvideoer når det kommer til å lære musikalsk praksis. De kan dog være et supplement om videoen gjør en god jobb i å peke på konkrete elementer i musikken og

redegjør for deres rolle og hvordan de brukes. Disse videoene kan likevel i varierende grad bidra til å sette lys på et musikalsk vokabular som publikum allerede har kjennskap til eller ikke.

Plattform som mulig katalysator for positiv vinkling

Noe man kan anse som negativt med disse musikkreaksjonsvideoene, er deres kombinasjon av fokus på eldre musikk som allerede har tatt sin plass i musikkhistorien, og en utelukkende positiv holdning som forsøkes underbygd av skaperens retorikk i videoene selv og i deres innhold utenfor den enkelte video. Jeg mener ikke at denne musikken ikke har godt av en ny måte å bli opplevd på – nye måter å lytte på ser jeg alltid positivt på - men at den gamle musikken tar en stor del av et så stort populærkulturelt fenomen hvor også nyere musikk har en plass. Seertallene og mengden skapere som er populære forteller oss at innholdet genererer oppmerksomhet rundt seg selv, en effekt som strekker seg videre til musikken. Jeg har ikke sett noen tegn til at positivismen i videoene kommer av et ønske om å fremme denne musikken. Det finnes dog intensiver for å være så positive til musikken for skaperne, annet enn at de faktisk liker den. Reaktivitet som effekt finnes det mange beviser på at fungerer vel så bra om man velger å provosere sitt publikum. At skaperne her velger å være så positive, har kanskje noe med plattformen å gjøre. Det er vanlig at alle slags innholdsprodusenter ber deg om å abonnere på deres kanal i videoene sine. Dette skaper et bilde av et mål om å bygge et fast publikum, i motsetning til andre typer innhold som konstant søker klikk fra nye personer, og lever fra klikk til klikk, ikke abonnent til abonnent. Det er også kjent at mange personer lever av, eller tjener penger på sitt innhold på YouTube, noe som betyr at abonnenter vil gi en mer forutsigbar finansiell situasjon for skaperne, siden mengden seere også vil bli mer stabil. Om man blir provosert av en reaksjon, resulterer det kanskje i interaksjon (reaktivitet), men det gjør kanskje ikke at man velger å abonnere på den personen. Spørsmålet om hvorfor eldre musikk ofte er aktuelt i disse videoene kan være aktuelt for videre forskning.

Reaksjonsvideoer som dokumenter for ettertiden

Selvsagt har musikk en viktig rolle i denne typen reaksjonsvideoer. Musikken brukes og interageres med for å skape diskusjon og underholdning, og til tross for at det man får ut av musikken ikke nødvendigvis er noe nytt, er reaksjonsvideoer en ny måte å oppnå det på. Men musikkreaksjonsvideoer er ikke bare en ny måte å interagere med moderne musikk på, de er også en grunn til å besøke gammel musikk på nytt. Samtidig er videoene for ettertiden

kulturelle mellomledd som dokumenterer hvordan mennesker samhandler med musikk på nye måter i vår tid. De bidrar også til å dokumentere hvordan vi interagerer og omtaler fortidens musikk i dag, og hvordan dagens artister og deres musikk konsumeres og snakkes om i sin samtid. Videoene med fokus på forpliktet objektivitet, vil i alle fall være dokumenter på hvilke deler av den eldre musikken disse musikerne pekte på som viktige for helheten. I mine videoer har jeg bare fått sett på interaksjon med eldre musikk, og det er dermed det jeg kan si noe om.

Konklusjon

Når musikere skaper reaksjonsvideoer på YouTube, vil deres video ta plass i en global kritisk diskurs om musikken den tar for seg. Dette kan være en diskurs som er aktiv, eller en diskurs som revitaliseres fordi gammel musikk igjen har fått en plattform å blomstre på hvor diskursen er sentral. Ifølge analyse av tre videoeksempler, kan det virke som at diskursens fokus og mål er planlagt fra start av den enkelte reaksjonsvideoskaper. Musikere som skaper reaksjonsvideoer, har til felles at de bruker sin bakgrunn til å legitimere deres plass i økosystemet av reaksjonsvideoer. Det er dog ikke alle som bruker sin ekspertise til å objektivt vurdere musikken, fordi deres mål ikke er å tiltrekke seg mottakere som skal bli et tolkningsfellesskap. Dette tydes av innholdet i hver enkelt video. Noen videoer har et større fokus på impresjonistisk subjektivitet, altså et fokus hvor opplevelsen kommer før en evaluering av elementene. Det viser seg at dette i større grad gjelder videoer som kaller seg reaksjonsvideoer, noe som gir mening: Lindberg et. al. (2005) sier at det er reaksjonen på et objekt eller en opplevelse som karakteriserer impresjonistisk subjektivitet. På den andre siden har vi videoene med større fokus på forpliktet objektivitet: Assosiasjoner og antydninger om musikken skaper mer informative videoer som kan gi andre effekter for mottakeren, kanskje av større pedagogisk verdi. Disse videoene bruker i dette tilfelle ikke ordet «reaction» i tittelen, men følger det samme visuelle formatet, og den samme formen på innholdet, selv om innholdet er annerledes. Hvor en videos fokus er plassert mellom forpliktet objektivitet og impresjonistisk subjektivitet kan vi anta at vil korrelere med videoens målgruppe, og om det utgjør et smakspublikum eller et tolkningsfellesskap. Mitt argument for dette, er at et fokus på en objektiv diskurs som fører til en dom (selv om den viser seg å alltid være positiv) er noe som vil oppsøkes av seere som er ute etter en måte å forstå musikken på. En video med fokus som setter subjektive holdninger til musikken først, og objektive beskrivelser i andre rekke, kan vi anta er ment for fans av musikken, et smakspublikum.

