

# **Musikkens materialitet eller musikk som representasjon?**

**– et essay om vokal sensitivitet og meningsnivåer i musikk**

**Mattias Henden Knutzen**

**Masteroppgave**

**Institutt for Musikkvitenskap**

**Universitetet i Oslo**

**Mai 2010**

## **Forord**

Jeg vil først og fremst takke min veileder Anne Danielsen for god, og for meg helt avgjørende veiledning underveis. Da jeg startet arbeidet med masteroppgaven hadde jeg først Odd Skårberg som veileder. Han skal også ha takk for nyttige tips om mulige problemstillinger og forslag til litteratur. Jeg vil takke mine venner Ida Roggen, Ane Roggen, Kjetil Klette Bøhler, Kristoffer Carlsen og André Viervoll både for oppmuntring og støtte underveis i prosessen og for mange stimulerende samtaler om musikk. Og til slutt vil jeg takke Mikkel Broch Ålvik for korrekturlesning og professor Stephen von Tetzchner for teknisk assistanse i avslutningen av arbeidet.

Oslo, mai 2010

Mattias Henden Knutzen

## Innhold

|                                                                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Introduksjon .....                                                                                               | 3  |
| 2. Stemme og uttrykk .....                                                                                          | 6  |
| Stemme, identitet og personlighet .....                                                                             | 6  |
| Stemme og kropp .....                                                                                               | 12 |
| Persepsjonshierarkiet snudd opp ned – om betydningen av<br>sansning og perseptuell læring .....                     | 18 |
| 3. Lauryn Hill og “the Grain of the Voice” .....                                                                    | 25 |
| ”To Zion” og ”The Grain of the Voice” .....                                                                         | 26 |
| Om forholdet mellom formidling av lyden av språket og<br>formidling av tekstens innhold .....                       | 30 |
| 4. Kate Bush og “the Grain of the Voice” .....                                                                      | 36 |
| Mitt møte med Kate Bush .....                                                                                       | 38 |
| Om aksent og ” The Grain” .....                                                                                     | 42 |
| Om forholdet mellom formidling av lyden av språket og<br>formidling av tekstens innhold .....                       | 46 |
| 5. Om Barthes’ teori, sanselighet og nivåer av musikalsk mening .....                                               | 51 |
| Om Barthes’ teori 51                                                                                                |    |
| Om referensiell mening i Christopher Smalls <i>Musicking</i> .....                                                  | 57 |
| Om følelser, iboende mening og referensiell mening i<br>Leonard B. Meyers <i>Emotion and Meaning in Music</i> ..... | 66 |
| 6. Avsluttende betraktninger .....                                                                                  | 76 |
| 7. Referanser .....                                                                                                 | 77 |
| 8. Diskografi .....                                                                                                 | 78 |
| 9. Vedlegg .....                                                                                                    | 79 |
| Sangtekster .....                                                                                                   | 79 |
| Lytteeksempler på CD .....                                                                                          | 82 |

## 1. Introduksjon

Stemmen som musikalsk instrument er spesiell på flere måter. Et svært viktig moment er at de fleste vokaluttrykk langt på vei formidler et utenommusikalsk budskap eller innhold gjennom tekst. Forholdet mellom tekst og stemme utgjør en tilleggsfaktor som har avgjørende betydning for hvordan vi forholder oss til det musikalske uttrykket. Dessuten er stemmen en lyd vi lager med menneskekroppen, så alle eller så godt som alle mennesker kan synge i større eller mindre grad. Det gjør at folk flest, både de som driver mye med musikk og de som ikke gjør det, oppfatter synging svært forskjellig fra andre instrumenter de ikke behersker selv. Sangen oppfattes nok som nærmere og mindre fremmed enn andre instrumenter, og som sterkere knyttet til personen som uttrykker seg. Både tekstformidlingsaspektet og følelsen av denne nærheten mellom stemme og person legger til rette for antakelser om tilstedeværelse av personlighet og følelser i det vokale uttrykket.

Men hva er det egentlig som gjør at vi liker ett vokaluttrykk bedre enn et annet? Hvilke forskjellige typer av kvaliteter kan vi si at et vokaluttrykk innehar?

Hvilke av disse kvalitetene ved uttrykket er det som gjør at det virkelig treffer oss?

Hva er så mitt utgangspunkt for å stille disse spørsmålene?

Underveis i mine musikkvitenskapelige studier har jeg først og fremst vært orientert mot det jeg vil kalle performative kvaliteter ved musikk – særlig mot detaljer i rytmisk frasering og klanglig utforming. Det har nok å gjøre med min bakgrunn som utøver, nærmere bestemt sanger. Jeg har sånn sett vært orientert mot musikkvitenskapelige problemstillinger som har hatt en nytteverdi for meg i min utvikling som sanger. Nytteverdien for meg som sanger har også betydning for meg som lytter. Jeg har også i min lytting til musikk, uavhengig av studiene, i de senere år vært vesentlig mer orientert mot performative kvaliteter og ofte lyttet med stor glede til musikk som jeg opplever at

har “kjedelig” melodikk og harmonikk. Det betyr ikke at jeg ikke foretrekker en fin melodi fremfor en jeg opplever som kjedelig, men bare at mitt hovedfokus de siste årene nesten alltid har vært på små detaljer ikke bare i sangernes, men også de andre musikernes fremføring av musikken.

I denne oppgaven er det jeg er mest opptatt av i utgangspunktet sensitivitet i utformingen av munn- og språklyder i det vokale uttrykket. Jeg ble for alvor bevisst på dette aspektet ved synging da jeg for noen år siden leste “The Grain of the Voice” av Roland Barthes, men jeg har nok alltid vært litt opptatt av det uten helt å vite om det. Et viktig utgangspunkt for å stille spørsmålene ovenfor har i forlengelsen av dette hatt å gjøre med forholdet mellom min måte å nyte musikk på og en følelse av at det er vanskelig å skrive om denne, de aspektene ved musikken som jeg er mest opptatt av og nytelsen de fremkaller hos meg på en tilfredsstillende måte.

Jeg opplever nok at et generelt fokus, både hos musikkanmeldere og i dagligdagse samtaler om musikk, på sangens evne til tekstformidling og dens antatte nærhet til sangerens personlighet og følelsesliv har en tendens til å skygge for et fokus på detaljer i uttrykkets materielle utforming som jeg mener er vel så viktige for helhetsinntrykket, og som jeg mener også har en stor egenverdi.

Med mitt detaljorienterte forhold til musikk opplever jeg, både i møte med musikken og i møte med andres ideer om musikk, ofte en trang til å skille mellom en erfaring av en fysisk vellyd på den ene siden, og elementer som språklig mening eller budskap, kultur- og sjangerkonvensjoner, personlig ekspressivitet og følelser på den andre.

Jeg vil i denne oppgaven forsøke å se nærmere på disse forholdene.

Jeg vil kort beskrive min fremgangsmåte som følger: Jeg begynner med å diskutere noen vanlige problemstillinger knyttet til hvordan vi forstår et vokalt uttrykk i populærmusikk, med utgangspunkt i kapitlet om stemme i *Performing Rites* av Simon Frith. Momenter som dukker opp underveis i denne diskusjonen reiser spørsmål om hva som foregår ved

persepsjon av musikk. Jeg bringer dermed teorier om persepsjon av musikk formulert av Eric Clarke i hans bok *Ways of Listening* inn i denne diskusjonen. Deretter analyserer jeg vokalt uttrykk hos Lauryn Hill og Kate Bush med fokus særlig på sensitivitet i deres munn- og språklyder. Roland Barthes' essay "The Grain of the Voice" står sentralt i denne analysen. Ut fra denne analysen reiser det seg en del spørsmål, blant annet om forholdet mellom forskjellige meningsnivåer i musikk og om forholdet mellom musikk som representasjon og om musikkens materialitet. I drøftingen av disse spørsmålene gjør jeg først og fremst bruk av teoriene om musikk og persepsjon fremsatt av Clarke i *Ways of Listening* og teorier om musikk og mening formulert av Leonard B. Meyer i *Emotion and Meaning in Music*, og av Christopher Small i *Musicking – The Meanings of Performing and Listening*. Muligens er det jeg til slutt forsøker å oppnå, en dypere forståelse av hva en musikalsk erfaring egentlig er – eller kanskje heller hvilke trekk ved totalopplevelsen av et musikalsk uttrykk som *ikke* kan sies å være en musikalsk erfaring.

Når jeg i min analyse av musikk har valgt å studere nettopp Lauryn Hill og Kate Bush, er det flere grunner til det. For det første var disse to sangerne blant de jeg først kom til å tenke på da jeg leste "The Grain of the Voice" av Barthes. I tillegg til disse tenkte jeg også på artister som Stevie Wonder, Jarle Bernhoft, Eddie Vedder fra Pearl Jam, Annie Lennox og Lisa Nilsson. Og når jeg tenker etter nå, kunne jeg nevnt ganske mange til, innenfor flere sjangere, både kjente og ukjente. For det andre er dette to sangere jeg liker svært godt å høre på. Men jeg liker også de andre sangerne jeg nevnte, så når jeg velger akkurat disse to, er det fordi de er svært ulike på mange måter.

I de årene jeg har studert musikk ved universitetet har jeg, både som lytter på fritiden og som student, vært aller mest opptatt av musikk innen sjangrene soul, R&B og funk, fordi det er det jeg stort sett har hatt mest lyst til å høre på. Sann sett ville det vært mer opplagt for meg å velge for eksempel Stevie Wonder i tillegg til Lauryn Hill, i stedet for Kate Bush. Men når jeg likevel har valgt Bush, som er så forskjellig fra Hill, og som opererer innenfor en sjanger jeg ikke er spesielt opptatt av, er det fordi jeg håper å kunne beskrive noe jeg oppfatter som allmenne kvaliteter ved synging.

## 2. Stemme og uttrykk

### Stemme, identitet og personlighet

I sin bok *Performing Rites* diskuterer Simon Frith spørsmålet om hva som har størst betydning for om vi liker et bestemt vokaluttrykk eller ikke. Frith selv skriver nokså nyansert om dette, og problematiserer alle posisjoner han inntar underveis. Sentralt i hans diskusjon står forholdet mellom stemme og personlighet og identitet, og stemme og kropp og kjønn. Jeg vil i det følgende diskutere disse problemstillingene i lys av Friths tekst, og samtidig nyansere og imøtegå noen av hans antakelser.

Frith stiller flere interessante spørsmål, og det første jeg vil kommentere nærmere er det som dreier seg om forholdet mellom vokalt uttrykk på den ene siden og personlighet og livshistorie på den andre. Jeg vil ta utgangspunkt i et sted der Frith siterer Gregory Sandow, som skriver om hvordan han mener trekk ved Frank Sinatras personlighet og livshistorie skinner igjennom i hans vokale uttrykk. Sandow tar utgangspunkt i at det ikke er noen hemmelighet at Sinatra ikke alltid har vært “the nicest of guys”(Frith 2002: 186). Derfor har det ifølge Sandow vært vanlig blant de som har skrevet om Sinatra å skille klart mellom artisten Sinatra og mannen Sinatra. Sandow holder Sinatra for å være en stor sangkunstner, og han hevder at det er nettopp fordi han er en stor kunstner at hans personlighet skinner igjennom. Fordi han er en kunstner, kan han ikke unngå å formidle en form for sannhet og “[reach] towards the root of everything he’s felt”. Han skriver videre at selv om Sinatra lever av å synge kjærlighetssanger, har han også sin egen historie å fortelle: “a story a little bit about triumph, partly about lust for power, often about loss, and very much about humiliation and rage”. (ibid.)

Når det gjelder Friths sitat av Gregory Sandow, vil jeg kommentere det slik: Jeg vil ikke benekte at Sinatra var en stor sangkunstner. Det kan også godt være at Sinatra bruker sine opplevelser og følelser som en slags kilde med hensyn til å uttrykke seg. Spørsmålet er imidlertid om man uten videre kan oversette et eller annet som man hører i Sinatras sang til uttrykk for mer spesifikke følelser eller lidenskaper. Jeg er også skeptisk til antakelsen om at store kunstnere nødvendigvis uttrykker noen form for sannhet. At man setter

merkelappen sannhet på et sterkt kunstnerisk uttrykk, kan kanskje heller være et resultat av at man på en eller annen måte føler seg overveldet og derfor ønsker å ære og opphøye det kunstneriske uttrykket. Sistnevnte kan trolig også knyttes til et romantisk kunstsyn der en genierklært kunstner fungerer som et slags medium som formidler universelle sannheter.

Personlig vil jeg si at jeg i motsetning til Sandow hører svært lite ydmykelse og raseri i Sinatras sang. Derimot hører jeg ofte en god del savn. Men når jeg hører savn hos Sinatra, er det alltid knyttet til det tekstlige innholdet. Jeg har en følelse av at Sinatra ved sin måte å synge på ofte forsterker og kanskje raffinerer eller nyanserer det tekstlige innholdet. Som antydnet kan det være at han benytter sine opplevelser og følelser som en slags klangbunn for å gi ekstra tyngde og intensitet i denne sammenhengen; men på den annen side er det ingen nødvendighet at han gjør det. Her kan det også dreie seg om iscenesettelse og skuespill. Dette vil jeg komme tilbake til nedenfor.

Frith skriver videre om popstemmen at vi hører sangere som personlig ekspressive – paradoksalt nok kanskje særlig når de synger sanger de ikke har laget selv – på en måte en klassisk sanger ikke gjør, og setter det i sammenheng med at i klassisk musikk blir lyden av stemmen, ifølge Frith, i større grad bestemt av notene/partituret (ibid.).

Men man kan også tolke popsangere på den måten. De opererer innenfor svært forskjellige sjangere. Forskjellige sjangere gir rom for forskjellige typer av uttrykk. Dessuten inntar popsangere også roller – oppbygging av image og iscenesettelse av en person kan være en vesentlig del av det kunstneriske uttrykket, jamfør for eksempel David Bowies vekslende artistpersonaer på 1970-tallet.

Kjernen i Friths argumentasjon er imidlertid at vi hører popsangere som personlig uttrykksfulle. Han trekker riktignok inn spørsmålet om konvensjon, men legger betydelig større vekt på det personlige uttrykket. Her kan man innvende at konvensjoner innenfor sjangeren og konstruksjon av en mulig kunstig identitet hos sangeren ofte vil hindre tilgangen til personen bak fremførelsen.



Frith kommer senere inn på denne problematikken når han skriver om hvordan fremføring er skuespill/spill/”act” i kapitlet om fremføring. Sangeren uttrykker og spiller sangen som en skuespiller, men iscenesetter også seg selv som artist (ibid: 211).

For a star is also (to use the industry’s own language) an ”act”; performance is not as self-revealing as it may seem (ibid.: 211-212).

... they are involved in a process of *double enactment*: they enact both a star personality (their image) and a song personality, the role that each lyric requires, and the pop star’s art is to keep both acts in play at once (ibid.: 212).

Fremføringen er slik sett iscenesettelse på to nivåer. Det er for det første en iscenesettelse av sangens personlighet, og for det andre av artistpersonligheten eller popstjernepersonligheten bak sangen.

Ytterligere komplisert blir det når Frith skriver om hvordan teksten allerede utgjør en “double act”: denne rommer på den ene siden kommunikasjonen mellom et “jeg” og et “du” i selve teksten, og på den andre kommunikasjonen mellom tekstforfatteren og leseren. Det kan være et eksplisitt eller et implisitt “jeg” i teksten, og leseren kan forholde seg på flere forskjellige måter til tekstens “jeg” eller “du” (ibid.: 183). Når teksten synges av noens stemme, legges enda en dimensjon til. I tillegg til dette har vi også komponistens “stemme”, som man ofte er mest opptatt av i analyse av klassisk musikk (vestlig kunstmusikk). Frith reflekterer også rundt forholdet mellom verk og komponist, og mener at man innen populærmusikk har en tendens til å hevde at det personlige uttrykket ligger i fremførelsen eller sangen og ikke så mye i komposisjonen (ibid.: 185).

Ifølge Frith kan vi, ved å lytte til en stemme, forsøke å avgjøre om den som snakker/synger er oppriktig eller ærlig. Frith gjør oppmerksom på at i musikk er sannhet eller oppriktighet et spørsmål om konvensjoner som varierer fra sjanger til sjanger. I denne sammenhengen henviser han til David Bracketts sammenlignende analyse av Billie Holliday og Bing Crosbys versjoner av “I’ll Be Seeing You”, og skriver at det i dette

tilfellet er nesten umulig å oppfatte dem begge som oppriktige på bakgrunn av hvor forskjellige de er (ibid.: 197).

Når jeg lytter til de to versjonene av denne låta, er det mange ting som gjør at jeg opplever dem som svært forskjellige. Men noe som raskt slår meg er også at jeg har et slags hermeneutisk problem knyttet til hva jeg allerede vet eller tror jeg vet om de to artistene fra før. Bing Crosby har jeg ikke egentlig et så nært forhold til, men jeg har en slags oppfatning av ham som en kommersielt vellykket sanger i sin tid, som nådde et stort publikum da, men som nå først og fremst blir lyttet til som et slags historisk dokument – for eksempel som en tidsangivende lydkulisse i en film med handling lagt til 1940-tallets USA. Jeg opplever ham som sanger ikke så mye som en tydelig person, men rett og slett som uttrykk for sin kultur i sin tid. Mitt kjennskap til Billie Holiday er imidlertid helt annerledes. Fra mange forskjellige kilder (som i TV-programmer, i radio og artikler og i samtaler om henne med folk jeg kjenner) har jeg over lengre tid fått høre om hennes traumatiske liv og om hvordan man kan høre hennes private tristesse i sangen hennes. Hun er også en som musikkinteresserte mennesker jeg kjenner, i alle aldre, hører på til stadighet – ikke som en kuriositet fra en svunnen tid, men fordi de liker det og kanskje føler at hun formidler noe til dem. Med dette som utgangspunkt er det vanskelig ikke bare å få forsterket disse forestillingene eller oppfatningene når jeg hører de to versjonene. Det kan være gode grunner til at jeg har de oppfatningene jeg har. Samtidig har det foregått en slags mytologisering av Billie Holiday som det er vanskelig å frigjøre seg fra. Det er lett å anta at det er en større grad av oppriktighet i hennes sang på bakgrunn av hva slags liv hun levde, og den etablerte oppfatningen om at hun la sin personlige sorg og tristesse i sitt vokale uttrykk. Spørsmålet er imidlertid om ikke Crosby kan ha vært like oppriktig, til tross for at vi ikke mener å høre like mye sorg og tristesse i hans sang. For slik jeg leser teksten, er det mulig å legge mange forskjellige slags følelser i den.

For å vende tilbake til kompleksiteten knyttet til iscenesettelse på mange nivåer:

Ifølge Frith hører vi ikke bare én stemme når vi hører en popsanger fremføre en låt. Vi hører gjerne stemmen til en protagonist i sangteksten, sangeren som forteller, og det kan også være en eller flere som siteres i sangteksten. I tillegg har vi sangeren som stjerne,

slik hun eller han fremstår som kommersielt og kunstnerisk produkt, og kanskje også det man oppfatter som den ekte personen bak artistpersonligheten (ibid.:198-199). Han beskriver en rekke eksempler på dette, blant annet “Anchorage” av Michelle Shocked:

Or take Michelle Shocked’s “Anchorage”, the meaning of which, as Dai Griffiths argues, depends on “whether you hear in Anchorage, a place in Alaska, the natural voice of the letter writer, or in ‘Anchorage’, a song by Michelle Shocked, the crafted voice of the songwriter.” And the pleasure of this lies in the fact we actually hear *both Anchorage and “Anchorage” at once.* (ibid.: 199)

I sin omtale av “Anchorage” beskriver Frith en nytelse ved å oppleve flere mulige lag av fortolkning samtidig. Frith gjør ikke noe stort poeng ut av nytelsen i denne sammenhengen, men jeg synes det er interessant å undersøke den litt nærmere. Den nytelsen han beskriver er, slik jeg ser det, mer litterær enn musikalsk, uten at det nødvendigvis gjør det til en mindreverdige nytelse. Men la meg, før jeg går nærmere inn på spørsmålet om denne nytelsens karakter, ta utgangspunkt i min lytting til “Breathing” av Kate Bush. Da jeg først begynte å høre på “Breathing” hadde jeg ingen anelse om hva den handlet om. Jeg fikk vel, uten at jeg på noe tidspunkt tenkte over det, en fornemmelse av at det var et visst alvor i den. Både akkordene og melodikken og Kate Bush sin sang kan sies å peke i retning av noe trist. Som lytter til sang er jeg normalt ikke spesielt opptatt av tekst. Jeg oppfattet ikke hva denne sangen handlet om før jeg fant teksten på internett og i tillegg leste hva som stod om låta på Wikipedia. Da hadde jeg allerede hørt låta nokså mange ganger og opplevd nytelse. Jeg nøt Kate Bushs stemme, den vakre melodien mot akkordene og helheten med produksjon og alt.

Når jeg kjenner teksten, får nytelsen en litterær side i tillegg. For meg kan det tydeligvis være et nokså klart skille mellom “ren” musikalsk nytelse og en litterær nytelse når jeg lytter til en sang – i alle fall av og til. I tilfellet “To Zion” av Lauryn Hill tror jeg teksten kom til meg mye fortere. Jeg kan ikke huske plutselig å ha fått med meg hva den handlet om. Her føles det som den litterære og musikalske nytelsen for meg henger tettere sammen. Denne forskjellen mellom forskjellige former for nytelse ved lytting til musikk vil jeg komme nærmere inn på i min analyse av “To Zion” og blant annet “Breathing” med utgangspunkt i “The Grain of the Voice” av Roland Barthes.

