

MAN/MACHINE

Mot en åpning av soundbegrepet



Eirik Askerøi

Masteroppgave
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Juni 2005

Forord

Prosessen med å ferdigstille denne oppgaven har vært tidkrevende og til tider slitsom, men takket være enkelte personer har den fremfor alt vært svært lærerik. Først og fremst vil jeg få takke professor Stan Hawkins for kritisk og kyndig veiledning og et smittende engasjement i faget. En stor takk også til Jon Mikkel Broch Ålvik for effektiv og grundig korrekturlesing og konstruktive tilbakemeldinger. Jeg har også vært så heldig å nyte godt av berikende samtaler med medstudenter og medmusikere som både i teoretisk og praktisk forstand har bidratt med nyttige perspektiver til oppgaven. Sist, men ikke minst, vil jeg få rette en spesiell takk til Kaja Sjølander Bonnevie, min kjære samboer, for inspirasjon, tålmodighet og uvurderlig støtte.

Oslo, juni 2005

Eirik Askerøi

INNHold

FORORD	II
1. INTRODUKSJON	1
1.1. INNLEDNING – BAKGRUNN FOR VALG AV OPPGAVE.....	1
1.2. PROBLEMSTILLING OG MÅL.....	3
1.3. TEORI OG METODE.....	5
1.3.1. <i>Multidimensjonalitet</i>	9
1.3.2. <i>Visuell representasjon av musikalske parametere</i>	12
1.4. AVGRENSNING.....	14
1.5. KORT INNFORING I ENKELTE SENTRALE BEGREPER	15
2. MOT EN ÅPNING AV SOUNDBEGREPET	19
2.1 PERSPEKTIVER PÅ KREATIVITET I STUDIOPRODUKSJON.....	20
2.2 TEKNOLOGISKE PARAMETERE – FORMING OG BLANDING AV TIMBRE	25
2.2.1 <i>Digital flersporsteknikk – lydstudioet som instrument og kreativ arena</i>	27
2.2.2 <i>Gal bruk, overdreven glede, nytt sound – teknologi i kontekst</i>	28
2.3 STILISTISKE PARAMETERE.....	31
3. ELGITAR OG VOKAL SOM SOUNDBESTEMMENDE PARAMETERE	36
3.1 DEN ELEKTRISKE GITARENS ROLLE SOM SOUNDBESTEMMENDE PARAMETER.....	37
3.2 VOKALPRODUKSJON SOM ELEMENT I VOKALSTIL – VOKAL ISCENESETTELSE, STEM MEN SOM INSTRUMENT OG SOM AUDITIVT BINDELEDD	42
4. ANALYSER	52
4.1 INNLEDENDE BETRAKTNINGER	52
4.2 MAN/MACHINE I – EN RETROSPEKTIV LESNING AV “TOMORROW NEVER KNOWS” GJENNOM “LET FOREVER BE”	54
4.2.1 <i>“Tomorrow Never Knows”</i>	55
4.2.2 <i>”Let Forever Be”</i>	60
4.3 MAN/MACHINE II - EN ANALYSE AV “WHERE IT’S AT”	63
4.3.1. <i>“Where It’s At”</i>	65
4.3.2. <i>Vokal iscenesettelse</i>	68
4.3.3. <i>Vokal, akkompagnement og soundbestemmende parametere</i>	70
4.4. (WO)MAN/MACHINE III – EN ANALYSE AV “TOXIC”	72
4.4.1. <i>Rolledeling i forgrunn og bakgrunn</i>	73
4.4.2. <i>Vokalproduksjon</i>	73
4.4.3. <i>Tematisk materiale</i>	75
4.4.4. <i>Bassens funksjon</i>	77
5. KONKLUSJON	80
LITTERATURLISTE	83
DISKOGRAFI	85

1. Introduksjon

“For it is above all kinds of *sound* with which we have become familiar that define the music culture we live in.”

(Middleton, 1990: 88)

1.1. Innledning – bakgrunn for valg av oppgave

Det finnes mange dekkende begreper som refererer til den musikalske helheten, men ”sound” er sannsynligvis den termen som benyttes mest eksplisitt i denne sammenheng. På norsk har det vært vanlig å oversette sound enten med lyd eller lydbilde. Den utbredte bruken av sound i et utall forskjellige betydninger og sammenhenger har imidlertid medvirket til en viss grad av tåkelegging av begrepet. Når jeg likevel velger å bruke sound, er det flere grunner til det. Til tross for at et figurativt bilde i all sin todimensjonalitet etterstreber å gi et inntrykk av tre dimensjoner, vil det reelt sett kun bestå av to. Tredimensjonaliteten er en hørbar egenskap i en moderne studioproduksjon, og baserer seg derfor ikke på en illusjon i samme grad som et maleri eller et fotografi. Bruk av klang for å skape rom er i og for seg fiktiv, men i større grad en fysisk egenskap enn skyggelegging og lyssetting i visuell sammenheng. Lyd kunne vært en dekkende betegnelse dersom det ikke inneholdt det spekteret av konnotasjoner som det faktisk gjør. I tillegg til å handle om musikk, ville innholdet av andre meninger gjøre lydbegrepet forvirrende, og for å holde fokus på den musikalske helheten, vil jeg foretrekke å benytte sound¹.

Populærmusikk, uansett sjanger, stil eller en variant av disse, er uløselig knyttet til teknologi, og uten avansert innspillingsteknologi kunne mye av den musikken vi hører i dag aldri eksistert. I så måte betrakter Serge Lacasse innspillingsstudioet fra en nyttig innfallsvinkel:

“Not only has technology allowed the creation of sound sources which never existed before, such as the heavy metal guitar or the synthesiser and therefore peculiar to the technology but it has also provided artists with yet another musical instrument: the recording studio.” (Lacasse, 2000: 15)

¹ Jeg kommer til å benytte betegnelsen lyd, men da i betydningen enkeltlyd som supplement til timbre, og ikke når det refereres til den musikalske helheten.

En betraktning av innspillingsstudioet som instrument kan generere nyttig næring til en bedre forståelse av soundbegrepet. Blant annet kan det medvirke til en ytterligere åpning for muligheten til å betrakte sound som et resultat av spillestil. Dersom de involverte instrumenter i en innspilling i en eller annen grad påvirker soundet, vil også den enkelte utøvers spillestil virke soundbestemmende. Et instruments klanglige egenskaper, timbre, kjennetegnes teknisk sett av et anslag som klinger ut i en spesifikk blanding av overtoner². På den måten kan man si at det helhetlige musikalske uttrykket og det tekniske utstyret er bundet sammen gjennom de involverte utøverne og den konteksten de til enhver tid befinner seg i.³

Ideen om å ta for meg sound som musikalsk konsept har utviklet seg over tid, og er nært knyttet til mitt virke som utøvende musiker. Både live og i studiosammenheng opplever jeg at så vel artister som medmusikere ønsker seg en spesiell gitartimbre, kombinert med en gitt måte å spille på, og knytter dette til et sett av musikalske referanser. Det stilles krav til fortrolighet med en rekke ulike sjangere og stilarter, samt at man besitter en evne til å formidle en slik forståelse via instrumentet. Det kan være snakk om alt fra konkrete ønsker om ”Shadows-gitar”, ”Meters-riff” og ”Jimi Hendrix-aktig” akkompagnement til mer generelle ønsker som i større grad er direkte knyttet til sjanger eller stil. I popsammenheng kan det ofte dreie seg om mer generelle termer som at gitarspillet skal være ”rocka” eller ”jazza”, ha ”større lyd” eller ta ”mindre plass”, noe som i sin tur også kan fungere som en karakteristikk av den musikalske helheten. På samme måte er beskrivelser av sound knyttet til en rekke musikalske referanser av mer eller mindre konkret karakter, og derfor mener jeg det er interessant å belyse begrepet som musikalsk fenomen.

I tillegg til en interesse for studioproduksjon, er mye av årsaken til at jeg har valgt sound som tema forankret i det faktum at til tross for at soundet innehar en sentral rolle som kompositorisk fenomen i produksjon av populærmusikk, er det tilsynelatende lite behandlet i akademia. En rekke forskere presiserer viktigheten av soundet, men bare ytterst få går direkte inn på temaet. Brolinson og Larsen (1981), Danielsen (1993), Gracyk (1996), Théberge (1997), Waksman (1999) og Warner (2003) er blant dem som introduserer ulike innfallsvinkler til soundbegrepet ut over å poengtere dets viktighet. Jeg kommer tilbake til deres diskusjoner i kapittel 2 og 3. Det er likevel verdt å holde fast ved tanken på at sound kun er en enkelt betegnelse på den musikalske helheten. I denne oppgaven er det et mål, ved siden

² For en utfyllende, teknisk beskrivelse av timbre, se Wessel (1979), Bregman (1990), Rossing (2002).

³ Jeg skal diskutere dette nærmere i kapittel 2 og 3.

av å drøfte de ulike innfallsvinklene til soundbegrepet, å forsøke å inkludere andre lesninger av musikalsk helhet, for bedre å kunne belyse de meningsbærende aspektene ved populærmusikk. Det er viktig å påpeke at målsettingen med denne oppgaven ikke er å betrakte sound som et alternativ til de tradisjonelle musikalske parametrene. Form, harmonikk og tonalitet opptrer imidlertid langt mer forutsigbart i mye av dagens popmusikk, og med de muligheter som ligger i innspillingssammenheng i dag, åpnes det for langt større variasjonsmuligheter i de klanglige parametre enn tidligere.

1.2. Problemstilling og mål

Gjennom studioproduksjon blir soundet å betrakte som en slags kompositorisk design. Soundet er en variabel størrelse som konstitueres mot et bakteppe av målbare og visuelt representerbare musikalske parametre som harmonikk, tonalitet/melodikk, rytme, tempo og tonearter, samt mindre målbare parametre som spillestil og timbre. Til sistnevnte kategori hører også det Serge Lacasse kaller ”vocal staging”, den vokale iscenesettelse (2000: 4). Dette skal jeg komme nærmere tilbake til i kapittel 3, men allerede her må det understrekes at den vokale iscenesettelsen representerer en svært viktig og interessant vinkling av en del problemområder rundt vokalproduksjon. Soundet blir på den måten et resultat av en rekke musikalske parametre, både rent teknologiske og parametre knyttet til stilistisk praksis. Det har inntatt rollen som et kompositorisk fenomen man i populærmusikalsk sammenheng er nødt til å ta stilling til. Med dette som utgangspunkt, skal jeg arbeide ut fra følgende problemstilling: Hvilke parametre preger et sound, i hvilken grad preger de det, og hvordan kan sound betraktes som helhetlig musikalsk fenomen i analyser av populærmusikk?

For mange vil stemmen være det mest fremtredende elementet i evalueringen av vokalbasert populærmusikk. En helhetsvurdering av musikk vil i mange tilfeller dreie seg om hvorvidt den auditive helheten representerer noe ”riktig” eller ”galt” i henhold til musikalske trender og oppfatninger. Oppgaven består av to hoveddeler. Del 1 omfatter kapittel 2 og 3, mens kapittel 4 utgjør del 2. I kapittel 2 presenteres og drøftes mulige innfallsvinkler til soundbegrepet. For å åpne begrepet har jeg valgt å angripe det fra to fronter. I kraft av koblingen mellom teknologi og produksjon, er det nærliggende å se soundbegrepet i lys av teknologiske parametre. På den annen side blir soundet påvirket vel så mye av de involverte utøvere og deres personlige tilnærming til teknologien gjennom en stilistisk praksis. Derfor skal jeg også se soundet i lys av stilistiske parametre. På bakgrunn av en slik todeling håper

jeg å kunne åpne soundbegrepet tilstrekkelig til å belyse det som kompositorisk fenomen i analyser. Kapittel 3 er mer spesifikt rettet mot soundbestemmende parametere⁴ og jeg skal spesielt ta for meg hvordan vokal og elgitar påvirker soundet. Fordi sound bestemmes av en rekke andre musikalske parametere, lar det seg vanskelig måle eller representere visuelt på en enkel måte. Derfor er det interessant å forsøke å se nærmere på hvilke parametere som er med på å prege soundet i ulike produksjoner, og i hvilken grad de gjør det. Kapittel 3 blir derfor en spesifisering av teoriene fra kapittel 2, og sammen er de ment å fungere som springbrett for del 2.

I kapittel 4 skal jeg ta for meg fem låter med det teoretiske grunnlaget fra del 1 som utgangspunkt. "Tomorrow Never Knows" av The Beatles og "Let Forever Be" av The Chemical Brothers er to forskjellige låter med noen veldig interessante likhetstrekk. Det er god grunn til å anta at soundet til den førstnevnte har fungert som en kreativ drivkraft for Chemical Brothers. Denne sammenhengen skal jeg undersøke nærmere med en retrospektiv lesning av "Let Forever Be" gjennom "Tomorrow Never Knows". Beck Hansen er kjent for sin uforutsigbarhet og lekenhet på tvers av konstituerte sjangerkonvensjoner. Et interessant aspekt er hvordan denne kreativiteten får utløp og blir forsterket gjennom samarbeid med forskjellige produsenter. I den forbindelse skal jeg ta for meg Becks låt "Where It's At" fra *Odelay*. I siste seksjon av kapittel 4 skal det handle om "Toxic" med Britney Spears. Her er et eksempel på hvordan samarbeidet med produsenter får helt avgjørende betydning for resultatet. Fokus er i hovedsak rettet mot produksjonsaspekter ved låten, spesielt mot parametere som har vist seg å være avgjørende for soundet.

Jeg skal i hovedsak konsentrere meg om musikk som er produsert i studio, der en eventuell livefremføring blir en reproduksjon av innspillingen.⁵ Det er ikke en forutsetning for de utvalgte låtene at de ikke er ment å spilles live, men graden av kreativitet i studio medfører en del komplikasjoner med tanke på en eventuell livefremføring. Skillet mellom produksjon og reproduksjon blir derfor sentralt i denne delen av oppgaven. For å sette søkelyset på produsentrollen og de soundbestemmende parametrene i mer praktisk forstand, skal jeg i dette kapitlet ta for meg fem låter der produsenten har hatt en sentral rolle i utformingen av det

⁴ En nærmere diskusjon av Brolinson og Larsens begrep følger i kapittel 2.

⁵ Som Middleton påpeker, fungerer reproduksjonen nå i stor grad som original i den forstand at livefremførelsen måles mot innspillingen (1990: 69). Det tekniske utstyret blir ikke lenger sett på som eksternt hjelp til reproduksjon, men som et karakteristisk trekk ved den musikalske originalen – som en del av det kunstneriske konseptet.

helhetlige uttrykket. Felles for disse låtene er at uten innspillingsmediet er det lite trolig at de noen gang hadde sett dagens lys i den formen de har på de respektive innspillingene. Ved å hente låter fra så forskjellige artister vil jeg forsøke å belyse hvordan studio både har blitt en essensiell komponent i selve komposisjonsprosessen og hvordan lydstudio har utviklet seg fra å ha en reproduktiv rolle til å kunne betraktes som et instrument. Der del 1 representerer en musikkvitenskapelig innfallsvinkel til soundbegrepet, vil det i del 2 fokuseres på en hermeneutisk lesning av fem utvalgte låter der soundet vil stå i sentrum.

1.3. Teori og metode

Uten flersporsteknologi hadde mye populærmusikk aldri eksistert i den formen den har i dag, og den stadige økningen i tilgangen på digitalt innspillingsutstyr har gjort mulighetene nærmest uendelige selv for en rimelig penge. Dette danner grunnlag for flere mulige innfallsvinkler til en åpning av soundbegrepet. En rekke faktorer spiller inn og påvirker soundet, og følgelig finnes det mange mulige angrepsvinkler til tema. I hovedsak har jeg valgt å belyse soundbegrepet med utgangspunkt i stilistiske parametere på den ene siden, og teknologiske parametere på den andre. Jeg kommer nærmere tilbake til denne delingen i kapittel 2. Håpet er at en slik deling i neste instans vil skape tilstrekkelig forståelse av soundbegrepets kompleksitet, og dermed en bevissthet rundt hvilke musikalske parametere som til enhver tid er med på å bestemme det helhetlige musikalske uttrykket. En betraktning av stilistiske musikalske aspekter som resultat av teknologi danner derfor bakteppe for oppgaven. En studie av både teknologiske og stilistiske parametere vil nødvendigvis påvirke og kanskje også svekke detaljnivået innenfor hvert felt. Like fullt mener jeg det ligger en styrke i å kunne betrakte interaksjonen mellom teknologi og kontekst, fordi det for mange utøvere er her den musikalske meningen oppstår.

En grunnleggende forståelse av en del teknologiske parametere er nødvendig blant annet for å kunne si noe om instrumentenes klanglige egenskaper, timbre, og hvordan manipulasjon av timbre kan påvirke helheten. Faremoment i en rent teknologisk innfallsvinkel kommer blant annet til uttrykk gjennom å diskutere musikk som lyd helt uavhengig av kontekst. Foruten en betydelig feilmargin som ligger i ikke å ta hensyn til kontekst, er det mye i den teknologisk funderte litteraturen som ikke utviser den nødvendige forståelsen for populærmusikalske

uttrykk.⁶ Allan F. Moore (2001) fremmer teknologi som det området der musikkvitere slipper å konfronteres med skillet mellom populærmusikk og klassisk musikk. Han påpeker samtidig at det ofte finnes kapitler om rock i litteratur om elektroakustikk, men at det her like ofte utvises lite inngående kjennskap til den musikken som diskuteres. Den manglende forståelsen kan ligge forankret i at en del av denne litteraturen har sitt opphav i en tradisjon som i stor grad har vokst ut av den vestlige klassiske musikktradisjonen. Uansett hvilke kriterier man legger til grunn i en diskusjon av musikk, må de relateres direkte til musikken som diskuteres. Samtidig kritiserer han mangelen på et teknologisk perspektiv hos sosiologisk funderte forskere, som han mener trekker unødig direkte linjer mellom kunstmusikalske uttrykk de kjenner og populærmusikk:

“Where this concert music tradition can be shown to have a direct influence, such an approach is justified. But the norms of this tradition leave untouched those very factors where rock can be at its most interesting (and complex and profound): timbre, texture, sound manipulation, performance practice, and so on.” (Moore, 2001: 18ff)

Med sin nærmest antimusikkvitenskapelige tilnærming til feltet, representerer Simon Frith (1996) den sosiologiske retningen i musikkvitenskapen, en retning som retter søkelyset mot musikkens mening i kontekst. Et problem med en slik innfallsvinkel kan imidlertid være at kontekst i mange tilfeller synes å overskygge fokus på musikken. I sin diskusjon rundt hva som gir populærmusikken dens verdi og mening, er han tidlig ute med å fremme kontekst som det mest essensielle. Dette poenget kommer til uttrykk i hans karakteristikk av Pet Shop Boys' *Very*:

“It is a good record. What makes the Pet Shop Boys special is their sense of musical space. Using what is, in fact, a rather limited repertory of sounds (a thin lead voice; the most superficial resources of the digital synthesizer – supporting noise tends to be buried deep in the mix), the Pets conjure up a remarkable variety of soundscapes – the dance floor obviously, but also shops and cars and flats and dreams; [...] (Frith, 1996: 6)

Som det fremgår av sitatet, tillegger Frith musikken størst verdi i en gitt kontekst, og det som begynner som en beskrivelse av det musikalske forløpet, ender opp med å handle om mulige bruksområder for denne musikken. Det er liten tvil om at kontekst medvirker til å gi musikken mening, og i kraft av at denne oppgaven skal omhandle også de teknologiske parametrene i musikken, vil jeg forsøke å betrakte teknologi i kontekst. Det betyr at jeg er nødt til å ta

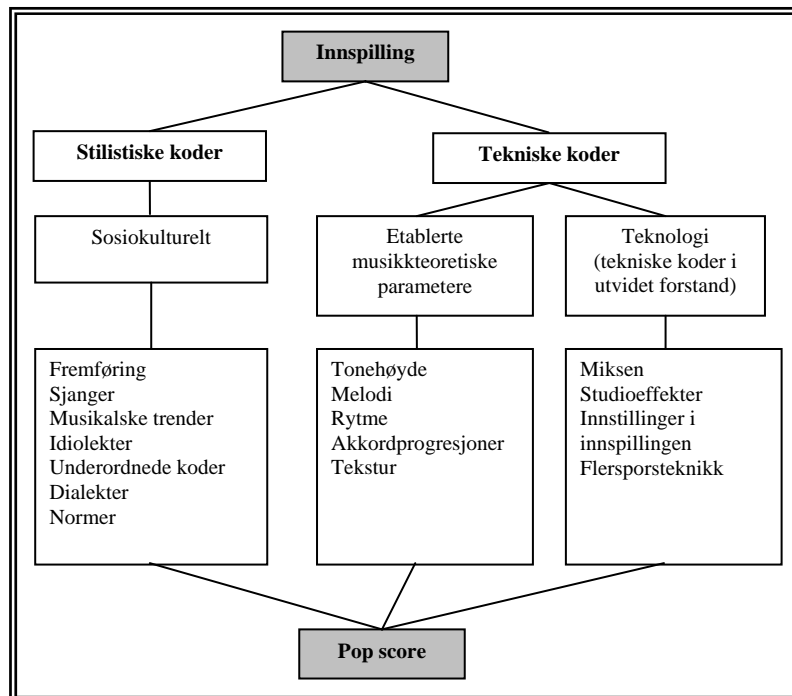
⁶ Brolinson og Larsen (1981) og Rossing (2002) setter søkelyset på teknologiske aspekter, og her finner man en gjennomgående tendens til å betrakte populærmusikalske uttrykk fra utsiden.

hensyn til utsagn og studier både av empirisk og hermeneutisk karakter, for å være i stand til å åpne soundbegrepet for ytterligere studier. Stan Hawkins presenterer her en modell for forståelse av de grunnleggende syntagmatiske musikalske koder gjennom en inndeling i stilistiske og tekniske koder:

”Grounded in a socio-cultural location, *stylistic* codes are relatively discernible through performance, genre and musical trend. In this way, they also relate to categories of idiolects, sub-codes, dialects and norms. On the other hand, *technical* codes are more specific and identifiable through established music-theoretical parameters that denote musical units and structures, such as, for example, pitch, melody, rhythm, chord progressions and texture. In addition, these technical codes can be extended to accommodate components of production: the mix, studio effects, the configuration of recording, and the polyphony of multi-tracking.” (Hawkins, 2002: 10)

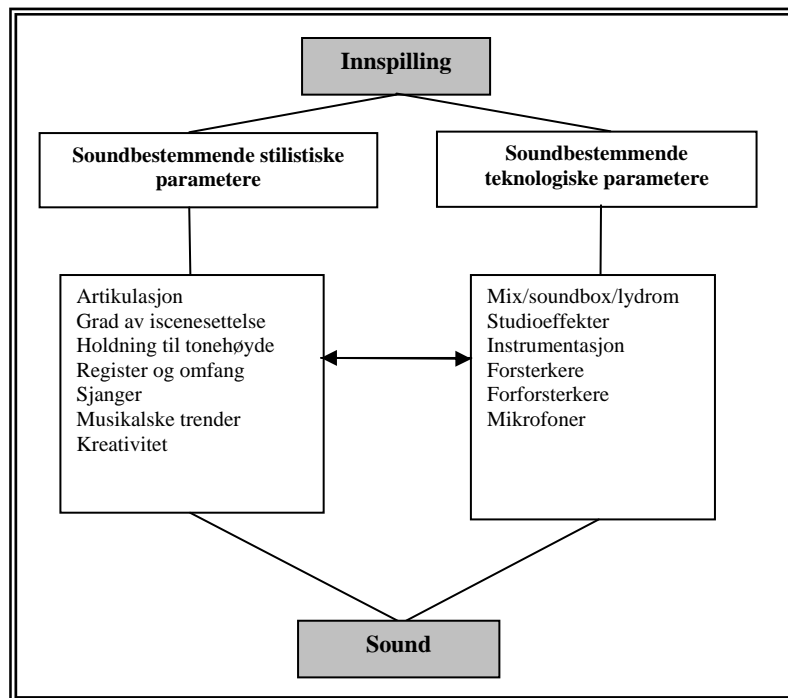
De stilistiske kodene er fundert i det sosiokulturelle, og synliggjøres gjennom fremføring, sjanger og musikalske trender. Tekniske koder er, som han sier, mer spesifikke og knyttet til musikkteoretiske parametere som harmonikk, tonalitet, tonehøyde og tekstur. I vid betydning kan disse utvides til å omfatte elementer i produksjonsprosessen som miksen, studioeffekter, opptakssituasjonen og flersporsteknikk. På denne måten er begge kategorier av musikalske koder skikket til å omfatte et av de mest sentrale og foranderlige parametrene i produksjonsprosessen: timbre. Hawkins understreker at både stilistiske og tekniske koder blandes inn i den kompositoriske designen gjennom produksjonsprosessen. Den kompositoriske designen kan fungere som et uttrykk for den musikalske helheten betraktet som et konsept på bakgrunn av estetiske valg, og jeg skal komme tilbake til denne diskusjonen i kapittel 2.