Hvorfor den kritiske diskursen er gjennomsyret av positivisme, kan det være flere grunner til. Tidligere har vi nevnt Bourdieu som linker smak og klasse (1996, s. 56-57). Denne tanken ble tatt videre av Peterson og Kern (Wilson, 2017, s. 98), som fortalte om et nytt ideal for en person av høy klasse/dannelse, nemlig et omnivor-ideal. Det å like så mye forskjellig, kan rett og slett være en måte å vise status på i en tid hvor en bred kulturell kapital i større grad enn tidligere i historien er ettertraktet. I tillegg har plattformen for diskursen, YouTube, i sin natur å få skapere til å søke faste seere av sine videoer, abonnenter, i stedet for å fremprovosere

klikk fra enkelte seere. En stødigere reaktivitets-strøm hjelper skaperne å skape en forutsigbar fremtid for sin kanal, og en forutsigbar finansiell situasjon, avhengig av om de har gjort YouTube til en stor del av sitt profesjonelle virke. De vil legitimere musikken, enten ved å konstatere at den er god, og la sin etos tale for seg selv, eller ved å bruke sin ekspertise til å tilsynelatende forsøke å gjøre objektive vurderinger som bakgrunn for deres holdning til den.

Denne typen reaksjonsvideoer kan ha ulike effekter for ulike seere. De erstatter hverken musikk anmeldelsen eller instruksjonsvideoen, men vil for en seer uten nok musikalsk ekspertise til å forstå innholdet på linje med skaperen kunne skape en illusjon av pedagogisk og kritisk effekt. Illusjonen om en pedagogisk effekt oppstår fordi det ofte pekes på de musikalske elementene som danner den musikalske helheten, men de forklares som oftest med bruk av et språk som ikke vil være forståelig for en som ikke allerede har en viss mengde musikalsk trening. Illusjonen om en kritisk effekt kan oppstå av samme grunn, nettopp fordi ord man hører men ikke forstår, kan oppfattes som tegn på at musikken er av høy kvalitet, spesielt når det kobles med en tydelig positiv holdning til musikken fra musikernes/videoskaperens side.

Litteratur

Bourdieu, P. (1979). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (8th printing). Harvard University Press.

Fairchild, C. Popular music. I C. Rojek (Red.), *The Cultural Intermediaries Reader* (1. utgave, s. 125-133). SAGE Publications Ltd.

Google Trends. (Mars 2023). *Reaction video: Interesse over tid* [Statistikk].

https://trends.google.com/trends/explore?date=all_2008&gprop=youtube&q=Reaction%20video&hl=no

Grue, J. (10.12.2021). *Bevismiddel*. Store Norske Leksikon. https://snl.no/bevismiddel_-_appellformer

Helvering, D. (Lastet ned 16.3.23). *Doug Helvering*. YouTube.

<https://www.youtube.com/@Doug.Helvering>

Kjeldsen, J.E. (2013). Retorisk dannelse - hva du ikke visste du burde vite om verdens eldste kommunikasjonslære. *Norsk medietidsskrift, 2013* (Vol. 20), 71-80.

<https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-2013-01-05>

Know Your Meme. (Lastet ned 16.3.23). *The Fine Brothers*.

<https://knowyourmeme.com/memes/people/the-fine-brothers>

Kulset, N.B. (6.2.2019). *Musikalitet*. Store Norske Leksikon. <https://snl.no/musikalitet>

Lindberg, U., Gudmundsson, G., Michelsen, M., & Weisethaunet, H. (2005). *Rock criticism from the beginning: Amusers, bruisers, and cool-headed cruisers*. Peter Lang Publishing.

Maguire, J.S. (2014). Bourdieu on cultural intermediaries. I C. Rojek (Red.), *The Cultural Intermediaries Reader* (1. utgave, s. 15-24). SAGE Publications Ltd.

McDaniel, B. (2021). Popular music reaction videos: Reactivity, creator labor, and the performance of listening online. *New Media & Society*, 23(6), 1624-1641. DOI: 10.1177/1461444820918549

Page, S. (2020, 14.5.). *Grandparents are dancing with their grandkids on TikTok. People can't get enough.* The Washington Post.
<https://www.washingtonpost.com/lifestyle/2020/05/14/grandparents-are-dancing-with-their-grandkids-tiktok-people-cant-get-enough/>

The Charismatic Voice. (Lastet ned 16.3.23). YouTube. Hentet fra <https://www.youtube.com/@TheCharismaticVoice/featured>

Tjora, A. (2017). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis* (3. utg.). Gyldendal Akademisk

Torres, K. (2020, 2.12.). *These Elderly People Making TikTok Videos Is The Most Wholesome Thing You Will Ever See.* BuzzFeed. <https://www.buzzfeed.com/kristatorres/famous-senior-citizens-tiktok>

Wilson, C. (2017). *Let's Talk About Love: A Journey to the End of Taste.* Bloomsbury.

Wings of Pegasus. (Lastet ned 16.3.23). YouTube. Hentet fra <https://www.youtube.com/c/wingsofpegasus>