I denne diskusjonen kunne jeg også trekke inn Tom Wolfes lange essay om utviklingen i amerikansk billedkunst i de første tiårene etter andre verdenskrig, “The Painted Word”. Her kommer han med en grundig kritikk av samspillet mellom kunstkritikere, kuratorer og kunstnere, og hevder kort oppsummert at kunstnerne ender opp med å male ord eller ideer og ikke egentlig skape et visuelt kunstuttrykk. Et kostelig eksempel er hvordan maleren Louis Morris går over fra oljemaling til svært uttynnet oljemaling for å oppnå idealet om flathet som kunstkritikere som Clement Greenberg var opptatt av. (Og i bildet “Third Element” fra 1962, for eksempel, kan det vel ikke sies å foregå så veldig mye mer enn denne flatheten.) (Wolfe 1975: 47) Denne kritikken kan trolig appliseres på musikken som kunstform,<sup>1</sup> og i alle fall på kritikere og andre som skriver om musikken, som av og til har en tendens til å glemme ”musikken i seg selv”, og heller være opptatt av kulturelle og litterære kvaliteter og budskap. Nå mener jeg selvfølgelig ikke at alle de utenommusikalske elementene totalt kan frakobles den estetiske opplevelsen av en fremføring av musikk eller lytting til innspilt musikk. Jeg mener vel bare at de musikalske elementene får for lite oppmerksomhet, og at de ofte ikke blir tillagt en egenverdi, men snarere blir sett på som virkemidler for å få sendt et overliggende budskap.

I sitt kapittel om stemmen kommer Frith også med en lengre drøftelse av stemme og identitet. Han skriver at når vi hører en stemme (og ikke ser den som snakker eller synger), tenker vi alltid at det er en person som uttrykker seg. Den henviser på en måte til en person. Og vi tenker gjerne at stemmen er uttrykk for en personlighet. Vi knytter også ofte sammen følelsen av å kjenne en stemme med det å like en stemme – også når det gjelder stemmen til kjente sangere vi gjerne ikke kjenner personlig. Men en stemme er også lett å endre, og det er også slik at stemmen til et menneske forandrer seg – både gjennom livet og etter hvem vi snakker til og i hvilke sammenhenger vi snakker, og så videre. Så det er ikke så enkelt å si at stemmen er et direkte uttrykk for vår personlighet (Frith 1996: 197).

---

<sup>1</sup> John Cage sitt verk 4’33’’ kunne kanskje nevnes i denne forbindelse?

Jeg vil selvfølgelig ikke nekte for at følelser og personlighet spiller en rolle (og ofte en veldig stor rolle) i utformingen av et vokalt uttrykk. Men jeg vil nekte for at det finnes et slags én-til-én-forhold mellom uttrykket og personligheten og følelsene til den som uttrykker. Vi kan skape historier om forholdet mellom liv og personlighet på den ene siden og musikalsk uttrykk på den andre som gir mening og kanskje til og med har noe sant ved seg – som i tilfellene Billie Holiday, Nick Drake eller Edith Piaf – men jeg opplever også at fortellinger om sammenheng mellom følelser og musikalsk uttrykk blir en form for selvforsterkende myter.

På den annen side kan det jo hende at personligheten, slik den kommer til uttrykk i sang, ikke har med et indre følelsesliv og livserfaringer å gjøre, men med noe kroppslig.

### **Stemme og kropp**

Frith skriver også om “*the voice as body*”. Jeg vil aller først bemerke at når Frith tar opp stemmen som kroppslig uttrykk såpass adskilt fra stemme som personlig uttrykk som han gjør, opplever jeg i noen grad at han skaper et slags skille som er litt misvisende. Det kan være et uttrykk for en form for dualisme av platonsk avstamning (mind/body-split). Jeg får nærmest en følelse av at kroppen ikke er knyttet til personligheten. Jeg mener imidlertid at dersom vi kan si med sikkerhet at vi har tilgang til noe personlig i det vokale uttrykket, så er det nettopp det kroppslige uttrykket – sangerens egen stemmeklang, og muligheter og ferdigheter med hensyn til å forme den på forskjellige måter. Uttrykking av følelser som sorg, glede og så videre kan, som tidligere nevnt, bare være godt skuespill, og trenger ikke ha noe med følelseslivet til sangeren å gjøre.

Ifølge Frith er stemmen som instrument helt spesiell fordi vi har lettere for å sette oss selv i sangerens sted og identifisere oss med dem enn med instrumentalistene. Vi har stort sett alle lunger, hals, stemmebånd, tunger og lepper og så videre, og de fleste av oss kan i noen grad synge. Vi kan synge med, om enn helt stille. Stemmen er således et mer direkte kroppslig uttrykk (ibid.: 191). (Her kan det for så vidt bemerkes at det etter hvert er en

god del av oss som har lært å spille et eller flere instrumenter. Om man har det, er det kanskje ikke så vanskelig å identifisere seg med en instrumentalist heller.)

Frith tar også opp “The Grain of the Voice” av Roland Barthes, men går ikke inn i en grundig diskusjon av teoriene Barthes presenterer. Jeg vil komme tilbake til hva han skriver om dette senere, da jeg i min analyse av “To Zion” med utgangspunkt i “The Grain of the Voice” vil diskutere teoriene nokså grundig.

Frith skriver videre om hvordan noen fysiske erfaringer, særlig ekstreme følelser, “are given vocal sounds beyond our conscious control – the sounds of pain, lust, ecstasy, fear, what one might call inarticulate articulacy: the sounds, for example, of tears and laughter ...” (ibid.: 192). Når det gjelder følelser som smerte, lyst, frykt og ekstase, kan det nok hende at det er vanskelig å klassifisere dem som rent fysiske. De er også godt knyttet til det mentale. Men jeg er absolutt enig i at noen følelser kan komme til uttrykk som vokallyder vi ikke har bevisst kontroll over. Det hender når vi gråter og er sinte, for eksempel. Frith trekker i denne sammenheng inn lydene soulsangere lager rundt og mellom sine noter – vokallyder som høres ut som om de gir uttrykk for sangerens innerste følelser fordi vi hører dem som kroppslige utbrudd som utenfor bevissthetens og språkets kontroll (ibid.). Men slik jeg ser det, er det nok ofte slik at disse lydene bare *høres ut* som om de uttrykker sangerens følelser. Det kan for eksempel godt være at man etteraper de mer spontane lydene som uttrykkes i gråting når man synger sorgfullt. Som nevnt kan dette settes i sammenheng med konvensjoner eller koder for hvordan man uttrykker følelser innenfor forskjellige sjangere og musikkulturer. Men det kan som sagt også være noe i tanken om at man som sanger kan sette seg selv i en form for stemning eller sinnstilstand og komme i kontakt med noen følelsesregistre som gjør at man lettere får gitt uttrykk for noen bestemte følelser. Man kan med andre ord lure på hvor konvensjonene slutter og hvor følelsene tar over, eller omvendt.

Frith går videre til å skrive om sangerens egen nytelse ved å synge, og nytelsen ved å synge bestemte ord. Men han skriver ikke så mye om det før han går inn i en diskusjon av hva som gjør en stemme sexy, og av stemme og kjønn. Han skriver en del om forskjellige

idealer innenfor forskjellige sjangere med hensyn til hvilket register av den mannlige stemme som er det foretrukne. Og han diskuterer hvorvidt hva som er “naturlige” maskuline og feminine stemmer er kulturelt definert eller ikke og så videre. Jeg er imidlertid ikke så veldig opptatt av kjønn og seksualitet i forhold til det vokale uttrykket i denne sammenhengen. Men Frith stiller et interessant spørsmål når han diskuterer forholdet mellom stemme, kropp, kjønn og seksualitet i forhold til Elvis Presleys sang: “as a man-fan, what am I being seduced by? What am I being seduced for?” (ibid.: 195). I tilfellet – Frith som forføres av Elvis – kan det muligens være noen grad av seksuell forførelse gjennom en form for identifikasjon, ved at Frith opplever en form for glede (om ikke akkurat opphisselse) ved å identifisere seg selv med Elvis som en maskulin rollemodell. Men min opplevelse omkring dette er nok at det heller er snakk om en form for ikke-seksuell forførelse. Jeg opplever absolutt en nytelse ved lytting til Lauryn Hill og Kate Bush. Men den nytelsen jeg opplever i møte med de to stemmene er temmelig lik den nytelsen jeg opplever når jeg hører stemmen til for eksempel Stevie Wonder eller Bjørn Eidsvåg, så jeg har ikke følelsen av at kjønn og seksualitet er det mest avgjørende her. Jeg tror det dreier seg om en type følsomhet, noe jeg straks vil komme tilbake til.

Dessverre går ikke Frith langt i å svare på spørsmålene han stilte seg om hva han blir forført av, og hva han blir forført til eller for, i sitt møte med Elvis’ synging. I stedet går han inn i spørsmål omkring konvensjonelle og ukonvensjonelle kvinnestemmer og mannsstemmer og hvordan de forholder seg til tekster med mannlig eller kvinnelig perspektiv – for eksempel om homofile og lesbiske sangere som synger tekster som opprinnelig er skrevet for sangere av det motsatte kjønn. Dette er interessante temaer, men ikke noe jeg vil drøfte videre her. I stedet vil jeg vende litt tilbake til spørsmålet om personlighet.

Etter å ha tatt tak i en del av spørsmålene Frith tar opp i sitt kapittel om stemme, vil jeg oppsummere min holding til dette slik: Vokaluttrykket behøver ikke å avsløre personligheten til sangeren. Stor sangkunst eller kunst som sådan behøver ikke si noe sant om noe som helst. Et dramatisk og trist liv behøver ikke ha noe å si for uttrykket. Vissheten om at noen har levd et dramatisk og/eller trist liv kan saktens påvirke oss til å

oppfatte musikkformidlingen som mer ektefølt og dramatisk. Et dramatisk og intenst uttrykk for sorg og lengsel er imidlertid ikke nødvendigvis mer sant enn et lettere og mindre intenst uttrykk for de samme følelsene, for eksempel. Vokaluttrykket formidler stort sett kvaliteter, både på et kulturelt og idémessig plan, som man forholdsvis lett kan redegjøre for ved hjelp av språket, og mer eller mindre rene lyd kvaliteter som er vanskeligere å redegjøre for ved hjelp av språket. Man kan nyte vokaluttrykket uten å vektlegge eller kanskje engang oppfatte noen form for mening som kan uttrykkes språklig.

I forlengelsen av dette er det nærliggende å spørre seg om det kroppslige uttrykket kanskje i større grad er personlig enn det som måtte uttrykkes av følelser som gjerne er knyttet til teksten.

Det siste spørsmålet får meg til å tenke på scat-syngingen til for eksempel Al Jarreau eller Bobby McFerrin. Når de scat-synger lager de munnlyder, gjerne med språklignende stavelser. Ifølge Frith kan en stemme egentlig aldri høres som et ordløst instrument, og han mener vi hører slike lyder som ord vi ikke forstår eller som lyder fra noen som har valgt å uttrykke seg usammenhengende eller uforståelig (ibid.: 190). Jeg er grunnleggende uenig med Frith i dette. Selv om disse lydene ikke formidler meninger eller følelser man kan uttrykke språklig, tror jeg ikke det ligger noe eksplisitt ønske om ikke å bli forstått til grunn. Hvorvidt man blir forstått eller ikke er irrelevant, fordi det man holder på med er en form for utforskning og dyrking av vokale lyder og forholdet mellom melodi og akkorder – akkurat som en hvilket som helst annen solist med et eksternt instrument gjør. Men det som uansett er helt klart (i alle fall i tilfellet Al Jarreau og Bobby McFerrin) er at man veldig tydelig kan høre hvilke personer som synger. Det kommer til dels av deres stemmeklang, men svært mye av det personlige uttrykket ligger etter min mening i hvordan de utforsker og dyrker sine vokale lyder – hvordan de former klangen til sine vokaler og konsonanter.

Så man kan kanskje høre personlighet i vokaluttrykket.



Jeg har ofte hørt folk si om sangere de ikke liker så godt at de synger uten et tydelig personlig preg, og jeg kan nok ha tenkt det samme enkelte ganger når jeg har syntes noe jeg har hørt har vært riktig kjedelig. Jeg tenkte først at det blant noen av de mest kommersielt vellykkede, verdenskjente artistene måtte finnes noen som låt litt pregløst og upersonlig. Mine tanker gikk først i retning av artister som Britney Spears, Christina Aguilera, Kylie Minogue eller Usher, Celine Dion eller Jessica Simpson. Men jeg tror ikke det stemmer helt. Det jeg opplever om spesielt pregløst hos disse ligger først og fremst i komposisjonene, og i produksjonene av låtene. (Men det er mulig at det kan forekomme oftere blant vokalist i band. De behøver ofte ikke å ha fått rollen som vokalist fordi de er så opptatt av å synge. De kan ofte i utgangspunktet være bassister, gitarister og/eller låtskrivere som tar på seg oppdraget fordi ingen andre gidder. Det er også trolig en vanlig oppfatning at kvaliteten i uttrykket til et pop- eller rockeband, ut over det som finnes i komposisjon og tekst, i stor grad ligger i sammensmeltingen av det personlige uttrykket i spillingen til de enkelte bandmedlemmene.) De mest åpenbare eksemplene på sangere uten tydelig personlig preg kjenner eller husker vi nok stort sett ikke navnet på. Når jeg hører vokalister som åpenbart har gode stemmer og god teknikk, men som likevel er kjedelige å høre på, er det ofte at “hunden ligger begravet i munnen”. . Det vokale uttrykket er jo et svært sammensatt fenomen.

Hvis jeg skulle gå skjematisk til verks og forsøke å dele opp eller skille ut de viktigste parametrene for det vokale uttrykket, ville det kanskje se slik ut:

### *1. Instrumentets beskaffenhet*

Lengde og tykkelse på luftrøret/halsen, munnhulens utforming, stemmebåndenes størrelse og fleksibilitet, styrke og fleksibilitet i musklene som brukes for å trykke ut luften, musklene i munnhulen halsen og så videre.

### *2. Ferdigheter/sensitivitet*

Sensitivitet og ferdigheter henger gjerne tett sammen, men det finnes tilfeller av at noen har tilegnet seg nokså ekstreme ferdigheter uten å være i stand til å være sensitiv i utøvelsen av ferdighetene. Da vil utøveren ofte i mindre grad være i stand til å

kommunisere med de hun synger sammen med og tilpasse seg uventede forandringer i musikken eller annen ytre påvirkning.

### *3. Konvensjoner/smak/personlig bakgrunn*

Dette er faktorer som i utgangspunktet ikke er fysiske, og som i høy grad henger sammen. Hvilken smak man har avhenger blant annet av kulturell og sosial bakgrunn, og er også avgjørende for hvilken sjanger man opererer innenfor og hvordan man forholder seg til konvensjonene innenfor sjangeren og så videre.

### *4. Følelser*

Mer spesifikke følelsetilstander formidlet av teksten hører kanskje hjemme i punktet over. Det samme kan gjelde sangerens evne til å formidle disse følelsene. Men som jeg allerede har vært inne på, er det med å uttrykke følelser i musikken et vanskelig tema.

“Det personlige” ligger (selvsagt) i den spesielle sammensetningen av de nevnte faktorene (og muligens flere som jeg ikke har nevnt). Følelser blir ofte sammenkoblet med personlighet, og det er jo rimelig fordi de er en avgjørende drivkraft for handling og er med på å danne grunnlaget for opplevelsen av et “jeg” eller et selv. Men hvilke følelser en sanger egentlig innehar idet hun synger en sang, kan som nevnt være helt skjult for de som hører på. Sånn sett kan følelser etter min mening ofte være den minst avgjørende faktoren for personlighet i uttrykket. På den annen side kan man i varierende grad styre følelsene sine og leve seg inn i stemninger i musikken eller en stemning man ønsker å legge i musikken og derigjennom skape et følelsesuttrykk i musikken. Men er det da personlige følelser? Dette er som sagt et vanskelig spørsmål. Uansett er måten(e) vi uttrykker og opplever følelser i musikk på, også et spørsmål om konvensjoner.

I forhold til punkt 3 og spørsmålene omkring konvensjoner innenfor en sjanger er lytterens ferdigheter også av avgjørende betydning. I sjangere jeg har dårlig kjennskap til høres mye av musikken lik ut, og det er vanskeligere å gjengi – enten ved etterligning eller ved å bruke språk – hva jeg hører. Sånn sett er det rimelig å anta at dette er ferdigheter det er mulig å trene opp.

Jeg tenker at dette har med persepsjon å gjøre og lurer på om det går an å snakke om hvor finmasket vårt “persepsjonsnett” er og hvor finmasket eller detaljert vårt uttrykksregister er. For å forsøke å finne ut mer om dette vil jeg se hva Eric F. Clarke skriver om persepsjon av musikk i sin bok *Ways of Listening* (2005).

### **Persepsjonshierarkiet snudd opp ned – om betydningen av sansning og perseptuell læring**

Innledningsvis beskriver Clarke den mest vanlige forståelsen av hvordan vår persepsjon av musikk foregår, som er basert på den mer generelle teorien om persepsjon kalt “the information-processing approach”. Den går enkelt forklart ut på at miljøet en gitt organisme lever i er en slags “blooming buzzing confusion” og sånn sett gir organismen en malstrøm av sansestimuli som den tar imot og organiserer og fortolker med sitt sanseapparat. Strukturene en organisme opplever, ligger altså ikke i miljøet – det er heller organismen som tillegger en uorganisert og svært komplisert verden strukturer ved hjelp av sanseapparatet. (Clarke 2005: 12) Denne tradisjonelle forståelsen av persepsjon har hatt stor betydning for hvordan man oftest har betraktet persepsjon av musikk som en prosess med flere nivåer. Prosessen starter med inntak av enklere sansestimuli som så blir fortolket og satt sammen til mer og mer kompliserte helheter (for eksempel fra lyder til timbre og pitch til melodiske strukturer og form og så videre), der det øverste nivået er en mental, sosial og kulturell opplevelse med estetisk verdi, mening og referanse. Dette er en prosess som primært går fra det nederste nivået med en slags rå sansedata til den kulturelle, estetiske opplevelsen, men der helhetsforståelsen på et høyere nivå også virker tilbake på fortolkningen av bestanddelene på de lavere nivåene (ibid.: 14). Lytterens tidligere erfaringer er også avgjørende helt fra begynnelsen av fortolkningsprosessen, og gir sånn sett en god forklaring på hvorfor enkeltindivider ofte opplever den samme musikken helt forskjellig.

Men selv om denne forklaringsmodellen har den del positive trekk, mener Clarke å se flere avgjørende problemer ved den. For det første baserer den seg på ideen om mental

representasjon – både på de høyere og lavere nivåene i prosessen. Det er problematisk fordi en representasjon bare har verdi eller betydning om det er noen eller noe som oppfatter dem eller benytter seg av dem. Det medfører ifølge Clarke en uendelig regress av homunculi (miniatyrmennesker) i lytterens hjerne som oppfatter og igjen representerer det som blir oppfattet. Jeg vil bemerke at selv om denne rekken av representasjoner kanskje ikke må være like uendelig som Clarke gir uttrykk for, så gir den kanskje en misvisende og ufullstendig beskrivelse av persepsjonsprosessen. For det andre virker denne modellen ikke-legemlig og abstrakt, som om persepsjon var en slags resonnerings- eller problemløsningsprosess, som er frakoblet den utforskende og orienterende funksjonen persepsjon har for en levende organisme. Videre tar Clarke for seg problemer ved at persepsjonsprosessen er tenkt å gå hovedsakelig nedefra og opp gjennom de forskjellige nivåene. Han mener at vår direkte erfaring tilsier at dette er feil. Det er for eksempel slik at når vi hører et kort utdrag musikk, kanskje idet vi zapper med en fjernkontroll eller når noen åpner og lukker døren til et rom med musikk, er det mer sannsynlig at vi er i stand til å si noe om hva slags type musikk det er (om det for eksempel er hiphop eller opera) enn om forskjellige grunnleggende bestanddeler i musikken, som intervaller eller rytmiske strukturer. Folk ser ut til å bli oppmerksomme på kjennetegn/særtrekk eller egenskaper på de høyere nivåene mer umiddelbart og direkte enn på de lavere nivåene (ibid.: 15).

Når Clarke omtaler det øverste nivået i persepsjonsprosessen slik den er tenkt i henhold til informasjonsbearbeidingsteorien, legger han til i en bisetning i parentes: “(which is arguably the goal of the whole sequence of processes)”. Denne antagelsen som i noen grad ligger i teorien om at det øverste nivået skulle være målet i persepsjonsprosessen er, som Clarke så vidt er inne på, mulig å problematisere. Det er grunn til å tro at vi mennesker omgir oss med musikk fordi vi liker det. Og da kan vi spørre oss selv om hva det egentlig er vi liker ved musikken. Dette spørsmålet vil jo ha mange svar, kanskje like mange som det finnes lyttere og utøvere i verden, men det går likevel an å si noe generelt om det om vi undersøker blant lyttere innenfor en bestemt sjanger eller musikkultur. Ofte vil det være svært sammensatt – på den ene siden av elementer vi kanskje kan regne som knyttet til rent musikalske lyder, for eksempel en stemmeklang man liker eller en rytmisk

struktur, og på den andre elementer som er knyttet til budskap og sosial og kulturell tilhørighet innenfor en gruppe, som er svært tett vevd inn i det musikalske uttrykket, men som kunne ha eksistert uten en eneste lyd, kanskje i en annen kunstform.