Figur 1.1 Visuell tolkning av Hawkins' modell (2002)



Figur 1.1 er min visuelle tolkning av Hawkins' inndeling av musikalske koder. Inspirert av denne inndelingen og det faktum at soundbegrepet kan angripes fra så vidt forskjellige vinkler som vist innledningsvis, vil jeg gå inn for en liknende inndeling av de soundbestemmende parametrene. Jeg vil dele dem i to hovedgrupper: teknologiske og stilistiske (fig. 1.2). En vesentlig forskjell er det imidlertid viktig å påpeke. Der Hawkins tar for seg tekniske koder i vid forstand og lar disse omfatte alt fra tradisjonelle musikkteoretiske parametere til de ulike elementene i produksjonsprosessen, vil jeg kun fokusere på de sistnevnte. De teknologiske parametrene representerer dermed ytterligheten av de tekniske kodene, og omfatter instrumenter, forsterkere, mikrofoner, effekter, preamper, mikserne, høyttalere; kort sagt alt teknologisk utstyr som på en eller annen måte er med på å påvirke lyden på veien fra avsender til mottaker. Det blir imidlertid ikke musikk av teknologisk utstyr alene. Som med alle regler, finnes det unntak også her, men i de aller fleste tilfeller er man i en innspillingssituasjon avhengig av artister, komponister, musikere, teknikere og produsenter med personlige innfallsvinkler til de teknologiske parametrene i en kontekst. Stilistiske parametere, som musikalske referanser og sosial setting, er med på å påvirke soundet, i den forstand at de virker inn på hvordan man hører musikk, og i sin tur de involverte utøvernes valg.

Figur 1.2 Min modell



1.3.1. Multidimensjonalitet

Som bakgrunn for en åpning av soundbegrepet ligger som nevnt et håp om å kunne benytte dette som vurderingskriterium i analyser av populærmusikalske uttrykk. Enten man foretar analyser med den hensikt å lære noe om hvordan musikken er produsert, eller man leter etter verkets estetiske verdi, er det nyttig å ha begreper for hvordan man kan analysere et sound. Moore fastslår at analyse søker ett av tre mål:

”The first is best considered pre-analytical, since any analysis must be based on theoretical preconceptions, which too often remain implicit. [...] The remaining approaches are both strictly analytical. Of these, one aims to unearth the ‘meaning’ of individual songs, while the other aims to discover the characteristic features of particular styles.” (Moore, 2001: 11)

Fordi soundet styres av så mange parametere vil alle disse delmålene inngå i en analyse av sound. Skal man argumentere for eller imot en analysemetode, er man nødt til å legge de ulike verktøyene utover for å gi en oversikt over hvilke man har til rådighet. Som jeg skal komme tilbake til, vil både musikalsk mening og auditive karakteristika være sentrale momenter i soundanalyse. Gjennom auditive analyser skal jeg i dette kapittelet undersøke hvordan studioproduksjon og samarbeid med ulike produsenter bidrar til å påvirke soundet. Som en

underliggende faktor vil det dukke opp tanker og spørsmål om hvordan digital studioproduksjon kan påvirke artistens autenticitet.

Det finnes få konkrete regler for analyse av populærmusikk, og på samme måte finnes det få regler for å analysere sound. En mulig innfallsvinkel er å tenke seg det musikalske forløpet plassert i et virtuelt, tredimensjonalt rom. Moore tenker seg at instrumentenes register er plassert vertikalt og stereobildet plassert horisontalt i det han kaller “soundbox” (2001: 121)⁷. De ulike lydkildene er plassert med ulik distanse til lytteren gjennom den tredje dimensjonen, rommet eller boksens dybde. Dette er ikke ulikt produsentens måte å tenke seg miksen på, men soundbox-begrepet er ment å illustrere at man tar lytterens posisjon og ikke produsentens. Problemet med en slik vinkling, og lytterens innfallsvinkel generelt, kan være at enhver lytteropplevelse vil være unik. Det er ikke gitt at samme person har samme opplevelse av den samme sangen to ganger på rad. En rekke faktorer spiller inn i denne sammenheng, og følgelig kan man ikke ta hensyn til samtlige i en analysesituasjon.

Soundet plassert i et tenkt tredimensjonalt rom finner vi også hos Anne Danielsen (1993). Hun skiller mellom lydbilde og det hun kaller lydrom. Soundet betrakter hun som samlingen av verket til en helhet. Lydrommet er formulert som ” [...] et analytisk redskap – en modell – som gjør det mulig å forestille seg noen viktige prosesser i moderne lydproduksjon, [...]” (1993: 51). Å betrakte sound som et resultat av teknologiske prosesser er spesielt interessant i det øyeblikk man er ute etter å lære noe om hvordan musikken er produsert. Både soundbox og lydrom er i så måte hensiktsmessige modeller for en bedre analytisk forståelse av hvordan en låt er mikset. Den sier imidlertid lite om de klanglige egenskapene til de involverte elementene (timbre), og heller ikke noe om hvordan timbre er formet gjennom fremføringspraksis (personlig spillestil). Disse analysemodellene overser altså minst to dimensjoner som er helt vesentlige for en forståelse av sound. Begrenset til en tredimensjonal modell – et rom – får vi vite noe om de ulike musikalske bestanddelenes plassering i lydstyrke, dybde og bredde. For å si noe om soundet som en musikalsk helhet, er det nødvendig også å ta hensyn til timbrale kvaliteter i instrumentariet og de involverte utøvernes stilistiske kjennetegn.

⁷ Begrepet ”Soundbox” ble lansert allerede i førsteutgaven fra 1993, og dermed omtrent samtidig som Danielsens lydrom.

Fra et positivistisk perspektiv presenterer Roger A. Kendall og Edward C. Carterette (1993) en tredimensjonal modell for å se nærmere på hvordan de forskjellige instrumentenes timbre evner å blande seg eller skille seg, og knytter dette til teorier for orkestrering. Et interessant aspekt ved denne artikkelen er plasseringen av instrumenter i et virtuelt, tredimensjonalt rom etter timbre. Kriteriene for denne plasseringen er begrepsparene nasal/ikke-nasal, rik/briljant og sterk, kompleks/svak, enkel. Vi kan se visse likheter mellom Moores soundbox, Danielsens lydrom og prinsippet for undersøkelsen til Kendall og Carterette. En plassering av instrumenter i tre dimensjoner er en tankegang som er betydningsfull både i selve studioproduksjonen og i en eventuell analyse av den. Instrumentene er ikke bare plassert på en horisontal linje; man tar også hensyn til dybde som en tredje dimensjon. Dersom vi godtar at soundet utelukkende er et resultat av de teknologiske prosessene i en produksjon, kan et virtuelt lydrom eller soundbox være et anvendelig verktøy for analyser av det. Tar vi utgangspunkt i de ulike instrumentenes timbrale egenskaper og betrakter deres fysiske evne til å blande seg, eventuelt ikke å blande seg, som soundbestemmende, kan Kendall og Carterettes modell være fruktbar. Problemet er imidlertid at soundet bestemmes av langt flere parametere som virker på samme tid. Derfor vil jeg gå inn for å gi slipp på ideen om tredimensjonalitet i analyse av musikalsk helhet, og heller åpne for analyse av sound på bakgrunn av et gitt sett av musikalske parametere. Det tredimensjonale rom kan være en fruktbar modell for å ta enkelte soundbestemmende parametere nærmere i øyesyn, men ikke tilstrekkelig for en fullverdig analyse av den musikalske helheten.

En slik vurderingsform kan man se konturene av hos Rob Bowman (1995). For å konstruere en kritisk vinkling til fenomenet best kjent som "staxsoundet", har han analysert 95 innspillinger fra plateselskapet Stax gjennom 60- og 70-tallet⁸. I analysene har han tatt utgangspunkt i instrumentasjon, repertoar, struktur, tonearter, aspekter ved harmoniske konstruksjoner, diverse aspekter ved time, melodisk konstruksjon, ornamentering og til slutt timbre og aspekter ved produksjon. Dette resulterer i en detaljert, nærmest statistisk gjennomgang av hvor ofte ulike musikalske fenomener forekommer. Problemet med denne studien ligger hovedsakelig i at produksjonsaspektet blir tilkjent urettferdig liten plass til fordel for tilsynelatende lettere håndgripelige parametere som tonearter og ornamentering. Tanken om å støtte soundbegrepet på allerede målbare parametere er interessant, men gjennom denne studien får vi inntrykk av at de produksjonsmessige aspektene fortsatt er for

⁸ Etter at produsent Jim Stewart, med økonomisk hjelp fra sin eldre søster Estelle Axton, fikk mulighet til å kjøpe bedre innspillingsutstyr, døpte de labelen "StAx" (Larsen, 1998: 11).

uhåndgripelige til at vi kan gå nærmere inn på. Et interessant moment med denne undersøkelsen er imidlertid at konklusjonen ligger nært opptil deler av det som har vært utgangspunktet for denne oppgaven, nemlig at da de involverte musikerne ble oppmerksomme på at de skapte et sound, var det allerede der. Gjennom intervjuene med flere av musikerne fremkommer det i hvor stor grad soundet er knyttet til de medvirkende utøvernes spillestil og utstyr, samt innspillingsutstyret i studioet. Som jeg skal komme nærmere tilbake til i kapittel 2, vektlegges det også hos Bowman hvordan tilfeldigheter og eksperimentering påvirker den kreative prosessen i studioet, og i sin tur kommer til uttrykk gjennom det auditive resultatet. Da jeg ikke har hatt muligheten til å intervju noen av de deltagende partene i produksjonsprosessen rundt de utvalgte låtene i denne oppgaven, er håpet at sitater fra andres intervjuer vil gi et tilstrekkelig bilde av denne prosessen.

1.3.2. Visuell representasjon av musikalske parametere

Som et slags oppgjør med en del av den eldre populærmusikkforskningen, presenterer Middleton en del mulige fallgruver som den kommende generasjon med fordel kan unngå. Særlig vektlegger han det han kaller "[...] the old-style musicological pop text [...]" (2000: 4). Her peker han på problemområder som upassende eller ladet terminologi, overfokusering på områder som er lett målbare, sentrering rundt noter, abstrahering av musikalsk mening til et idealisert bilde av "verket" og monologisk lytting. Han påviser en tendens i eldre populærmusikkforskning til å fokusere på kjente og lett målbare parametere, som dermed ivaretar tanken om "det autonome verk" fra vestlig klassisk kunstmusikk. Problemet oppstår ifølge Middleton når dette overføres direkte til enkeltlåter i en musikkform der en slik tankegang ikke er adekvat.

"In addressing these issues, the best 'new musicology' of pop has grasped the need to hear harmony in new ways, to develop new models for rhythmic analysis, to pay attention to nuances of timbre and pitch inflection, to grasp textures and forms in ways that relate to generic and social function, to escape from 'notational centrality'."
(Middleton, 2000: 4)

I analysene i kapittel 4 benytter jeg blant annet transkriberte noteeksempler. Selv om enkelte forskere innenfor den sosiologiske tradisjonen har hevdet at noter er lite hensiktsmessig med hensyn til de meningsbærende elementer i populærmusikk⁹, er det en musikkvitters privilegium å benytte visuell representasjon der det kan medvirke til økt forståelse og

⁹ Ting tyder på at en slik holdning er i ferd med å snu. Frith (1996) krediterer blant annet Hawkins (1992) for sine transkripsjoner av "Anna Stesia".

oversikt. Moore peker på at en av skillelinjene mellom klassisk musikk og popmusikk er trukket opp ved holdningen til notasjon. Klassisk musikk er for en stor del representert gjennom partituret, og analyse av klassiske verker foregår i stor grad visuelt. Pop og rock er med få unntak representert gjennom innspilling, og auditiv analyse er derfor den eneste muligheten. Moore hevder blant annet at: “While analysis of the score is considered appropriate for notated music, it cannot be appropriate for rock” (2001: 35). Det er imidlertid ikke snakk om analyse av partiturer i denne sammenheng. I denne oppgaven analyseres innspilt musikk som etter all sannsynlighet aldri er notert *før* den er spilt inn. Jeg mener likevel det er hensiktsmessig å benytte visuell representasjon av sentrale elementer, både for å vise hva som skjer musikalsk og for å gi leseren bedre oversikt over hvilke elementer i musikken som behandles. Den mest hensiktsmessige måten å representere harmoniske og melodiske forløp på visuelt, er fremdeles ved hjelp av notasjon. Derfor viser jeg til noterte transkripsjoner der noterbare musikalske parametere behandles. Et problem når timbrale kvaliteter skal diskuteres, er mangelen på enkel visuell representasjon. Notasjon som representasjon blir ifølge Moore hjelpeløs i denne henseende. Det er viktig at de analytiske verktøy står i forhold til det som analyseres. Hvis vi skal få noe ut av å lese en notert linje, forutsetter det, foruten notekunnskaper, at vi vet hvordan en Rhodes låter. Et av målene ved denne oppgaven er å understreke den enorme betydningen valg av instrumenter og utøvere har for det estetiske uttrykket.

Sonogram kan være hensiktsmessig som visuell representasjon av hvordan enkelte frekvensområder, samt distribusjon av energi, er representert i ulike deler av en låt. En detaljert spektralanalyse kan tilføre nyttig informasjon om fysiske egenskaper ved den musikalske helheten. I populærmusikkvitenskapen er det imidlertid få som har tatt i bruk denne metoden. David Brackett (2000) og Stan Hawkins (2003) er blant de få som benytter spektralanalyser i sine analyser, men med forskjellig utgangspunkt. Motivasjonen for en slik fremstilling ligger hos Brackett i å vise detaljvariasjoner i det vokale uttrykket. Stilistiske nyanser er det både vanskelig og lite hensiktsmessig å visualisere ved hjelp av noter. Han knytter blant annet spektralanalyse av hele ”Pills and Soap” med Elvis Costello til en analyse av det tekstlige budskapet (2000: 183ff). Det mest hensiktsmessige med en slik tilnærming kommer imidlertid først til uttrykk når han kombinerer utsnitt av denne analysen med noteeksempler for å vise sammenhengen mellom register og timbral briljans i det vokale uttrykket (ibid: 188). Det kunne vært interessant å se hvordan disse analysene hadde sett ut

med bedre oppløsning. I så tilfelle kunne analysene også gitt supplerende informasjon om hvordan det vokale intensitetsnivået varierer med budskapet i teksten.

Som jeg har vært inne på, vil en forening av teknologi og estetiske aspekter påvirke detaljnivået innen de respektive områder. Det er derfor viktig å forholde seg til premissene for bruken av dem. Hawkins presiserer at han benytter sonogram for å vise kompleksiteten i distribusjonen av energi gjennom rytme, tekstur og timbre på et mikrostrukturelt nivå i ”French Kiss” (2003: x). At basstrommen i housemusikk i høy grad er konsentrert godt under 1000 Hz, kan kanskje virke selvsagt for en som beskjeftiger seg med studioproduksjon til daglig. Fysisk sett har dette å gjøre med bærekraftigheten til disse frekvensområdene. Det kraftigste trykket ligger på mellom 125 og 250 Hz, og følgelig er konsentrasjonen av energi størst her. Området rundt 1000 Hz gjør fysisk vondt dersom det er for kraftig betont, og følgelig er det en god ide å behandle dette frekvensområdet med omhu¹⁰. En deskriptiv analyse av frekvensområdenes fysiske omstendigheter sier imidlertid lite om hvordan musikken projiserer mening, og derfor er det verdt å merke seg at Brackett og Hawkins benytter sonogram som en av flere metoder for å understreke sine poeng.

De respektive låtenes sound utgjør hovedfokus for mine analyser, og derfor vil jeg ikke i like stor grad som Brackett konsentrere meg om musikkens affekt i spenningsfeltet mellom tekst og musikk. Jeg vil heller ikke konsentrere meg like mye om harmonikk og tonalitet. Poenget med visuell representasjon i analysene i denne oppgaven er heller ikke å gi detaljerte spektralanalyser av låtene, men å gi de involverte soundbestemmende parametrene tilstrekkelig representasjon der det tjener en hensikt å underbygge analysene. Jeg benytter spektralanalyse i samtlige lesninger, men som jeg skal komme tilbake til i kapittel 4, er det med forskjellig utgangspunkt.

1.4. Avgrensning

Soundet påvirkes av en rekke forskjellige faktorer, og det er ikke mulig å ta hensyn til samtlige. Brolinson og Larsen (1981), Chion (1994), Théberge (1997) og Moore (2001) er blant dem som beskjeftiger seg med lytteropplevelser og ulike lytterstrategier. Lyttersituasjoner er et moment som vil være avgjørende for hvordan musikken oppleves, og ulike lyttersituasjoner kan påvirke hvordan vi oppfatter soundet. Selv om Chion ikke

¹⁰ For en diskusjon av fysiske forhold ved frekvensområder i studioproduksjon, se

representerer populærmusikkforskningen, og heller ikke utviser en nødvendig forståelse av feltet, presenterer han en del gode poenger med stor overføringsverdi til feltet. Blant annet skiller han mellom tre ulike former for lytting (1994: 25ff): *Kausal* lytting er årsaksbetinget, det vil si at lytteren søker å finne årsaken til lyden. *Semantisk* lytting refererer til en kode eller en beskjed som innehar en mening. *Redusert* lytting er knyttet til selve lyden uten å ta hensyn til verken årsak eller mening. At musikk oppleves i et ukjent antall forskjellige situasjoner er ikke til å komme bort fra, men jeg kommer likevel ikke til å ta hensyn til dette. For å klargjøre hvor jeg står, vil jeg likevel betegne min lytterposisjon som analytisk. Man kan kanskje si at jeg, hvis vi skal følge Chions kategorier, vil innta en posisjon mellom kausal og semantisk lytting. Lytterstrategier er et stort felt i seg selv, og såpass på siden av min oppgave at jeg ikke kommer til å gå ytterligere inn på dette feltet.

Oppgaven er begrenset til å omhandle innspilt materiale, da det i stor grad er i studio at soundet skapes. Dessuten springer de aller flestes forhold til musikk på en eller annen måte ut av et forhold til innspillinger. Avspillingsutstyret vil ha en innvirkning på hvordan musikken låter. Det er en markant forskjell fra en reiseradio til et hjemmekinoanlegg, og mange sverger til vinylplater fremfor CD fordi de mener det låter bedre. Neil Young forkastet for eksempel hele CD-mediet som ubrukelig da han hørte forskjellen mellom LP- og CD-versjonen av sin plate *Everybody Knows This is Nowhere* da den kom på CD. Han mente rett og slett at det var to forskjellige plater. Selv om avspillingsutstyr har en dokumentert innvirkning på lytteropplevelsen, skal jeg ikke ta for meg dette i oppgaven.

1.5. Kort innføring i enkelte sentrale begreper

Store deler av begrepsapparatet rundt populærmusikk er på engelsk. Da det i mange tilfeller ikke finnes dekkende ord på norsk, er det en del begreper og uttrykk jeg har valgt ikke å oversette. Det er i stor grad snakk om begreper som har blitt en del av den musikalske dagligtalen, og følgelig ville det ha liten hensikt å forsøke å finne norske alternativer som ikke benyttes, og derfor ikke gir tilstrekkelig mening.