Hvor kommer nytelsen inn? Er det etter det øverste nivået med mening og estetisk verdi? Opplevelsen av mening eller betydning eller budskap kan være forbundet med nytelse, men vi opplever gjerne også nytelse når vi hører enkeltbestanddelene på de lavere nivåene i denne modellen, som for eksempel kontrasten mellom to forskjellige klanger eller bare en enkelt klang i seg selv.

I et eksempel på en slik tradisjonell forståelse av musikkpersepsjon som Clarke refererer til, beskriver Diana Deutsch hvordan pitch-kombinasjoner blir abstrahert av sansesystemet og muliggjør persepsjon av fenomener som intervaller og akkorder (ibid.: 12). At Deutsch bruker ordet “abstrahert” når hun beskriver prosessen, kan ses som et uttrykk for en idé om persepsjonen som en tankeprosess. Det er for det første trolig en misvisende beskrivelse av prosessen. I tillegg forsterker også tendensen til å gi de høyereliggende nivåene i denne prosessen en høyere verdi – som om det er en teleologisk prosess. Dette fordi vi vanligvis forstår abstraksjon som en målrettet prosess der et høyere nivå av abstraksjon gis en høyere verdi enn et lavere. Dette ligger dypt forankret i den indoeuropeiske kulturen og har røtter tilbake til dualismen hos den iranske profeten Zoroaster i avestisk religion, og er senere sterkt til stede hos filosofen Platon (for eksempel i abstraksjonen av Eros-skikkelsen i “Drikkegildet” og hulelignelsen), og i kristendommen gjennom nyplatoniske kristne tenkere som Augustin og videre i filosofien til Descartes, som tok det med inn i den vitenskapelige revolusjon og det man i idéhistorien gjerne kaller moderniteten.

Som utgangspunkt for en alternativ persepsjonsmodell bruker Clarke James Gibsons økologiske teori om persepsjon, slik den er formulert i blant annet *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966).

Et viktig element i Clarkes alternativ til informasjonsbearbeidingstilnærmingen til persepsjon av musikk er i forlengelsen av dette at en organisme tar inn strukturer som faktisk eksisterer i miljøet den lever i, heller enn å bygge opp strukturer i en indre modell av verden. Verden er altså ikke “a blooming buzzing confusion”, slik tilhengerne av informasjonsbearbeidingstilnærmingen gjerne legger til grunn, men et høyst strukturert miljø som både er underlagt (subject to) naturkrefter og gjennomgripende påvirkning fra menneskene og deres kulturer. I dette miljøet lever høyst strukturerte og godt tilpassede organismer som orienterer seg gjennom persepsjon (ibid.: 17). Et inntrykk av et fenomen i miljøet som blir tatt opp av sanseapparatet til en organisme er en direkte konsekvens av de fysiske egenskapene til fenomenet. I stedet for å måtte gjennomgå en komplisert prosessering av informasjonen utenfra for å avkode/dekryptere den, har en organisme et perseptuelt system som resonnerer med eller fungerer som klangbunn for informasjonen. Gibson skriver at det er ”A system [that] ’haunts’ until it achieves clarity” (ibid.:19). Clarke bruker også begrepet *tuning* om denne prosessen, og sammenligner den med hvordan en moderne digital tuner fungerer.

I tillegg til å hevde at det er en slik direkte forbindelse mellom en organismes sanseintrykk og objekter/fenomener i dens livsmiljø, går den økologiske teorien om persepsjon også inn på forholdet mellom persepsjon og handling, tilpasning, og perseptuell læring. For det første er det slik at persepsjon i sin essens er utforskende og aktiv. En organismes sanseapparat søker etter sansestimuli i miljøet for å bli kjent med det. Det foregår en stadig vekselvirkning mellom handling og persepsjon, etter som organismens handlinger som respons på persepsjon igjen fører til forandringer i miljøet, som igjen opptas av sanseapparatet og igjen fører til nye handlinger og så videre (ibid.).

Ved persepsjon av forskjellige underholdnings- og kunstuttrykk foregår ifølge Clarke en avbrytning eller suspensjon av denne vekselvirkningen mellom persepsjon og handling. De mest ekstreme tilfeller av denne typen avbrytning foregår gjerne ved persepsjon av enkelte typer finkulturelle vestlige kunstuttrykk, som for eksempel stillesittende lytting til klassisk musikk eller distansert beskuing av kunstobjekter på et galleri (ibid.: 20).

Denne resonansen av informasjon utenfra er altså ikke resultat av en passiv prosess. Når Clarke skriver videre om tilpasning, tar han utgangspunkt i at organismer og deres livsmiljø er i stadig forandring og at det foregår en gjensidig tilpasning over lang tid gjennom en evolusjonsprosess. Tilpasning av organismers persepsjonssystem til livsmiljøet er også en del av denne prosessen. Clarke mener det har foregått lignende prosesser i forholdet mellom mennesker og musikk gjennom vår historie. Han skriver: “Human beings have exploited natural opportunities for music making (the acoustical characteristics of materials and the action-possibilities of the human body) and have also adapted themselves to those opportunities, and enhanced those opportunities, through tool-making of one sort or another ...” (ibid.: 21). Den gjensidige tilpasningen mellom mennesker og deres (musikalske) livsmiljø kan ikke reduseres til/forklares reductivt med konvensjonelle evolusjonsprinsipper, men er heller ikke uavhengig av disse: Kultur og biologi er floket sammen på komplisert vis, men utgjør totalt sett ett sammenknyttet system (ibid.: 22).

I tillegg til en tilpasning mellom organismer og deres livsmiljø gjennom evolusjon over svært lang tid kan organismer også individuelt tilpasse seg sine omgivelser i løpet av sin levetid gjennom det Clarke kaller perseptuell læring. Ifølge Clarke er den generelle holdningen innen kognitiv psykologi at perseptuelle ferdigheter utvikles gjennom akkumulasjon av kunnskap som veileder og informerer, og som fyller inn den manglende informasjonen i et kaotisk livsmiljø (ibid.: 22). I henhold til den økologiske teorien om persepsjon utvikles perseptuelle ferdigheter derimot gjennom progressiv differensiering – en organisme blir mer og mer sensitiv overfor distinksjoner som allerede ligger som et potensial i omgivelsene. Et spedbarn – som i utgangspunktet kan gjøre få distinksjoner – utforsker oppdagelser av nye distinksjoner eller nyanser, som igjen fører til stadig nye oppdagelser.

Jeg var tidligere inne på at det i “informasjonsbearbeidningstilnærmingen ligger en antakelse om en form for teleologi i persepsjonsprosessen der det siste nivået er en mental, sosial og kulturell opplevelse med estetisk verdi, mening og referanse. Men dersom vi legger til grunn at vi utvikler perseptuelle ferdigheter gjennom progressiv

differensiering, kan det heller se ut som om detaljrikdommen i det vi sanser øker etter hvert. Hvis persepsjonsprosessen beskrives som teleologisk, kunne det heller se ut som om detaljene var målet.

Men det er noe mer komplisert enn som så, for Clarke introduserer også begrepet *invariants*: vi blir kjent med såkalte “invarianter” eller konstante forhold og objekter i livsmiljøet gjennom perseptuell læring. Slik gjenkjenner vi noen lyder som musikk, og noe musikk som opera og annet som punk og så videre. Før man greier å oppfatte invarianter, det være seg i musikk eller andre sanseintrykk, er man svært oppmerksom på alle mulige detaljer i inntrykket. Et eksempel på dette er hvordan vi oppfatter alle de fremmedartede lydene i et språk vi aldri har hørt før veldig tydelig før vi oppfatter strukturer i det (eller kanskje til og med begynner å forstå det) (ibid.: 34). I Clarkes bok kan man også se et nokså utydelig illustrasjonsbilde, der man først ser en masse forskjellige større og mindre sorte flekker mot en hvit bakgrunn (ibid.: 33). Når man har sett på det i noen sekunder trer imidlertid noen strukturer frem, og man kan få øye på noe som ser ut som en dalmatinerhund. Litt etter oppfatter man at den befinner seg i noe som kan se ut som et parkmiljø. Det som skjer er at straks man oppfatter noen slike invarianter, vil disse første slike ofte være så tydelige og gjennomgående at de dominerer sanseopplevelsen en god stund før man oppfatter andre kjennetegn. Så da kan man kanskje konkludere med at etter at man har begynt å oppfatte de mest tydelige invariantene og en følelse av helhet, begynner man igjen å orientere seg mer mot detaljene. Det må også poengteres at “jakten” på detaljer i sanseintrykk der vi orienterer oss i forhold til en helhetsforståelse oppleves ganske annerledes enn det å være oppmerksom på en masse detaljer vi ikke forstår noe av fordi vi ennå ikke har oppfattet noen invarianter. Når det gjelder målet for persepsjonen, kan man vel si at det må være å få størst mulig kjennskap til det man er orientert mot i persepsjonsprosessen – både helhet og detaljer, og ikke minst forholdet mellom helhet og detaljer.

Før jeg tok for meg Clarkes teori om persepsjon av musikk stilte jeg spørsmål om hvorvidt det går an å snakke om hvor finmasket vårt “persepsjonsnett” er, og hvor finmasket eller detaljert vårt uttrykksregister er. Dette innblikket i og diskusjonen rundt



Clarke's teori tyder på at persepsjon er en svært viktig del av bildet om man forsøker å forstå noe både om hvordan musikkopplevelsen foregår og om hvorfor vi har forskjellig smak og vektlegger forskjellige kvaliteter ved det musikalske uttrykket. Den stadig pågående perseptuelle læringsprosessen kan forklare hvorfor musikkseksempler innenfor en sjanger man ikke har hørt så mye på, ofte høres svært like ut. Jeg kan ofte oppleve dette i møte med for eksempel modernistisk atonal kunstmusikk eller indisk ragamusikk. Videre kan det kanskje forklare hvorfor noen sangere "taler" sterkere til en enn andre. Man kan for eksempel spørre seg om det er slik at noen "avsendere" treffer mottakeren ekstra sterkt fordi uttrykksregisteret matcher persepsjonsnettet til mottakeren. Eller omvendt: at man som mottaker er ekstra mottakelig for impulser som resonnerer med den typen særtrekk man er peilet inn mot i en perseptuell læringsprosess.

En ganske annen innfallsvinkel til hvorfor noe sang treffer lytteren på en helt spesiell måte, kan vi få om vi leser "The Grain of the Voice" av Roland Barthes. Dette kan også bidra til å belyse det kompliserte forholdet mellom sangens formidling av tekst og andre, mer kulturelle meningsbærende elementer på den ene siden og sangens materielle eller fysiske kvaliteter på den andre. Jeg vil nå ta for meg de to sangerne Lauryn Hill og Kate Bush, og diskutere hvorvidt disse kan sies å ha den kvaliteten Barthes beskriver i sitt essay.

### 3. Lauryn Hill og “the Grain of the Voice”

*The Miseducation of Lauryn Hill* fremstår gjennom tekstene og albumets visuelle utforming som en personlig og autentisk<sup>2</sup> plate. Låta ”To Zion” har kanskje den mest åpenbart selvbiografiske teksten, men også flere av de andre har et personlig utgangspunkt og er preget av at Hill tar stilling. Hun tar et oppgjør med slemme ekskjærester, med dem som sa hun ikke burde fått barn midt i karrieren, med dumme jenter og dumme gutter og andre. Tittelen antyder at hun skal ha vært utsatt for en slags vranglære; sammen med det tekstlige innholdet på plata peker den i retning av at noen har fortalt henne hvordan hun burde tenke og handle, men at de tok feil! Mellom flere av låtene hører vi kontentumlyd av diskusjoner i et klasserom, blant annet om kjærlighet. Vi ser overflaten på en skolepult på coveret, der tittelen på plata og en tegning av Lauryn er risset inn. Fotografiene i platecoveret gir inntrykk av å være fra et typisk skoletoalett, med toalettbåser, speil og vasker. Plata gir etter min mening inntrykk av å være et personlig dokument fra en lærings situasjon der hun underveis tar et oppgjør med vranglæren.

Selv om det absolutt går an å tro på denne fremstillingen, kan man også hevde at Hill og plateselskapet spiller på personlighet og autentisitet – for det selger. Man kan si at Hill iscenesetter en personlig og autentisk artistpersonlighet. Det kan bemerkes at plata både var en stor kommersiell suksess og en kritikerfavoritt. Hun fikk i 1999 Grammy-priser for årets album, årets nykommer, beste kvinnelige R&B-vokalprestasjon, beste R&B-sang og beste R&B-album (Ruhmann 2003: 313).

Når jeg nå går inn i en drøfting av Lauryn Hills stemme i forhold til ”The Grain of the Voice”, er det med det som utgangspunkt at jeg tror på henne som forteller. Jeg lar meg henrive.

---

<sup>2</sup> Ordet ”autentisk” kan være problematisk å bruke om musikalske uttrykk på denne måten. Her bruker jeg ordet for å beskrive hvilket inntrykk albumet gir gjennom fotografier i platecoveret, tekstene og produksjonen, uavhengig av om det er autentisk eller ikke. En videre problematisering av uttrykkets autentisitet er imidlertid litt på siden av hva denne oppgaven handler om.

### **”To Zion” og ”The Grain of the Voice”**

Før jeg går inn i en drøftelse av stemmekvaliteten, stemmebruken og stemmens funksjon i låta ”To Zion”, vil jeg beskrive hvordan jeg mer eller mindre umiddelbart opplever den.

”To Zion” er en forholdsvis rolig låt. Den er ikke en ballade, til det har den et for høyt tempo og en for tydelig og insisterende groove. Grooven er på en måte en blanding av marsj og langsom hiphop. Teksten handler om Hills valg om å få barn midt i en karriere, og om hvor fantastisk det var å få barn.

Det første jeg opplevde i møte med ”To Zion” var at jeg ble rørt. Jeg opplevde den som en veldig ærlig, kompromissløs og sterk hyllest fra mor til barn. Når det gjelder Lauryn Hills stemmekvalitet, opplever jeg at hun har en ”stemme med friksjon”, det vil si at den har både noe konsentrert og noe grovkornet ved seg. Den kan kanskje sies å ha noe strykeraktig over seg. Den er fyldig og sterk, men over et begrenset spekter. Den har fokusert klang. Stemmen i seg selv er ikke myk, selv om hun til tider synger med den på en myk måte. På enkelte vokaler i høyden får hun en ganske spiss klang. Jeg vil si at jeg opplever hennes synging som naturlig, tydelig, sterk og ekspressiv, men også følsom og sofistikert.

Jeg hadde allerede jobbet litt med disse problemstillingene før jeg bestemte meg for hvilken musikk jeg skulle analysere. Da jeg valgte Lauryn Hills ”To Zion”, var det fordi jeg ganske raskt tenkte på hennes syngemåte da jeg leste Roland Barthes’ essay ”The Grain of the Voice”. Umiddelbart tenkte jeg nok at Hill var en sanger jeg ville tillegge denne egenskapen, ”grain”. Ved nærmere lesning av Barthes og nærmere lytting til Hill ble jeg imidlertid mer usikker.

I essayet ”The Grain of the Voice” fra 1972 forsøker Roland Barthes å skissere en ny måte å evaluere, eller i alle fall beskrive, kvalitative egenskaper hos forskjellige sangere på. Han er i denne sammenhengen spesielt interessert i å utforske forholdet mellom musikk, språk og stemme.

Barthes begynner med å drøfte i hvilken grad språket fungerer godt til å fortolke musikk. Om man gjør kunst til gjenstand for beskrivelse eller diskusjon, blir man alltid nødt til å beskrive den ved hjelp av predikater. (Predikatet er kanskje uansett lite overbevisende fordi det alltid bare vil være en påstand om sammenheng mellom predikatet og det som predikatet skal beskrive.) Han mener språket fungerer dårlig til å fortolke musikk fordi musikken må beskrives med adjektivet, som Barthes hevder er "the poorest linguistic category" og utgjør den mest trivielle form for "predikering". (Barthes 1986b: 267)

Han filosoferer videre en del over vanskelighetene med å beskrive musikk ved hjelp av språket. For å forsøke å overkomme vanskelighetene og svakhetene ved å beskrive musikk – eller nærmere bestemt stemmekvalitet – ved hjelp av adjektivet, introduserer Barthes begrepet *grain*.

... the grain of the voice, when the voice is in a double posture, a double production: of language and music. (ibid.: 269)

... That is what the "grain" would be: the materiality of the body speaking its mother tongue ... (ibid.: 270)

The "grain" of the voice is not – or not only – its timbre; the *signifying* it affords cannot be better defined than by the *friction* between music and something else, which is the language (and not the message at all). (ibid.: 273)

Og mot slutten av essayet beskriver han det slik:

The "grain" is the body in the singing voice, in the writing hand, in the performing limb. (ibid.: 276)

Disse fire forsøkene på å beskrive hva han legger i begrepet er litt forskjellige. Det at han nærmer seg det på flere forskjellige måter, gir oss et mer nyansert inntrykk av begrepets innhold.

For å skille mellom de kvalitetene han ønsker å beskrive ved bruk av begrepet *grain* og de andre kvalitetene man gjerne evaluerer hos sangere, og for å utdype hva han mener med begrepet, introduserer han så begrepene *pheno-song* og *geno-song*.

... *pheno-song* ... covers all the phenomena, all the features which derive from the structure of the sung language, from the coded form of the melisma, the idiolect, the composer, the style of interpretation: in short, everything which, in the performance, is at the service of communication, of representation, of expression ... (ibid: 270)

Barthes beskriver ”pheno-song” som summen av alle kvalitetene vi evaluerer ut fra forskjellige konvensjoner eller regler som ligger i kulturen.

... *geno-song* is the volume of the speaking and singing voice, the space in which the significations germinate ”from within the language and its very materiality”; this is a signifying function alien to communication, to representation (of feelings), to expression; it is that culmination (or depth) of production where melody actually *works on* language – not what it says but the voluptuous pleasure of its signifier-sounds, of its letters: explores how language works and identifies itself with that labor. *Geno-song* is, in a very simple word which must be taken quite seriously: the *diction* of language. (ibid: 270-271)

”Geno-song” får altså status som ikke-representerende betegnning (som kan oppfattes som nokså paradoksalt), en produksjon av lyd av musikk og språk ved bruk av stemmen som er gjenstand for en direkte nytelse.

For å beskrive hva som ligger i begrepene begir Barthes seg inn i en sammenligning av sangerne Dietrich Fischer-Dieskau og Charles Panzéra. Han beskriver Fischer-Dieskau som en uangripelig sanger vurdert i forhold til kvaliteter tilknyttet ”pheno-song”. Fischer-

Dieskau behandler teksten og det dramatiske etter alle kunstens regler. Men hans sangkunst er overdrevet dramatisk, "and thereby it never transcends culture". Hos ham er det sjelen som ledsager sangen, og ikke kroppen. Barthes mener kroppen må være med i den musikalske diksjonen, ikke som en følelsesimpuls, men som det han kaller en "gesture notice". Hvis jeg forstår Barthes riktig, dreier det seg om en slags kroppslig kompetent følsomhet. Han hevder videre at sanglærere ofte overfokuserer på lungenes rolle i sangen – en mestring av pusten. Hos Fischer-Dieskau hører Barthes bare lungene (og kulturen), og ikke hals, tunge, tenner og glottis, hvorigjennom det han kaller "gesture notice", eller det han beskriver som "the voluptuous pleasures of its signifyer sounds", kommer til uttrykk (ibid: 271).

Hos Panzéra finner Barthes de kvalitetene han mener Fischer-Dieskau mangler. Man hører ikke først og fremst lunger og pust, men at han former frasene. Dessuten er Panzéra forsiktig i sin bruk av konsonantene i forhold til Fischer-Dieskau. Han artikulerer ikke, han uttaler (Barthes 1986a: 282), og gir "de vakre" vokalene bedre muligheter for å klinge. (Barthes 1986b: 271-272) Og så blir spørsmålet: Kan vi bruke disse begrepene i en diskusjon av Lauryn Hills sang? Kan vi plassere hennes synging i forhold til dem, slik som Barthes gjør med Fischer-Dieskau og Panzéra?

Som sagt var Lauryn Hill den sangeren jeg først tenkte på da jeg leste "The Grain of the Voice". Det hadde kanskje først og fremst å gjøre med at jeg opplever stemmen hennes som så organisk og naturlig. I forhold til Barthes' forklaringer av hva *the grain* er, var jeg da kanskje aller mest opptatt av hvordan Barthes vektla tilstedeværelsen av kroppens materialitet i stemmen. Hos Hill hører vi i det første verset og første halvdel av andre vers av "To Zion" en rolig, talende, men også litt hes synging. Hun synger i et lavt leie, og hun har mye luft i klangen (noe som er naturlig når man synger i dybden). Hesheten gir følelse av nærhet – nærvær av hals og glottis, som Barthes skriver om. Men hennes uttale av språket bidrar også til følelsen av nærhet. Vi hører en tydelig, men vakker diksjon.

I denne sammenheng vil jeg bemerke at i hvilken grad man opplever denne nærheten eller ikke, ofte er betinget vel så mye av hvordan sangen er produsert (ved opptak og i

lydmiks) som av hvordan en sanger synger. Lauryn Hills stemme ligger nokså langt fremme i lydbildet her. De delene av låta hvor hun synger i et lavt leie, er høyere i volum i forhold til der hvor hun synger lysere enn de sannsynligvis ville vært i en konsertsammenheng. Man kunne da stille spørsmål om hvorvidt denne nærheten, og de etter min mening vakre lydene vi hører, *egentlig* er en kvalitet ved hennes sang. Men et album er jo et ferdig produkt, eller et verk, og det vi hører er jo det vi hører. Så blir det et annet spørsmål hvordan en artist eller et band høres ut ved opptreden i forhold til på plate, og det vil jeg ikke gå nærmere inn på her. Her vil jeg konsentrere meg om forholdet mellom lyden av språket og formidling av tekstens innhold slik det fremstår på platen.

### **Om forholdet mellom formidling av lyden av språket og formidling av tekstens innhold i "To Zion"**

Barthes skriver om friksjon mellom musikk og språk i møte med stemmen som uttrykk for "the grain". Jeg skrev tidligere om hvordan jeg opplever at Hill har en "stemme med friksjon". Jeg tenkte nok da først og fremst på en friksjonspreget klang i stemmen som sådan. Men denne opplevelsen av friksjon kan også sies å bli forsterket av klangens møte med språket. Barthes skriver:

The lung, a stupid organ ... swells but does not become erect: it is in the throat, site where the phonic metal hardens and assumes its contour, it is in the facial mask that signifying breaks out, producing not soul but enjoyment. (ibid: 271)

Og i essayet "Music, Voice, Language" skriver han om hvordan Panzéra synger med "quasi-metallic strength of desire" med "an erected voice – a voice which gets an erection". (Barthes 1986a: 283)

I refrengene og siste halvdel av andre vers kan man kanskje si at Hill synger med en slik

”erigert” hals eller stemme. Stemmen er fokusert, trenger gjennom lydbildet nesten som en laserstråle, og vi hører lyden av musklene i halsen og munnen som former vokalene og konsonantene over tonene.

Som jeg allerede har vært inne på, skriver Barthes om hvordan Panzéra i sin sang nærmest neglisjerer konsonantene til fordel for vokalene – og som sangpedagog<sup>3</sup> anbefaler han å ”skøyte over dem” (konsonantene). (Barthes 1986b: 272)

Ansa Lønstrup beskriver i sin artikkel ”Dansk Vokalitet – en komparativ analyse af Aksel Schiøtz’s og Lars H.U.G.’s stemmer og vokale arbejde med dansk tone” syngemåten til Aksel Schiøtz omtrent på samme måte som Barthes beskriver Panzéras syngemåte. Men når det gjelder Lars H.U.G., trekker hun frem andre kvaliteter. Lønstrup beskriver H.U.G. sin syngemåte som udansk i den forstand at han legger så stor vekt på konsonantene. Han trekker dem ut og forvrenger dem i strid med gjeldende uttalenormer. Hun beskriver hvordan han bløtgjør konsonantene ved for eksempel å sette en anelse ”m” foran ”b”-en og ”n” foran ”d”-en. Hos H.U.G. dreier det seg altså ikke om ”en vokal baseret fonisk kontinuitet” som hos Schiøtz, eller som Barthes beskriver hos Panzéra. (Lønstrup 1997: 20)

I siste halvdel av andre vers synger Hill litt på samme måte: ”And I thank you for choosing me, to come through unto life to be”<sup>4</sup> – her har jeg en viss følelse av at hun synger på konsonantene. Det er særlig på de konsonantene jeg har understreket. Disse er jo allerede stemte konsonanter, men jeg opplever at hun synger dem som ekstra stemte (selv om hun ikke setter inn andre konsonanter foran slik H.U.G. gjør).

Ansa Lønstrup påpeker også flere andre interessante trekk ved måten H.U.G. bruker stemmen på, blant annet at han bruker den som et ”legende instrument”, og knytter dem opp mot Barthes’ begrep *grain*. Hun skriver videre:

---

At Panzera anbefaler dette *som sangpedagog*, står ikke skrevet i ”The Grain of the Voice”, men Barthes skriver om sine sangtimer med Panzéra i ”Music, Voice, Language”, så jeg mener det er naturlig å knytte utsagnet til hans praksis som sangpedagog.

<sup>4</sup> (Min understreking)



Han *kysser* i bogstavelig forstand tonerne ud, efter at de har knækket sig vej gennem de første (stemme) læbers registre og gennem svælgets ”growl”. Hvis dette ikke skulle foranledige en erotisk lytning, må man virkelig være enten døv eller en træmand. (ibid: 23)

H.U.G. smaker på konsonantene, som blir overdrevet stemte, noe som fører til en ”svækkelse af den sproglige ‘orden’”. (ibid: 23)

Lønstrup skriver også om hvordan H.U.G., blant annet med sin ”umulige artikulation i højden ... udtrykker en latent mulighed for meningssammenbrud” (ibid: 25). Og ”med sin mærkværdighed og fremmedhed skygger stemmens lyd for talens mening til fordel for en jouissance ved stemmens eget ‘fiktive rum’ ...” (ibid: 26). Dette er parallelt til hvordan Barthes et sted beskriver hvordan Panzéras sang ”... escape[s] the tyranny of signification”. (Barthes 1986b: 273) I sine forklaringer av begrepene *grain*, *pheno-song* og *geno-song*, og i bruken av begrepene i omtalen av de to sangerne, bruker Barthes stadig begrepene *signification* og *signifying*. Disse begrepene står i motsetning til hverandre og må også forstås i forhold til begrepsparet signifikant/signifikat i Ferdinand de Saussures språkteori. I Saussures språkteori betegner dette begrepsparet ”den uoppløselige tosidige relasjonen som utgjør det språklige tegnet”. (Lothe, Refsum, Solberg, 1997b: 232) Signifikanten er det vi kan beskrive som ”språktegnets lydlig uttryksstruktur”. Det er en differensiell størrelse, den defineres ”negativt som en forskjell eller et avvik, jf. f.eks. mann, menn, munn”. Den består av ”de forskjeller som skiller dens akustiske bilde fra andre”. Signifikatet er ”den språklige innholdsstørrelsen signifikanten betegner eller viser til”. Ifølge Saussures teori er signifikanten og signifikatet uløselig knyttet til hverandre, selv om sammenknyttingen er tilfeldig (jamfør det at signifikatet ”hest” har signifikanten *cheval* på fransk) (ibid: 232).

Denne sammenknyttingen mellom signifikant og signifikat er ikke like uløselig for Roland Barthes og en del andre poststrukturalistiske tenkere. Hos flere av disse tenkerne kan man si at ”strukturalistenes [som Saussure] syn på at språklige strukturer skulle ha et sentrum” imøtegås (Lothe, Refsum, Solberg, 1997a: 200). I stedet oppfattes signifikanten

som grunnleggende ustabil. Det foregår i en tekst ”et uendelig spill mellom signifikanter der den endelige mening utsettes”, og der ”det som skaper mening i teksten er den glidende meningsforskjellen, forskyvningen og gjentagelsen” (Derrida). Teksten blir ”som en vev av betydningsbærende elementer, ikke et ferdig tekstprodukt, men en foranderlig, betydningsproduerende praksis” (Barthes) (ibid: 200).

Det er i lys av dette vi må lese Barthes’ bruk av begrepene *signification* og *signifying*. Når Barthes hevder at Fischer-Dieskau sang bare formidler ”signification”, er det fordi han først og fremst hører signifikatene og ikke signifikantene. Fischer-Dieskau synger på en måte hvor han ikke vektlegger ordenes lydlige kvalitet. Panzéras sang, derimot, unnslipper ”the tyranny of signification”, eller ”the tyranny of meaning”, som Richard Middleton kaller det.<sup>5</sup>

I sin utlegning og drøfting av Barthes’ begreper i *Studying Popular Music* skriver Middleton:

... when the power of meaning is broken ... [in] this (erotic) process, the subject is deconstructed (“lost”), overwhelmed by the pleasures of *jouissance*. (Middleton 1990: 261)

Han skriver videre om forholdet mellom *plaisir* og *jouissance* (eller *pleasure* og *enjoyment*, som det står i den engelske oversettelsen jeg har lest):

*Plaisir* results, then, from the operation of the structures of signification through which the subject knows himself or herself; *jouissance* fractures these structures (ibid.).

Både Barthes, og Lønstrup og Middleton i sin omtale av Barthes’ teori, beskriver hvordan subjektet opplever et meningssammenbrudd når det er i en tilstand av *enjoyment* eller *jouissance*. Den erotiske fornøyelsen over vellyden tar over og skygger for oppfattelsen av mening i teksten. Oppfattelsen av *pheno-song* og *geno-song* står slik sett i motsetning til hverandre.

---

<sup>5</sup> Her siterer Middleton Barthes. Han bruker en annen oversettelse enn jeg gjør. Foruten denne forskjellen er ordene *jouissance* og *plaisir* i hans oversettelse ikke oversatt til *enjoyment* og *pleasure* slik de er i min oversettelse.

Men det behøver ikke være noe motsetningsforhold mellom tilstedeværelsen av *pheno-song* og *geno-song*. Generelt er jeg en lytter som er svært lite opptatt av tekstens innhold når jeg hører en sang. Ofte har jeg ikke ofret innholdet i teksten en tanke selv om jeg kan den utenat. Imidlertid hender det en sjelden gang at jeg møter en tekst som virkelig taler til meg. ”To Zion” er et eksempel på en låt der jeg allerede i de første gjennomlyttingene ble grepet av tekstens innhold. Dette kommer i tillegg til en stor fornøyelse ved Hills vakre og interessante stemme og hennes musikalske bruk av den.

Jeg opplever at det er mye både av *pheno-song* og *geno-song* hos Hill. Tilstedeværelsen av *geno-song* har jeg beskrevet tidligere. Med hensyn til *pheno-song* må det først sies at Hill er en sterk tekstformidler. Dessuten kan ”To Zion” som musikalsk uttrykk knyttes sterkt til en musikkultur – den afrikansk-amerikanske. Hill synger soul eller R&B etter alle kunstens regler (for det fikk hun som nevnt Grammy). Hun behersker de gjeldende konvensjoner innenfor sjangeren, for eksempel med hensyn til ”wailing” (eller soul-melismer) og rytmisk frasering. I siste refreng kommer et lite gospelkor inn og inngår i en slags call/response-interaksjon med Hill. Hill synger frasene først, og gospelsangerne repeterer. Det musikalske elementet call/response har vært sentralt i den afrikansk-amerikanske kirkemusikken til alle tider, og stammer opprinnelig fra vestafrikansk musikk og religionsutøvelse. (Jones 2002: 46) Etter å ha sunget refreng et del ganger begynner gospelsangerne å synte ”Marching, marching, marching to Zion” og “Beautiful, beautiful Zion” mens Hill synger “My joy” om igjen og om igjen. Tekstlinjene gospelsangerne synger er hentet fra en negro spiritual som heter “We’re Marching to Zion”.<sup>6</sup> Marsjrytmen (spilt av skarptromme) som går gjennom hele låta viser til negro spiritualen før gospelsangerne kommer inn, og kan sies å gjøre låta til en “marsj for Sion”. Dette er eksempler på at hun bruker elementer fra musikkulturen hun er en del av når hun skaper sitt uttrykk.

---

<sup>6</sup>Teksten til denne negro spiritual’en ble 29.05.06 funnet på websiden: [www.negrospirituals.com/news-song/we\\_re\\_marching\\_to\\_zion.htm](http://www.negrospirituals.com/news-song/we_re_marching_to_zion.htm). Sangen er også nevnt som ”I’m Marching to Zion” hos Jones (2002: 40). (Jeg gjetter på at det er den samme sangen, fordi jeg ikke har kommet over en som heter ”I’m Marching ...” og ikke ”We’re Marching to Zion” andre steder.)

Idet vi opplever formidlingen av teksten, og alle de kulturbærende elementene jeg beskrev ovenfor, opplever vi ikke et meningssammenbrudd. Men jeg vil påstå at det mest sentrale i grain- og phenosangbegrepene ikke er meningssammenbruddet i forhold til den språklige orden, men følsomheten i behandlingen av det musikalske materialet. At grain-kvaliteten ikke nødvendigvis er knyttet til et språklig uttrykk, ser vi der Barthes skriver om *grain* i instrumentalmusikk i “Music, Voice, Language”:

Further, aside from the voice, in instrumental music, the “grain” or its lack persists; for if there is no longer a language here to afford *signifying* in its extreme form and scope, there is at least the artist’s body which once again compels me to an evaluation: I will not judge a performance according to the rules of interpretation, the constraints of style (which are quite illusory, moreover), almost all of which belong to the pheno-song ... but according to the image of the body, of the body’s enjoyment – that Wanda Landowska’s harpsichord comes from her inner body ... and with regard to piano music, I know immediately which part of the body it is that plays: if it is the arms ... or if on the contrary it is the only erotic part of a pianist’s body: the pads of the fingers, whose “grain” I hear so rarely ... (Barthes 1986a: 277)

Måten Barthes her beskriver pianistens fingre på, nærmest som erogene soner, kan tyde på at det han forsøker å beskrive er en slags sensibilitet som kommer til uttrykk kroppslig. En sensibilitet som altså ikke bare kommer til uttrykk ved musikkens møte med språk og stemme. Jeg tror at hvorvidt man opplever et meningssammenbrudd i forhold til teksten eller ikke, avhenger av hvor man til enhver tid retter mest av sin oppmerksomhet – mot *phenosangen* eller *genosangen*.

Så langt vil jeg konkludere med at man kan snakke om tilstedeværelsen av en grain-kvalitet i Lauryn Hills vokaluttrykk i “To Zion”, men at den ikke nødvendigvis overskygger de mer pheno-tekstuelle kvalitetene i låta ved å forårsake et meningssammenbrudd. Pheno-sangen og geno-sangen ser ut til å kunne leve godt side om side. Jeg kommer tilbake til en mer problematiserende diskusjon av Barthes’ teorier etter hvert. Først vil jeg se nærmere på en annen sanger som jeg mener kan sies å ha grain-kvaliteten: Kate Bush.

#### 4. Kate Bush og “the Grain of the Voice”

Før jeg tar opp spørsmålet om tilstedeværelse av grain-kvalitet i Bushs vokaluttrykk, vil jeg komme med en mer generell presentasjon av Kate Bush som artist.

Å fastslå med sikkerhet hvilken sjanger Kate Bush tilhører er ikke helt enkelt. Noen ville kanskje si hun nærmest *er* en egen sjanger, eller i alle fall har skapt sin egen sjanger. Men selv om hun er aldri så nyskapende og særegen, er det ikke slik at hennes musikk har oppstått i et vakuum, uten relasjon til sin fortid eller samtid.

Jeg vil kanskje kalle musikken hennes for en slags kunstpop. Den er kjennetegnet av til dels kompliserte melodier og harmonikk. Man kan kanskje si at det melodiske og harmoniske står mer i fokus enn det rytmiske. Produksjonene er originale med hensyn til instrumentasjon. Hun bruker ofte strykere, piano og spesielle synthlyder. Gjennom hele karrieren så langt har hun brukt ny teknologi på en kreativ og interessant måte – fra hennes bruk av synther på 1980-tallet til det til dels programmerte musikalske uttrykket på hennes siste utgivelse, *Aerial* fra 2005. Hennes vokal har som nevnt en sentral rolle, og er ofte produsert slik at den høres nær ut og slik at man tydelig hører hennes diksjon og særegne stemmeklang(er). Det er veldig lite blues eller soul i musikken – og heller ikke mye country. Sånn sett er den veldig europeisk – nærmere bestemt nordeuropeisk – blant annet på grunn av bruken av elementer fra irsk folkemusikk. Musikken kan kanskje sies å være lite bandorientert. Den står i slik sett i noen grad i motsetning til Lauryn Hill, så vidt jeg kan høre. For selv om begge blander teknologi (synther og programmering) og spilte instrumenter, føles det som om bandstrukturen ligger som premiss i det meste av moderne soul, R&B og neosoul også når ikke alle vanlige bandelementer er til stede eller de er supplert av flere andre elementer. Det at musikken er lite bandorientert kombinert med hennes utstrakte bruk av strykere og piano kan vel sies å gjøre betegnelsen kunstpop nokså treffende.

Bushs uttrykk har også en sterk visuell side. For det første drev hun mye med dans i ungdommen og tidlig i karrieren. Hun tok blant annet timer hos danseren og pantomimeartisten Lindsay Kemp. Dansen var en sentral del av hennes opptredener, ikke minst hennes eneste større turné, *Tour of Life* i 1979, der hun var en av de første som brukte “hands-free”-mikrofon (Moy 2007: 2). Da hun etter dette i all hovedsak sluttet å holde konserter, fortsatte dansen å spille en sentral rolle i hennes mange spesielle musikkvideoer. Og kanskje fordi hun sluttet å holde konserter, skulle musikkvideoene hennes komme til å bli det viktigste visuelle uttrykket hennes. Det bør også nevnes i denne sammenheng at hennes platecovere hele veien har vært spesielle og en integrert del av uttrykket.

Kate Bush er født 30. juli 1958 og heter opprinnelig Catherine til fornavn. Hun vokste opp i en middelklassefamilie i East Wickham, Kent med relativt god økonomi – “comfortable, without being privileged” som Ron Moy skriver i sin bok om henne (ibid.: 1). Det var kanskje spesielt nære bånd mellom familiemedlemmene. Faren og den ene broren Paddy var musikalske mentorer (ifølge dem selv), og Paddy bidrar musikalsk på alle platene hennes. Hun viste tidlig musikalsk talent, særlig innen komposisjon. Gjennom tenårene skrev hun en masse sanger, og hun ble også en kompetent selvlært pianist.

I sin bok skriver Ron Moy en del om hennes bakgrunn og inspirasjonskilder i kapitlet “A Daughter of Albion?: Kate Bush and Mythologies of Englishness”. Hans hovedanliggende i kapitlet er å drøfte i hvilken grad hennes engelske bakgrunn har betydning for hennes musikalske uttrykk, noe som påvirker vinklingen hans både når han skriver om bakgrunn og inspirasjonskilder og hans drøfting av hennes engelske aksent med utgangspunkt i “The Grain of the Voice” av Barthes, som jeg kommer tilbake til senere i oppgaven. Faren til Kate Bush kommer fra en fattig familie fra Essex, med en dokumentert historie derfra helt tilbake til 1700-tallet. Han fikk stipend og utdannet seg til lege, og klatret dermed opp i et middelklassesjikt. Han giftet seg med en sykepleier som var datter av en irsk bonde. Trolig som følge av morens irske bakgrunn gikk den unge Catherine Bush på katolsk skole. Hun er i ettertid ambivalent i forhold til

religionens betydning, og har på den ene siden uttalt at “It never touched my heart”(fra Jovanovic 2005 i Moy 2007: 58) og “I would never say I was a strict follower of Roman Catholic belief”(ibid.), men på den andre siden at “a lot of the images are in there; they have to be, they are so strong. Such powerful, beautiful, passionate images!” (ibid.). Hun hørte mye irsk musikk som barn. Broren har fortalt om onkler som trakterte instrumenter som feler og akkordion. Og broren ble jo sågar instrumentmaker med middelalderinstrumenter som spesialfelt. Faren drev på sin side også med musikk, og skal blant annet ha solgt rettighetene til en av sine komposisjoner for å få råd til en forlovelsesring. Det er altså tydelig at hun kommer fra en musikkfamilie på både mors- og farssiden. Og det er grunn til å anta at noe av det vi hører av irske folkemusikkelementer i musikken hennes, skriver seg fra hennes familiebakgrunn.

Det jeg skrev om at musikken høres europeisk ut, i alle fall ikke amerikansk, stemmer godt overens med hva hun selv sier om amerikansk påvirkning i et intervju fra 1985:

“I think probably most of the stuff I’ve liked, though, has actually been English, and possibly that’s why my roots aren’t American. Whereas perhaps with the majority of other people ... most of their heroes would have been American.” (ibid.: 59)

Ifølge Bush selv er hun influert av artister som David Bowie, Bryan Ferry og Roxy Music, Elton John, Billie Holiday og mer generelt av folkemusikk (spesielt irsk) og klassisk musikk, og mer overraskende, ifølge Moy, av Captain Beefheart, Frank Zappa, Steely Dan og Rolf Harris (ibid.: 60).

### **Mitt møte med Kate Bush**

En eller annen gang i siste halvdel av 1980-tallet hørte jeg en av de vakreste stemmene jeg hadde hørt noen gang. Det var en fin, rolig låt der en mann sang versene og en aldeles nydelig kvinnestemme kom mellom versene og sang “Don’t give up” og noen linjer til. Etter hvert så jeg også musikkvideoen, og før jeg og min mor dro på ferie til Korsika i

1988 , oppdaget jeg at hun hadde kjøpt Peter Gabriels *So* på kassett, albumet med denne låta. Jeg tror jeg hørte den hundre ganger eller noe i løpet av ferien. Det var flere ting ved denne låta og Kate Bushs stemme som gjorde sterkt inntrykk på meg. Det var gjennomgående en fin melodi, og jeg tror kanskje jeg kjente desperasjonen i Peter Gabriels stemme idet han sang versene selv om jeg ikke forstod så mye av teksten. Jeg kunne på den tiden akkurat nok engelsk til at jeg forstod hva “Don’t give up” betydde. Og når Bush kom inn med sin fløyelsmyke, nære stemme etter de såre, litt desperate versene sunget av Gabriel og sang “Don’t give up”, bar det liksom bud om at alt ville bli bra igjen. Det var som om all verdens trøst lå i denne stemmen som sang denne teksten med denne melodien. Jeg kunne ikke få nok.

Når jeg hører “Don’t give up” i dag og prøver å finne ut av hva det er ved Kate Bushs sang som gjør så sterkt inntrykk, er det første jeg tenker på at hun låter veldig nær. Det gjør hun for så vidt i svært mange låter, egentlig de fleste låtene jeg har hørt. Det er jo et bevisst valg hun og produsentene hun har hatt gjennom årene har tatt; å legge stemmen hennes langt frem i miksen.