Det musikalske parameteret som ifølge Brolinson og Larsen er mest direkte knyttet til sound, er timbre. På norsk er timbre ofte oversatt med "klangfarge". Da timbre er den termen som benyttes både i populærmusikkforskningen og i teknologisk fundert litteratur, har jeg valgt å benytte den originale, franske betegnelsen. Vi sier ofte at en lyd kan defineres ut fra et anslag

og en etterklang. Fysisk sett bestemmes timbre av to faktorer: de harmoniske og uharmoniske overtonene i anslaget eller ansatsen¹¹, og måten disse elementene forandrer seg på i tid. Den elektriske gitarens timbre har for eksempel vært vanskelig å reprodusere med MIDI på en troverdig måte, fordi overtonespekteret er så komplekst og uharmonisk i selve anslagsøyeblikket for så på kort tid å dø ut i en tilsynelatende harmonisk tone. Ulike timbre er også knyttet til et sett av koder, både rent tekniske og kulturelt definerte. Den elektriske gitaren har vært en spydspiss i utviklingen av populærmusikk, og dens mangfoldige sett av muligheter til timbral modulasjon har knyttet den til en rekke forskjellige musikalske koder.¹²

Engelske begreper som benyttes i den musikalske hverdag, både blant musikere og i media, vil det, som nevnt innledningsvis, være lite hensiktsmessig å oversette til norske erstatninger som i beste fall svært få benytter seg av. Riff kunne for eksempel vært oversatt med motiv eller ostinat, avhengig av instrumentet det spilles på og riffets funksjon, men i en populærmusikalsk kontekst vil en slik oversettelse representere det Middleton refererer til som gal eller upassende terminologi. Man kan kanskje si at den terminologien som til enhver tid benyttes om et musikalsk anliggende, er å betrakte som passende terminologi i en diskusjon av den musikken.

Sentralt i diskusjonen rundt hvordan et bestemt sound kan projisere musikalsk mening, står spørsmålet om autentisitet og intertekstualitet. Atskillige populærmusikkforskere tar for seg autentisitetsspørsmålet, spesielt i forbindelse med studier av rock. Det er imidlertid langt færre som beskjeftiger seg med spørsmål om intertekstualitet. Av de få som tar for seg begge aspekter, er Moore (2000) og Hawkins (2002) sentrale. Det må imidlertid påpekes at de representerer ulike innfallsvinkler. Moore representerer en modernistisk retning, og sier følgende om motsetningsforholdet mellom autentisitet og intertekstualitet:

”At root, the opposition is simple. The authentic is what we trust because it issues from integrity, sincerity, honesty. Intertextuality, however, foregrounds borrowing, the use of material from other sources. As such, it implies fakery and simulation.” (Moore, 2000: 199)

¹¹ Det refereres her til startøyeblikket til en gitt tone, og om det kalles anslag eller ansats avhenger av om det vi har å gjøre med er en stemme eller et instrument. For en diskusjon av de fysiske egenskapene ved ulike instrumenter, se blant annet Kendall og Carterette (1993) og Rossing (2002).

¹² Den elektriske gitarens rolle som soundbestemmende parameter blir ytterligere diskutert i kapittel 3.2.

Som han påpeker videre, krever dette spørsmålet en grundig utgreiing. Han heller likevel i retning av å se autentisitetsbegrepet som det mest ladete av de to, og i sin oppsummering deler han autentisitetsbegrepet inn i tre kategorier knyttet til forholdet mellom fremføring og fortellerstemmen (2000: 200). Der førsteperson representerer fortellerstemmen (Paul Weller synger Paul Weller), kaller han det ”authenticity of expression”, autentisitet i uttrykket. Der tredjeperson er forteller (Eric Clapton synger Robert Johnson), kaller han det ”authenticity of execution”, autentisitet knyttet til selve fremførelsen. Den tredje kategorien kaller han ”authenticity of experience”, erfaringsbasert autentisitet, som i større grad bygger på prinsippet om at ”den andre” er aktivt deltagende. Han påpeker at disse kategoriene ikke eksisterer som en del av fremføringen, men i lesningen av den.¹³

Fra en postmodernistisk innfallsvinkel understreker Hawkins at en kritisk musikkvitenskap blant annet må ta for seg spørsmål som knytter musikk til politiske, antropologiske, filosofiske, psykoanalytiske og seksuelle diskurser i et forsøk på å anerkjenne mening som intertekstuell. Han sier blant annet at: “Above all, processes of intertextuality circumvent the domination of one interpretation over another, or, to put it differently, the totalisation of any specific singularity” (2002: 27). Knyttet til musikalske aspekter formulerer han det som: “[...], intertextuality, in musical terms, relates to the sounding of one text in and through the other” (ibid. 28)

Sampling har etter hvert blitt et viktig kompositorisk virkemiddel, ikke bare i hip hop, men også innen en rekke andre sjangere. Tricia Rose (1994) har belyst hvordan rappen i løpet av 80-tallet bidro til en redefinering av samplersens bruksområder. Dette skal jeg komme tilbake til i kapittel 2.2.2, men det er interessant hvordan sampling kan betraktes som et grunnleggende autentisitetsaspekt ved hip hop.

”In fact, prior to rap, the most desirable use of a sample was to mask its origin; to bury its identity. Rap producers have inverted this logic, using samplers as a point of reference, as a means by which the process of repetition and recontextualization can be highlighted and privileged.” (Rose, 1994: 73)

Moore betrakter på sin side intertekstualitet som et tegn på lån av materiale som impliserer juks og simulering. Ifølge Rose ble sampleren opprinnelig brukt mest for at teknikere og

¹³ For ytterligere diskusjon av autentisitetsspørsmålet, se blant andre Middleton (1990), Walser (1993), Gracyk (1996), Brackett (2000), McClary (2000).

produsenter skulle spare tid og penger (1994: 73). Den ble brukt som økonomisk snarvei og tidsmessig krevende elementer som blåserrekker, basstrommer eller koring. Det var imidlertid rappen som skulle redefinere bruken av den. Det interessante her er ikke å sette Rose og Moore opp mot hverandre, da de diskuterer begrepene innenfor to vidt forskjellige sjangere, og ut fra ulike premisser. Det er derimot svært interessant hvordan sampling innen hip hop som estetisk kvalitet ved musikken fungerer som et tegn på autentisitet, mens det i rock nærmest er å betrakte som juks¹⁴.

Knyttet til individuelle, eller i beste fall intersubjektive, oppfatninger av musikalske koder, representerer sound, stil og sjanger forholdsvis ustabile rammeverk for kategorisering av musikk. Likevel mener jeg det er interessant å diskutere soundbegrepet, fordi det er nærliggende å anta at dette utgjør den mest detaljerte kategorien i populærmusikken. Sjangeroppfatninger vil endre seg med tidsepoke og person, avhengig av tidsmessig avstand til musikken og den respektive persons referansegrunnlag. Det man for 40 år siden oppfattet som støtende og bråkete (les: Beatles og Rolling Stones), oppfattes i verste fall som simpelt i dag. Selv om sound langt ifra er et objektivt fundert fenomen, vil det være mer stabilt som musikalsk referanse.

¹⁴ Jeg kommer nærmere tilbake til sampling både i seksjon 2.2.2 og i analysene i kapittel 4.

2. Mot en åpning av soundbegrepet

”Vi vill altså föreslå en avgränsning där ”sound” avser grundkaraktären hos alla musikaliska element som den framträder i ett mycket kort tidsavsnitt av musiken, men som sätter sin prägel på ett längre sammanhängande avsnitt.” (Brolinson og Larsen, 1981: 181)

”Always, it is to be found in the streets of urban ghettos, where snatches of radio broadcasts issue indiscriminately from littered doorways, and on the main drags, where tinny speakers, set above the smeared windows and faded displays of ramshackle record shops, blast out with the latest “rhythm and blues”-cum-“soul” hit, chanted lyrics mingling with the din and dirt of too many people with too little to live on in too “raggedy” a place. [...] This, then, is the sound of soul as it manifest(s) in the overlapping forms of blues, jazz, gospel and popular music.” (Garland, 1969: 2)

For å vise hvor mangesidig både forståelsen og bruken av soundbegrepet er, har jeg valgt å åpne dette kapittelet med en definisjon og en beskrivelse som representerer for ytterpunktene av soundbegrepets mulige innfallsvinkler. Soundbegrepet er komplekst, og kan derfor fremstå som vagt og uhandgripelig. Samtidig har det fått en rekke bruksområder og med det, en rekke mulige innfallsvinkler. For å forsøke å skape en viss klarhet i dette vil jeg, ut fra måten begrepet er behandlet både på i media og i den akademiske litteraturen, presentere noen av de mulige innfallsvinklene.

Sound kan brukes om personlig spillestil, i beskrivelsen av markante produsenter, om lyden av produksjoner fra bestemte studioer og som auditive karakteristika for å påvise musikalske likheter og forskjeller. Der Brolinson og Larsen representerer den kanskje vanligste innfallsvinkelen, en teknologisk fundert realdefinisjon, frisker Garland opp med et interessant alternativ. Det er nærliggende å anta at sistnevnte ikke bevisst bruker sound i samme betydning som Brolinson og Larsen, men en slik innfallsvinkel gir like fullt nyttig næring til en åpning av begrepet. Det første sitatet er som sagt en definisjon, mens det andre representerer en deskriptiv innfallsvinkel som ofte er å finne i media og dagligtale. Betyr dette at det ene er riktig og det andre er feil? Utelukker det ene alternativet det andre? Hva vi opplever som riktig eller galt, stygt eller fint, ”styggpent” eller ”kvalmende vakkert” avhenger i stor grad av vårt referansegrunnlag og i hvilken grad vi er fortrolige med det sett av musikalske koder vi presenteres for.

En vokalist eller instrumentalist, skolert eller ikke, vil spillemessig sett være påvirket av et sett av referanser og estetiske idealer, samt den teknologien både instrumenter, effekter og

innspillingsutstyr representerer. Dersom vi godtar at innspillingsstudioet kan betraktes som et instrument, vil vi også kunne betrakte tekniker og produsent som en form for instrumentalister. I dette kapittelet er hovedmålet en åpning av soundbegrepet. I seksjon 2.1 skal jeg ta for meg ulike definisjoner av sound og rette søkelyset på mulige innfallsvinkler som heller enn å søke altomfattende definisjoner, tar for seg måter å bruke begrepet på som element i studien av populærmusikk. Inndelingen i teknologiske og stilistiske parametere, som jeg presenterte i forrige kapittel, står sentralt i dette kapittelet, og utgjør henholdsvis seksjon 2.2 og 2.3. Som et bakteppe for hele kapittelet har jeg det dialektiske forholdet mellom teknologi og kreativitet.

2.1 Perspektiver på kreativitet i studioproduksjon

Brolinson og Larsens definisjon baserer seg på tanken om en gitt grunnkarakter hos alle musikalske elementer. Dette er den første, og fortsatt en av svært få detaljstudier av sound som et musikalsk parameter. Ifølge Brolinson og Larsen (1981) finnes det musikalske parametere som er aktive i pregingen av soundets spesifikke karakter, de er soundbestemmende, under den forutsetning at andre parametere forholder seg nøytrale.

”Alla musikaliska parametrar är i princip indragna i genererandet av soundupplevelsen. Härav följer dock ingalunda att alla parametrar har samma betydelse för denna upplevelse. I det enskilda fallet torde man alltid kunna peka på en eller några få samverkande parametrar som är soundbestemmande – som är aktiva i präglingen av soundets specifika karaktär. Detta förutsätter att övriga parametrar är neutrala, dvs inte framstår som aparta i förhållande till den övergripande stilram inom vilken det specifika soundet framträder” (Brolinson og Larsen, 1981: 183)

Som eksempel på soundbestemmende parametere, trekker de frem forskjellen på ”diskosound” og ”soulound”. Diskosound skal være bestemt av en spesifikk rytmisk og klanglig strukturering, mens melodikk, harmonikk og vokalklang er inaktive i pregingen av dette spesifikke soundet. Vokalklang, melodikk og frasering er aktive parametere for å prege et ”soulound” (ibid. 183ff). Et interessant moment er at de knytter sound til sjanger via karakteristiske stiltrekk. Felles for de soundbestemmende parametrene, må være at de besitter visse karakteristika som trekker disse frem til fordel for de andre. Vi kan altså si at soundet skapes av summen av de ulike parametrene, men at det er sjangeravhengig hvilke av disse som aktivt preger soundet. Siden denne studien ble publisert i 1981, har det skjedd radikale endringer i det populærmusikalske landskapet. Særlig gjelder dette på produksjonssiden. Like

fullt er tanken om soundbestemmende parametere interessant, og jeg skal gå nærmere inn på ulike soundbestemmende parametere i seksjon 2.2 og 2.3.

Instrumentasjon, synkopering og stemmebruk er ifølge Moore klare indikasjoner på områder hvor rock skiller seg fra for eksempel soul og funk (2000: 4). Dette kan betraktes analogt til Brolinson og Larsens idé om soundbestemmende parametere, der tilsvarende parametere er benyttet for å skille mellom ulike sound. Der soul og disko for noen gir seg til kjenne via et sound, vil disse for andre inneholde nok likheter til å kalles sjangere. Sagt på en annen måte: Fra en låt til en annen innenfor det som er definert som samme sjanger, kan det være nok forskjeller til å skille dem på bakgrunn av sound, og kanskje til og med kjenne igjen produsenten. Et spørsmål som dukker opp da, er hvorvidt tidens tann og spesifikk kulturell kapital har en innvirkning på hvor skillet mellom sound, stil og sjanger settes. Kan det tenkes at fra Brolinson og Larsens perspektiv låter all disko likt og all soul likt, mens for Moore er skillelinjene mellom de ulike stilarter innen rocken klarere fordi han sitter med inngående kjennskap til de ulike stiltrekk?

Gjennom å betrakte popmusikk som et kunstnerisk uttrykk heller enn et sosiologisk, kulturelt og historisk fenomen, belyser Timothy Warner (2002) en rekke sentrale aspekter i forholdet mellom teknologi og kreativitet. Foruten å sette opp et rammeverk for å skille pop fra andre populærmusikalske uttrykk, understreker han et dialektisk forhold mellom kreativitet og teknologiske nyvinninger, i dette tilfellet digital teknologi (2002: 19ff). Warner deler de kreative prosessene involvert i studioproduksjon i sound, feel og struktur. Sound betrakter han som resultatet av valget og kombinasjonen av ulike timbre og måten disse timbre er manipulert på gjennom teknologiske prosesser.

”While harmonic and melodic ideas are often more likely to be the work of a range of composers, Horn’s contribution would appear to be in the ‘sound’ (that is, the choice and combination of timbres and the way those timbres are manipulated through technological processes), the ‘feel’ (that is, the subtle rhythmic/dynamic/timbral nuances and pitch deviations of performance which give a strong sense of individual expression) and the structuring (that is, the order and content of the various sections of a piece in relation to the whole).” (Warner, 2002: 140)

Dersom vi godtar at det Warner kaller ”feel” kan betraktes som det hørbare resultatet av personlig spillestil, kan dette overføres til gruppen av soundbestemmende, stilistiske parametere. Det kommer ikke helt klart frem hvordan han ser for seg interaksjonen mellom de

kreative prosessene, men en slik deling av disse bidrar til økt bevissthet rundt de mange parametrene involvert i en studioproduksjon. Et interessant aspekt i så måte er koblingen mellom soundet og resultatet av de ulike timbre, samt at disse resultatene er knyttet til den teknologiske manipulasjonen som skjer i studio.

Som Middleton understreker, er valget av timbre avhengig av formål, markedskrefter og eksisterende konvensjoner og konnotasjoner (1990: 89). Det vil si at valgene blir tatt på bakgrunn av formålet med innspillingen. I en kommersiell sammenheng vil målet som regel være at platen skal selge mest mulig. I andre tilfeller gjøres valgene tilsynelatende ut fra rent auditive hensyn, og de involverte musikernes personlige spillestil. Valgene blir uansett gjort på bakgrunn av et referansegrunnlag og et sett av idealer. Som jeg kommer tilbake til i kapittel 4, vektlegger George Martin blant annet Beatles' nysgjerrighet som et viktig moment i den kreative prosessen i studio, spesielt under innspillingen av senere plater som *Revolver* og *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Massey, 2000). De kreative ideene til bandet stod ofte ikke i forhold til innspillingsutstyrets forutsetninger, men i stedet for å bli en bremsekloss for prosjektet, ble begrensningene i studio til en kreativ drivkraft. Det at Beatles så å si ikke spilte live på denne tiden kan også ha vært en medvirkende faktor til at de tillot seg såpass store kreative utfoldelser. En liknende interaksjon mellom produsent og utøver er gjengitt hos Middleton. Han refererer til Geoffrey Stokes' beskrivelse av tilblivelsen av en Commander Cody-LP fra 1976 (ibid. 89). Sentralt her er spenningsforholdet mellom produsentens og bandets opptakseestetikk. Bandet representerer det levende, spontane, røffe og spennende, mens produsentens rolle er å være presis, polert og koordinert. En slik dualisme i forholdet mellom band og produsent retter søkelyset mot koblingen mellom sound og spillestil.

Å knytte sound til spillestil er ikke uproblematisk, da stil samtidig er nært knyttet til sjanger. En konkret inndeling her er nærmest umulig å få til, da oppfatningen av hva som kan kalles sjanger og hva som kalles stil i stor grad avhenger av hvem det er som hører musikken. Noen ville knapt høre forskjell på Bach og Beethoven, og plassere begge under merkelappen klassisk musikk. På samme måte finnes det mange som ikke er i stand til å skille mellom ulike stilarter og sjangere der den elektriske gitaren er involvert. I sin studie av rock som den primære tekst, formulerer Moore skillet mellom stil og sjanger slik: "The distinction approximates to that between the 'what' of the meaning of the song (genre) and 'how' it is articulated (style)" (2001: 3). Rock er en fragmentert sjanger i stadig utvikling. Moore leter derfor etter kjennetegn på måter å artikulere musikalsk lyd på som er felles for mange av de

låtene som lytterne vil kalle rock, heller enn å gå inn for det han kaller en statisk definisjon av rock. For å kunne si noe om hva rock er, sier Moore, må man fokusere på stilistisk praksis, og på det faktum at lytterne kognitivt sett skiller mellom musikalske stilarter gjennom å gjenkjenne forskjellige måter å artikulere musikalsk lyd på, til tross for at de fleste lyttere ikke er i stand til å forklare denne forskjellen.

Felles for sjanger, stil og sound er at de brukes for å kategorisere musikken i ulike grupper. En måte å se dette på er å tenke seg en hierarkisk struktur der sjanger er den største båsen, den som skiller mellom de mest grunnleggende parametrene. Stil kan da tenkes å representere en mer detaljert inndeling, mens soundet kan være forskjellig fra låt til låt, fra band til band eller fra produsent til produsent. Spørsmålet om hvorvidt det i det hele tatt er hensiktsmessig å definere soundbegrepet, gjør seg gjeldende i kraft av at det hersker et utall oppfatninger av hva sound er. Det er knyttet til en rekke likheter og forskjeller, men ikke nødvendige og tilstrekkelige egenskaper som legger grunnlaget for en definisjon. På mange måter kan det sammenliknes med å forsøke å definere musikk. Det dreier seg om en uttrykksform de aller fleste har en oppfatning av hva er, men ikke greier å komme med en entydig definisjon på. I det øyeblikket man konfronteres med grensetilfellene, blir definisjonene satt på prøve. Soundet fungerer også som karakteristika ved musikalske kjennetegn som ikke er skikket til å sortere under verken stil eller sjanger. Det står for et minimum av individuelle likheter som skiller det man hører fra noe annet.

Det er liten tvil om at i kampen for å bli lagt merke til i jungelen av popmusikk, spiller soundet en viktig rolle. For å treffe flest mulig, må det imidlertid tas hensyn til eksisterende konvensjoner. Ifølge Middleton må man bygge på kjente faktorer for å nå frem med musikalske nyvinninger. Innovasjoner kan ikke oppstå fra intet; de må bygge på bevisstheten om allerede eksisterende forhold (1990: 90). Nyskapende arbeid, sier Middleton, kan bare håpe på å lykkes dersom det med modifikasjoner, inversjoner, omartikulasjoner eller kontraster spiller på en anerkjennelse av styrken til eksisterende manifestasjoner i teknologi og kulturell form. Med andre ord: Å lykkes med nyskapende virksomhet forutsetter at man spiller på allerede eksisterende konvensjoner.

I den forbindelse er det interessant å vende tilbake til Hawkins' inndeling av musikalske koder. Som Hawkins sier, er det gjennom sin plassering i den musikalske helheten at de respektive musikalske koder får mening:

”Most importantly, it is through their arrangements within the recorded audio space, or in Moore’s words (1993), the ‘sound-box’ [...], that stylistic and technical codes are blended into the compositional design.” (Hawkins, 2002: 10)

Hawkins innfører her et interessant begrep: ”the compositional design”, den kompositoriske design. Som jeg var inne på tidligere, er det interessant å utvide tanken om tredimensjonalitet med minst to dimensjoner. Hawkins tillegger de stilistiske og tekniske kodene mening gjennom hvordan de i soundbox blandes inn i den kompositoriske designen. En slik lesning av koder er fruktbar, og innbefatter en rekke interessante momenter, men utelater også noen viktige parametere.

I så henseende har Lacasse (2000) utviklet en femdimensjonal modell for analyse av den vokale iscenesettelse. Ut fra de parametrene han benytter, kan det være interessant å utvide denne modellen til også å gjelde for den helhetlige iscenesettelsen.

Figur 2.1

Categories		Corresponding Settings
Spatialisation	Environment	Flat voice; Voice with different types of reverberation; Short echoes; etc.
	Stereo Location	Centre; Left; Right; Bilateral; Movement; etc.
	Distance	Close; Far; Background; etc.
Timbre Modification		Flanging; Distortion; Telephone Effect; etc.
Temporal Manipulation		Echo; Reiteration; etc.

(Lacasse, 2000: 168)

Gjennom Figur 2.1 viser Lacasse hvordan man kan benytte vokal iscenesettelse og vokal setting som analyseområde. De tre første kategoriene, rom, stereoplassering og avstand, stemmer overens med tredimensjonaliteten i Danielsens lydrom og Moores soundbox som jeg var inne på i forrige kapittel. Lacasse tar imidlertid også hensyn til modifisering av timbre og manipulasjon av tidsaspektet, og tilfører to essensielle dimensjoner for analyse av vokal iscenesettelse.

Ut fra en slik vurdering er det mulig å belyse sound fra to innfallsvinkler. Det ene er å betrakte sound som et resultat av de teknologiske prosessene i innspillingsammenheng. Fra

den andre siden er det mulig å se soundet som et overordnet stilkriterium, altså som resultat av de stilistiske parametrene. For en ytterligere åpning av soundbegrepet skal jeg nå forsøke å belyse det fra begge kanter.

2.2 Teknologiske parametere – forming og blanding av timbre

Gjennom studioproduksjon har tradisjonelle musikkteoretiske parametere som harmonikk, tonalitet og rytmikk fått en stadig mer jevnbyrdig konkurrent i kampen om lytternes oppmerksomhet. Manipulasjon av timbre har blitt en sentral faktor i utformingen av den helhetlige opplevelsen av musikk. Broinson og Larsen fremhever timbre som det parameteret som i allmenn språkbruk ligger nærmest knyttet til sound i direkte forstand. I popmusikk er det kanskje også dette parameteret som er mest foranderlig og som i størst grad er med på å bestemme soundet. At bevisstheten rundt de ulike instrumentenes timbre har økt gradvis gjennom musikkhistorien, kan man nesten lese ut av partiturene. Som en del av den kompositoriske prosess har valg av instrumenter gradvis blitt gjenstand for en økende bevissthet gjennom musikkhistorien.

Moore definerer timbre som “a note’s tone colour, formed by the precise mix of overtones present in its sounding” (2001: 226). Definisjonen ligger tett opptil den norske oversettelsen klangfarge. Et instruments timbre er teknisk sett formet av den presise blandingen av overtoner, men Moores definisjon sier ikke noe om at timbre skapes av et anslag og at overtonespekteret formes av akustiske forhold både i instrumentet og i rommet.

Albert S. Bregman representerer en positivistisk innfallsvinkel til timbre. Idet han kaller timbre “[...] the name of an ill-defined wastebasket category”, kan det synes som om han resignerer i forsøket på å gi en definisjon av begrepet (1990: 92). Han mener, og det med rette, at vi trenger et bedre begrepsapparat rundt timbre som ikke er vilkårlig valgt. Bregmans ønskede dimensjoner har følgende egenskaper:

1. De bør opptre enkelt psykologisk sett, og fremme uavhengige eller kanskje additive måter å kontrollere *scene analysis* på.
2. De bør, om mulig, gis likefremme fysiske definisjoner.

Videre sier han at vi må utvikle deskriptive termer om timbre, finne måter å måle dem på og gjøre eksakte studier av hvordan timbre påvirker sekvensiell gruppering. Inntil vi har slike dimensjoner, kan det ifølge Bregman være til det bedre å droppe begrepet timbre, og heller snakke om de egenskapene ved lyd som kan påvirke det han kaller sekvensiell integrering. Vi skal altså unngå begrepet fordi det er en slags sekkebetegnelse på de parametrene ved lyd som vi ikke har kontroll over eller vet nok om til å gi dem mer detaljerte betegnelser.

At vi trenger et utvidet begrepsapparat når vi skal snakke om lydens egenskaper, er et godt poeng. Det er problematisk, nærmest umulig å beskrive lyd uten å måtte ty til tilsynelatende vilkårlig valgte metaforer. Jeg har imidlertid litt problemer med å godta at vi skal unnlate å benytte timbre i auditive analyser inntil vi har konkrete, målbare dimensjoner for det. Uavhengig av stilart og sjanger, er timbre et parameter som vi mer eller mindre bevisst må ta stilling til i enhver lyttesituasjon.¹⁵ Bruken av metaforer i beskrivelsen av et stykke musikk, kan gjenspeile en personlig opplevelse av det musikalske forløpet. En slik metaforisk beskrivelse er i mange tilfeller knyttet til de soundbestemmende parametrene. Det har for eksempel avgjørende betydning for en låt hva slags gitar man bruker og hvordan denne er prosessert. Vi kan med andre ord lytte til musikk, produsere musikk og, ikke minst, ha glede av musikk i mange sammenhenger uten å ha tilgang til eksakte målinger av timbre, og fremdeles være i stand til å produsere gode analyser av det vi hører.

Det finnes en rekke ulike innfallsvinkler til hvordan man benytter sound, og derfor skal jeg presentere noen av dem i håp om å åpne begrepet som musikalsk parameter i analyser av musikk. Hvordan påvirkes soundet av de ulike parametrene? Historisk sett har det vært vanlig å knytte sound til auditive karakteristika ved spesifikke lydstudioer eller produsenter. Soulmusikken som ble produsert i Motown Studios ble kjent for sitt Motown-sound. Countrymusikken fra studioene i Nashville ble kjent under sitt Nashville-sound. Phil Spector er kanskje den produsenten som først kan sies å ha blitt tilkjent et eget sound, ”The Wall of Sound”. En av de aller viktigste produsentene fra 60-tallet, sett fra et kommersielt perspektiv, er George Martin. Som ”den femte Beatle” blir han på mange måter en pioner i produsentrollen, en rolle som er helt unik for det innspilte medium. I de senere år har produsentenes rolle blitt stadig viktigere, og enkelte produsenter har oppnådd stjernestatus på linje med de artistene de produserer. Knyttet til et studio, er det i første omgang nærliggende

¹⁵ For et hermeneutisk perspektiv på timbre, se Middleton (1990), Walser (1993), Moore (2001), Hawkins (2002), Warner (2003). For ytterligere fysiske spesifikasjoner, se Wessel (1979) og Rossing (2002).

å betrakte sound i lys av de teknologiske prosesser involvert i innspilling og produksjon av en plate. I det øyeblikk man tar produsentens roller i betraktning, kommer de kontekstuelle parametrene på banen, og med dette de stilistiske. Dersom vi betrakter spillestil som teknologiske prosesser i kontekst, kan vi tenke oss at sound er det auditive resultatet av dette.

2.2.1 Digital flersporsteknikk – lydstudioet som instrument og kreativ arena

Flersporsteknikken har hatt avgjørende betydning for populærmusikkens utvikling. Fra Les Pauls banebrytende redefinering av Ampex 300 båndspillere, har mulighetene for å legge flere spor oppå hverandre fått en enorm betydning for måten å tenke musikk på¹⁶. Som en avledning av dette har den digitale produksjonsteknikken fått enorm betydning. Med utviklingen av MIDI tidlig på 80-tallet har digital studioproduksjon blitt en stadig viktigere bestanddel i komposisjon og arrangering av popmusikk. Avtalen fra 1981 mellom en rekke instrumentfabrikanter om en felles ”Musical Instrument Digital Interface” (MIDI) er tilkjent nærmest revolusjonær betydning av blant andre Hawkins (2002) og Théberge (1997).

“For the musician and producer during this period, the sound possibilities arising from these new modes of technical reproduction would redefine compositional thinking. In this way digital technology instantly became an inspiration for processing compositional ideas and approaching sounds and effects in new ways.” (2002: 4)

Som Hawkins her påpeker, skulle mulighetene som oppstod gjennom de teknologiske nyvinninger i denne perioden vise seg å redefinere kompositorisk tenkning for produsenter og musikere. Gjennom utviklingen av MIDI hadde man ikke bare et nytt innspillingsmedium; man hadde også et nytt komposisjonsverktøy.

Théberge trekker frem årene mellom 1983 og 1988 som spesielt viktige fordi, som han sier: Med utviklingen av MIDI, ble både markedet og den elektroniske musikkproduksjonens natur fullstendig reorganisert. ”I will argue, a watershed in the history of popular music making as regards the very relationship between production and consumption.” (1997: 5). Théberge setter søkelyset på de økonomiske aspektene ved digital musikkproduksjon. Økonomiske forhold er selvsagt en viktig forutsetning for gjennomføring, promotering og salg av en

¹⁶ Ved å montere på et ekstra innspillingshode, som han for øvrig måtte lure til seg fra fabrikken, lot det seg gjøre å sende båndet i en ekstra sløyfe, og dermed spille inn et nytt spor uten å slette det gamle. For en mer detaljert gjennomgang av Les Pauls ”oppfinnelse” av flersporsteknikken, se blant andre Cunningham (1998) og Waksman (1999).

innspilling, men det sier lite om hvordan musikken låter. I en analysesituasjon er det derfor langt mer fruktbart å belyse hvordan de kreative aspektene er påvirket av produksjonen.

I den forbindelse har Warner (2002) et viktig poeng når han understreker at:

“[...] certain technologies channel the creative energy of artists and give rise to particular kinds of artefact. [...] Thus not only are the production and reception processes of pop dominated by technology, but often also the semantic content: pop music exists through technology and is often about it too.” (Warner, 2003: 12)

Avhengig av sjanger er det etter hvert blitt et interessant tema hvorvidt den digitale flersporsteknikken brukes til reproduksjon av komposisjoner eller som komposisjonsverktøy gjennom produksjon.

Kreativitet i interaksjon med nytt teknologisk utstyr har hatt stor betydning for en rekke produksjoner. Det kan synes som om det ofte er en sammenheng mellom å ha en målsetting om et bestemt musikalsk uttrykk, og å strekke brukergrensesnittet til det utstyret som er involvert. I neste seksjon skal jeg ta for meg enkelte tilfeller der gal eller ikke-intendert bruk av teknologisk utstyr har spilt en sentral rolle i produksjonsprosessen, og hvordan dette har påvirket soundet.

2.2.2 Gal bruk, overdreven glede, nytt sound – teknologi i kontekst

”Writing music in the age of electronic reproduction is a complex and dense process in which millions of sounds, rhythms, and melodies are made fantastically accessible.”

(Rose, 1994: 88ff)

Et interessant aspekt i prosessen med teknologisk produksjon av musikk, er det mangfoldige sett av muligheter man har til eksperimentering. Med dagens digitale teknologi er det gjort i en håndvending å klippe et lydspor i to biter, reversere den ene biten og legge den andre på et annet spor, for så å kansellere hele operasjonen dersom det viser seg ikke å fungere. Det er i stor grad produsentens kreativitet som setter grenser for hva man kan få til i studio. En faktor som har vist seg å spille en viktig rolle i utviklingen av forskjellige sound i studio, er rett og

slett gal eller ikke-intendert bruk av teknologi. Det er slående hvordan en slik tilnærming til teknologiske nyvinninger har medvirket som estetisk faktor. Innspilling i seg selv var en heller tvilsom affære da det ble introdusert på slutten av 1800-tallet. Et av forslagene til voksrullenes bruksområder, gikk på at man kunne spille inn den døendes siste ord som et siste minne om sine kjære. Med dagens øyne er det hevet over enhver tvil at denne tenkte bruken av det innspilte medium er tildelt en heller perifer rolle.

The Beatles' album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* står igjen som et av de mest markante "verkene" i populærmusikkens historie (Larsen, 1998: 11ff). Væpnet med to firespors båndopptakere og et band uten hensikter om å spille resultatet live, produserte the Beatles sammen med George Martin, godt hjulpet av sjefstekniker Ken Townsend, tekniker Geoff Emerick, tape operator Jon Jacobs og flere "second engineers", et album som til dags dato har vært vanskelig å overgå hva kreative løsninger i studio angår¹⁷. Det fortelles blant annet at Emerick fikk en mengde innspillinger i hende og ble bedt om å klippe alt i halvmeters remser. Martin ba ham så om å kaste dem opp i luften og sette dem sammen helt vilkårlig uten å se hva han gjorde.

"I threw the bits up in the air, but amazingly, they came back together in almost the same order", says Emerick. "We all expected it to sound different but it was virtually the same as before! So we switched bits around and turned some upside down." (Lewisohn, 1988: 99)¹⁸

I The Beatles' tilfelle handlet det mye om å presse det tekniske utstyret langt ut over det tiltenkte grensesnittet. Det kan synes som om det er en sammenheng mellom estetiske målsettinger og å presse grensesnittet til nyervervede teknologiske innretninger¹⁹.

Vocoderen er en karakteristisk effekt som med jevne mellomrom dukker opp i popmusikken. Den ble oppfunnet i Tyskland i 1939 med det formål å kode menneskestemmer for å hindre gjenkjennelse. Navnet er en sammenstilling av det engelske *vocal coding*, og i musikalsk sammenheng ble den tatt i bruk av blant andre Kraftwerk²⁰. Vocoderens kanskje sterkeste karaktertrekk er at den fremkaller en robotliknende stemme. Teknisk sett deler vocoderen det

¹⁷ Ifølge Martin var innspillingsutstyret så primitivt, spesielt frem til midten av 60-tallet, at å fortelle om det, var som å beskrive en Fokker Triplane for en gjeng Concorde-piloter (Larsen, 1998: 12).

¹⁸ Resultatet kan høres som bakgrunnsstøy på låten "Being for the Benefit of Mr Kite."

¹⁹ Tricia Rose understreker blant annet hvordan til dels ekstrem bruk av trommemaskinene E-mu SP-1200 og Roland Tr-808 og redefineringen av samplerens bruksområder medvirket til å skape en estetisk standard i hip hop på 80-tallet (1995: 75ff).

²⁰ Kraftwerk har patentert sin egen vocoder, kalt "Robovox".

vokale kildesignalet, også kalt modulatoren, i ulike frekvensbånd. Disse kan benyttes til å prosessere et carrier-signal fra en gitar eller et keyboard, og etterlate det med større grad av klanglig kompleksitet. Resultatet er en overlapping hvor instrumentet henter timbre og artikulasjon fra vokalen, inkludert egenskapene til teksten, og legger til sin egen tekstur samt en mer temperert tonehøyde enn vokalen i utgangspunktet hadde (Dickinson, 2004: 163ff).

”Technology does affect things enormously and in different ways too. There’s the sound of the equipment that you put the sounds through. There’s also the nature of what you’re recording and then what you do to it with the technology.”²¹

Trevor Horn understreker her hvordan hvert enkelt musikalsk parameter er resultat av interaksjonen mellom teknologi og stilistisk tilnærming. Hele veien fra lydsignalet forlater instrumentet til det når ut i høyttalerne er teknologisk utstyr involvert, og hele veien påvirkes signalet av dette. Som Horn sier, er det en spesiell lyd knyttet til teknologisk utstyr. Folk som er vant til det, kan for eksempel høre hvilken kompressor som er benyttet i masteringen av en innspilling. Man kan si at kompressoren ”farger” lyden på innspillingen. I så måte har både miksing og mastering stor innvirkning på soundet.

Digitale klangmaskiner har siden 80-tallet vært et viktig verktøy i studio, og tradisjonelt sett er det romklang som bidrar til å skape dybde i produksjonen. Det er imidlertid påfallende hvordan ervervelsen av ny teknologi gir seg utslag i en periodevis overdreven bruk av denne. Utallige innspillinger blir i dag nærmest kassert av nye lyttere fordi bruken av effekter bærer med seg et så klart bud om at disse effektene etter datidens standard var nye og spennende. Prince representerer et eksempel gjennom bruken av klang og gate på basstrommen på låten ”Kiss”²². Her er basstrommen prosessert med en stor mengde klang, som igjen er gatet. På denne måten skaper anslaget i basstrommen en forventning av noe stort, men forventningen brytes umiddelbart. Soundet kan karakteriseres som tørt til tross for bruk av store mengder klang, fordi klangen ikke fungerer slik den er intendert. Etterklngen får aldri klinge ut.

Med overdreven bruk av teknologiske nyvinninger følger som oftest en modifisering eller normalisering. Normaliseringen må kunne sies å fungere på to plan; både i studio og hos lytteren. Som vanedyr er vi mennesker i stand til å venne oss til nyvinninger, og det som kan høres ekstremt ut i utgangspunktet kan gå over til å bli en norm etter en tid. Jeg skal komme

²¹ Intervju med Trevor Horn i Warner, 2002: 141.

²² Hentet fra Prince and the Revolution: *Parade* (1986). For gode lesninger av ”Kiss”, se McClary (2000: 153ff) for analyse av låten og Hawkins (2002: 167ff) for analyse av videoen.

tilbake til dette i analysene i kapittel 4. Spesielt tydelig er kanskje The Chemical Brothers' adopsjon av sound og rytmikk fra The Beatles' "Tomorrow Never Knows".

2.3 Stilistiske parametere

Der de teknologiske soundbestemmende parametrene kommer til uttrykk gjennom den teknologien som benyttes, er de stilistiske parametrene knyttet til de personene som er involvert i innspillingen, og på den måten er med på å prege det ferdige resultatet. Det er imidlertid noen personer som vil påvirke resultatet mer enn andre, og i den senere tid har fokuset på produsentrollen økt betraktelig. De stilistiske parametrene handler om de involverte personers personlige tilnærming til instrumentet sitt, som kommer til uttrykk gjennom en personlig spillestil. For å inkludere produsenten i denne kategorien, har jeg valgt å følge Lacasse i å betrakte studioet som et instrument. I denne seksjonen skal jeg se nærmere på hvordan ulike parametere knyttet til stilistisk tilnærming til innspillingsstudioet som instrument bidrar til å bestemme soundet.

I dagspresse, radio og fjernsyn er et bands eller en produsents sound ofte beskrevet i form av metaforer. Som det fremgår av det innledende sitatet i dette kapittelet, står Phyl Garland (1969) for en hermeneutisk tilnærming, en lesning av soundbegrepet, der soulsoundet gjennom samfunnsmessige betraktninger fremstår som kjennetegnet på den sorte musikken. Selv skriver hun i innledningen at boken hennes ikke er beregnet til sosiologisk eller musikkvitenskapelig skoloring, men i lys av at den beskriver sin samtid for snart 40 år siden, fremstår den heller som et historisk dokument. Hun beskriver soundet på en måte som gjør det verdt å diskutere hvorvidt det er interessant å forsøke å skille sound fra kontekst. Hun går i og for seg ikke inn for å belyse sound som parameter, men gjennom sine beskrivelser av lyden av soul i en fattig afroamerikansk setting, setter hun fingeren på bindeleddet mellom et distinkt, gjenkjennelig sound og en følelse av autentisitet. Et dekkende eksempel på dette kommer når hun beskriver hva som kjennetegner "The Sound of Soul".

Heller enn å ta for seg teknologiske prosesser involvert i innspillingen av musikken, tar Garland tak i den allmenne virkningen av et sound. Her får soundet en mening gjennom å representere en gruppetilhørighet. Gjennom deskriptive analyser av sin samtidige, voksende soulscene, setter hun fingeren på det økonomiske aspektet ved produksjonen av soul. Dette

fremgår spesielt av hennes kritiske kommentar til den kommersialiserte utviklingen av Motown-soundet og den samtidige fremveksten av et Memphis-sound:

”In the recent years when Motown, the leading producer of soul music in the sixties, began moving several of its artists toward a slicker, pop-oriented format in order to appeal to a more general audience, the music makers of Memphis caught a whiff of an incipient trend and set out to fill the vacuum by supplying the public with music of a raunchier sort [...]. And today, the Memphis music men have indications that their “noses” were not wrong, for what has been called “the Memphis sound” has been selling, and the name of *this* game is *money*. (Garland, 1969: 120)

På grunn av populærmusikkens ekspansjon, og i kraft av ønsket om å kategorisere ulike former for populærmusikk, har man vært nødt til å skille ulike retninger fra hverandre i ulike sound. Både Motown og Stax-studioet i Memphis produserte soul, denne blandingen av blues, jazz, gospel og populærmusikk. Forskjellen ligger i soundet, og motivasjonen er penger, ifølge Garland. Der Motown gradvis går i retning av mer kommersialiserte og glattpolerte produksjoner tilpasset hitlistene, tar Stax over med en røffere utgave. På den måten skaper de ikke noe helt nytt, de bygger bare et nytt hus av gamle planker og tilbyr dermed et alternativ til det etter hvert så polerte Motown-soundet. Selv om hun tilfører en interessant dimensjon til soundbegrepet, står Garland på utsiden av den musikalske prosessen.

Det er liten tvil om at økonomi kan virke som motivasjonsfaktor for å skape musikk med egenart. Théberge (1997) hevder at utviklingen av soundet på 60-tallet ikke kun kan forstås som et teknologisk fenomen, men må betraktes som et komplett produksjonssystem som involverer organiseringen av musikalske, sosiale og tekniske faktorer. Derfor er Théberge interessert i hvordan sound er representert og teoretisert gjennom binære motsetninger mellom sound og utøverens ferdigheter, konsum og produksjon. Han knytter sound like mye til personlig stil og teknikk som til instrumentets egne auditive karakteristika. Hovedmomentet i hans arbeid ligger etter min mening i å se på hvordan sound som konseptuell kategori har blitt separert fra musikkens språk, representert ved partituret, og han påpeker viktigheten av individuelt uttrykk på følgende måte:

”In the age of electronic reproduction, with recordings and radio disseminating and reinforcing ‘sound’ as an identifying mark of contemporary musicmaking, individual ‘sounds’ have come to carry the same commercial and aesthetic weight as the melody of the lyric in pop songs.” (Théberge, 1997: 195)

Théberge betrakter sound som en identifiserbar egenskap som musikere, plateselskaper, kritikere og lyttere kategoriserer musikken de lager, promoterer og lytter til ut fra. Han henviser til Ivey, som påpeker at Nashvillesoundet oppstod som reaksjon på presset fra markedet etter å skape en permanent nisje innen det større spekteret av populærmusikk i USA.

Fokuset på et distinkt sound var også spesifikt resultat av industriens higen etter å øke countrymusikkens tilgjengelighet på det kommersielle markedet. Ivey er inne på et sentralt poeng med tanke på de teknologiske parametrene. Soundet var teknisk sett et resultat av instrumentasjon, en distinkt tilnærming til arrangementer, ustandardisert notasjon og en tilnærming til innspilling som søkte sonisk klarhet fremfor Spectors "Wall of Sound". Ifølge Ivey gjorde flersporsteknikken studiomusikernes personlige stil mindre viktig, og på grunn av ensrettingen kunne man spille inn plater og få Nashville-soundet overalt, bare det tekniske utstyret tillot det. Selv om det er en viss gyldighet i skillet mellom en sang og dens realisering i lyd, har det blitt stadig vanskeligere å trekke opp dette skillet når det gjelder en del populærmusikk. I kraft av å innta et slags historisk perspektiv, gir Théberge en god overflatebehandling av soundbegrepet og skaper grobunn for en nyttig innfallsvinkel, men unnlater selv å dykke dypere ned i materien. Dessuten havner musikalske aspekter nok en gang i bakgrunnen til fordel for omkringliggende aspekter. Både Garland og Théberge beskjeftiger seg med en epoke i populærmusikkhistorien der fokus på sound som en viktig musikalsk egenskap virkelig begynte å sette seg i folks bevissthet. Fraværet av fokus på musikalske aspekter gjør disse studiene til nyttige rammeverk for en bredere forståelse av en del mekanismer som virker i prosessene rundt musikken.