Det helt spesielle for meg, i alle fall, med den nærheten Kate Bushs stemme virkeliggjør, er nettopp hvilke lyder hun lager med stemmen og ikke minst munnen. Det handler om hvordan språket uttales og med hvilken sensitivitet det uttales. For jeg tror det er uttalen hennes som først og fremst oppleves fløyelsmyk, og ikke stemmen som sådan. Den kan i en del tilfeller låte skingrende (som i ”Wuthering Heights”).

Da jeg først begynte å høre på “Breathing”, hadde jeg ingen anelse om hva den handlet om. Jeg fikk vel, uten at jeg på noe tidspunkt tenkte over det, en fornemmelse av at det var et visst alvor i den. Både akkordene og melodikken og Kate Bushs sang kan sies å peke i retning av noe trist. Som lytter til sang er jeg normalt ikke spesielt opptatt av tekst. Jeg oppfattet ikke hva denne sangen handlet om før jeg fant teksten på internett og i tillegg leste hva som stod om låta på Wikipedia. Da hadde jeg allerede hørt låta nokså mange ganger og opplevd nytelse. Jeg nøt Kate Bushs stemme, den vakre melodien mot akkordene og helheten med produksjon og alt.



“Breathing”, fra albumet *Never for Ever* (1980), er en av mine favorittlåter av Kate Bush. Låta er et av mange eksempler jeg kunne brukt for å beskrive det jeg oppfatter som grain-kvaliteter i Bushs sang. Når jeg velger akkurat denne låta, er det først og fremst fordi jeg liker den, Som tidligere nevnt la jeg først merke til de melodiske og harmoniske kvalitetene og Bushs sang. Jeg opplever låta som vakker og stemningsskapende helt uavhengig av tekstens innhold. Før jeg etter hvert også tar for meg forholdet mellom tekst og sang, vil jeg beskrive grain-kvaliteter i sangen og drøfte forholdet mellom grain, diksjon og aksent.

Noe som generelt kjennetegner Bushs vokaluttrykk er at hun synger med svært tydelig og “ren” diksjon. Jeg opplever også at hun på en måte smaker på lydene i språket underveis. Både konsonantlydene og vokallydene er veldig spisse og smale. Man skulle kanskje dermed tro at de også var harde, men de oppleves heller som myke – som for eksempel den distinkte, men mykt satte d-lyden i “inside” (3. ord i teksten). S’en i “skin” er veldig smal og spiss, den påfølgende k’en er kort og distinkt og i’en er også smal og spiss. Dette er typisk for mange (om ikke de fleste) av ordene hun synger.

Outside  
Gets inside  
Through her skin.  
I’ve been out before  
But this time it’s much safer in.

Last night  
in the sky,  
Such a bright light.  
My radar send me danger  
But my instincts tell me to keep

Man kan også i noen grad høre “the phonic metal that hardens” i de to siste linjene av versets to deler (fra “I’ve been out ...”, og “My radar ...”). (Barthes 1986b: 271)  
Samtidig som hun synger lysere og litt sterkere, blir klangen skarpere og mer fokusert.

Når vi hører henne synge ordet “blew” i slutten av andre vers, får vi et slags utslag av det ”svelgets grovl” Ansa Lønstrup beskriver i sin omtale av Lars H.U.G. (Lønstrup 1997: 23) Bush forvrenger stemmeklangen – og vi får på den ene siden en mulighet for opplevelse av et meningssammenbrudd, samtidig som Bush på den andre siden forsterker tekstens meningsinnhold, både i ordet selv (ordet blåses ut med stor kraft) og i setningen som helhet.

Ut fra det jeg skriver her om grain-kvalitet i “Breathing” kan det se ut som om grain-kvaliteten først og fremst er kjennetegnet av tydelig diksjon. Jeg tror imidlertid ikke diksjonens tydelighet er det sentrale poenget. Hvis jeg har rett i min antakelse, må det kanskje finnes eksempler på sang med utydelig diksjon, men likevel med grain. Lønstrup er inne på dette i sin diskusjon av Lars H.U.G. Lars H.U.G har for så vidt tydelig diksjon, men den er ikke ren. Stemmen knirker og sprekker til stadighet, og konsonantene er grovere utformet. Jeg tror imidlertid at det ofte vil være slik at de vi opplever at har en grain-kvalitet, også vil ha en tydelig diksjon. Når vi opplever at en sanger har grain-kvalitet, får vi en følelse av at sangeren på følsomt vis leker med lydene i språket (vel å merke om hun synger en tekst) og gjør noe spesielt ut av dem. Hvis sangeren samtidig ønsker å formidle teksten, noe de vel stort sett gjør, er det også naturlig at leken med lydene ikke “tar av” og forstyrrer for tekstformidlingen. Men jeg vil faktisk også hevde at de ikke-språklige lydene til en som synger en scat-solo, hvis hun er dyktig, som oftest vil oppleves som tydelige. Selv om de ikke formidler språklig budskap, må de være tydelige for å komme til sin rett og formidle som musikalske gester. Jeg mener for så vidt å ha hørt eksempler på det motsatte i moderne norsk jazz, men da har utydeligheten vært et virkemiddel for å formidle en stemning av vaghet eller tilsløretet.

Grain og diksjon er ikke uløselig knyttet sammen, men det ser ut til å være sammenhenger mellom grain-kvalitet og tydelig diksjon. Men hvordan er det med forholdet mellom grain og aksent?

### **Om aksent og ” The Grain”**

Hva er det ved sangen som gjør at vi så tydelig kan høre at det nettopp er Kate Bush som synger? Moy trekker frem aksenten. Jeg er enig med Moy i at det har betydning for hvor mye hun skiller seg ut, men jeg er usikker på holdbarheten i hans argumentasjon omkring aksentens betydning for tilstedeværelsen av en grain-kvalitet.

For Moy er hans hovedanliggende når han tar for seg “Accent and The Grain of the Voice” å diskutere hvilken betydning hennes engelske aksent har for vår opplevelse av vokaluttrykket. Ifølge Moy synger nesten alle engelske popartister med en, om ikke akkurat nordamerikansk, så i alle fall “transatlantisk” aksent. Han nevner flere grunner til det: blant annet kulturelt hegemoni, mytologier om “coolness” og lingvistiske faktorer som “poetics, metre and accent”. Alle disse faktorene påvirker (impact upon) det Barthes omtaler som “grain”. (Moy 2007: 63)

Moy gir en kort redegjørelse for de mest grunnleggende aspektene ved Barthes’ teorier om “The Grain of the Voice”, men tar forbehold med hensyn til å strekke bruken av teoriene for langt før han diskuterer spørsmålet om grain-kvalitet hos Bush:

“[The] binary aesthetics of post-structuralist critical theory can be too reductive and quasi-scientific for wide application in popular music.”(ibid.)

Moy er i utgangspunktet mer kritisk til Barthes’ estetiske teori enn jeg er, og velger å legge en noe begrenset lesning av ham til grunn. Jeg har jo en følelse av at en poststrukturalistisk tilnærming kanskje vil være mindre reduktiv enn andre fordi den kanskje er mer åpen og til dels noe vag.

På tross av problemer Moy ser ved teoriene (som jeg vil komme tilbake til senere) mener han at noen aspekter ved dem kan være nyttige i analyse av sangstemmer i populærmusikk, særlig med hensyn til spørsmål om etnisitet og nasjonal identitet (ibid.).

Han mener at når det gjelder populærmusikk, kan vi bruke Barthes' teorier i en diskusjon av betydningen aksent har for opplevelsen av *jouissance*.

Ifølge Moy kan det hevdes at en utpreget engelsk, og spesielt sør-engelsk, aksent er svært uvanlig å høre i populærmusikk overhodet, og at det i seg selv gjør at uttrykket oppleves som mer individuelt og unikt. Moy skriver at når vi for eksempel hører den distinkte t-lyden i "water" ("un-flapped" i motsetning til det transatlantiske "wader") eller den r-løse uttalen av et ord som 'far' eller andre engelske eller sør-engelske uttalelyder i Bushs sang, så opplever vi både en utfordring til den hegemoniske transatlantiske normen og en personlig og etnisk fysikalitet i lydene.

Det er altså ifølge Moy mulighet for å oppleve grader av både *plaisir* og *jouissance* ved lytting til Bushs sør-engelske aksent – og enda mer (av begge deler, slik jeg forstår ham) enn det som hadde vært mulig om hun hadde sunget med en mer standardisert transatlantisk aksent (ibid.: 64).

I den grad det er så enkelt å skille *plaisir*-følelsen og *jouissance*-følelsen helt fra hverandre, opplever også jeg begge deler når jeg hører Kate Bushs sang. Men jeg synes det høres rart ut at det at hun synger med engelsk aksent skulle kunne muliggjøre den opplevelsen noe mer enn det en transatlantisk sang skulle kunne gjøre.

Et relevant og interessant eksempel å trekke frem i denne sammenhengen er Kate Bushs versjon av Marvin Gayes "Sexual Healing". Her synger hun med en noe mer transatlantisk aksent enn ellers. Hun har f.eks. noen myke t-lyder ("flapped") og bredere vokaler her og der. Likevel er hennes britiske opphav svært så tydelig. For det første vil jeg si at min *jouissance*-opplevelse ved å høre hennes noe avslepne engelske aksent ikke er noe mindre enn når hun synger med renere engelsk aksent. Hun setter fortsatt sitt sterkt personlige preg når hun synger. For det andre opplever jeg ikke noe mindre *jouissance* når jeg lytter til Marvin Gayes helt transatlantiske aksent enn når jeg lytter til Kate Bushs nokså engelske aksent. Men hvordan Moy eller jeg opplever *jouissance* ved lytting til

sangere med forskjellige aksenter kan kanskje ikke brukes som noe bevis for eller imot tilstedeværelsen av grain-kvalitet.

I tillegg til konsonantlydene jeg var inne på tidligere, påpeker Moy også en sterkere tendens til sammentrekning av stavelser som, sammen med de mykere konsonantene, ifølge ham gir amerikansk diksjon en mer smidig flyt i uttalen av ordene, og de mer vidåpne vokalene gir mulighet for større grad av “physical, oral dexterity” – noe som egentlig skulle gi rom for sterkere opplevelse av grain-kvalitet i sangen (ibid.: 64). I denne sammenhengen hevder han at det ikke er noen tilfeldighet at svært mange “lead vocalists” har spesielt stor eller vid munn, og han trekker frem Bush som et tydelig eksempel.

Jeg er til dels enig med ham her, men tenker også kanskje at smale, klare vokallyder kan forsterkes ved å gjøre bruk av et større resonansrom i munnen – og ikke bare de mer åpne vokallydene vi gjerne hører i transatlantisk engelsk. Og når det gjelder de spisse, rene vokalene jeg tidligere beskrev i omtalen av grain-kvalitet hos Bush, tror jeg de er mer spesielle for henne personlig enn for britisk aksent (kanskje med unntak av a’ene). E’er og i’er uttales ofte mye åpnere og mindre distinkt enn hos Bush. I The Beatles’ “Here, There and Everywhere”, for eksempel, er e’ene i “there” og “everywhere” mindre spisse enn de stort sett er hos Bush, selv om aksenten må sies høres nokså britisk ut.

Så langt mener jeg Moy gjør en litt forenklet lesning av Barthes’ teori. Jeg er selvfølgelig enig i at man fremstår som mer unik om man synger med en sjelden dialekt eller aksent. Men det er ingen grunn til å tro, ut fra Barthes’ essay, at han mener det har noen betydning for tilstedeværelsen av grain hvilket språk man synger på eller med hvilken aksent man synger. Man kan absolutt tenke seg at man ved lytting til en annen sanger med sør-engelsk aksent opplever at hun har mye mindre av grain-kvaliteten enn hva Kate Bush har.

Moy skriver videre om hvordan Bush bruker stemmen som et instrument. Han mener alle sangere gjør det, men i varierende grad. Han trekker frem Bushs bruk av fremmede språk

og bruken av opptak av ord spilt baklengs som eksempler, og hevder de gir økt opplevelse av *jouissance* på bekostning av *plaisir*:

“At various points the artist has drawn upon foreign tongues – another clear victory for *jouissance* over *plaisir* if this device denies the reader narrative comprehension. On [*Hounds of Love*] the use of German is a very effective demonstration of *geno-song*, as is the employment of backward-taped words at the end of ‘Hello Earth’.” (ibid.)

Når Moy trekker inn Barthes’ begreper i beskrivelsen av hvordan vi får en annen opplevelse av vokallydene når vi hører fremmede språk eller et kjent språk spilt baklengs, kan det i denne sammenhengen, en diskusjon om grain-kvalitet, bli sendt ut som om han mener opplevelsen av fremmed språk gir større grain-kvalitet. Det ville i så fall bli misvisende. Eric Clarke skriver som nevnt at vi blir mer oppmerksomme på detaljer i sansestimuli vi utsettes for når vi ikke forstår dem – eller deres betydning i sammenhengen de opptrer i. (Clarke 2005: 32) Med hensyn til språk resulterer det ofte i at vi ved lytting til språk vi ikke forstår, blir ekstra oppmerksomme på den store variasjonen av lyd kvaliteter som kjennetegner det bestemte språket (ibid.: 34). Moys *opplevelse* av grain i sangen blir kanskje forsterket fordi han ikke forstår, enten det er et fremmede språk eller engelsk spilt baklengs, men det betyr ikke at den *har* mer grainkvalitet. Men som jeg var inne på, er opplevelsen av å lete mer eller mindre desperat etter struktur (invarianter) i et språk man ikke får noe ut av noe ganske annet enn å dyrke nyansene og detaljene i lyden av et språk man allerede kjenner.

Hvis Moy generelt opplever mer *jouissance* ved lytting til sangere med engelsk aksent, tenker jeg at det først og fremst kan komme av at han liker den aksenten bedre enn den transatlantiske.

Jeg oppfatter det nok litt som om Moy har grepet tak i det Barthes skriver om at “the materiality of the body [is] speaking its *mother tongue*” (min utheving) og forsøkt å gjøre et poeng ut av aksent og språklig tilhørighet i forhold til spørsmålet om grain eller ikke grain. Men jeg er ikke helt enig i slutningene han trekker i sin diskusjon, og tror

spørsmålet om aksent er litt på siden av hva “The Grain of the Voice” egentlig handler om.

Jeg vil nå vende tilbake til ”Breathing” og se litt på forholdet mellom tekst og vokaluttrykk.

### **Om forholdet mellom formidling av lyden av språket og formidling av tekstens innhold i ”Breathing”**

Som nevnt tidligere tok det litt tid og krevde en bevisst vilje til å forstå teksten til denne sangen for at jeg egentlig skulle lytte noe særlig til den. Men det behøver ikke bety at det ikke er et nært forhold mellom teksten og hvordan den er sunget. Ved nærmere lytting vil jeg heller si at teksten og hvordan den er sunget er nært sammenknyttet. Før jeg skriver mer om denne sammenhengen, vil jeg forsøke å gjøre rede for hva teksten handler om.

Helt grunnleggende er teksten en beskrivelse av hvordan et foster i livmoren opplever sin livssituasjon som overlevende etter at en atombombe er blitt sluppet et sted i nærheten.

Vers 1 handler om fosteret som opplever verden utenfor gjennom morens hud – følelsen av fare ved opplevelsen av det sterke lysglimt, men “my instincts tell me to keep breathing”. Fosteret opplever seg som tryggere inne i sin mors liv, men farene utenfor trenger seg inn. I refrenget beskriver fosteret hvordan det puster sin mor inn, men også nikotinen fra røyken hennes. Dessuten puster fosteret inn “nuclear fallout” – radioaktivt støv som spres etter en eksplosjon: “Breathing the fallout in out in ...”

Deretter, i vers 2, reflekterer fosteret over sin skjebne og konstaterer at hun ikke vil overleve – plutoniumbiter blinker/glitrer i alles lunger. Hun uttrykker sin kjærlighet til moren og anklager de ansvarlige for katastrofen som ikke forstod Livet – “only the fools blew it, you and me knew life itself is breathing”. Her er koblingen mellom pust og liv både metaforisk og på en måte direkte beskrivende.

I låtas midt del hører vi et opptak av en slags faglig og distansert utlegning om hvordan man kan bestemme størrelsen på en kjernefysisk eksplosjon og avgjøre om bomben som er sprengt er av det mindre kraftige, middels kraftige eller kraftigste slaget. Dette står i grell kontrast til fosterets opplevelse av livet etter atombomben, og skaper en opplevelse av en ubehagelig fremmedgjøring hos lytteren – noe som styrker sangens politiske budskap i en tid preget av våpenkappløp og kald krig.

I avslutningen går frasene “What are we going to do without” og “We are all going to die without” igjen og igjen, sunget av mannlige sangere, mens Kate Bush nærmest skriker desperat ut fraser som “Oh please”, “Leave me something to breathe” og “Breathe in deep”. (Dette er for øvrig et eksempel på call/response, som jeg tidligere nevnte som typisk sjangertrekk innen den afroamerikanske musikktradisjonen.)

Denne teksten må sies å ha et ganske sterkt og alvorlig innhold. Et interessant spørsmål i denne sammenhengen er hvorfor det tok så mye lengre tid å oppfatte teksten til “Breathing” enn den til “To Zion”. Var det fordi et meningssammenbrudd som følge av grain-kvaliteten fullstendig overskygget det tekstlige innholdet?

Som jeg var inne på tidligere, har Bush generelt en tydelig og ren diksjon, så teksten skulle sånn sett være lett å få med seg. Det som imidlertid kan ha en viss betydning er de to tekstenes nokså forskjellige karakterer. I “To Zion” forteller Lauryn Hill nokså rett frem om hvor glad hun er over å ha født Zion på tross av formaningene fra folk rundt henne, uten utstrakt bruk av metaforer. I “Breathing” er teksten ganske ordknapp, og på grunn av perspektivet til fortelleren i teksten – et foster i livmoren – får vi begrenset tilgang til virkeligheten som beskrives. Fosteret oppfatter bruddstykker av en virkelighet det ikke helt kan begripe. Det gjør den vanskeligere å forstå rent umiddelbart.

Men trolig er den viktigste grunnen til at jeg ikke oppfattet tekstens innhold at et eller annet i musikken sporet meg inn på en musikalsk opplevelse der jeg orienterte meg mot musikalske detaljer heller enn det tekstlige innholdet. Det som i alle fall er sikkert er at Bush synger på en måte som formidler teksten. Det er for eksempel ikke tilfeldig i



forhold til teksten på hvilke steder hun synger sterkere eller svakere eller forvrenger stemmeklangen. Eksempler på det siste har vi blant annet i det allerede omtalte ordet “blew” i andre vers, der hun som nevnt “blåser” ordet hardt ut så det forvrenges, samtidig som det forsterker tekstens budskap, og i avslutningen, der hun skriker ut blant annet “leave me something to breathe”. Og jeg opplever det slik at de “effektene” hun bruker – eller nyanseringene i det vokale uttrykket – som fungerer med hensyn til å formidle tekst, stort sett er de samme som gir meg en sanselig nytelse dersom jeg fokuserer på lyder og ikke på mening.

Idet jeg skriver om låta “Breathing” sett i lys av “The Grain of the Voice” av Roland Barthes, er det interessant å ta opp det han skriver om pusten og lungenes rolle i sangen:

... this is the myth of *breath*. How many singing teachers have we heard prophesy that the whole art of song was in the mastery, the proper management of breathing! Now, the breath is the *pneuma*, the soul swelling or breaking, and any exclusive art of the breath is likely to become a secretly mystical art (a mysticism reduced to the demands of the long-playing record). The lung, a stupid organ (the lights of catfood!), swells but does not become erect: it is in the throat, site where the phonic metal hardens and assumes its contour, it is in the facial mask that signifying breaks out, producing not soul but enjoyment.” (Barthes 1986b: 271)

Jeg vil først ta tak i det Barthes skriver om mestring av pusten som noe mystisk. Han trekker inn ordet *pneuma*, som på gammelgresk betyr pust, men også ånd, akkurat som det er en kobling mellom *spiritus* og *respirare* på latin og ånd og ånde på norsk. Når Barthes skriver om pusten på denne måten, er det nok til dels fordi han mener spørsmål om pustens rolle har fått for mye oppmerksomhet blant sangere og sangpedagoger, og sikkert også anmeldere og musikkforskere og andre som måtte mene noe generelt om sangkunsten, og at grain-fenomenet han beskriver har fått altfor liten oppmerksomhet. Han knytter pusten til noe mystisk og metafysisk for muligens å plassere det innenfor det pheno-tekstuelle, ved å bruke den etymologiske koblingen mellom pust og ånd. Men pusten er jo et veldig fysisk fenomen og et sterkt uttrykk for vitalitet. Koblingen til det åndelige er mystisk og fremstår med et visst preg av å være gammelt metafysisk tankegods, og i tillegg synes det hos Barthes å være knyttet opp mot en platonsk

dualisme. Det ser ut til at livet, som pusten kan ses som et uttrykk for, er blitt abstrahert og har “gitt liv” til ånd eller ånden i idéverdenen. Sånn sett er det ikke sikkert Barthes hadde trengt å være så “redd” for pustens rolle i sangen.

Foruten å sette spørsmålstegn ved Barthes’ kobling mellom pust og ånd, kan man innvende at helt uten pusten kommer ingen lyd. Det er luftstrømmen en sanger sender gjennom halsen ved utpust som får stemmebåndene til å vibrere og dermed skape lyd. Men det som kanskje er enda viktigere i denne sammenhengen er at pusten har en stor rolle å spille for den estetiske utformingen av det vokale uttrykket, sammen med lepper, munnhule, tunge, hals og glottis og forholdet til språket. Det er styrken i luftstrømmen og variasjoner i styrken som skaper den klangen som formes og manipuleres av halsen og munnen.