Garland omtaler Stax-studioet som en reaksjon på utviklingen i Motown. I innledningen refererer jeg blant annet til Bowmans (1995) analyser av det spesielle soundet knyttet til dette studioet. Selv om angrepsvinkelen hans er en tanke for empirisk fundert, støtter denne artikkelen opp under noen sentrale aspekter knyttet til hvordan de stilistisk funderte parametrene virker soundbestemmende.

"Using one studio, one equipment set-up, the same set of musicians and a small group of songwriters led to a readily identifiable sound. It was a sound based in black gospel, blues, country and earlier forms of rhythm and blues. It became known as southern soul music." (Bowman, 1995: 285f)

Ut over å benytte samme studio og samme innspillingsutstyr, var det et band, Booker T. & The MG's, som spilte på de aller fleste innspillingene²³. The Mar-Keys, senere kalt The Memphis Horns, bidro på samtlige innspillinger der blåserrekke var involvert. Dette bygger opp under tanken om at de involverte musikernes spillestil i stor grad har en innvirkning på soundet. Trommeslageren Al Jackson er tilkjent stor betydning for Stax-soundet. Bowman påviser en konstant dialektikk mellom bass og basstromme, aksentuering av enere og treere, med backbeat fra basstrommen på to og fire, ofte i samspill med gitar, orgel/piano eller tamburin. Et viktig estetisk aspekt ved Jacksons spillestil var at han i stor grad spilte på lukket hi-hat, og sjelden på cymbaler.²⁴ Dessuten spilte han på en skarp tromme av tre, noe som gav lite av de metalliske egenskapene mange trommeslagere streber etter (ibid. 309). Bowman har beskrevet Jacksons spillestil på følgende måte:

”Stax recordings are ‘groove’-orientated, and although Jackson could be absolutely metronomical, he was so much more than a glorified human click track, often allowing a given performance to ‘breathe’ by changing the groove either without changing tempo or by deliberate subtle tempo adjustments as a piece moves from the one section to another.” (ibid. 309)

Det distinkte soundet hadde også sammenheng med at de involverte instrumentene etter hvert fikk sine faste roller, ofte definert ut fra trommer og vokal. Gitar og tangenter spilte vanligvis entakts gjentatte rytmemønstre, der gitaren ofte doblet basslinjene. Dette resulterte i en sparsommelig tekstur og reduksjon i antallet musikalske elementer²⁵.

”One of the points most often made about the Stax sound concerns the use of the delayed back beat that first appeared on the May 1965 recording of Wilson Pickett’s ‘In The Midnight Hour’, Jackson would usually play that in conjunction with Steve Cropper’s rhythm guitar.” (ibid: 308)

Forsinkelsen hadde å gjøre med måten studioet var bygget på. Innspillingsrommet var stort, musikerne spredt, alt ble gjort i ett take, og dette var før headsettets tid. Dermed måtte alle musikerne sitte i samme rom, og for å lette mikseprosessen, ble det et poeng å holde trommene vekk fra vokalmikrofonene. Gitaristen Steve Cropper forteller hvordan han holdt øye med Jacksons venstre hånd, og istedenfor å vente på lyden, slo han an idet han så trommestikken treffe hi-haten (ibid. 308f). Dette resulterte i en liten forsinkelse i forhold til

²³ Spesielt gjaldt dette for perioden frem til 1970, en periode Bowman refererer til som Stax-studioets første og viktigste periode.

²⁴ Ifølge Bowman var dette blant annet for å tekkes de kvinnelige lytterne.

²⁵ Jeg kommer tilbake til Steve Croppers spillestil i kapittel 3.2, om gitaren som soundbestemmende parameter.

trommene. Etter som bevisstheten rundt dette økte, skulle denne forsinkede back-beaten bli et estetisk varemerke for innspillinger fra Stax.²⁶

I dette kapitlet har jeg forsøkt å åpne soundbegrepet gjennom å belyse det fra ulike innfallsvinkler, med aspekter på kreativitet i forholdet mellom spillestil og teknologi som gjennomgangstema. Teknologisk utstyr spiller en essensiell rolle i produksjonsprosessen, og innspillingsstudioet kan i en rekke tilfeller betraktes som et instrument. Kombinasjonen av musikkestetiske mål og alternativ bruk av ny teknologi har vist seg å være livgivende for nye estetiske retninger og sjangere. Nye musikalske retninger og uttrykk har blitt til som følge av kreativ, gal eller ikke-intendert bruk av nyervervede teknologiske innretninger eller som følge av mangel på sådanne. I det neste kapitlet skal jeg gå mer spesifikt inn på to musikalske parametere som har spilt, og fremdeles spiller en sentral rolle i den populærmusikalske utviklingen. Gjennom et kritisk blikk på ulike innfallsvinkler på vokal og elgitar, skal jeg undersøke hvordan disse parametrene virker som soundbestemmende parametere.

²⁶ På grunn av det noe ”arkaiske” innspillingsutstyret, selv sett i lys av sin samtid, kan det blant annet være vanskelig å høre basstrømmen på mange av innspillingene.

3. Elgitar og vokal som soundbestemmende parametere

Dersom vi ser grunnkarakteren hos alle musikalske elementer som et uttrykk for stil, åpnes muligheten for å knytte sound til så vel instrumentalister som vokalister og produsenter. Enten det er snakk om vokalstil, instrumental spillestil eller produsentens stil, er alle involverte parter i større eller mindre grad med på å påvirke den musikalske helheten. Som jeg skal komme tilbake til, vil graden av påvirkning være et sjangermessig anliggende. Dette kapitlet omfatter noen av de kanskje viktigste soundbestemmende parametrene i populærmusikkens historie: vokal og elgitar.

”The ’guitar hero’ was not a simple product of the technology but of the way that technology was used within the social and aesthetic context of ’progressive’ and ’heavy’ rock.” (Middleton, 1990: 90)

Den elektriske gitaren stikker seg frem som et av de instrumentene som i størst grad har vært med på å prege den populærmusikalske utviklingen. Fra den spede barndom da påmonterte mikrofoner og forsterker kun hadde til hensikt å forsterke lyden, har elgitaren gjennomgått en revolusjonerende utvikling. På samme tid har den vært en medvirkende årsak til det mangfoldet av populærmusikalske retninger vi har i dag. De mange mulighetene for timbral manipulering gjør at elgitaren bærer med seg en rekke forskjellige konnotasjoner. Derfor blir dette valget av timbre et sentralt moment i vurderingen av instrumentets rolle som soundbestemmende parameter. Kanskje med unntak av synthesizeren, og hvis vi regner med innspillingsstudioet som instrument, er det få musikkinstrumenter som kan nærme seg elgitarens betydning for etableringen av tanken om et distinkt sound. Jeg skal derfor se nærmere på hvordan stilistiske og tekniske koder, samt de konnotasjoner som følger den elektriske gitaren, påvirker dette instrumentets rolle som soundbestemmende parameter.

På grunn av det sterke fokus på vokalister, og da kanskje i størst grad artister, innen de aller fleste populærmusikalske retninger, skal jeg først se nærmere på hvordan vokalproduksjon blir en del av den vokale iscenesettelse. Mulighetene når det gjelder vokalproduksjon kan synes nærmest uendelige, men likevel er det en rekke konvensjoner som styrer hvilke valg som tas. I del 2 av dette kapitlet (kapittel 3.2) skal jeg undersøke hvordan vokal stil og vokalproduksjon sammen kan være med på å danne artistens vokale uttrykk, og hvordan stemmen som instrument medvirker til å sette sitt preg på soundet.

3.1 Den elektriske gitarens rolle som soundbestemmende parameter

”If the electric guitar has not entirely restructured the musical performance of difference, it has been an agent of change, shaping the mode of musical production and the experience of difference in and through popular music.”

(Waksman, 1999: 13)

Bevisstheten rundt de ulike instrumentenes klanglige egenskaper har økt betraktelig gjennom hele musikkhistorien. I et grovt overblikk viser Roger A. Kendall og Edvard C. Carterette (1993) til hvordan valg av instrumenter i middelalderen og renessansen ble for en stor del gjort på bakgrunn av hvilke instrumenter man hadde til rådighet, og det er derfor sjelden angitt i partituret hvilke instrumenter som innehar de forskjellige stemmene. I barokken ser man tegn til økt spesifisering av instrumentgrupper. Monteverdi foreslår blant annet spesifikke instrumentkombinasjoner i *Orfeus*. I klassisismen ble Mozart karakterisert som innovativ da han skrev stykker for spesifikke blåseinstrumenter. Etableringen av orkestrering som uavhengig studium på lik linje med melodi, harmonikk og rytme skal Hector Berlioz ha mye av æren for. I innledningen til *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration* fra 1844 kommer han inn på orkestrering som en essensiell del av de musikalske ideene i seg selv (1993: 51ff). Kendall og Carterette trekker frem instrumentale nyvinninger som horn og trompet som katalysatorer for kompositorisk eksperimentering i orkestrering, blant annet: Schönbergs ”Klangfarbenmelodie” fra 1909. Det er med andre ord ikke noe nytt å knytte instrumenter til kreativitet, og fokus på instrumentasjon og produksjon som kompositoriske virkemidler har ikke blitt mindre med innspillingsmediets utvikling gjennom de siste 60 årene. Innenfor en del elektronisk funderte populærmusikalske sjangere kan det faktisk synes som om fokus på timbre og sound har overtatt for et mer tradisjonelt fokus på harmonikk og tonalitet. Selv band og artister som påberoper seg å sette ”den gode melodi” i fokus, kan i dag ikke unngå å måtte ta stilling til et sett av estetiske konvensjoner som gjelder for det auditive landskapet de beveger seg i, og dermed er valget av instrumenter i stor grad avgjørende for hvordan det helhetlige resultatet blir.

Det er gode grunner til å anta at det er en sammenheng mellom spillestil og teknologi. Som soundbestemmende parameter er det derfor nærliggende å ta elgitarens utallige muligheter for manipulasjon av timbre nærmere i øyesyn. Som med sound påvirkes timbre av en rekke

faktorer, både teknologiske og stilistiske. Dette skulle tilsi at teknologisk manipulering gjennom valg av gitar og tilhørende teknologisk utstyr på den ene siden, og stilistisk manipulasjon av gitartimbre på den andre, til sammen har stor betydning for soundet. Derfor skal jeg betrakte elgitaren med utgangspunkt i inndelingen i teknologiske og stilistiske parametere, og beholde dialektikken i forholdet mellom teknologi og kreativitet som et bakteppe.

“If the electric guitar did not in itself contain the possibility for blending sound production and reproduction, the number of electric guitarists who have concentrated on both sides of this musical equation certainly furthered the tendency toward technological fusion and hybridisation.” (Waksman, 1999: 9)²⁷

Med utgangspunkt i elgitarens betydning for forming av musikkopplevelse, understreker Steve Waksman hvordan instrumentene i mange tilfeller fungerer som et bindeledd der de abstrakte kodene innen komposisjon møter de materielle forestillingene musikken er produsert gjennom (1999: 11). Hans agenda er å motvirke det han betrakter som en tendens i nyere populærmusikalsk forskning til å overgeneralisere gitarens betydning heller enn å studere den i ulike kontekster. Det vide meningsspennet som omslutter instrumentet er ifølge Waksman mer interessant. Med dette mener han:

“[...] the ways in which the electric guitar has been integrated into a diverse set of existing musical contexts, and the ways in which the electric guitar has reshaped those contexts, and has created new fields of knowledge within the history of popular music. (ibid. 10)

Som Waksman her påpeker, er elgitaren knyttet til en rekke kontekster, og det interessante er hvordan den bidrar til å påvirke det musikalske uttrykket i de sammenhengene den brukes. Det har stor betydning for helheten hvordan elgitaren er prosessert, og det kan antas at valg av elgitartimbre har mye å si for soundet. I den forbindelse setter han spørsmålsteget ved hvorvidt effekter som distortion, feedback o.a. markerte en reorganisering av musikalsk praksis, eller om det markerte en rekonseptualisering av sosiale og politiske forskjeller gjennom musikk (ibid: 12). Nye effekter bærer alltid med seg faren for å bli normalisert, og støy i seg selv må kontinuerlig fornyes om den ikke skal danne grunnlag for en ny, restriktiv musikalsk orden. I så måte er den elektriske gitaren et glimrende eksempel.

²⁷ Les Pauls innsats for så vel ”solid body”-gitaren som flerspørsteknikken står for Waksman som et viktig eksempel på hvordan gitarister har benyttet elgitaren ikke bare som et redskap for å lage musikk, men også som et middel til å forme lyd.

I den forbindelse påviser Middleton en dialektisk utvikling mellom teknologi og musikkteknologi, innhold og mening (1990: 90)²⁸. Visse musikkteknologiske krystalliseringer kan, sier Middleton, oppta definitive konnotasjoner eller ideologiske referanser, og når disse først er etablert, kan de være vanskelige å endre på. For å eksemplifisere dette, understreker han hvordan elgitaren har stått som symbol på seksualitet og lidenskap, mens synthesizeren ofte har vært knyttet til modernitet, fremtid, det ytre rom og rasjonell kontroll. En slik kontrast er ifølge Middleton så slående at den kan spilles på. I kraft av at den elektriske gitaren historisk sett har besittet en sentral plass i langt de fleste populærmusikalske sjangere, knyttes den også til en rekke forskjellige musikalske koder. Derfor vil valget av lyder ifølge Middleton avhenge av formål, markedskrefter og eksisterende konvensjoner og konnotasjoner. Robert Walsers (1993) studie av heavy metal og Bowmans (1995) analyse av Stax-soundet inneholder noen interessante aspekter som viser dette.

Walser påviser hvordan elgitaren har stått som symbol på manndom og maskulinitet i tyngre rock og heavy metal. Han påpeker selv at hans forhold til denne musikken er fundert i den auditive representasjonen. Som soundbestemmende parameter er det derfor interessant å se hvordan maskuliniteten kommer til auditivt uttrykk. Hva er det i elgitarens timbrale kvaliteter i heavy metal som gjør den så maskulin? Walser trekker her frem elgitar med tung distortion som sjangerbestemmende for hard rock og heavy metal:

”The most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar. Anytime this sound is musically dominant, the song is arguably either metal or hard rock; any performance that lacks it cannot be included in the genre.” (ibid. 1993: 41)

Han understreker at det karakteristiske ved elgartimbre i heavy metal, er tung distortion kombinert med ”sustain”, ”power chords” og resultanttoner (ibid. 43). Tung distortion er altså en forutsetning, men mye av den karakteristiske timbre formes av gitaristen. Sustain er et mål for hvor lenge tonen klinger, og med riktig mengde distortion, fremkalt av riktig gitar med riktige mikrofoner gjennom den riktige forsterkeren, kan den holdes nærmest uendelig lenge. Power chords er åpne kvarter eller kvinter som fortrinnsvis spilles på de dypere strengene.

²⁸ For en grundig innføring i teknologisk utvikling på generell basis, se blant andre Basalla (1988) og Bijker (1999).

Resultanttonen er den tonen som klinger en oktav lavere enn den spilte power chord-en²⁹. I kraft av at distortion har blitt et konvensjonelt symbol som er åpent for forandring og en mengde meninger, blir ulik grad av distortion av elgitaren dermed å betrakte som et sentralt sjangerbestemmende parameter i ulike rockesjangere. Der den elektriske gitaren spiller en sentral rolle som maktfaktor og sjangerbestemmende parameter i tyngre rock, er gitaren henvist til en mer perkussiv rolle i soul og funk, der rytmiske aspekter betones fremfor melodiske og harmoniske³⁰. Her spiller gitaren, ofte sammen med tangenter, vanligvis entakters, gjentatte rytmemønstre eller dobler basslinjen. Dette resulterer i reduksjon av antallet musikalske elementer og en sparsommelig tekstur (Bowman, 1995: 310).

I forrige kapittel refererte jeg til Bowmans artikkel om Stax-soundet. Foruten studiofasilitetene, knyttet han soundet fra Stax-studioet til bandet som spilte på nesten alle platene, Booker T. & The MG's. Gitaren ble traktert av Steve Cropper, en gitarist med en tilnærming til timbre som, uten sammenlikning for øvrig, må kunne betraktes som en motpol til den lyden som preger rockegitarister. Der "metal-gitaren" karakteriseres av tung distortion, lang sustain og sugende power-chords, preges Croppers gitarspill av distinkte anslag med kort etterklang og "clean" lyd. Cropper trakterte en Fender Telecaster med forholdsvis tykke Gibson Sonomatic strenger som han smurte inn med fett for at de ikke skulle låte så "nytt". Croppers karakteristiske gitartimbre er kalt "bright sound" på grunn av den distinkte og diskantrike tonen i instrumentet. Den "klipte" lyden er knyttet til spillestil og fettete strenger, kombinert med at han enten brukte mikrofonen i "bridge-posisjon" eller en kombinasjon av bridge- og "neck-posisjon"³¹. Til tross for at gitaren representerer nærmest diametralt motsatte uttrykk i heavy metal og soul, utkrystalliseres en interessant likhet i at gitarens timbrale karakteristika knyttes til kombinasjonen av teknologisk manipulering og spillestil.

Theodore Gracyk (1996) presenterer en del interessante aspekter, både teknologiske og stilistisk funderte knyttet til den elektriske gitaren. Fra en teknologisk innfallsvinkel understreker han blant annet at ulike instrumenter har sine distinkte timbres, i likhet med utøvernes individualitet. I tillegg til elektrisitet og forsterkning er elgitarens fysikk essensiell

²⁹ Eksempelet til Walser går ut på å trekke den laveste frekvensen fra den høyeste, slik at dersom man spiller åpen kvart basert på en A (110 Hz) og en D (147 Hz), er differansen 37 Hz, som tilsvarer en D oktaven lavere.

³⁰ For en mer detaljert diskusjon av dette, se blant annet Danielsen (2001),

³¹ Telecasteren har to "single coil"-mikrofoner. Mikrofonen i "bridge-posisjon" er plassert nærmest broen på gitaren, og gir den mest diskantrike tonen. Mikrofonen "neck-posisjon" er plassert nærmest halsen, og fremkaller en rundere tone, mer rik på bassfrekvenser.

for timbre og varighet. Ulik spinning og design av mikrofoner produserer ulik grad av renhet i lyden, noe som gjør at lyden som sendes til forsterkeren ikke er en nøyaktig replikasjon av bevegelsen i strengen. Dessuten er det stor forskjell på elgitarer fra ulike produsenter, og her opereres det ofte med to ”retninger” med utgangspunkt i fysiske egenskaper som materialer og mikrofoner. Den ene er ”Gibson-type”-gitarer, som ofte har to humbuckere, tung kropp og pålimt hals. Den andre er ”Fender-type”-gitarer med to til tre single coil-er, noe lettere kropp og fastskrudd hals³². Generelt kan det sies at timbre til gitarer med ”Gibson-oppsett” er større og tykkere enn på gitarer med oppsett à la Fender.

Foruten en teknologisk gjennomgang av den elektriske gitarens fysiske egenskaper, understreker han også hvordan musikalske ideer genereres gjennom instrumentet: ”The musicians are using new sounds for expressive effect, a strategy that extends to bass and keyboards and, through microphone amplification, to the voice as well” (1996: 119). Dette bringer oss tilbake til diskusjonen knyttet til tilfeldigheter i omstendighetene rundt teknologi og kreativitet i kapittel 2. Gracyk forteller blant annet om en innspilling i 1951 med Ike Turners gruppe The Kings of Rhythm, hvor distortion ble ”funnet opp” som resultat av en flenge i elementet i gitarforsterkeren (ibid. 122). Billy Stranges gitarsolo på ”Zip-A-Dee Doo Dah” fra 1962, produsert av Phil Spector, er også et eksempel på hvordan nærmest tilfeldig bruk av teknologisk utstyr, denne gang forårsaket av en krangel, har fått oppsiktsvekkende følger. Spector bestemte seg for ikke å bruke mikrofon på gitarforsterkeren, men heller benytte seg av mikrofonplassering i rommet:

”When the delayed and echoed reverberations of the guitar were picked up by the other microphones, its recorded tone was transformed by the contribution of selected, delayed overtones. The sharp and biting timbre contrasts with the sunny sing-along, tearing into the listener like barbed wire into the flesh: it was ‘a fuzzy, tinny coil of disembodied noise.’” (ibid. 123)

Det mest skjellsettende eksemplet i denne sammenheng er The Rolling Stones’ låt ”Satisfaction”. Ideen til låten ble etter sigende spilt inn om natten, på båndspilleren ved siden av sengen til Keith Richards. Den ble spilt inn med kassegitar, og nesten forkastet dagen etter fordi den låt som en protestsang. Etter at trommer, bass og elgitar med Richards nye fuzzboks ble lagt på, var soundet et ganske annet. Det mest interessante med denne anekdoten er

³² Skillet er satt etter to banebrytende gitarer, Gibson Les Paul og Fender Stratocaster, og er kun et veiledende skille som ikke utgjør noen form for regel. Gitarister som Jimi Hendrix, Ritchie Blackmore (Deep Purple) og Eddie van Halen benyttet imidlertid Stratocastere, til tross for at Les Paul-en har kraftigere output.

hvordan gitarlyden forandrer låtens karakter, og hvordan bruken av fuzzboks er så nært knyttet til soundet:

”Recording at Chess studios in 1964 was a step in the right direction, but the fuzz box and Dave Hassinger’s engineering at RCA studios were the real breakthroughs. (...) The song Richards had rejected as too folkie was now urban soul, and the weight of the guitar texture makes all the difference.” (1996: 124)

I denne seksjonen har jeg forsøkt å påvise hvordan elgitaren kan fungere som soundbestemmende parameter. Det interessante er hvordan teknologi og spillestil er så nært knyttet sammen, og hvordan disse parametrene sammen kan være med på å påvirke soundet. I kapittel 4 skal jeg se nærmere på noen nyere innspillinger, og der kommer jeg også tilbake til elgitarens funksjon som soundbestemmende parameter. I neste seksjon skal jeg ta for meg hvorvidt vi kan si at stemme kan virke inn på soundet.

3.2 Vokalproduksjon som element i vokalstil – vokal iscenesettelse, stemmen som instrument og som auditivt bindeledd

Tradisjonelt har stemmen representert artistens varemerke og fungert som en slags identitetsmarkør i populærmusikken. Uavhengig av låt eller produksjon vil artistens stemme stå frem som et kjennemerke lytteren kan gripe tak i. Gjennom det vokale uttrykket kjenner lytteren igjen artisten og kan dermed relatere seg til vedkommende. Selv om soundet på Stings senere produksjoner skiller seg i vesentlig grad fra tidlige innspillinger med hans tidligere band, The Police, vil lytteren kjenne ham igjen på hans vokale særpreg. Madonnas sound har forandret seg betraktelig siden innspillingene på 80-tallet, men man skal ha hørt svært lite Madonna for å være i tvil om hvem det er som synger.³³ Populærmusikk, uansett sjanger, er en personfokusert affære, og gjenkjenningsaspektet blir derfor en essensiell faktor i enhver evaluering. Dessuten er populærmusikk nesten uten unntak frontet av en vokalist, og for å kunne si noe om helheten i en slik musikalsk hendelse, er man nødt til å ta stilling til vokal stil.

³³ For mer om Madonnas sound og musikalske utvikling, se Hawkins (2002) og Fouz-Hernandez/Jarman-Ivens (2004).

Som Simon Frith sier: “To recognize a voice, the courts ruled, is to recognize a person.” (1996: 191). Fra sitt sosiologiske perspektiv betrakter han enhver sang som en fortelling der forskjellige sjangerkonvensjoner bestemmer hvordan denne fortellingen virker. En fortelling må ha en forfatter, og forfatterstemmen i et musikalsk forløp kan være mer eller mindre distinkt, men den er uansett noe vi kan gi respons på og ikke minst kjenne igjen. I den forbindelse stiller han spørsmålet: Hvem hører vi egentlig? Er det artisten selv som synger om sitt eget liv, eller er vi vitne til et spill med identiteter? Innledningsvis var jeg inne på diskusjonen rundt intertekstualitet og autentisitet. På dette tidspunkt i oppgaven kan det være interessant å spørre hvordan dette kommer auditivt til uttrykk, og hvordan vokalproduksjon kan være med på å påvirke den vokale iscenesettelse.

Avhengig av musikalsk sjanger og lytterens referansegrunnlag, varierer kravene til en klar vokal identitet og med det, kravene til en såkalt autentisk fremføring. I all musikk der vokalen spiller en rolle blir vi ifølge Frith utsatt for to vokale meningsbærere: ord og musikk. På grunn av spenningen dem imellom, må vi nærme oss stemmen fra fire innfallsvinkler: som instrument, som kropp, som person og som karaktertrekk. Om stemme som instrument sier Frith:

”A voice obviously has a sound; it can be described in musical terms just like any other instrument, as something with a certain pitch, a certain register, a certain timbral quality and so forth.” (Frith, 1996: 187)

Frith åpner her for en vurdering av stemme på bakgrunn av ulike innfallsvinkler, der stemme sett som instrument bidrar til å konstituere soundet. Like fullt er det viktig å påpeke at dersom vi skal ta hensyn til hvordan stemmen blir oppfattet, må vi også ta hensyn til at stemmen er fremført av et menneske med en kropp. Stemme og kropp hører sammen. Enten vi snakker om det fysisk resonerende elementet som er med på å forme stemmen vi hører eller det er kroppen vi ser, og som kan resultere i at vi glemmer å høre etter, kan vi ikke komme bort fra det faktum at utøverens kropp er vesentlig for vår opplevelse av det vokale uttrykket. Idet vi skal bringe på bane spørsmålet om autentisitet, er vi nødt til å ta hensyn til hvordan vi kan høre en stemme som kropp. I den forbindelse er det interessant å forsøke å belyse hvordan dette kommer auditivt til uttrykk. Alle stemmer er forskjellige, men det er ikke til å komme bort fra at noen stemmer – gjennom en spesiell fremføring og gitt vokal timbre – treffer mer enn andre.

Moore har konkretisert analyse av stemmen som instrument gjennom fire kriterier som representerer et minimum av hva han mener må til for å karakterisere vokal stil (2001: 45):

1. Register og omfang
2. Graden av resonans i stemmen (timbre)
3. Holdning til tonehøyde
4. Holdning til rytme

Stemmens register kan grovt sett være høyt, middels og lavt, og dreier seg om hvilket stemmeleie artisten befinner seg i. Omfanget av stemmens register, som i korte trekk kan omtales som enten stort eller lite, dreier seg om det tonale spennet artisten er i stand til å dekke. Overtonespekter og timbre gjenspeiler graden av resonans i stemmen. Her ligger noe av nøkkelen til selve gjenkjenningsaspektet hos en artist. Alle stemmer er forskjellige, og mange artister drar fordeler av vokalt særpreg fremfor en skolert holdning til tonehøyde og rytme. De to siste faktorene gjenspeiler graden av teknisk perfektionering både tonalt og rytmisk. Som Moore understreker, representerer disse punktene kun minstekravene til en karakteristikk av vokal stil, og det fører til at vokalproduksjon i teknologisk forstand ikke er tatt hensyn til. De omtalte kriteriene gjelder først og fremst for de akustiske, fremføringsmessige kvalitetene ved det vokale uttrykket. Det viser seg imidlertid stadig oftere at vokalproduksjon inngår som en integrert del av en artists vokale uttrykk.

I den sammenheng er det interessant å ta med Lacasses (2000) studie av stemmen. En artists vokale uttrykk kan betraktes som et resultat av både personlige, vokaltekniske og teknologiske faktorer. Alle Moores komponenter kan i større eller mindre grad påvirkes av vokalproduksjon. Graden av teknologisk manipulasjon står ofte i sammenheng med sjanger og stemmekvaliteter. For å inkludere vokalproduksjon som en del av det vokale uttrykket, skal jeg vende tilbake til det Lacasse kaller ”vocal staging” og ”vocal setting”, som jeg så vidt var inne på i de foregående kapitlene.

“[...] the expression vocal staging is used in a general sense and refers to any deliberate practice whose aim is to enhance a vocal sound, alter its timbre, or present it in a given spatial and/or temporal configuration with the help of any mechanical or electrical process, presumably in order to produce some effect on potential or actual listeners.”
(Lacasse, 2000: 4)

“[...] ‘vocal setting’ refers to a specific embodiment of the (general) practice of staging.”
(ibid. 5)

”Vocal staging”, her oversatt med vokal iscenesettelse, dreier seg om alle former for teknologisk manipulasjon av stemmen, fra valg av mikrofoner til ulike former for effektprosessering. Generelt sorterer disse elementene under vokalproduksjon, og jeg skal se på hvordan graden av teknologisk manipulasjon virker inn på opplevelsen av vokal iscenesettelse. ”Vocal setting” er herunder forstått som den spesifikke legemliggjørelse av iscenesettelsen. Selve legemliggjørelsen er en essensiell del av uttrykket, og selv når vi lytter til musikken, danner vi oss et bilde av hvordan artisten fremstår visuelt. Jeg skal ikke gå i detalj på de konkrete assosiasjonene knyttet til de ulike former for lytting, men like fullt er det verdt å påpeke viktigheten av forholdet mellom visuell og auditiv representasjon av en artist. Der man i den klassiske vestlige kanon i stor grad forholder seg til partituret som visuell representasjon, kommer den visuelle representasjonen i popmusikk i form av musikkvideo³⁴.

Utstrakt bruk av effekter har etter hvert blitt en sentral del av flere artisters vokale uttrykk. Middleton eksemplifiserer dette med tidlige innspillinger med Elvis Presley (1990: 89). Han peker blant annet på hvordan bruken av såkalt ”slap-back”-ekko på disse innspillingene kan ha representert et viktig steg på veien vekk fra å forsøke å reprodusere livefremførelsen, og som et skritt i retning av å se innspillingsstudioet som et instrument. Studioet som instrument skal jeg komme tilbake til litt senere, men at bruken av båndekko er en uatskillelig faktor ved Elvis’ vokale varemerke er det ingen tvil om. Om det er gjort med den hensikt, slik Middleton hevder, å gjøre Elvis ”større enn livet”, eller om det er andre grunner til å legge ekko på stemmen hans, er uvisst. Det som imidlertid må heves over enhver tvil, er at slik prosessering av stemme ikke går upåaktet hen – spesielt ikke når det representerer noe nytt. I dag forbindes slik bruk av ekko nesten uten unntak med Elvis. Tidens tann har, i intertekstualitetens navn, gitt ny mening til slik prosessering. Det som en gang var nyskapende og fremmed for mange, har gått inn og blitt en del av den autentiske kanon.

Stemmen er vanligvis å forstå som et av de mest grunnleggende kjennetegnene på mennesket. Dette fører til at både menneskelig og teknologisk manipulering av stemmen er

³⁴ Jeg skal som tidligere nevnt ikke gå inn på musikkvideoanalyse, men det kan være verdt å merke seg at den jevne lytters visuelle bilde av en poplåt langt oftere er knyttet til en halvnaken kvinnekropp enn til et sirlig utført partitur.

langt mer forstyrrende enn tilfellet er med instrumenter. Danielsen peker i den forbindelse på en del sentrale momenter ved Prince's vokalstil (1998: 278). Hans vokale varemerke har vært preget av en overdreven bruk av stemmen, kombinert og i interaksjon med forholdsvis ekstrem vokalproduksjon. I motsetning til den såkalte normalen, der vokalen har vært det sentrale kjennetegnet for et band eller en artist, er vokalisten Prince vanskelig å få tak i på denne platen. Han trer i en rekke vokale forkledninger, og Danielsen knytter dette til de ulike rollene som Prince spiller. Han viser aldri sitt ekte "jag", og vokalen forandrer seg fra sang til sang avhengig av helhetlig kontekst. Her slutter stemmen å fungere som samlende enhet, og den kan ikke tjene som basis for en konstruksjon av et indre jeg. Prince skaper gjennom sin til dels ekstreme vokalproduksjon en avstand til sitt publikum, og pakker sitt ekte jeg inn i sine mange vokale forkledninger. Som Danielsen selv påpeker, står hans identitet ofte i forhold til den låten han fremfører. Dette gjør at hans spill med ulike identiteter står i forhold til hans enorme musikalske bredde.

Frith hevder at stemmen både kan være og ikke være en identitetsmarkør, men at den uansett er et mål på en persons ærlighet.

"The voice, in short, may or may not be a key to someone's identity, but it is certainly a key to the ways in which we change identities, pretend to be something we're not, deceive people, lie." (Frith, 1996: 197)

Spørsmålet om autentisitet gjør seg gjeldende i nær sagt enhver vurdering av vokalt uttrykk. Hva som helt konkret oppfattes som autentisk vil variere med sjanger og målgruppe, men de aller fleste med et mer eller mindre bevisst forhold til musikk har også en mening om hva man oppfatter som autentisk. Tanken om det ekte og autentiske er kanskje mest utbredt innen rock, og Moore fremhever "gjør det selv"-holdningen fra punkens spede barndom som noe av opphavet til en slik tankegang (2000: 129ff). Selv om punken som sjanger hadde en forholdsvis kort opptreden i allmennhetens rampelys, satte den klare spor etter seg hva tanken om et autentisk uttrykk angår.

Jeg skal ikke forsøke å gi konkrete svar på hva som er autentisk, men heller fokusere på vokale kvaliteter som ofte forbindes med autentisitet og hvordan vokalproduksjon kan medvirke til å forsterke eller forringe denne forbindelsen. Kay Dickinson tar for seg Chers, eller rettere sagt Chers produsenters bruk av vocoder i låten "Believe", og kommer med det inn på spørsmålet om autentisitet i forhold til teknologi.

”In particular, certain vocal conceits are cherished as exceptionally direct conduits to the core of the self, to some sort of emotive truth, with Bob Dylan’s scratchiness or James Brown’s grunts winning more of these types of prizes than the smooth, non-grating and physically less aligned vocal offerings of the likes of ABBA.” (Dickinson, 2004: 166)

Det kan synes som om det er en regjerende oppfatning at et autentisk vokaluttrykk er nært knyttet opp til det vi kan kalle ”naturlig stemme”. Hva som oppfattes som naturlig stemme er imidlertid kulturelt definert, og må derfor forstås strukturelt. Ulike sett av koder vil virke forskjellig avhengig av referansegrunnlag og auditive omgivelser. I en hverdag der musikk inngår som en del av det daglige lydsporet, har vi vent oss til langt større grad av stemmeprosessering enn tilfellet var for bare noen tiår siden. Det man som lytter oppfatter som naturlig stemme i radio, kan være prosessert med det formål å nå frem til lyttere i bil på vei hjem fra jobben. P4s behandling av stemme er for eksempel vesensforskjellig fra en stasjon som NRK P2.

Musikalsk finnes det mange måter å manipulere en stemme på, og vocoderen må betraktes som en forholdsvis tydelig og til dels ekstrem manipulasjon. I de fleste er målet med vokal effektprosessering å få stemmen frem og gi den en sentral plass i lydbildet. Resultatet av ulike former for prosessering kan gi seg utslag i større eller mindre grad av naturlig preg.

Teknologisk manipulering av stemmen kan også gi seg utslag i økt inntrykk av naturlig stemme. Når vi hører noen synge eller prate i hverdagen, er det alltid i en gitt avstand til den som synger. Det er alltid luft mellom avsender og mottaker, og romresonansene vil også være med på å påvirke hvordan stemmen høres ut. I studio spilles vokalen inn med kort avstand mellom avsender (vokalist) og mottaker (i dette tilfellet mikrofonen).

Frith setter skiller mellom “grained-” og “ungrained voice” idet han refererer til Roland Barthes’ begrep “the grain of the voice”: “The ‘grain’ is the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs” (Barthes, 1977: 188). Barthes snakker her om hvordan lytteren er i stand til å oppfatte noe i stemmen som er større enn lyden av den. Det er ikke lenger snakk om en ren auditiv opplevelse, men en opplevelse av kommunikasjon mellom utøveren og lytteren. I populærmusikk er dette en særdeles viktig del av forståelsen av et vokalt uttrykk og hvordan en artist gjennom sitt vokale uttrykk kan få sine lyttere til å føle empati med seg. Frith formulerer det på følgende måte: ”A ‘grained’ voice might, then,

simply describe a voice with which, for whatever reason, we have physical sympathy: [...]” (1996: 192)

Friths tanke om fysisk sympati for en stemme er nært knyttet opp mot Hawkins’ idé om at artisten modellerer empati hos lytteren (Hawkins, 2002: 83-91). Forskjellen er at Hawkins retter søkelyset mot hvordan dette kommer til uttrykk auditivt. Han fremhever hvordan lytternes gode opplevelse av musikk ofte oppstår i interaksjonen mellom avsender og mottaker og dermed fiktivt sett overtar stjernens personlighet.

Fra et sosiologisk perspektiv er forholdet mellom fansen og popstjernen som Hawkins påpeker, i stor grad fundert på et bevisst spill på elementer som bygger opp under fansens sosiale kompetanse. Det inngås dermed en uskreven kontrakt mellom artist og publikum, en kontrakt som brytes i det øyeblikket en av partene slutter å bygge opp under den. På mange måter kan man se en gruppe av fans som en eksklusiv klubb, og idet en artist overskrider grensene for hva fansen kan tåle, svekkes eller opphører kontrakten. Det kan synes som om kontrakten er brutt i de tilfeller der en artist eller et band for eksempel ”selger seg” til et større plateselskap. Ettersom vokalen i mange tilfeller kan sies å fungere som bindeledd mellom artist og publikum, er den sosiale kontrakten dem imellom på mange måter konstituert ved vokalproduksjonen.

I sitt kapittel om Morrissey i *Settling the Pop Score* (2002) ser Hawkins nærmere på hvordan tanken om autentisitet ofte er knyttet til den utrenede stemme. Dette kan ha sammenheng med i hvilken grad artisten er i stand til å spille på vår empati gjennom sitt vokale uttrykk. Morrisseys unike vokalstil genererer et spektrum av soniske nyanser som er kulturelt identifiserbare. Ifølge Hawkins handler soundet hans om en stemme som er distinkt engelsk, som kommer til uttrykk gjennom forholdet til tonehøyde, presise betoning og bevisst utelatelse av ”blå”³⁵ toner. Fraseringene og den distinkte karakteristikken i vokal timbre hjelper til med å underbygge følelsene som uttrykker hans personlige dilemma.

” [...] the quality of vocal timbre through melodic embellishment contributes significantly to the overall effect of Morrissey’s enunciation.” (Hawkins, 2002: 84)

³⁵ Ofte assosiert med afroamerikanske vokaltradisjoner og en sjangertypisk egenskap ved bl.a. blues.

Distribusjon av tonehøyde, register, intensitet og kontrapunktisk organisering er parametere som gir oss tilgang til en sangers verden. Et interessant moment er hvordan effekten av at Morrissey presser stemmen øker den følelsesmessige intensiteten for lytteren. Kreftene som legges i fremføringen gir lytteren følelsen av at budskapet er ekte. Morrisseys holdning til tonehøyde er i rolige stunder perfektionert, men i passasjer der stemmen presses sniker det seg inn sure toner. Det interessante er at istedenfor at vi oppfatter dette som feil, blir de sure tonene et uttrykk for det ekteføyte budskapet. Som Hawkins sier, blir artikulasjonen en sonisk metafor for forfatterstemmen. Kombinert med presis diksjon skapes den spenningen som gjør mulighetene for vår egen følelsesmessige respons tilgjengelige for oss. Gjennom empati med artistens tragedie, vil fansen få øyeblikkelig tilgang til en musikalsk fantasiverden der det musikalske uttrykket intensiverer spenningen. En naturlig og utrent stemme er noe ”mannen i gata” kan forholde seg til.

Graden av trenthet kan påvirke artistens holdning til tonehøyde og timbre, og dermed også noe av personligheten i fremføringen. Med trent stemme følger også større grad av kontroll og kanskje også en holdning til å gjøre ting ”riktig”. Det er ikke sikkert at Morrissey ville tillate seg å tidvis synge surt på plate dersom stemmen hadde vært tilstrekkelig trent til å unngå det. Her kan også en produsent være med på å påvirke resultatet. I mange tilfeller blir det et poeng at stemmeleiet skal være behagelig for lytteren å forholde seg til. Morrisseys stemme er mest komfortabel i mellomregisteret, og hadde han holdt seg der, ville han kanskje også sunget renere. Problemet er bare at dersom han hadde gjort det, ville også noe av desperasjonen i det vokale uttrykket forsvinne, noe som igjen ville svekke hans personlige uttrykk. Middleton har eksemplifisert dette med forskjellen på Elvis Presley og Pat Boone:

”To an unusual degree, Presley offered an individual body, unique, untranslatable, outside the familiar cultural framework, exciting and dangerous; in Boone we hear a generalized image, the energy *bound*, tied into the conventional thoughts and sentiments provoked by the words and intonational rhetoric – safe because explicit and unambiguous.“ (Middleton, 1990: 263)

Pat Boone står her frem som det sikre alternativ der ord, melodi og tone smelter sammen til en forutsigbar struktur. Alle elementer glir i samme retning helt uten musikalske mothaker, og den polerte helheten tilpasser seg på linje med et gjennomsnittlig møbel i et fasadeorientert middelklassehjem. Elvis står, gjennom sin utfordrende fremføring, for det individuelle, det uoversettelige, spennende og farlige. Han bryter med det kjente kulturelle rammeverket og fremprovoserer nærmest ekstatiske reaksjoner. Dette kommer ikke bare til

uttrykk gjennom hans noe kontroversielle bevegelser, men også gjennom hans bruk av stemmen. Det vokale uttrykket blir således et medium ikke bare for formidling av selve budskapet i teksten, men også for formidlingen av kroppslige behov og begjær.

I mange sammenhenger kan det virke som at jo lenger stemmen fjerner seg fra det lytterne oppfatter som naturlig, desto mindre "ekte" vil den oppfattes. Jo større grad av iscenesettelse, desto mindre grad av autentisitet. Det er nærliggende å anta at det er en sammenheng mellom den hørbare bruken av produksjonsverktøy i studio og lytterens opplevelse av artistens autentisitet. I denne sammenheng er det viktig å påpeke hvordan vi gjennom det innspilte mediets forholdsvis korte historie har vent oss til å høre stadig mer prosesserte stemmer, så vel i musikk som i radio. Det er ingen tvil om at vi i dag har en langt større toleransegrense for hva vi oppfatter som en "naturlig" stemme enn vi hadde for 50 år siden. Dessuten vil det være sjangeravhengig hva som oppfattes som autentisk. Innen elektronisk popmusikk finnes det retninger der overdreven bruk av autotune oppfattes som et stilriktig karaktertrekk. Det er ikke dermed sagt at det oppfattes som autentisk av fansen, men det er heller ikke alltid det som er poenget. Fremveksten av en DJ-kultur har skapt nye stjerner. Vokalistene er ikke lenger gjenstand for samme stjernestatus her som DJ-en. Musikken har antatt mange former, og appellerer til høyst forskjellige sosiale grupper. Hvem som hører på hva, avhenger i stor grad av soundet.