“Breathing” som låt er et interessant eksempel i forbindelse med denne drøftingen av forholdet mellom pust og ånd. I teksten fungerer pusten som metafor for liv, samtidig som den tematiseres som livsnødvendig funksjon helt konkret. I diskusjonen om vokaluttrykk kan pusten også sies å være avgjørende for sangen – både for dens blotte eksistens og for dens estetiske utforming eller uttrykk.

I teksten ser vi at pusten som metafor for liv kan være fint og sterkt. Men pustens tilknytning til det åndelige gjennom ordenes felles opphav er det ikke sikkert vi trenger. Pusten er for det foniske metallet, som Barthes skriver om, det samme som blodet er for en ereksjon – for å bruke hans egen sammenligning.

Akkurat som i min studie av “To Zion” av Lauryn Hill har jeg i min studie av “Breathing” av Kate Bush funnet noe av det jeg tror Barthes ville beskrive som grain-kvalitet. Etter å ha sett nærmere på forholdet mellom tekstformidling og språk- og munnlyder i de to sangene mener jeg å kunne høre mye både av det Barthes kaller pheno-sang, og det han kaller geno-sang. Jeg mener faktisk pheno-sangen og geno-sangen kan sies å gå hånd i hånd. Det kan se ut som oppstillingen av disse begrepene som

motsetninger ikke fungerer. Jeg vil i det følgende se nærmere på problemer ved Barthes' teori.

## 5. Om Barthes' teori, sanselighet og nivåer av musikalsk mening

### Om Barthes' teori

Både Simon Frith og Ron Moy tar opp spørsmålet om hvorvidt det finnes stemmer eller vokaluttrykk helt uten grain. Frith skriver om Barthes' idé om "den grain-løse stemme" at den kan være hensiktsmessig i en beskrivelse og forståelse av forholdet mellom kvinnelige korister og en mannlig solist i et band: "here we have three smart, fleshly women, singing "grainlessly", while a physically awkward male star waxes *bodily*" (Frith 1996: 191f). Moy er imidlertid av den oppfatning at det heller må være snakk om grader av grain i uttrykket enn en absolutt motsetning mellom tilstedeværelse og fravær av grain. Han mener det må ses som et hovedargument mot Barthes' teorier at alle individuelle stemmer har grain-kvalitet – "materiality, physicality and, to a varying extent, individuality. No singing voice is ever just about plaisir or pheno-song, regardless of our individual likes or dislikes". (Moy 2007: 63) I tråd med hva jeg allerede har vært inne på bl.a. i min drøfting av forholdet mellom formidling av lyden av språket og formidling av tekstens innhold i Hills "To Zion", er jeg enig med Moy her.

Barthes er i sin beskrivelse av Fischer-Dieskaus sang som grain-løs svært kategorisk: "nothing persuades us to enjoyment ... it never transcends culture." (Barthes 1986b: 271) Etter å ha lyttet til både Fischer-Dieskau og Panzéra, kan jeg godt forstå at Barthes velger å kontrastere de to. Jeg opplever også at jeg hører mer av Panzéras fysikalitet i hans uttale av språket enn av Fischer-Dieskaus fysikalitet i hans uttale. Men jeg mener helt klart det er spørsmål om grader, og jeg tror kanskje Barthes er så kategorisk fordi han rett og slett ikke liker syngingen til Fischer-Dieskau. I denne sammenhengen kan jeg nevne at Frith i sin omtale av "The Grain of the Voice" foreslår at en stemme med grain-kvalitet kanskje ganske enkelt er en stemme vi opplever å få en form for fysisk sympati for (Frith 2002: 192). Jeg tror Frith er inne på noe, men fordi vi mennesker ofte har forskjellig smak, vil begrepet bli nokså intetsigende om vi bare lar det være med det. Jeg tror heller det er slik at vi opplever *jouissance* når vi hører en stemme med grain-kvalitet som også harmonerer

med vår personlige smak. Jeg mener nemlig at vi kan ha en forståelse av at en sanger har en form for grain-kvalitet uten selv å oppleve *jouissance* ved lytting til den aktuelle sangeren. Jeg synes for eksempel stemmeklangene og munnlydene til Prince eller Lars H.U.G. egentlig er litt “stygge”, men jeg opplever dem som interessante, og føler på en måte at det “er noe der”.

Men i tillegg til å kritisere ideen om “den grain-løse stemmen” på grunnlag av hva som virker rimelig i forhold til en slags “common sense-tankegang” rundt det hele, kan man også kritisere denne ideen (og i grunnen hele teorien) mer analytisk. Et sentralt spørsmål er nemlig om det går an å skille så helt klart mellom *pheno-song* og “signification” på den ene siden og *geno-song* og “signifying” på den andre.

Jeg kom først på sporet av denne problemstillingen da jeg reflekterte over hva Barthes legger i begrepet *gesture notice*. Barthes forteller om hvordan det er et ideal å få kroppen til å være med i den musikalske diksjonen, ikke ved en følelsesimpuls, men ved hva han kaller en “gesture notice” (Barthes 1986: 271). Jeg forstår det som at dette “gesture notice” forutsetter en form for kompetanse hos sangeren – en kroppslig kompetanse, som gjør at vi (lytterne) oppfatter at kroppens deltakelse ikke bare dreier seg om en følelsesimpuls. Hvis en lytter skal kunne oppfatte denne kvaliteten – at kroppen er med i den musikalske diksjonen, med en “gesture notice” – må lytteren ikke selv være innehaver av denne kompetansen, men hun må ha kjennskap til den. Ellers vil stemmens befatning med musikken oppfattes som impulsstyrt og tilfeldig. Jeg mener dette kan innebære at en form for betegnelse (“signification”) ligger innbakt i det Barthes oppfatter som “geno-song”. For at geno-sangen skal være geno-sang, må den henvise til en felles forståelse av hva geno-sang er. Denne felles forståelsen kan beskrives som en “pheno-tekstuell”<sup>7</sup> størrelse. Det må kanskje ligge et element av kommunikasjon og representasjon i geno-sangen.

---

<sup>7</sup> Barthes bruker ikke selv begrepet *pheno-tekstuell* i “The Grain of the Voice”. Han introduserer sine begreper *pheno-song* og *geno-song* ut fra Kristevas begreper *pheno-text* og *geno-text*, og skriver aldri om pheno-tekstualitet. Når jeg bruker ordet pheno-tekstuell, støtter jeg meg til det jeg har lest om Kristevas begreper i Graham Allens bok *Intertextuality*, s. 50.

Slik jeg forstår ham, mener jeg Middleton påpeker noe av det samme. I sin drøfting av Barthes' teori har Middleton et sitat fra hans essay "Loving Schumann":

"[the body] speaks, it disclaims, it redoubles its voice: *it speaks but says nothing*: because as soon as it is musical, speech – or its instrumental substitute – is no longer linguistic, but corporal ..."  
(Middleton 1990: 265)

Og her utlegger han videre Barthes' syn på *the musical body*:

"Unlike verbal language, where referents are unimportant compared to networks of signifieds, music, he argues, privileges the reference function; and its referent is the body. 'The body into music through no other relay than the *signifiant*. This passage – that transgression – makes of music a madness.'" (ibid.: 265)

Middleton innvender mot dette synet:

"However, this body does not exist in any unqualified sense – only in the historical forms constructed by particular uses, representations, discourses ... Since human beings are condemned to meaning, there is no permanent escape into *jouissance*; rather, the "grain" of the musical body is the permanent other side of *plaisir*." (ibid.: 266)

*The musical body* eksisterer kun gjennom historiske former som er dannet gjennom praksis, presentasjon og diskurser – gjennom det jeg tidligere kalte pheno-tekstuelle størrelser.

"There is certainly plentiful evidence that the pleasures of the musical body are inseparable from their historical construction" (ibid.)

og:

”There is thus no ”pre-historical” libidinal body, and this is why, for example the rhythms of early jazz could be received by whites as both ”primitive” (instinctually liberating) and ”modern” (nervous, mechanical) ...” (ibid.)

Moy prøver kanskje å poengtere dette problemet når han skriver:

“to counter the rigid distinctions of Barthes, we are experiencing (or more fittingly, re-presenting) the jouissance of southern English grain and materiality through the plaisir of detached rationality. We need the structure of language in order to critically engage with concepts of this mythical pre-linguistic state.” (Moy 2007: 64)

Han favner imidlertid ikke vidt, fordi han bare skriver om språkets struktur som avgjørende phenotekstuel element og ikke tar i betraktning sjangerkonvensjoner som påvirker vokaluttrykket. Dessuten er jeg usikker på om “critical engagement” er riktige ord å bruke om persepsjon av/opplevelsen av grain. Det blir som om rasjonaliteten virker på eller behandler sanseinntrykket før vi opplever grain-kvaliteten.

Dette siste problemet jeg ser ved Moys formulering kan også peke mot et mulig argument mot å knytte representasjon til genosangen. Hvis representasjon må være en forutsetning for å oppfatte geno-sangen og “gesture notice”, er det eventuelt fordi minne og kunnskap ses som en nødvendig forutsetning for kompetanse. Det kan imidlertid hevdes at kompetansen som jeg mener er en forutsetning for å oppleve denne følsomheten er en kjennskap som vi har oppnådd ved perseptuell læring og ikke kunnskap eller lagrede minner (representasjoner). I forlengelsen av at Clarke skriver den økologiske teorien om persepsjon inn i et nevrovitenskapelig konneksjonismeparadigme<sup>8</sup>, skriver han om hvordan gjenkjennelse av tidligere opplevde sansestimuli foregår gjennom reaktivering av mønstre i et slags nettverk; et nettverk der minne og representasjon ikke er en del av prosessen. Bakgrunnen for at han hevder dette er at han skiller mellom “memory proper”, som involverer koding, lagring og gjenfinnelse av tidligere hendelser, og perseptuell

---

<sup>8</sup> Jeg velger her å ikke gå inn på diskusjonen rundt forholdet mellom den økologiske teorien om persepsjon og konneksjonisme, da denne diskusjonen er nokså omfattende og komplisert, og ikke har så stor relevans for poenge jeg ønsker å gjøre i denne sammenhengen.

læring eller “environmental shaping”, som er en sensitivitet overfor løpende hendelser frembrakt ved tilpasning av persepsjonssystemet til invarianter i livsmiljøet (Clarke 2005: 30).

Tanken er at prosessen er mye mer umiddelbar og direkte enn den ville være dersom minne og representasjon var del av den. Opplevelsen av genosang, “gesture notice” og grain er således noe som går forut for bruk av vår abstraksjonsevne og konstruksjon av representasjoner i bevisstheten.

Et interessant spørsmål er om ikke opplevelsen av kvaliteten ved beherskelse av stil- og sjangerkonvensjoner – hvis vi kjenner dem godt, men enten ikke har, eller ikke gjør bruk av abstrakt kunnskap om dem – også går forut for både abstraksjon, representasjon og refleksjon. Kanskje er det slik at uttrykkene for sjangerkonvensjoner sanses som “invariants” og inngår i perseptuell læring, og at det indre spillet mellom elementene innenfor en musikalsk sjanger eller stil kan oppleves direkte, uavhengig av refleksjon over representasjoner.

Når vi har en eksplisitt kunnskap om for eksempel “style of interpretation”, som Barthes skriver om i definisjonen av *phenosong*, så er det mulig å se på det musikalske uttrykket for denne stilen som en referanse til de abstrakte ideene om hva som definerer stilen. Men det kan altså være motsatt også i dette tilfellet. Sånn sett må kanskje Barthes’ definisjon av pheno-sang revurderes, eller kan hende må man anse skillet mellom pheno-sang og geno-sang som umulig, slik Middleton og Moy langt på vei gjør – bare på et litt annet grunnlag enn dem.

Men spørsmålene omkring hvordan persepsjonen egentlig foregår og hvordan forholdet er mellom abstrakter i bevisstheten og hvordan de påvirker våre handlinger i omgivelsene er meget kompliserte, og både psykologer, psykiatere, hjerneforskere og bevissthetsfilosofer og andre mener veldig mye forskjellig om hvordan de kan besvares. Det kan jo være Clarke tar feil, og at jeg tar feil når jeg argumenterer slik jeg gjør med utgangspunkt i det han skriver.



Uansett om Clarke (og Gibson) har rett i sine påstander om hvordan persepsjon foregår, og jeg har i rett mine påstander om hva det innebærer for teorien til Barthes, eller om det heller er Middleton (og Moy) som har rett i sin kritikk av Barthes, kan det være lurt å tenke over hvordan man leser en tenker som Barthes.

Barthes er som kjent en postrukturalistisk tenker som ser på en tekst ”som en vev av betydningsproduserende elementer” der det ikke finnes en ”helhetlig uttømmende tolkning”. (Lothe, Refsum, Solberg, 1997a: 200) Måten Barthes nærmer seg begrepene på i teksten er søkende, og han gjør det fra flere kanter og på flere måter. Lesningen blir da en prosess der et nyansert og nesten refleksivt budskap trer frem – et budskap som ikke lar seg denotere. Teksten til Barthes må sånn sett ikke forstås som at den uttaler en eller flere sannheter. Den må forstås som en invitasjon til å gå inn i en dialog med en videre betydningsproduksjon.

I drøftingen av problemstillingene tilknyttet *the grain* og *pheno-song* og *geno-song* kan jeg ikke unngå å få en følelse av at hele diskursen er preget av en veldig klar tanke om et absolutt skille mellom det kroppslige og det sjelelige. Jeg får da lyst til å trekke frem et moment som Charles Keil påpeker i begynnelsen av ”Motion and Feeling Through Music”, nemlig at hjernen er til stede i hele kroppen gjennom nervesystemet.<sup>9</sup> Keil er, som han selv skriver, ikke en ”physiological psychologist”, og det er ikke jeg heller; men det må regnes som en allment akseptert kjensgjerning i dag at hjernen og kroppen er temmelig sammensveiset. (Keil 1994: 56)

Men kanskje kan Barthes’ forsøkende og lite bastante skrivemåte og tenkemåte, og hans sterke vektlegging av språkets materialitet (lyd) og ikke dets innhold, leses som et forsøk også på å bryte ned et skarpt skille mellom det kroppslige og det sjelelige? Eller, om det ikke er et forsøk, så at han i alle fall faktisk overskrider det?

---

<sup>9</sup> Keil skriver ikke at hjernen er ”til stede i kroppen”, men jeg mener det er rimelig å tolke ham i den retning idet han beskriver hvordan kroppen, gjennom nervesystemet, ”har hukommelse”.

Jeg tror ikke begrepet "the grain" gir noen nye muligheter for en mer allmenngyldig evaluering av sangere (det var kanskje heller ikke Barthes' mål). Men slik jeg ser det, har han lyktes i å skape nytt språk for å beskrive bestemte egenskaper ved synging.

Egenskaper som jeg personlig i høyeste grad har opplevd, men som jeg kanskje, i mangel av de rette begrepene, ikke har reflektert over.

### **Om referensiell mening i Christopher Smalls *Musicking***

Både når jeg diskuterer forholdet mellom pheno-sang og geno-sang i Barthes' teori, og når jeg i diskusjonen rundt en mulig grain-kvalitet i vokaluttrykket til Lauryn Hill og Kate Bush drøfter forholdet mellom tekstformidling og noe jeg oppfatter som en mer "ren" musikalsk formidling, er det jeg egentlig prøver å finne ut av hva det er ved musikken som gjør at vi liker å høre på den. En måte å tilnærme seg dette spørsmålet på er å diskutere hvor *meningen* i musikken ligger, eller eventuelt *hva* som er meningen eller meningene med å drive med musikk. Som Roland Barthes har jeg også hatt en tendens til å ønske meg vekk fra "the tyranny of meaning" i diskusjon om, og forsøk på fortolkning av, musikk. I utgangspunktet vil jeg kanskje si at musikk som sådan ikke har noen mening. For at noe skal ha en mening, i alle fall en som kan uttrykkes språklig, må det ligge en slags henvisning til noe annet i det. Men jeg vil nå uansett undersøke et eventuelt forhold mellom mening og musikk nærmere med utgangspunkt i *Musicking – The Meanings of Performing and Listening* (1998) av Christopher Small og *Emotion and Meaning in Music* (1956) av Leonard B. Meyer.

I sin bok fremmer Small en nokså radikal teori om hvor en eventuell mening i musikk ligger. Parallelt med å formulere en ny teori om mening i musikk, med utgangspunkt spesielt i tenkningen til antropologene Gergory Bateson og Clifford Geertz, presenterer han en dekonstruksjon av kulturen rundt fremføringen av symfoniske verker innen den vestlige kunstmusikktradisjonen, der han mener å kunne påvise at ikke bare kulturen rundt feirer og dyrker den vestlige maktelites ideologier, men at også strukturerer i de musikalske verkene underbygger disse ideologiene.

Formuleringen av Smalls teori er lang og omfattende, og henger til dels tett sammen med den enda lengre kritikken av kulturen rundt fremføringen av symfoniske verker, men jeg skal likevel forsøke meg på en kort redegjørelse for noen av hovedelementene i teorien.

Smalls første poeng er at musikk ikke er en ting, men at vi heller burde snakke om fenomenet som en aktivitet – en aktivitet han velger å kalle “musicking”. Begrepet “musicking” omfatter ikke bare aktivitetene til de som komponerer og fremfører musikk. “Musicking” stammer fra verbet “to music”, som han definerer slik: “To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.” (Small 1998: 9) Når vi tar del i aktiviteten *musicking*, tar vi del i en situasjon han kaller “the musical performance”, som kan ses som et ritual. Et ritual er ifølge Clifford Geertz en situasjon der “the lived-in order merges with the dreamed-of order” (ibid.: 95). Det ligger således et normativt element i ritualen. Man utforsker relasjoner i verden slik man ønsker seg at de skal være, uavhengig av i hvilken grad de er sånn i virkeligheten eller ikke, og feirer dem og bekrefter dem seg imellom. I ritualer der musicking foregår (både en “ren” musical performance og ritualer der musicking brukes som virkemiddel) må de musikalske gestene ses som uttrykk for de mellommenneskelige, sosiale, kulturelle politiske og/eller religiøse relasjonene som utforskes, og feires og bekreftes, i ritualen.

I tillegg til å legge frem teorien om hva som er meningene med fremføring og lytting, retter Small sterk kritikk mot kulturen rundt den vestlige kunstmusikken. Han tar blant annet opp det han mener er en misforstått opphøyelse av verket og den (ofte) døde komponisten. Et annet sentralt problem ved kulturen er kommunikasjonen mellom avsender og mottaker, som ifølge Small i altfor stor grad bare går en vei, der mottakeren er fullstendig passiv. Han mener denne kommunikasjonsformen forringer den musikalske opplevelsen.

Med utgangspunkt i teorien han legger frem om “the musical performance” som et ritual der både de mellommenneskelige og de musikalske relasjonene står som modeller for

relasjoner i verden utenfor ritualet, slik vi ønsker at de skal være (ibid.: 13), mener Small imidlertid også å finne trekk ved de symfoniske verkene “i seg selv” som gjør at de formidler verdier han misliker. Small beskriver symfonien som et musikalsk drama der en opprinnelig etablert orden blir forstyrret av en uorden, hvoretter en voldelig kamp mellom orden og uorden igjen fører til at orden reetableres (ibid.: 160). Dette meta-narrativet (som forteller historien om opprinnelig orden, orden som blir forstyrret, kamp mellom orden og uorden, og til slutt orden gjenopprettet) kan sammenlignes med historier foreldre leser for sine barn når de skal legge seg, for at de skal falle til ro. Man kontemplerer de samme verkene om igjen og om igjen slik barn gjerne ønsker å høre de samme historiene fortalt om igjen og om igjen. Og man finner en trygghet i den stadige reetableringen av orden, på samme måte som et barn opplever en lykkelig slutt i et eventyr eller annen fortelling. I konsertrituale fungerer dramaet slik at det utsier/beskriver, bekrefter og feirer verdiene til deltakerne i ritualet. Ifølge Small tilhører de som deltar i dette ritualet stort sett middelklassen og overklassen (ibid.: 188). Således fungerer ritualet slik at det befester maktelitens verdier. Det Small finner spesielt problematisk er det høye aggresjons- og voldsnivået han mener å finne i de fleste av verkene. Man kan tolke ham dit hen at det at man feirer i disse verkene, kan sies å legitimere aggresjon og vold for å reetablere orden (ibid.: 176).

Small maler et bilde gjennom fremstillingen av teorien og den parallelle kritikken av kulturen rundt fremføringen av symfonisk musikk og selve musikken, som fremstår som en fullstendig koherent helhet. Første gang jeg leste boken, følte jeg meg omvendt eller frelst på et nesten religiøst vis. Jeg synes fortsatt han har en del gode poenger både i sin kritikk av ritualet rundt den symfoniske musikken og i fremleggingen av sin teori, men etter å ha tenkt en del og lest ham igjen ser jeg en del grunnleggende antakelser i boken som jeg er enten fundamentalt eller delvis uenig i. La meg først nevne et par poenger i boken jeg er enig i, før jeg tar for meg antakelsene jeg finner problematiske.

For det første må jeg si at jeg liker Smalls poengtering av at “musikk” som en ting er en abstraksjon av en handling og et eksempel på “the trap of reification” – en tendens til å behandle en abstraksjon som om den var en virkelig ting, som han mener har vært “a

besetting fault of Western thinking ever since Plato” (ibid.: 2). Han tar opp denne tendensen i tilknytning til flere argumenter han fremfører underveis i boken. Man kan nesten si han fører en kamp mot “reification” parallelt med sine hovedargumenter.