Brackett plasserer Elvis Costello i grenselandet new wave og engelsk pub-rock (2000: 163). Gjennom sin konstante plyndring av andre stilarter i popen, sier Brackett, har Costello etablert sin egen ustabile, individuelle matte av kommersielt kunstgress. Forfatterstemmen avhenger av en viss stabilitet, og Costellos stabilitet virker truet av hans bevisste adopsjon av andre stilarter. Inntrykket av at tidligere pophistorie eksisterer som en underjordisk kilde for ham, skinner ifølge Brackett igjennom i hele hans karriere. Han skiller seg imidlertid fra eklektiske stamfedre som The Beatles gjennom fraværet av tro på stilistisk fremskritt. Costellos vokalstil karakteriseres gjennom hans melodikk og vokaltimbre, som nærmer seg punk på en del av up-tempo-låtene. Han deler det deklamatoriske og motoriske med punken, men skiller seg i soundet, med korrekt pitch samt tilhørighet til tidligere modeller, fra populærmusikken. Hos Costello blir stemmen bindeleddet som lytteren kan gripe fatt i.

" [...] his recordings remain recognizably his, primarily because of his voice, but also through certain melodic turns and idiosyncrasies in the lyrics." (Brackett, 2000: 165)

En viktig faktor for å bli lagt merke til i den nærmest uoverskuelige jungelen av popmusikk er å ha et vokalt særpreg. Stemmen fungerer som auditivt kjennetegn på en artist, og dette gjør seg særlig gjeldende for artister som "varer" gjennom flere generasjoner. Hawkins snakker om hvordan nøkkelen til Morrisseys sound ligger i hans håndtering av tonehøyde og presise diksjon sammen med lekenhet med datidens nyvinninger innen produksjonsverktøy. Princes vokalstil er preget av hans ekstreme vokalproduksjon og en overdreven bruk av stemmen. Brackett plasserer stemmen til Costello som samlingspunktet for en eklektisk holdning til stil og sjanger. Elvis' bruk av såkalt "slapback delay" allerede på "Heartbreak Hotel" fra 1953 står for Middleton som et vannskille i produksjonshistorien. Som det mest karakteristiske kjennetegnet ved mennesket forstyrres stemmen i langt større grad av manipulasjon enn annen lyd. Derfor vil det alltid gjelde ulike regler for hva som er akseptabel prosessering av vokal, avhengig av sjanger og referansegrunnlag. Dersom Bob Dylan hadde eksperimentert med vocoder eller autotune på 70-tallet, er det ikke sikkert at tekstene hadde fått den samme plassen i historien. Utsatt for soniske forstyrrelser får stemmen i større grad rollen som instrument enn som tekstlig budbringer.

Så er spørsmålet: Hvordan fungerer stemmen som soundbestemmende parameter? Etter alt å dømme er det to mulige svar på dette. Dersom vi ser stemmen som et instrument, slik den ene innfallsvinkelen til Frith åpner for, kan vi tenke oss at stemmen trer inn som soundbestemmende parameter på linje med resten av instrumentariet. Stemmen kan være prosessert på en slik måte at den heller mer i retning av et instrument enn et medium for formidling av et tekstlig budskap. Vocoding kan være en måte å gjøre dette på. Som jeg skal komme tilbake til i kapittel 4, skjer slike ting til stadighet hos Beck. Hos ham har vi også eksempler på hvordan stemmen i kraft av å være kraftig prosessert, blir en del av den auditive helheten. Stemmen hans blir en del av soundet.

4. Analyser

4.1 Innledende betraktninger

I dette kapittelet er målet å betrakte ulike soundbestemmende parametere gjennom auditive analyser. I motsetning til kapittel 2 og 3, som hovedsakelig hviler på sekundære kilder, er de følgende analysene basert på min lesning av låtene. Der kildematerialet har tillatt det, har jeg supplert med sitater fra intervjuer med personer som har vært involvert i innspillingene. Sentralt i analysene blir å betrakte soundet som kompositorisk virkemiddel, støttet av et rammeverk av ulike musikalske parametere. Et viktig spørsmål blir da: Hvordan skal man gripe soundbegrepet an som analyseområde i praksis? For å forsøke å vise dette, har jeg tatt utgangspunkt i fire låter. Et viktig fellestrekk for disse låtene er at de vekker til live spørsmål rundt produksjon kontra reproduksjon, samt kreative aspekter knyttet til disse spørsmålene.

Seksjon 4.2 er viet en betraktning av George Martins, i positiv forstand, høytragende kreative arbeid under forholdsvis ”lav takhøyde”, og å betrakte dette i lys av nyere produksjonsmetoder. Derfor skal jeg først foreta en retrospektiv lesning av ”Tomorrow Never Knows” av George Martin og The Beatles gjennom The Chemical Brothers’ låt ”Let Forever Be”. Jeg vil med dette forsøke å påvise to sentrale elementer i den kreative prosessen i studio. For det første er det klare likhetstrekk mellom de to sporene, og jeg skal se nærmere på hvilken rolle soundet spiller som fellesnevner. For det andre vil jeg forsøke å påvise hvordan ”Tomorrow Never Knows” tilfører ”Let Forever Be” forsterket mening i kraft av å være inspirasjonskilde for de produksjonsmessige ideene. Andre del av kapittel 4.1 vil dreie rundt spørsmålet om hvordan og hvorvidt soundet som musikalsk kjennetegn medvirker til å projisere musikalsk mening intertekstuell.

Seksjon 4.3 skal handle om Beck og hvordan hans spill med forskjellige auditive uttrykk er en viktig del av hans identitet. Hver gang han gir ut en ny plate, ligger det et spenningsmoment i hvilket uttrykk han har valgt. Mye av kritikken for hans siste plate, *Guero*, gikk på at han har vendt tilbake til soundet fra *Odelay* uten å ha like gode låter. Jeg skal ikke diskutere dette ytterligere, men det er like fullt verdt å merke seg hvordan hans identitet i stor grad er konstruert rundt uforutsigbarhetsaspektet. Det kan synes som om kombinasjonen av dyktige produsenter fra forskjellig bakgrunn med Becks åpne holdning til regler spiller en nøkkelrolle her. Becks karriere skjøt for alvor fart med delta blues/white-boy-rap pastisjen ”Loser” i

1994. I kjølvannet av grungebølgens selvutslettende holdning til livet, var rollen som ”hvit taper” allerede en konstituert del av det kommersielle platemarkedet, men det nye var at han i stor grad leflet med hiphop-elementer. I 1996 kom albumet *Odelay*, der Beck samarbeidet med The Dust Brothers³⁶ og på mange måter videreførte det eklektiske soundet fra ”Loser”. For å belyse hvordan teknologiske og stilistiske parametere smelter sammen i den kompositoriske designen, skal jeg ta for meg ”Where It’s At”.

“The first single from *Odelay*, "Where It’s At" is a bewildering but beguiling mix of bizarre samples [...], a drop-dead gorgeous organ part [...] and some of Beck's most outrageous, cultural references. [...] As unashamedly gimmicky as "Loser" but a much better song, "Where It’s At" is one of the pinnacles of Beck’s career.”³⁷

Heller enn å bruke tid og krefter på orgelet, som kun bidrar med solistiske innspill i introen, skal jeg ta for meg Wurlitzeren, med vekt på både rytmiske og klanglige aspekter, og hvordan dette ”hooket” virker i interaksjon med gitar, bass og trommer³⁸. Forskjellen på den auditive karakteren i vers og refreng er stor, og dessuten finner vi enkelte mindre passasjer med selvstendig karakter som preger kortere tidsintervaller. Derfor skal jeg belyse de enkelte delene, og undersøke hvilke parametere som bidrar til å endre soundet.

I seksjon 4.5 skal jeg belyse hvordan produsentrollen i noen tilfeller kan overskygge artistens uavhengighet på det musikalske plan, og samtidig hjelper artister uten de kompositoriske forutsetningene til å nå de store, kommersielle høyder. En artist som til de grader er lagt i hendene på sine produsenter, er Britney Spears. Hun er kanskje mest kjent for sitt samarbeid med den svenske produsenten Max Martin, og fikk også sitt store internasjonale gjennombrudd under hans vinger. Etter tre album konstruert etter Martins trylleformel, kom ”Toxic” i 2003, denne gang med de forholdsvis ukjente Bloodshy & Avant som produsenter. Jeg har valgt ”Toxic” fordi den, til forskjell fra hennes tidligere innspillinger, traff meg umiddelbart. Jeg ble derfor interessert i hva det var med denne produksjonen som gjorde et så sterkt inntrykk. Det er derfor ikke så mye Britney Spears som det er selve produksjonen jeg skal se nærmere på. Derfor vil ikke elementer som musikkvideo og det store mangfoldet av interessante kjønnsperspektiver bli vektlagt i like stor grad.

³⁶ The Dust Brothers var til da kanskje mest kjent for sin medvirkning til redefineringen av det musikalske uttrykket til Beastie Boys på deres *Paul’s Boutique* fra 1989, samt ansvaret for produksjonen av Tone Locs hit ”Wild Thing” fra samme år.

³⁷ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:yrf6z5ibeh3k,05112004>

³⁸ Det er verdt å spørre seg om hvorvidt forfatteren av denne anmeldelsen tar feil når han snakker om en ”drop-dead gorgeous organ part”, og at det er Wurlitzeren han egentlig snakker om.

4.2 Man/Machine I – en retrospektiv lesning av “Tomorrow Never Knows” gjennom “Let Forever Be”

“Wednesday, 6 April, 1966 [...] The first session for what was to become the significant album *Revolver*. Here was a set of recordings destined to rock the rock world, and change the course of popular music. And its momentous closing song ‘Tomorrow Never Knows’ was the first to be taped. What a start!”

(Lewisohn, 1988: 70)

George Martin er i høyeste grad medansvarlig for en av populærmusikkens største suksesshistorier. Han var produsenten som istedenfor å se studioets begrensninger som en hemmende faktor, så det som en utfordring. Sammen med teknikeren Geoff Emerick har han bidratt til å knesette produsentrollen på en måte som til dags dato innbyr og inspirerer til kreativt studioarbeid. “Tomorrow Never Knows” er avslutningssporet på The Beatles’ album *Revolver* fra 1966, og representerer på mange vis en ny måte å tenke studioproduksjon på i populærmusikalsk sammenheng. Tidligere hadde man arbeidet ut fra et ideal om å reprodusere det bandet spilte på en best mulig måte. *Revolver* ble spilt inn i en periode da The Beatles var i ferd med å slutte med liveopptredener, og Abbey Road-studioets muligheter lå derfor åpne på en helt annen måte enn tidligere. The Beatles var med andre ord ikke lenger avhengige av å skulle reprodusere på konsert de eventuelle produksjonsmessige utskielser som ble begått i studio. I et intervju trekker Martin frem innspillingsutstyrets begrensninger som en avgjørende faktor for det auditive resultatet av innspillingene de gjorde på denne tiden (Massey, 2000). Kreativiteten måtte gro under forholdsvis lav takhøyde, og dessuten var The Beatles til tider kravstore i sine ønsker, og ofte stod ikke det tekniske utstyret i forhold til disse ønskene. Martin sier følgende i et intervju:

“The main thing was never to accept the obvious, never to accept the second best, and always look beyond what’s there. They (The Beatles) were intensely curious and very demanding, and they often wanted something that wasn’t possible. But that, in a way, was also good because it spurred me on to doing better things; I did a better work because of them.” (Massey, 2000: 77)

I 1999 dukket det opp en umiskjennelig lik låt med The Chemical Brothers. I samarbeid med Noel Gallagher, for mange bedre kjent som gitarist i Oasis, adopterte de ideene om brutt

groove, repetitiv og grunntonefremmende bassgang, samt reverserte gitarer i en låt som på mange måter strukturerer og kommersialiserer det prøvende og ikke minst lekne i The Beatles' produksjon. "Let Forever Be" er tilsynelatende en langt mer strukturert affære enn "Tomorrow Never Knows". Dette kan ha sammenheng med at man gjennom digital teknologi har langt bedre kontroll over de ulike musikalske elementenes plassering. I tillegg er det nærliggende å anta, sett på bakgrunn av graden av inspirasjon, at struktur og kontroll kommer som følge av en personlig lesning av "originalen". I dag er det en langt enklere operasjon å sette sammen et slikt komp med de rette bestanddelene. Ved hjelp av en datamaskin og den rette programvaren, er det tilsynelatende mulig for én person å gjenskape et liknende sound ved hjelp av noen tastetrykk. Spørsmålet er bare om det er så enkelt som det høres ut. George Martin vektlegger som nevnt det tekniske utstyrets begrensninger kombinert med The Beatles' manglende kunnskaper om hva som var realistisk å få til, som en katalysator i den kreative prosessen. Det er liten tvil om at The Chemical Brothers har hatt en lettere oppgave strukturelt sett da de laget "Let Forever Be". I en sequencer får man en visuell representasjon av lydfilene, og det musikalske materialet blir langt mer oversiktlig å jobbe med. Produksjonsmessig kommer det tydelig frem hvilke musikalske elementer som har vært av interesse å videreføre, og således kan "Let Forever Be" være et fruktbart supplement i en soundbasert lesning av "Tomorrow Never Knows". I kraft av at Chemical Brothers velger ikke å gjøre en nyinnspilling, men heller gjøre en ode til selve produksjonen, er det nærliggende å anta at de interessante kompositoriske elementene er å finne i selve produksjonen. Med andre ord kan inspirasjonen gjenspeile og avsløre noen parametere som de har oppfattet som soundbestemmende.

4.2.1 "Tomorrow Never Knows"

"[...] 'Tomorrow Never Knows', a pure nightmare where John sang portions of the Tibetan Book of the Dead into a suspended microphone over Ringo's thundering, menacing drumbeats and layers of overdubbed, phased guitars and tape loops."³⁹

"[...] (Tomorrow Never Knows) has been described as the most effective evocation of an LSD experience ever recorded."⁴⁰

Sitaren får ligge alene i en to takters intro, før trommer, bass og reverserte gitarer sparker i gang en låt som ikke bare satte en støkk i datidens platepublikum, men som til dags dato står

³⁹ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:21r67ur0h0jd,08032005>

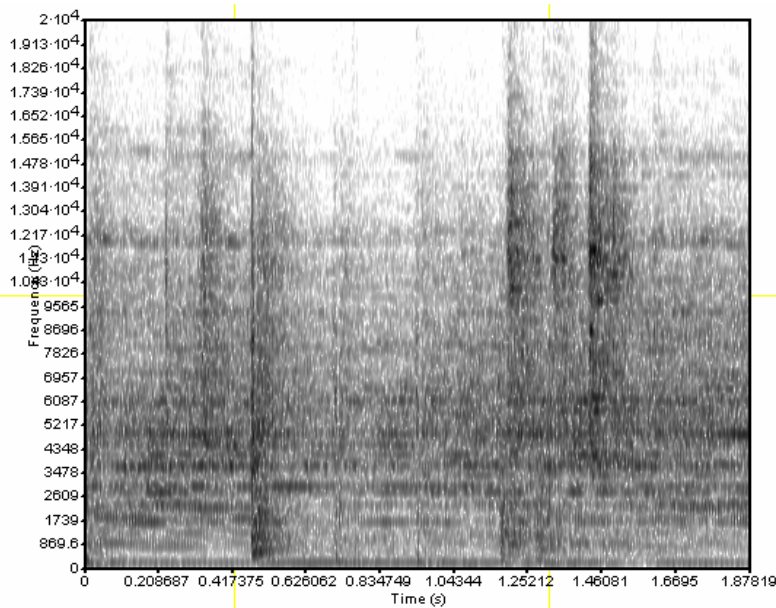
⁴⁰ <http://www.iqm.ro/beatles/phist.html>, 08032005

igjen som et av populærmusikkhistoriens mest banebrytende avslutningsnumre. Over Ringo Starrs massive trommebeat danner sitar og bass en nærmest hypnotisk drone, som sammen utgjør den auditive grunnmuren. Det nesten totale fraværet av harmoniske endringer, kombinert med sitarens karakteristiske timbre, gir låten et nærmest meditativt preg. Dette forsterkes ytterligere idet John Lennon entrer scenen med sitt intenst manende, miksolydiske mantra over deler av teksten til "The Tibetan Book of the Dead". Den vokale iscenesettelsen bærer preg av distanse til virkeligheten, mye på grunn av til dels ekstrem effektprosessering. Repetisjonen av samme melodilinje gang etter gang, og et tekstlig budskap med et forholdsvis høytsvevende innhold, forsterker også det psykedeliske inntrykket.

Innledningsvis er det likevel trommene som vekker størst oppmerksomhet. Det rytmiske rammeverket består av basstromme på 1 og 3 med opptakt til 3.-slaget, samt skarpslag på 2. fjerdedel etterfulgt av et sekstendels dobbeltslag på 6. åttendel. Det er fristende å si at en slik "brutt groove" står i skarp kontrast til det jevne drivet som er karakteristisk for denne låten. Vel utgjør skarptrommen en kontrast, men sammen med de kontinuerlig støyende cymbalene, blir denne kontrasten et rytmisk spenningsmoment som i stedet for å løse opp beaten, blir et bærende element i den auditive konstruksjonen.

Frekvensspekteret kjennetegnes av jevnt støyende cymbaler, nærmest hvit støy, i øvre register, psykedeliske elementer i midtregisteret og bass og basstromme i det lave frekvensregisteret. Figur 4.1 viser den første takten etter at bandet kommer inn, og det eneste man kan se tydelig gjennom den grå "tåken" fra den konstante støyen fra cymbalene, er skarptrommeslagene som står som markante stolper gjennom hele frekvensspekteret. Fra omkring 800 Hz og oppover er det mulig å skimte det ujevne overtonespekteret til sitaren som horisontale bølger. Bortsett fra skarptrommeslagene er det få distinkte anslag å spore, og dette gjenspeiler det flytende preget låten faktisk har. Det er ellers vanskelig å skimte detaljer i denne fremstillingen, men jeg mener likevel den må med for å vise den uklare teksten i låten.

Figur 4.1



De elektriske gitarene har en noe spesiell rolle, og kan i høy grad betraktes som soundbestemmende parametere i denne låten. Reverserte gitarer, sammen med et nesten uhørbart orgel i høyre kanal, står for det nøysomme, harmoniske grunnlaget. Mot slutten av hver verselinje veksler de fra C til Bb over bass og sitars C-baserte drone. I versene skjer dette på samme tid hver gang, og bidrar til å forsterke den repetitive karakteren. Under gitarsoloen, en todelt affære som for øvrig også er reversert, er det noen små endringer idet akkordene skifter. Det harmoniske grunnlaget er ikke forandret, men de små, strukturelle endringene bidrar til variasjon. Valget av sparsommelig harmonikk blir dermed et viktig element fordi det åpner for å rette oppmerksomheten mot andre musikalske parametere. I tillegg til å dekke en harmonisk funksjon, tiltrekker en gitarloop seg oppmerksomhet som jamrende, slidetoner som nærmest høres ut som syke, måkeaktige skrik⁴¹. Som svarlinjer til de små harmoniske endringene forsterker de den psykedeliske stemningen i låten, og i kraft av sin atonalitet svekker de samtidig følelsen av harmoniske endringer.

Et annet oppsiktsvekkende aspekt ved denne låten ligger i vokalproduksjonen. Den vokale iscenesettelsen er påtagelig, og igjen har vi et eksempel på hvordan kreativ eller ikke-intendert bruk av teknologisk utstyr virker inn på den helhetlige estetikken. Farget av spesielt

⁴¹ I formskjemaet, figur 4.3, er dette omtalt som ”måkegitar”.

en ukonvensjonell effekt, en Leslie fra et hammondorgel, får Lennons stemme mer karakter av instrument enn tekstformidlende budbringer.

”’Tomorrow Never Knows’ was a groundbreaker in so many ways. No John Lennon vocal had ever sounded like *that* before. *That* was the sound of John Lennon’s voice fed through a revolving Leslie speaker inside a Hammond organ.” (Lewisohn, 1988: 72)

En Leslie er, som det fremgår av sitatet, forsterkeren til et hammondorgel, og gir orgelet en karakteristisk, justerbar vibrato ved hjelp av en roterende reflektor under høyttalerelementet⁴². Det hører med til historien at etter at The Beatles hørte resultatet av denne prosessen, ville de la nær sagt alle instrumenter gjennomgå samme behandling. Den ene gitarsoloen er blant annet kjørt gjennom en Leslie. Med en slik vokal iscenesettelse får vi et eksempel på at stemmen fungerer som instrument, uavhengig av teksten, og på den måten får også det melodiske forløpet en innflytelse på soundet. Det miksolydiske mantraet repeteres uten at det på noe tidspunkt forløses av et refreng eller harmoniske endringer. En reversert gitarsolo er det eneste som skiller de to versene. I første del av låten, det vil si før gitarsoloen, er vokalen dubbet. Den ene stemmen ligger i senter, mens den andre er plassert godt ut til høyre sammen med den stadig tilbakevendende tamburinen. Dette medvirker til å skape en bredde i vokaluttrykket. I det andre verset er vokalen mer tilbaketrukket, og prosesseringen telefonaktig, det vil si at mange av de lave og høye frekvensene er fjernet mens mellomtoneregisteret er fremmet. Til tross for at den vokale iscenesettelsen til en viss grad inngår som soundbestemmende parameter, er det likevel ikke dette som setter sitt umiddelbare preg på låten. Stemmen er forholdsvis unaturlig prosessert, men det høres mer ut som om det er gjort med henblikk på tilpasning til det psykedeliske rammeverket enn som overlagt, radikal manipulasjon av stemme.

Med unntak av sitaren, er instrumenteringen av ”Tomorrow Never Knows” tilsynelatende konvensjonell. Gitar, bass, trommer og tamburin danner grunnlaget for et utall poplåter, men den store forskjellen i denne låten ligger i den noe spesielle artikuleringen av de ulike instrumentene. Gitarspillet er maskert i form av reversering, og reproduisert i tapeloops. Deler av gitarsoloen har, i likhet med vokalen, fått auditiv behandling gjennom en Leslie. Trommene er også gjenstand for repetitiv behandling i form av båndspillere. Det eneste

⁴² Høyttalerelementet peker nedover i en Leslie, og via den roterende reflektoren benytter den dopplereffekten til å gi hammondorgelet sin karakteristiske vibrato. For en ytterligere gjennomgang av tekniske spesifikasjoner ved hammondorgelet, se bl.a. Brice (2001: 94ff) og Rossing (2002: 600ff).

instrumentet som ikke helt tydelig er loopet, er bassen, hvor det kan spores små spillemessige variasjoner gjennom hele låten. Tidvis innslag av tamburin er å spore i høyre kanal, enten med betoning av fjerdedeler eller som et løft på sekstendelene. Ved nærmere lytting, er det mulig å høre at den spilles av på bånd. Den får et nesten kunstig avbrekk idet den kuttes, og siden den til tider blir liggende nesten alene i høyrekanalen, kommer dette ekstra tydelig frem.