Et annet poeng jeg er spesielt begeistret for er problematiseringen av kommunikasjonen mellom avsender og mottaker i konsertritualet rundt de symfoniske verkene (som han skriver om i kapittel 3), der han mener kommunikasjonen i altfor stor grad bare går én vei, der mottakeren er fullstendig passiv. Jeg er enig med ham i at denne kommunikasjonsformen forringer den musikalske opplevelsen. Jeg opplever at jeg får bedre opplevelse av musikken som lytter når jeg lar min affektive respons på musikken komme til uttrykk gjennom en slags deltakende gester – enten i form av dans eller å synge med uten å lage lyd, eller “dirigere” med og lage bevegelser som forholder seg til “linjene” i musikken når jeg hører på vestlig kunstmusikk hjemme. Og som utøver opplever jeg ofte også en større intensitet i min tilstedeværelse om jeg ser at publikum kommuniserer former for deltakende gester.

Jeg vil nå ta for meg noen av problemene jeg ser ved Smalls teori i tre punkter:

### 1.

Musikken mister sin egenverdi. Relasjonene musikken henviser til får status som meningen ved aktiviteten – og ikke aktiviteten selv. Dette er en tendens som går igjen mange steder hos Small. Et eksempel på et sted der dette kommer til uttrykk er i kapittel 12, der han beskriver *den vanlige oppfatningen* av hva som foregår ved fremføringen av symfoniske verker i et konserthus i motsetning til *sin egen oppfatning* av hva som foregår: Small hevder den vanlige oppfatningen av hva som foregår ved en slik fremføring er at den finner sted for å presentere symfoniske verker for et publikum for at dette publikummet skal kunne nyte eller glede seg over dem og “in some not-understood way provide them with refreshment and spiritual nourishment”. Dette er imidlertid ifølge Small “a very impoverished way of understanding the rich and complex texture of relationships and thus meanings that is brought into existence”, og han foreslår i stedet at “those people have come together here [i et eller annet konserthus] – players, listeners, and hall staff alike – to take part in a ceremony in which their values, which is to say,

their feelings about what are right and proper relationships, are affirmed, explored, and celebrated” (ibid.: 185). Det kan synes som om Small mener de som er til stede og lytter til musikken egentlig, og trolig uten å være klar over det, bare lytter til musikken for å få tilgang til en form for informasjon, som de vanskelig kan få på andre vis, om relasjoner utenfor musikken, som musikken står som metafor for. Musikken er således ikke målet med lyttingen, men et middel, og det som har en egenverdi er informasjonen om relasjonene den henviser til.

I Smalls diskusjon rundt innlæring av sosialt konstruert mening har vi et annet eksempel på denne tendensen: Small skriver at “[if] what Bateson has to say about the language of biological communication – paralanguage [language of gestures] – makes sense, then it seems that musicking, dancing, and other facets of the great performance art we call ritual are more potent means of teaching about relationships in all their complexity and of impressing them by the emotions they arouse than are words” (ibid.: 133). Her ser det ut til at Small tenker seg at det er relasjonene som de musikalske gestene viser til som fremkaller følelser hos oss. Jeg tror imidlertid at de musikalske gestene *i seg selv* er i stand til å fremkalle følelser i oss uavhengig av hva de måtte kunne sies å referere til ut over seg selv. Jeg vil senere gi en kort beskrivelse av hvordan Leonard B. Meyer tenker seg at dette virker.

Jeg mener det er en grunnleggende svakhet i teorien at utforskingen og feiringen av de utenommusikalske relasjonene, som de musikalske relasjonene står som metafor for, får status som et endelig mål i aktiviteten *musicking*. Jeg mener musikken, i tillegg til å kunne fremkalle følelser i kraft av seg selv, som jeg allerede har nevnt, også har en form for indre mening utenom hva den måtte kunne henvise til ut over seg selv. Hvordan musikken kan sies å ha en form for indre mening, skal jeg også komme tilbake til i diskusjonen rundt Meyers teori om “emotion and meaning in music”.

Man kan spørre seg om ikke Small går i sin egen “trap of reification” når ideene om relasjonene som utforskes, bekreftes og feires får status som viktigere enn lydene vi hører og relasjonene mellom dem.

**2.**

Small skriver at “a symphony is experienced in performance, by performers and listeners alike, not as form or structure but as a sequence of significant events in time, a drama of opposition and resolution. What makes this drama possible is the system of conventionally understood musical gestures, which, as we have seen, was developed first on the operatic stage.” (ibid.: 159). Det han skriver her berører to poenger jeg mener bør problematiseres. For det første vil jeg hevde at selv om komponister kan ha ment å komponere sine symfonier som musikalske dramaer, er det ikke dermed gitt at de oppfattes som nettopp det. Jeg har alltid i møte med den typen musikk kun hatt en erfaring av “opposition and resolution” og ikke en erfaring av “a drama of opposition and resolution”. Å oppleve musikken som et drama gjøres mulig kun gjennom en abstraksjon. Denne abstraksjonen kan man foreta selv dersom det faller en inn, eller den kan være tillært.

Dette bringer oss over på det andre poenget, som gjelder innlærte konvensjoner for hvordan vi forstår musikalske gester. Konvensjonene er, i og med at de er tillærte, ikke på noen måte å regne som universelle. Dermed er det ganske klart at en del mennesker ikke kjenner disse konvensjonene. Og blant de som kjenner dem, vil det variere hvor godt de kjenner dem, og de vil i større eller mindre grad være bevisst på sin kjennskap til konvensjonene.

Dersom man overhodet ikke kjenner konvensjonene, har de ingen betydning for opplevelsen av musikken. Når det gjelder de konvensjonene man kjenner og som man er bevisst på at man kjenner, mener jeg at man til dels kan ignorere dem og kanskje til og med avlære dem.

Jeg må innrømme at noen av de tillærte konvensjonene om hva musikken betyr er vanskeligere å avlære enn andre. Særlig vanskelig tenker jeg meg det ville være å avlære meg å assosiere moll med trist stemning og dur med glad stemning. Det blir litt som å skulle avlære meg å oppleve ikke-temperert musikk som sur eller uren.

Når det gjelder de konvensjonene vi kjenner, men som vi ikke er bevisst på, kan det se ut som om vi er fullt og helt “i konvensjonenes vold”. Det vi imidlertid skal være oppmerksom på er at de musikalske gestenes evne til spesifikk denotasjon er veldig svak. Bindingen mellom signifikant og signifikat i verbalt språk er kanskje heller ikke så sterk som vi ofte tror, men i musikk blir bindingen mellom musikken som tegn og det som det måtte kunne vise til så svak at jeg mener det ofte må et bevisst ønske om sammenbinding til dersom man forsøker å påpeke en veldig spesifikk henvisning.

Og jeg tror musikkens evne til å fremkalle følelser og en opplevelse av indre mening, uavhengig av hva den måtte kunne hen vise til av abstrakte ideer, også ofte overdøver inntrykket fra disse abstrakte ideene.

### 3.

Etter å ha definert hva musicking er, poengterer Small at musicking er et deskriptivt ord uten tilknytning til verdier. Et normativt element har likevel “sneket seg inn bakveien” og inn i teorien. Small ser på musicking som en helhetsopplevelse som ikke kan frakobles den sosiale kulturelle eller religiøse praksisen den omgis av eller springer ut av. Aktiviteten musicking etablerer der den foregår et sett med relasjoner, og det er i disse relasjonene meningen ved aktiviteten ligger. Og ifølge Small ligger ikke meningen bare i relasjonen mellom de organiserte lydene vi normalt oppfatter som stoffet med musikalsk mening, men også relasjonene mellom menneskene som deltar, “in whatever capacity”, i aktiviteten; og de fremstiller en modell av, eller står som metafor for, ideelle relasjoner slik deltakerne i aktiviteten forestiller seg dem; relasjoner mellom mennesker, mellom individ og samfunn, mellom mennesket og resten av naturen og kanskje også mellom mennesket og det overnaturlige (ibid.: 13). Small mener vi lærer noe om alle disse relasjonene gjennom aktiviteten musicking. Han beskriver “the musical performance” som et ritual der det som egentlig foregår er en verdiladet utforskning av mellommenneskelige, sosiale, kulturelle, religiøse og politiske relasjoner. Han bygger dette på Clifford Geertz’ idé om at vi, når vi tar del i et ritual, setter oss i en situasjon der “the lived-in order merges with the dreamed-of order”. Gjennom dette etableres ideen om at de relasjonene som utforskes i rituallet også er relasjoner vi verdsetter eller ønsker oss.



Jeg synes imidlertid det virker underlig at den utforskningen av relasjoner som Small mener utspiller seg i ritualet må ha noe normativt ved seg. Men jeg er ikke antropolog og ikke noen ekspert på ritualer. Det kan godt være ritualer opprinnelig stort sett har et slikt normativt aspekt. Men når Small forstår “musicking” eller “the musical performance”, med avsender(e) og mottakere og forskjellige tilretteleggere, som et ritual, er det ikke sikkert alle kjennetegnene som opprinnelig har vært knyttet til fenomenet fortsatt er med. Jeg tenker meg at vi i et moderne ritual også kan undersøke relasjoner vi ikke ønsker å være i, for å kunne unngå dem i det virkelige liv.

Jeg vil avslutningsvis, før jeg tar for meg Meyers teori om følelse og mening i musikk, presentere noen personlige opplevelser av musikk som ikke kan ses som tvingende motargumenter mot Smalls teori i denne sammenhengen, men mer som personlige vitnesbyrd som antyder at forbindelsen mellom de musikalske lydene og utenommusikalske fenomener de kan sies å referere til, ikke er så sterk som Small vil ha det til.

Våren 2008 deltok jeg som “kor”-instruktør og lydtekniker i produksjonen av eksamensverket til kunstneren Jamila Drott, som da gikk på Statens Kunstakademi. Jamila og jeg var kolleger på Hovseter Fritidsklubb, og hennes prosjekt gikk ut på å la en gruppe jenter mellom 14 og 20 år fra fritidsklubben fremføre en enkel versjon av låta “Ain’t No Fun” av Snoop Dogg. Jeg instruerte og dirigerte jentenes fremføring og gjorde opptak. Teksten til “Ain’t No Fun” må kunne karakteriseres som svært kvinnedsettende (se utdrag nedenfor), og formålet med å gjøre opptak av unge jenter som fremfører denne teksten var å vise frem tekstens innhold på en måte som i størst mulig grad inviterte til refleksjon rundt verdiene den formidler. For å instruere gruppa slik at de fremførte både de melodiske partiene og rappingen sammen, måtte jeg som instruktør lære meg hele låta ganske godt (jeg kan den faktisk utenat den dag i dag!). Her er låtas andre vers, som fremføres av rap-artisten Kurupt:

Well, if Kurupt gave a fuck about a bitch I'd always be broke  
 I'd never have no motherfuckin' indo to smoke  
 I gets loxed and looney, bitch you can't Do Me  
 Do we like BBD, you hoochie groupie?  
 I have no love for hoes  
 That's somethin' I learned in the pound  
 so how the fuck am I supposed  
 to pay this hoe, just to lay this hoe  
 I know the pussy's mine, I'ma fuck a couple more times  
 And then I'm through with it, there's nothing else to do with it  
 Pass it to the homie, now you hit it  
 Cause she ain't nuthin but a bitch to me  
 And y'all know, that bitches ain't shit to me  
 i gives a fuck, why don't y'all pay attention  
 Approach it with a different proposition, I'm Kurupt  
 Hoe you'll never be my only one, trick ass beeeitch!

(Hentet fra [www.sing365.com](http://www.sing365.com))

I arbeidet med å lære meg låta måtte jeg høre på den ganske mange ganger. Og på tross av tekstens frastøtende budskap, ble jeg stadig mer oppmerksom på musikalske kvaliteter som ga meg en musikalsk nytelse. Den mest fremtredende kvaliteten var det rytmiske drivet rapperne frembrakte ved å skape rytmisk friksjon mot det underliggende, nokså konstante kompet. Men i innlæringen av teksten ble jeg også oppmerksom på kvaliteter i utforskingen av språkets lydlige kvaliteter – man kan også her bruke Barthes' grain-begrep.

Når det gjelder min helhetsopplevelse av denne musikken, må jeg vel si at teksten trenger seg på og gjør det vanskelig for meg å si at jeg helt uforbeholdent liker det jeg hører, selv om jeg opplever musikalsk nytelse på grunn av detaljer. Men det oppleves også klart for meg at det *er* noe “rent musikalsk” som også trenger seg på, forbi den frastøtende teksten, og som gir nytelse å høre på uavhengig av verdier som måtte formidles i kulturen rundt og gjennom teksten.

Jeg vil også helt kort nevne min opplevelse av å høre “Eine kleine Nachtmusik” av Mozart som barn. Jeg fikk en kassett med blant annet det verket som jeg virkelig hørte

mye på.<sup>10</sup> Dette var lenge før jeg for første gang opplevde å være til stede på en konsert med fremføring av klassisk musikk, og jeg kjente virkelig ikke kulturen rundt musikken. Jeg reflekterte heller ikke noe over form i musikken, eller over en eventuell mening tilknyttet den, for den saks skyld, men syntes det var fine melodier. Og jeg mener at noen ganger er det bare så enkelt som det ...

### **Om følelser, iboende mening og referensiell mening i Leonard B. Meyers *Emotion and Meaning in Music***

I Smalls bok blir de musikalske relasjonene som utforskes når vi bedriver musicking, sett på som representasjoner av forholdene (mellommenneskelige, sosiale kulturelle og politiske) menneskene som deltar i aktiviteten lever i – og slik vi ønsker at de skal være. Og meningen ved aktiviteten blir å utforske og feire disse relasjonene. Meningen ligger således ikke i musikken.

I sin bok *Emotion and Meaning in Music* prøver Leonard B. Meyer å argumentere for at musikken frembringer følelser og at det ligger mening i musikken, og å finne ut av hvordan musikken virker med hensyn til å frembringe følelser og gi opplevelse av mening.

Meyer går først i gang med å redegjøre for “Past Positions as to the Nature of Musical Experience” (Meyer 1956: 1). De første motstridende posisjonene han tar opp er “absolutistposisjonen” og “referensialistposisjonen”. Innehaverne av absolutistposisjonen insisterer på at musikalsk mening ligger innenfor helheten av det musikalske verket, i persepsjonen av relasjonene som fremsettes innenfor verket. Innehaverne av referensialistposisjonen mener på sin side at i tillegg til disse abstrakte intellektuelle meningene i verket kommuniserer musikken også mening som på et eller annet vis

---

<sup>10</sup> Bemerkning: “Eine kleine Nachtmusik” kan ikke sies å være et symfonisk drama helt av den typen Small beskriver, men jeg mener man kan se relasjonene mellom de melodiske temaene som presenteres i verket som et slags drama dersom man prøver på det. Når det gjelder Beethovens femte symfoni, som Small legger frem en tolkning av, må jeg bare innrømme at det aldri har falt meg inn å se den som et drama. Jeg har aldri relatert den til konsepter utenfor musikken.

refererer til den utenommusikalske verdenen av konsepter, handlinger, emosjonelle tilstander og karakterer. Meyer er imidlertid av den oppfatning at disse posisjonene ikke er gjensidig utelukkende og at det ikke er noe logisk motsetningsforhold mellom dem. Meyer vil konsentrere seg om den musikalske meningen som ligger innenfor verkets lukkede kontekst. Men han poengterer at han ikke dermed hevder at andre former for meninger ikke eksisterer eller er viktige.

Meyer tar deretter opp “formalistposisjonen” og “ekspresjonistposisjonen”, som også anses å være motstridende. Formalistene hevder at musikkens mening ligger i persepsjonen og forståelsen av de musikalske relasjonene som fremsettes og at meningen i musikken først og fremst er intellektuell, mens ekspresjonistene mener akkurat de samme relasjonene på en eller annen måte er i stand til å fremkalle følelser hos lytteren. Ifølge Meyer er heller ikke disse posisjonene nødvendigvis motstridende (ibid.: 4). Før han går i gang med sin lange argumentasjon for at de begge kan ha rett samtidig, påpeker han noen problemer han ser ved dem. Han mener begge teoriene har et slags overgangsproblem. Formalistene har problemer med å forklare hvordan denne abstrakte, ikke-refererende rekkefølgen av toner blir meningsfull, mens ekspresjonistene har problemer med å forklare hvordan de sansede lydmonstrene blir opplevd som følelser.

Argumentasjonen for teorien han fremlegger er lang, og til dels komplisert, så jeg skal nøye meg å legge frem en forenklet versjon av noen hovedmomenter.

Meyer mener musikk utvilsomt er i stand til å fremkalle følelser. Ikke spesifikke følelser, fordi forskjellige følelser kan oppstå hos en og samme person som følge av samme sansestimuli på forskjellige tidspunkter. Det avgjørende for hvilken karakter en følelse har, om det er snakk om en følelse av tristhet, glede eller irritasjon og så videre, er hvordan forholdet er mellom stimuli og individ i det enkelte tilfelle. Følelsenes karakter er altså situasjonsbetinget (ibid.: 19).

Det mest sentrale poenget i Meyers teori er at følelse eller affekt “is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited” (ibid.: 14). Det oppstår nemlig da en

spenning hos individet. Den er i seg selv ikke mer artikulert enn at den kan sies å være positivt eller negativt ladet. Om den er positivt eller negativt ladet avhenger av om individet er sikker på at spenningen kommer til å utløses eller ikke. En positiv følelse oppstår dersom individet føler seg sikker på at spenningen kommer til å utløses. En negativ følelse oppstår om individet er enten er usikker på om spenningen vil utløses eller er sikker på at den ikke vil det (ibid.: 20). Hvilken karakter denne følelsen har utover å være positiv eller negativ avhenger som nevnt av konteksten.

Teorien om “tendency-inhibition”, som angår affektiv respons på sansestimuli generelt, kan gjøres gjeldende i forhold til musikalske stimuli spesielt med utgangspunkt i at “A tendency ... is a pattern reaction that operates, or tends to operate, when activated, in an automatic way” (ibid.: 24). Og at musikken kan ses som et slikt mønster man kan reagere automatisk på ved at musikalske hendelser skaper forventning om konsekvens.<sup>11</sup> Av dette følger det at “[affect] or emotion-felt is aroused when an expectation – a tendency to respond – activated by the musical stimulus situation, is temporarily inhibited or permanently blocked.”<sup>12</sup> (ibid.: 31).

Etter min mening fremstår Meyers teori om følelser og musikk som en meget plausibel forklaring av hvordan musikken virker med hensyn til å fremkalle følelser hos en lytter. Men før jeg går videre til spørsmål om mening *i* musikken vil jeg påpeke at denne evnen musikken har til å fremkalle følelser kan sies å utgjøre en mening *med* musikken, eller en mening med å bedrive aktiviteten musicking, som Small ville ha ordlagt seg.

Men Meyer legger altså også frem en teori om mening *i* musikken. Om den fungerer like godt, er jeg imidlertid litt usikker på.

---

<sup>11</sup> Det må bemerkes at denne forventningen om konsekvens er tillært og ikke å anse som et universelt fakum.

<sup>12</sup> Et lite metapoeng knyttet til min opplevelse av det å lese Meyers tekst, som også kan illustrere hvordan “tendency-inhibition” virker: Da jeg leste, fikk jeg en rekke ganger behov for reise problematiserende spørsmål. Men så å si hver gang tok han opp problemet og løste det noen få sider lenger ut i teksten. Underveis i min lesing oppsto det da en tendens (til å problematisere) som ble forhindret eller hemmet fordi han først ikke tok opp problemet, som fremkalte en spennig, faktisk frustrasjon, som affektiv respons hos meg, som igjen ble oppløst når han endelig kommer til problemet og løser det – ganske analogt med hans beskrivelse av hvordan musikken fremkaller følelser gjennom “tendency-inhibition”. Dersom dette var Meyers intensjon da han skrev boken, er det imponerende. Ellers er det bare en morsom tilfeldighet.

Meyer går først i gang med å drøfte problemer med forståelsen av mening i musikk. Han mener en manglende klarhet omkring hvordan mening som fenomen defineres, har resultert i en forvirret kontrovers om hva musikk kommuniserer.

Debattene om mening i musikk har stort sett handlet om hvorvidt musikken på et eller annet vis kan referere til noe utenommusikalsk eller ikke – debatten mellom referensialister og absolutister. Meyer mener at vi for å komme videre først må ha en klar definisjon av mening. Han definerer mening slik: “anything acquires meaning if it is connected with, or indicates, or refers to, something beyond itself, so that its full nature points to and is revealed in that connection.” (ibid.: 34)

Mening er ikke en egenskap *ved* ting og finnes ikke i en sansestimulus alene, men springer ut av et triadisk forhold mellom 1) objekt eller stimulus, 2) det som den aktuelle stimulus peker mot, dens konsekvens og 3) den bevisste observatør. (ibid.) Så kommer vi til spørsmålet om hva en stimulus peker mot. Ifølge Meyer kan en stimulus peke mot hendelser eller konsekvenser som er vesensforskjellig fra den selv, som når et ord peker mot et objekt eller en handling som ikke selv er et ord. Men en stimulus kan også peke mot hendelser eller konsekvenser av samme art som den selv, som når et svakt lys på den østlige horisonten bærer bud om at dagen er i anmarsj. Dette er ifølge Meyer to forskjellige typer av mening. Den første kaller han “designative meaning”, og den andre “embodied meaning” (ibid.: 35).

Musikalske hendelser kan sies å ha iboende mening dersom de peker mot andre musikalske hendelser. Opplevelsen av at en musikalsk hendelse kan peke mot en annen er mulig på grunn av tillært kjennskap til musikalsk stil. Meyer mener vi kan skille mellom tre forskjellige stadier av mening som oppstår underveis i musikken. Det første stadiet kaller han hypotetisk mening, og fremkalles når en musikalsk hendelse skaper forventning. Det andre stadiet kaller han “evident meaning”, som er den som kan tilskrives den antecedente musikalske hendelsen når den konsekvente hendelsen inntreffer og forholdet mellom de to oppfattes (ibid.: 38).

Så langt kan jeg godt være enig i Meyers beskrivelse av hvordan vi opplever mening i musikken.

“Determinate meaning” er det siste stadiet, og er den meningen som oppleves av sammenhengen mellom alle de musikalske hendelsene i det musikalske verket etter at siste tone har klinget ut.<sup>13</sup> (ibid.)

Men det er ifølge Meyer nødvendig å skille mellom den forståelsen av iboende mening som oppleves umiddelbart gjennom en oppmerksomhet overfor relasjonene i musikken, og den selvbevisste objektiviseringen av denne meningen gjennom refleksjon. Det er en forskjell mellom å erfare meningen og å vite hva meningen *er*. Objektivisert musikalsk mening oppfattes kun når man er i en selvbevisst tilstand og begynner å reflektere. Hvis meningen blir objektivisert, er det som regel fordi man som lytter støter på problemer som forhindrer en automatisk respons. Han skriver: “In other words, given a mind disposed toward objectification, meaning will become the focus of attention, an object of conscious consideration, when a tendency or habit reaction is delayed or inhibited.” (ibid.: 39).

Jeg mener imidlertid at ved objektivisering av den iboende musikalske meningen vil en *intellektuell* mening “become the focus of attention”. Jeg er enig med Meyer i at en iboende mening i musikk er mulig å oppfatte, fordi konsepter som kausalitet og relasjon, som er innbakt i meningsbegrepet, er noe vi erfarer forut for abstraksjon og refleksjon. Konsepter som logikk og kausalitet er abstraksjoner vi har gjort på bakgrunn av perseptuell læring om mer eller mindre lovmessige sammenhenger i naturen (for eksempel tyngdekraften). Og når det gjelder mønstre, er det klart at vi ser og opplever fibonaccispiraler for eksempel i oppbygningen av kongler, kålhoder eller en del blomster uten å ha noen begreper om hvordan relasjonene kan beskrives med tall. Vi opplever musikalsk mening når vi oppfatter hvordan musikalske hendelser peker frem og tilbake

---

<sup>13</sup> Det kan tenkes at man kun kan oppfatte denne formen for mening ved refleksjon over abstrakter. Dermed er jeg usikker på om dette egentlig er en musikalsk mening.

mellom hverandre i kompliserte mønstre av relasjoner som angår kausalitet og forskjeller eller kontraster.

Det går ikke tydelig frem for meg i teksten om Meyer mener at man som lytter ikke har opplevd “embodied meaning” fullt ut før man reflekterer over den, men slik jeg ser det, har man egentlig forlatt den musikalske meningen når man reflekterer over den.<sup>14</sup> Om vi kontemplerer “objectified embodied meaning”, og så nyter den, så er det ikke musikalsk nytelse.

Abstraksjon av form i musikken gir intellektuell mening. Men musikken *er* forskjellige lyder som gir oss nytelse og en form for mening når vi blir kjent med forskjellene og relasjonene mellom dem. Mønstrene i musikk er, uansett hvor kompliserte de måtte være, konkrete og ikke abstrakte. Abstraherer man mønstrene “opp i idéverdenen”, blir musikken borte.

Nytelsen av en musikalsk strukturs formfullendthet som abstraksjon ser jeg på som en litterær eller intellektuell nytelse analogt med hvordan jeg for eksempel har opplevd å lese Jorge Luis Borges’ “Biblioteket i Babel” eller *Symposion* av Platon (der en slags metafysisk verden åpner seg, hvor det foregår et spill mellom abstrakter). En slik nytelse kan selvfølgelig ledsage den musikalske opplevelsen og forsterke helhetsopplevelsen.

Jeg har skrevet om nytelse som et resultat av den musikalske opplevelsen, og har vel antydnet at det er det vi er ute etter. Men dette nytelsesaspektet må nok problematiseres og nyanseres. Meyer skriver i begynnelsen av første kapittel hvordan musikkpsykologien har vært plaget med de tre interrelaterte feilene hedonisme, atomisme og universalisme, og hevder at hedonisme “is the confusion of aesthetic experience with the sensuously pleasing” (ibid.: 5). Det kan absolutt være noe i det, for som han skriver: “The easy access which almost all individuals have to great music makes it quite apparent that a

---

<sup>14</sup> Dette kan sees som analogt med det poenget Anne Danielsen gjør i forhold til “the state of being in funk” i *Presence and Peasure. The Funk Grooves of James Brown and Parliament* (2006), hvor hun skriver at “it is impossible to explain such a thing as being in funk, to explain what being in time is like before one becomes aware of the fact that one is in time. In the very moment one starts considering funk in this way, one’s state of being is changed.” (Danielsen 2006: 192)



Beethoven symphony is not a kind of musical banana split, a matter of pure sensuous enjoyment.” (ibid.: 6). Hvis det var slik, skulle vel flere hørt på slik storartet musikk?

Når det gjelder Meyers analogi til opplevelsen av en banansplitt, kan man imidlertid problematisere den ved å ta i betraktning opplevelsen av den mer kompliserte smaken av en god vin. For å få fullt smaksutbytte av en god vin, er det trolig nødvendig å ha smakt en hel masse forskjellige viner og virkelig kjent på forskjellene mellom dem. Perseptuell læring må til, men det betyr ikke at målet med å drikke en god vin er noe edlere enn å oppnå en sanselig nytelse. Det samme kan vel gjelde for musikk?

Men det er også slik at vi oppsøker en masse estetiske uttrykk og andre opplevelser som vi vet på forhånd ikke vil gi sanselig nytelse og kanskje til og med det motsatte. Dette kan ses som et argument mot at hedonisme skulle være det som driver oss til å oppsøke estetiske uttrykk. Men når vi setter oss i situasjoner hvor vi oppsøker følelser som kan karakteriseres som negativt ladede og i alle fall ikke som sanselig nytelse (for eksempel når vi oppsøker følelsen av frykt og spenning når vi ser skrekkfilm eller hopper i fallskjerm), oppnår vi likevel til slutt en følelse av tilfredshet, over å ha fått følelsesopplevelsen vi søkte og ofte over å ha mestret å forholde oss til vanskelige følelser. (En forutsetning for dette er selvfølgelig at opplevelsen evnet å gi oss den følelsen vi ville ha, og at vi ikke bare trodde vi ønsket å kjenne på den aktuelle følelsen.) En slags komplisert form for hedonisme ligger kanskje til grunn for mye av det vi foretar oss.

Jeg vil påstå at både med hensyn til visuell og auditiv (og ikke minst gastronomisk) kunst står det sanselige svært sentralt i den estetiske opplevelsen. Jeg tenker vi kanskje er laget sånn at det er givende i seg selv både å sanse og utforske forskjeller og sammenhenger mellom sanseintrykk og å kjenne på forskjellige følelser.

Jeg vil til slutt rette oppmerksomheten mot et avsluttende poeng i Meyers diskusjon rundt musikk og kommunikasjon. Meyer understreker den absolutte nødvendigheten av “a common universe of discourse in art” (ibid.: 42). For uten et sett av gester som er felles

for medlemmene i en sosial gruppe, og uten en felles forståelse av hva som er vanlige responser på disse gestene, er ikke kommunikasjon mulig. “Communication depends upon, presupposes, and arises out of the universe of discourse which in the aesthetics of music is called style.” (ibid.)

Jeg er enig i at en felles stilfortrolighet er en forutsetning for at musikken skal kommunisere godt. Personlig får jeg mest ut av å høre på musikk innenfor stilarter der jeg er fortrolig med konvensjonene som konstituerer stilarter, og det er avgjørende å ha stilfortrolighet for å kunne si noe fornuftig med hensyn til evaluering av et musikalsk verk eller musikalsk fremføring.

Men litt tidligere i kapitlet skriver Meyer at “a stimulus or gesture which does not point to or arouse expectations of a consequent musical event is meaningless. Because expectation is largely a product of stylistic experience, music in a style with which we are totally unfamiliar is meaningless.” (ibid.: 35)

Jeg er usikker på om musikken må bli meningsløs uten stilfortrolighet, fordi jeg mener det finnes kvaliteter i musikken som kommuniserer uavhengig av kjennskap til stil og konvensjoner. Som illustrerende eksempel kan jeg nevne et opptak av Sting, der han fremfører sin egen låt “Fragile” med spansk tekst, akkompagnert av kubanske musikere som spiller typiske kubanske komppfigurer. Jeg har selv en del erfaring med kubansk musikk både som lytter og utøver, og mener Sting synger nokså uidiomatisk. Noe av det første jeg legger merke er at hans uttale av spansk er preget av hans engelskspråklige bakgrunn. Han mestrer rulle-r’ene, men har blant annet bredere vokaler enn de fleste spansktalende ville hatt. I tillegg er hans rytmiske fraserer mindre distinkt. Han ligger liksom og flyter oppå grooven, som om han sang en ballade.

Jeg synes på den ene siden han låter litt malplassert, men på den andre siden må jeg jo si jeg synes at han synger ganske fint. For det første på grunn av hans særegne, vakre stemmeklang, men også fordi han, på tross av at han synger på et fremmed språk og ikke behandler det konvensjonelt, faktisk behandler det med en stor grad av sensitivitet og

lager fine eller interessante munnlyder. Man kan vel kanskje snakke om en grain-kvalitet. Noe av det som kommuniserer i Stings vokaluttrykk er, i stedet for en stilfortrolighet, en form for “kroppsfortrolighet” eller rett og slett kroppslig sensitivitet, eller kanskje det Barthes kaller “gesture notice”.

Sånn sett kan det se ut som om Meyers teori om mening i musikk ikke klarer å redegjøre for den nytelsesfremkallende opplevelsen av kroppslig sensitivitet.

Så kan man spørre seg om lydene vi hører kan ses som en representasjon av sensitivitet eller kroppsfortrolighet. Men det blir vel å snu ting opp ned? I innledningen skrev jeg om hvordan jeg som lytter ofte er orientert mot detaljer i musikken fordi det har en nytteverdi for meg som utøver. Idet jeg lytter for å lære, foretar jeg en abstraksjon ikke ulik den objektiviseringen av musikalsk mening som jeg tidligere var inne på i forbindelse med Meyers teori. Musikken blir borte i refleksjonen over abstraksjonene. Men det er viktig å poengtere at utgangspunktet for ønsket om å lære er en umiddelbar begeistring for de kvalitetene jeg ønsker å kunne frembringe selv. Det er altså snakk om kvaliteter som i utgangspunktet fremkaller en form for nytelse hos meg som lytter.

Musikk kan representere, men opplevelsen av denne effekten er ikke en musikalsk opplevelse. Min påstand er at hvis man kan snakke om en essensielt musikalsk opplevelse, så er den lukket inne i opplevelsessfæren og kan ikke representeres. Men det er viktig for meg å påpeke at opplevelsen av det musikken eventuelt måtte representere ikke nødvendigvis er mindre verdt enn opplevelsen av noe rent musikalsk – ofte kan det heller være tvert om: at et musikalsk uttrykk får stor betydning for oss i kraft av hva det evner å formidle av utenommusikalsk innhold.

Jeg vil i denne sammenhengen vende tilbake til *Ways of Listening* av Eric Clarke. Clarke skriver i sin konklusjon i boka at “[a] number of authors (Balzano, Dowling and Harwood, Leman) have shown how ecological principles can account for the way in which listeners perceive structural processes in music, but in a more far-reaching manner people also listen to the ways in which musical sounds specify the wider world of which

they are a part.” (Clarke 2005: 189) Han skriver også at “there has been ... resistance to the idea that cultures, social practices, emotional states, and ideological allegiances could be conceived as “sources“<sup>15</sup> because they have been regarded as too abstract, too nonmaterial” (ibid.: 190). Clarke mener at “[this] is unnecessarily restrictive: cultures, emotions, and ideologies are not *only* material, but they are all necessarily manifest in material forms of one sort or another, among which there are the sounds of those phenomena” (ibid.). Slik sett vil kanskje de abstrakte ideene alltid være med i materien?

En interessant oppdagelse i denne sammenhengen er det at denne skriveprosessen i seg selv, der jeg diskuterer problemstillingene opp mot vokallydene jeg hører fra de to sangerne, tematiserer eller utstiller problemstillingene – forholdet mellom ideer og musikk, mellom konvensjoner og materialisert uttrykk. Det foregår (eller har foregått) en vekselvirkning mellom på den ene siden mitt forhold til musikk, som har rettet min oppmerksomhet mot bestemte musikkvitenskapelige tekster, og på den andre siden disse tekstene, som igjen har gjort meg mer oppmerksom på bestemte forhold ved den musikalske opplevelsen og påvirket hvordan jeg forholder meg til musikken både som lytter og utøver – litt som persepsjonsprosessen Clarke beskriver, i utlegningen om den økologiske teorien om persepsjon, bare at kunnskap, abstrakt mening og representasjon er sterkt til stede.

---

<sup>15</sup> Her dreier det seg om kilder Clarke mener musikken kan spesifisere. (Clarke 2005:189)

## 6. Avsluttende betraktninger

En mulig konklusjon kan være at når vi forsøker å plukke fra hverandre de forskjellige elementene i et musikalsk uttrykk for å finne ut noe om hvordan ting henger sammen, blir det aldri helt riktig. Men i denne prosessen, der vi ender opp med å kritisere måten vi deler opp, definerer og kategoriserer på, oppnår vi likevel kanskje en noe dypere erkjennelse av hva den musikalske opplevelsen egentlig er for noe ...

Vi slipper ikke unna “the tyranny of meaning” – pheno-sang og geno-sang er, i den grad de fungerer som motsetningspar, trolig gjensidig avhengig av hverandre. Og de musikalske gestene som behandles så sensitivt av for eksempel Hill og Bush er løst, men uløselig bunnet til kulturen, og gjerne bærere av mening og representasjon. Men la oss likevel ikke glemme å studere og dyrke denne vidunderlige sensitiviteten som lar oss kjenne vår verden med alle dens spennende detaljer og nyanser.

## 7. Referanser

- Barthes, Roland (1986a). "Music, Voice, Language" i *The Responsibility of Forms*, Oxford: Basil Blackwell.
- Barthes, Roland (1986b). "The Grain of the Voice" i *The Responsibility of Forms*, Oxford: Basil Blackwell.
- Clarke, Eric F. (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press.
- Danielsen, Anne (2006). *Presence and Peasure. The Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Frith, Simon (2002). *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Jones, LeRoi (2002). *Blues People*, New York: Perennial.
- Keil, Charles (1994). "Motion and Feeling Trough Music." i *Music Grooves*. Keil, C. & Feld, S., Chicago: Chicago of University Press
- Lønstrup, Ansa (1997). "Dansk Vokalitet – en komparativ analyse af Aksel Schiøtz's og Lars H.U.G.'s stemmer og vokale arbejde med dansk tone" i *Arbejdsrapporter nr. 54-97*, Aarhus: Center for Kulturforskning
- Lothe, Jakob. Refsum, Christian og Solberg, Unni (1997) a). "poststrukturalisme" i Enge, Turid og Moi, Morten (Red.): *Litteraturvitenskapelig Leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lothe, Jakob. Refsum, Christian og Solberg, Unni (1997) b). "signifikant/signifikat" i Enge, Turid og Moi, Morten (Red.): *Litteraturvitenskapelig Leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget .
- Meyer. Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: The Chicago University Press.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press.
- Moy, Ron (2007). *Kate Bush and Hounds of Love*, Hampshire: Ashgate Publishing.

Ruhlmann, William (2003). "Lauryn Hill" i (Red.) Bogdanov, Bush, Woodstra, Erlewine: *SOUL – The Definite Guide To R&b And Soul*, San Francisco: Backbeat Books.

Small, Christopher (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and listening*, Middletown: Wesleyan University Press.

Wolfe, Tom (1999). *The Painted Word*, New York: Bantam Books

Internetkilde:

<http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Ain't-No-Fun-If-the-Homies-Can't-Have-None-lyrics-Snoop-Dogg/DF9A1D1BFD26ABB6482568AB003A880A>,  
lesedato: 03.05.10

## 8. Diskografi

Bush, Kate (1980) "Breathing", *Never for ever*. EMI

Bush (2005) "Sexual Healing" side B, *King of the Mountain* (single), EMI

Dogg, Snoop (1993) "Ain't No Fun", *Doggystyle*, Death Row/Interscope/Atlantic Records

Gabriel, Peter & Bush, Kate (1986) "Don't Give Up", *So*. Geffen Records

Gaye, Marvin (1982) "Sexual Healing", *Midnight Love*. Columbia

Hill, Lauryn (1998). "To Zion", *The Miseducation of Lauryn Hill*, Ruffhouse. Columbia

Sting (2009) "Fragilidad", *Rhythms del Mundo*. Universal Music

## 9. V edlegg

### Sangtekster

To Zion (Lauryn Hill)

Unsure of what the balance held  
 I touched my belly overwhelmed  
 By what I had been chosen to perform  
 But then an angel came one day  
 Told me to kneel down and pray  
 For unto me a man child would be born  
 Woe this crazy circumstance  
 I knew his life deserved a chance  
 But everybody told me to be smart  
 Look at your career they said,  
 "Lauryn, baby use your head"  
 But instead I chose to use my heart

Now the joy of my world is in Zion  
 Now the joy of my world is in Zion

How beautiful if nothing more  
 Than to wait at Zion's door  
 I've never been in love like this before  
 Now let me pray to keep you from  
 The perils that will surely come  
 See life for you my prince has just begun  
 And I thank you for choosing me  
 To come through unto life to be  
 A beautiful reflection of his grace  
 See I know that a gift so great  
 Is only one God could create  
 And I'm reminded every time I see your face

That the joy of my world is in Zion  
 Now the joy of my world is in Zion  
 Now the joy of my world is in Zion  
 Now the joy of my world is in Zion

Marching, marching, marching to Zion  
 Marching, marching  
 Marching, marching, marching to Zion  
 Beautiful, beautiful Zion  
 (repeat to end of song)



Hentet fra: <http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/To-Zion-lyrics-Lauryn-Hill/7671478B71CDEB9E48256BCF000D7999>, (lesedato: 03.05.10)

Breathing (Kate Bush)

Outside  
Gets inside  
Through her skin.  
I've been out before  
But this time it's much safer in.

Last night in the sky,  
Such a bright light.  
My radar send me danger  
But my instincts tell me to keep

Breathing,  
("Out, in, out, in, out, in...")  
Breathing it in,  
Breathing my mother in,  
Breathing my beloved in,  
Breathing it in,  
Breathing her nicotine,  
Breathing it in,  
Breathing the fall-out in,  
Out in, out in, out in, out in.

We've lost our chance.  
We're the first and the last, ooh,  
After the blast.  
Chips of Plutonium  
Are twinkling in every lung.

I love my  
Beloved, ooh,  
All and everywhere,  
Only the fools blew it.  
You and me  
Knew life itself is

Breathing,  
("Out, in, out, in, out...")  
Breathing it in,  
Breathing my mother in,

Breathing my beloved in,  
 Breathing it in,  
 Breathing her nicotine,  
 Breathing it in,  
 Breathing the fall-out in,  
 Out in, out in, out in, out in,  
 Out in, out in, out in, out...  
 ("Out!")

"In point of fact it is possible to tell the  
 ("Out!")  
 difference between a small nuclear explosion and  
 a large one by a very simple method. The calling  
 card of a nuclear bomb is the blinding flash that  
 is far more dazzling than any light on earth--brighter  
 even than the sun itself--and it is by the duration  
 of this flash that we are able to determine the size  
 ("What are we going to do without?")  
 of the weapon. After the flash a fireball can be  
 seen to rise, sucking up under it the debris, dust  
 and living things around the area of the explosion,  
 and as this ascends, it soon becomes recognisable  
 as the familiar "mushroom cloud". As a demonstration  
 of the flash duration test let's try and count the  
 number of seconds for the flash emitted by a very  
 small bomb; then a more substantial, medium-sized  
 bomb; and finally, one of our very powerful,  
 "high-yield" bombs

"What are we going to do without?"  
 Ooh please!  
 "What are we going to do without?"  
 Let me breathe!  
 "What are we going to do without?"  
 Ooh, Quick!  
 "We are all going to die without!"  
 Breathe in deep!  
 "What are we going to die without?"  
 Leave me something to breathe!  
 "We are all going to die without!"  
 Oh, leave me something to breathe!  
 "What are we going to do without?"  
 Oh, God, please leave us something to breathe!"  
 "We are all going to die without  
 Oh, life is--Breathing.

Hentet fra: <http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Breathing-lyrics-Kate-Bush/F5AF50D6667EFEAB482569A0002F2AEC>, (lesedato 03.05.10)

**Lytteeksempler på CD:**

1. Lauryn Hill: "To Zion"
2. Kate Bush: "Breathing"
3. Peter Gabriel & Kate Bush: "Don't Give Up"
4. Marvin Gaye: "Sexual Healing"
5. Snoop Dogg: "Ain't No Fun"
6. Sting: "Fragilidad"

Kate Bush sin versjon av Sexual Healing er vanskelig å få tak i, men den finnes på youtube: [www.youtube.com/watch?v=7aL3PjNTqwU](http://www.youtube.com/watch?v=7aL3PjNTqwU) (lesedato: 03.05.10)