“‘Tomorrow Never Knows’ was the most experimental and psychedelic track on *Revolver*, in both its structure and production. This was not a song that could be easily sung by a rock group live, as the special effects and tape manipulation that were integral to the tune could not be re-created on-stage. [...]”⁴³

Som det fremgår av dette sitatet, og denne analysen for øvrig, var ikke ”Tomorrow Never Knows” en låt som bandet kunne ”jammet” frem i et øvingslokale. En stor grad av reverserte instrumenter gjør at det måtte kreativ bruk av innspillingsutstyr til for å gjennomføre komposisjonen. Vel er de ulike båndene spilt inn på forhånd, men det er faktisk båndspillerne, traktert av hver sin ”tape operator” under ledelse av produsent, og i dette tilfellet dirigent, George Martin, som spiller låten. Selve innspillingen av ”Tomorrow Never Knows” ble gjort på tre tagninger, men komposisjonen og gjennomføringen var likevel en forholdsvis omfattende prosess (Lewisohn, 1988: 70). Siden innspillingen ble gjort ”live”, var det like mange personer involvert som det var tapeloops i aksjon. George Martin husker det slik:

“We did a live mix of all the tape loops, [...]. All over the studios we had people spooling them onto machines while Geoff (Emerick) did the balancing. There were many other hands controlling the panning.” (Lewisohn, 1988: 72)

Det var altså gjennom en kreativ innfallsvinkel til studioproduksjon, og gjennom bearbeiding og looping av allerede innspilt materiale, at originalen til denne låten ble til. Dette vitner om en nærmest orkestral tilnærming til produksjonen, og må kunne sies å ha vært et viktig steg i retning av å redefinere innspillingsstudioets rolle fra å være et medium for reproduksjon til å bli et viktig ledd i selve komposisjonsprosessen.

⁴³ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:n3rp28vw052a,20032005>

4.2.2. "Let Forever Be"

"'Tomorrow Never Knows' is a big reason why you have this feast of singles in your fist. Tom and Ed were already veterans of the rave life [...] when they met at Manchester University in 1989. But they bonded as friends and DJ's in great part over their mutual love for the Beatles and, in particular, the alchemy and intent in 'Tomorrow Never Knows' – itself a pioneering remix of looped groove, tape-machine games and Lennon's lyric sample from The Tibetan Book of the Dead."⁴⁴

For å rette søkelyset ytterligere mot de parametrene som virker soundbestemmende for "Tomorrow Never Knows" ("TNK"), skal jeg se nærmere på "Let Forever Be" ("LFB"). Som tidligere nevnt, springer ideen om en retrospektiv lesning av denne låten ut fra klare indisier på at The Chemical Brothers har vært ute etter å adoptere soundet. Dersom det hadde vært selve låten i konvensjonell forstand, det vil si teksten, melodien og akkordene, er det nærliggende å anta at de hadde spilt inn en ny versjon av låten. Her blir vi presentert for en originalinnspilling med klare hentydninger til The Beatles.

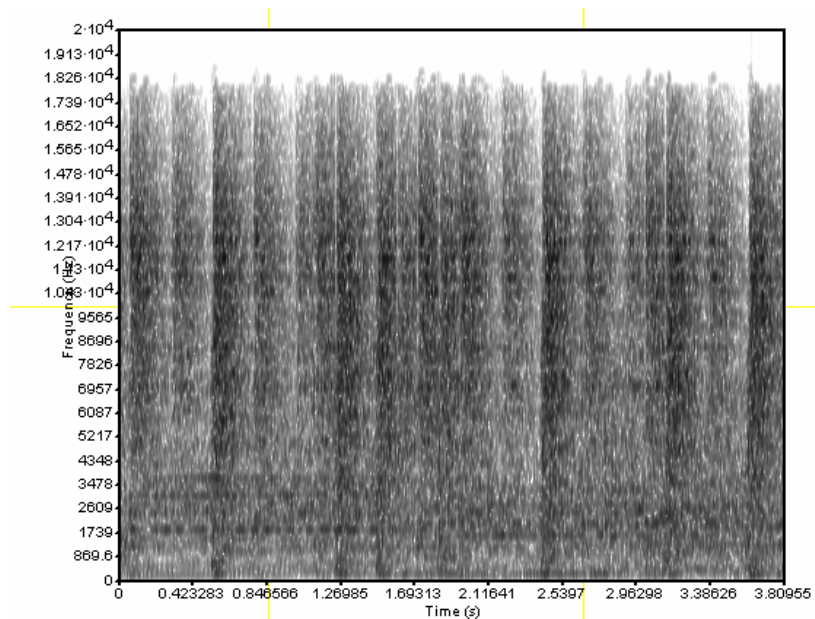
På det strukturelle plan er det klare forskjeller på de to låtene. Som nevnt preges "TNK" av de mange tapeloopene låten er bygget opp av. Det faktum at alt er spilt av "live", gjør at de ikke har hatt samme kontroll over de ulike elementene som man har over digitale redigeringsmuligheter i dag. Dette kommer blant annet til uttrykk ved at sitar, trommer og bass, når de først er i gang, får virke gjennom hele låten. Det er aldri pause når disse først er i gang, noe som fører til at de små, dynamiske endringene skapes av at vokalen tar pause. Samtidig er det en umiddelbarhet i fremføringen som til tross for at alt er spilt av med båndspillere, gir låten et nærmest organisk preg.

Det organiske preget er et av de områdene der de to låtene skiller seg markant fra hverandre i uttrykk, noe som kommer spesielt godt frem i trommene. Selv om selve beaten likner, er programmeringsaspektet tydelig i "LFB", spesielt i skarptrommen. Den brutte beaten er mer oppstykket, mye på grunn av en frenetisk skarptromme som i tillegg er tydelig "klippet opp". Enkelte av slagene er preget av at etterklangen i trommen blir avbrutt av et nytt slag før den får klinge ut på en naturlig måte. Spektralanalysen av "TNK" (fig. 4.1) var preget av en "støysky" som kun ble avbrutt av skarptrommeslagene. Figur 4.2, som er en spektralanalyse av to takter av "LFB", viser en langt mer aktiv skarptromme, og et forholdsvis "tettpakket" lydbilde⁴⁵.

⁴⁴ David Fricke, 2003: i coveret til The Chemical Brothers' samleplate *Singles 93-03*.

⁴⁵ Her benyttes "lydbilde" på bakgrunn av den todimensjonale visuelle fremstillingen figur 4.2 representerer.

Figur 4.2.



Figur 4.3 viser struktur og instrumentasjon i begge låter. Her fremgår det at der grunnkompet får ligge i fred i ”TNK”, har trommer og bass pause i ett mellomspill og i outroen i ”LFB”. Sitaren er erstattet med et reversert orgeltema, og den karakteristiske ”måkegitar” har fått andre, mer uforklarlige reverserte lyder som erstatning. Tamburinen er imidlertid adoptert, og det samme kan sies om bassgangen. Sistnevnte gjentar samme mønster, som resultat av at den er loopet. Bassens timbre befinner seg i det samme landskapet. Lite diskant og mye bunn gir en rund tone, og bidrar samtidig til å svekke anslaget.

Figur 4.3. ”Tomorrow Never Knows”

Del	Takter	Involverte musikalske parametere
Intro	2	Sitar
	4	Sitar, trommer, bass, ”måkegitar”
Vers	8	Sitar, trommer, bass, ”måkegitar”, reverserte gitarer, rev. orgel, dubbet vokal
	8	Sitar, trommer, bass, ”måkegitar”, rev. gitarer, rev. orgel, dubbet vokal, tamburin på 8.-deler
	8	Sitar, trommer, bass, ”måkegitar”, rev. gitarer, rev. orgel, dubbet vokal, tamburin på 16.-deler
Gitar solo	4	Sitar, trommer, bass, rev. gitarsolo med Leslie
	2	Sitar, trommer, bass, ”måkegitar”
	10	Sitar, trommer, bass, rev. gitarsolo med distortion, ”måkegitarer”, rev. gitarer
Vers	8	Sitar, trommer, bass, rev. gitarer, vokal med Leslie
	8	Sitar, trommer, bass, rev. gitarer, rev. orgel, vokal med Leslie, tamburin på 16.-deler
	8	Sitar, trommer, bass, rev. gitarer, rev. orgel, vokal med Leslie, tamburin
	8	Sitar, trommer, bass, rev. gitarer, rev. orgel, vokal med Leslie, tamburin
Fadeout		Sitar, trommer, bass, rev. gitarer, rev. orgel, vokal med Leslie, tamburin, piano ut

Figur 4.4. "Let Forever Be"

Del	Takter	Involverte musikalske parametere
Intro A	4	Reversert orgel
	4	Reversert orgel, trommer, bass
	4	Reversert orgel, trommer, bass, reverserte lyder
Intro B	6	Trommer, bass, rev. lyder
Vers	8	Trommer, bass, rev. orgel, vokal
	8	Trommer, bass, rev. orgel, vokal, loopet fløyte, koring
	2	Trommer, bass, rev. orgel, tamburin
	8	Trommer, bass, rev. orgel, vokal, loopet fløyte, koring, panorerte rev. lyder
	2	Trommer, bass, rev. orgel, tamburin
Intro A	8	Reversert orgel, trommer, bass
Mellomspill	4	Skarptromme med delay, panorerte rev. lyder
Inntro B	4	Trommer, bass, rev. lyder
Vers	8	Trommer, bass, rev. orgel, vokal
	8	Trommer, bass, rev. orgel, vokal, loopet fløyte, koring
	2	Trommer, bass, rev. orgel, tamburin
	8	Trommer, bass, rev. orgel, vokal, loopet fløyte, koring, panorerte rev. lyder
	2	Trommer, bass, rev. orgel, tamburin
Intro A	8	Reversert orgel, trommer, bass
Outro		Skarptromme med delay, panorerte rev. lyder, arpeggiatorsynth

Vokalproduksjonen, den vokale iscenesettelsen, er et viktig aspekt også i denne låten. Gallaghers stemme er i utgangspunktet ikke så ulik Lennons, og mye av denne likheten stammer fra måten de synger på. Begge presser stemmen til langvarige toner som glir over i hverandre. Ren pitch, uten tilnærming til "blå" toner, vitner om en typisk britisk holdning til tonehøyde. Vokalen er i tillegg prosessert på en måte som gjør at den nærmer seg ytterligere i timbre. Mange av de lavere frekvensene er fjernet, noe som sammen med fraværet av dynamiske nyanser i stemmebruken, forsterker det manende preget.

De aller fleste instrumentene er reversert eller loopet, gjerne begge deler, og musikernes personlige uttrykk er dermed maskert. Jeg har tidligere vært inne på hvordan forholdet mellom teknologi og spillestil former det musikalske uttrykket, og i begge disse låtene kommer det vi kan kalle produsentens spillestil til uttrykk. I kraft av å inneha en så sentral rolle i den auditive helheten i begge låtene, både rytmisk og timbralt, blir trommene et sentralt soundbestemmende parameter. Begge låter kjennetegnes av at trommene står for markante anslag, brutte beats samt forholdsvis tørr trommelyd. Til tross for at Chemical Brothers har benyttet andre lyder, blant annet fløyter og et langt mer massivt orgel, er et sentralt kjennetegn på lydene i midtregisteret i begge låter at de har et langsomt anslag, og nærmest uendelig etterklang. Sammen med vokalen, som i begge låter blir en del av instrumentariet, får soundet preg av en drivende masse i bevegelse over et rammeverk av oppstykkede trommer.

4.3 Man/Machine II - en analyse av "Where It's At"

"My sound comes out of the nature of what music is', [...]. 'It's fluid, it's changing and it's dynamic, I mean, the mentality of a DJ or someone who works in a home studio tends to be more orchestral: you're an orchestrator, whereas if you're playing rock music you have a bass player and a guitar player and you're somewhat limited. Now you can do this stuff in the convenience of your home and you're not spending tons of money."

(Hoskyns, 1997: 74)

På mange måter har Beck tråkket opp en egen sti i grenselandet mellom teknologi og kreativitet. Det tydeligste tegnet på dette kommer til uttrykk i det eklektiske rammeverket, der han dyrker sine hvite, amerikanske røtter i folk- og countryjord, og vanner dette med et utall kulturelle referanser fra soul, hiphop og blues til Bob Dylan og Nick Drake. Beck stjeler som en ravn fra alle populærmusikalske sjangere og stilarter, og koker dem sammen til sin egen, meget velsmakende og varierte auditive meny. Kort fortalt kan oppskriften se omtrent slik ut: en god porsjon røtter og tradisjon, krydret med småskjeve, eklektiske innfall, innpakket i godt låtmateriale, gjerne forsterket i hendene på en dyktig produsent med vilje og evne til å tenke nytt. Et mindre opplagt aspekt ligger i de produksjonsmessige ferdighetene. Ferdigheter som går utover å være virtuos på musikkinstrumentet, og som langt på vei illustrerer hvorfor fokus på studioet som instrument er viktig.

Det er fristende å trekke noen paralleller mellom liv og verk når det gjelder Beck. Den lekne holdningen til stil og sjanger kan synes å ha sitt opphav i hans bakgrunn fra ytterst forskjellige miljøer. Både moren og faren var aktive på hver sin front av kulturlivet, moren hos Andy Warhol, og faren som musiker og arrangør⁴⁶. Han tilbrakte også mye tid sammen med sin bestefar, Al Hansen, som var en sentral skikkelse i Fluxus-bevegelsen.⁴⁷ Etter å ha sluttet på skolen i 10. klasse, livnærte Beck seg en tid som gatemusikant innen folk og blues. I 1989 flyttet han til New York i et forsøk på å nå igjennom på den såkalte "anti-folk"-

⁴⁶ Faren, David Campbell, forlot dem tidlig, og det skal være mye av grunnen til at Beck tok moren Bibbes etternavn, Hansen.

⁴⁷ Fluxus var en alternativ kunstnerbevegelse, spesielt aktiv frem til midten av 60-tallet, kjent gjennom kunstnere som Yoko Ono og Nam June Paik.

scenen, ”a punk influenced movement of acoustic singer/songwriters [...]”.⁴⁸ Han flyttet tilbake til Los Angeles etter omtrent ett år. Sommeren 1991, på en hagefest der han spilte amerikanske folkesanger over hiphop-beats, ble han oppdaget av eierne av undergrunnsselskapet Bong Load.

I kraft av å forene en rekke sjangere og stilarter har Beck bidratt til å bryte ned gamle sjangerbarrierer, noe som i sin tur har gitt ham merkelappen ”nyskapende”. På det punktet har Middleton understreket at en forutsetning for at musikalske nyvinninger skal vinne frem, er at de baserer seg på allerede eksisterende konvensjoner (1990: 90). Et slikt moment kommer tydelig til uttrykk i Becks produksjon. I henhold til Bracketts (2000) fremstilling av Elvis Costello, kan det spores visse likhetstrekk mellom ham og den rådende oppfatningen av Beck. Begge utviser en lekenhet med sjangere og stilarter på en måte som gjør at de ulike musikalske referansene skinner igjennom i produksjonen. I Becks tilfelle er det rimelig å anta at det er hans vokale uttrykk som utgjør det mest gjennomgående karakteristiske kjennetegnet hos ham. Uansett hvilke stilistiske og sjangermessige eskapader han begir seg ut på, er det aldri tvil om hvem det er som fremfører låten.

En vesentlig forskjell på de to, er at der Costello står i fare for å miste sin identitet, utnytter Beck dette til sin fordel. Dette kommer blant annet til uttrykk gjennom utstrakt bruk av ironiske markører. I Becks tilfelle kan det synes som om hans ironiske innfallsvinkel har gått inn og blitt en del av hans identitet. Det ironiske spillet med utrente elementer er likevel viktig for forståelsen av Beck som artist, og på mange måter et viktig parameter i evalueringen av soundet hans. En mistanke om ”uekthet” går ofte hånd i hånd med ironisk innhold og lekenhet. Hawkins (2002) understreker at ironi virker individuelt og er et kontekstavhengig virkemiddel: “The significance of this point is based upon the idea that irony is only determinable by the interrelations of listeners/fans in the context of the artist’s performance” (2002: 19).

Det en person oppfatter som ironisk, kan en annen oppfatte som støtende. Denne forskjellen er nok likevel allment sett tydeligere hos Morrissey enn hos Beck. Da Morrissey gav ut ”The National Front Disco”, satte han en hel nasjons sinn i kok (ibid: 88). I ”Where It’s At” vil de tydeligste ironiske markørene i beste fall støte rytmeblinde og gitarister som ikke kan bedre.

⁴⁸ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=MIW060505271254&sql=11:89kku3t5an5k~T1,09032005>

Her må vi se nærmere på hvordan stemmen fungerer som instrument. Frith peker på hvordan vokalistene som Mick Jagger og Jerry Lee Lewis la til seg en tilsynelatende svart måte å synge på, noe det ikke er mange spor etter hos Beck (1996: 198). Det faktum at han leker seg innenfor en sjanger som springer ut fra en afroamerikansk tradisjon, er en ting. Samtidig er det ikke mye som minner om sort rapp i fremføringen. Både det tekstlige budskapet og stemmens timbre vitner om det. Timbralt har han flere vokale fellestrekk med nå avdøde Kurt Cobain fra Nirvana, og på mange måter trekker han større veksler på denne tradisjonen vokalt sett. Denne koblingen av hiphop og alternativ rock er kanskje best illustrert av ham selv:

”[...] one of the problems with music now is that there isn’t much correspondence between the R&B/hip hop world and the white alternative music world, and that was something that made rock music in the ‘60s so dynamic, from the Stones to whoever.” (Hoskyns, 1997: 74)

4.3.1 “Where It’s At”

Alle instrumentene som bidrar til å danne det auditive rammeverket i denne låten, det vil si bass, trommer, wurlitzer og elgitar, er loopet, og den jevnt repetitive karakteren, samt det faktum at det ikke engang er små endringer i de respektive instrumentene, blir en viktig faktor i pregingen av soundet.

Figur 4.5 ”Where It’s At”

Del	Takter (tid)	Involverte musikalske parametere
Intro	8	Wurlitzer med tremolo (W)
	8	W, Trommeloop 1 (Tr.1), Tamburin (Tamb), Bass (B), Elgitar (EG), Orgel (O)
Vers	7	W, Tr.1, Tamb, B, Vokal (V), Klapping (Kl)
	1	W, Kl, V
Refreng	7	W, Tr.1, Tamb, B, V, Koring (Kor), Feedback (F)
	1	Sample av Mantronix (Vocoder)
Mellomspill	4	Tr.2, B – slide, Samples, Perkusjon (P), V m/distortion
Vers	8	W, Tr.1, Tamb, B, Vokal (V), Synthesizer m/LFO-filter
Refreng	4	W, Tr.1, Tamb, B, V, Koring (Kor), F (mer ekstrem enn i første refrang)
Blåsertema	4	W, Tr.1, Tamb, B, Trompet (Trp), Saksofon (Sax), Samples
Mellomspill	8	W, Trp (henger over fra tema), Sax (fills), Samples, Ekstremt prosessert vokalhyl
Solo	8	W, Tr.3, Tamb, B, EG, Vokal, Samples
Refreng	4	W, Tr.1, Tamb, B, V, Koring (Kor), F
Blåsertema	4	W, Tr.1, Tamb, B, Trompet (Trp), Saksofon (Sax), Samples
Mellomspill	8	EG, Samples, Sax
Vers	7	Tr.2, V m/phaser, P
	1	V
Refreng	4	W, Tr.1, Tamb, B, V, Koring (Kor), F
Outro	Ca 32	W, Tr.1, Tamb, B, ”Samplejam”
Fadeout		

Som det fremgår av figur 4.5, skjer det forholdsvis mye i denne låten, både strukturelt sett og i miksen. Formmessig er låten preget av klare deler med ulik karakter. Det er nærliggende å sette dette i sammenheng med bruken av loops fremfor et band, og at dette forsterker det collagetekniske preget⁴⁹.

Wurlitzertemaet (2. og 3. system i fig. 4.6) er låtens kanskje mest karakteristiske "hook" i kraft av at det åpner låten og inneholder umiddelbart fengende rytmikk og melodikk. Sammen med den rytmiske og tematiske figuren, bidrar den timbrale karakteren, som er farget av en forholdsvis myk tremolo, til å sette en estetisk standard for låten allerede fra starten. En Wurlitzer har en karakteristisk timbre som inneholder en rekke konnotasjoner. Den er noe åpnere i tonen enn den beslektede Fender Rhodes, og har mye av den runde tonen som er karakteristisk for en del av elektrojazzen fra 70-tallet⁵⁰. Strukturelt sett innehar Wurlitzeren en kombinasjon av rytmisk, akkordisk og tematisk funksjon. Det setter standarden rytmisk sett, og bærer det harmoniske grunnlaget kombinert med en lett gjenkjennelig melodi på toppen. For soundet får den størst betydning av karakteristiske timbrale kvaliteter, kombinert med at den innehar en sentral plass i miksen.

Figur 4.6 Transkripsjon av akkompagnement

The image shows a musical score for guitar and Wurlitzer accompaniment in 4/4 time. The score is divided into four systems. The first system shows the guitar part (top staff) and the Wurlitzer part (bottom staff). The second system shows the guitar part (top staff) and the Wurlitzer part (bottom staff). The third system shows the guitar part (top staff) and the Wurlitzer part (bottom staff). The fourth system shows the guitar part (top staff) and the Wurlitzer part (bottom staff). The guitar part consists of a series of eighth notes and quarter notes. The Wurlitzer part consists of a series of chords and single notes. The score is written in a standard musical notation style.

Figur 4.6 er en ment som grovskisse av hvordan det tonale akkompagnementet i verset forløper⁵¹. De små, rytmiske og melodiske forskjellene mellom elgitar og Wurlitzer skaper

⁴⁹ For en nærmere diskusjon av collageteknikk i musikk, se Danielsen (1993 og 2003) og sampling i komposisjon, se Rose (1994).

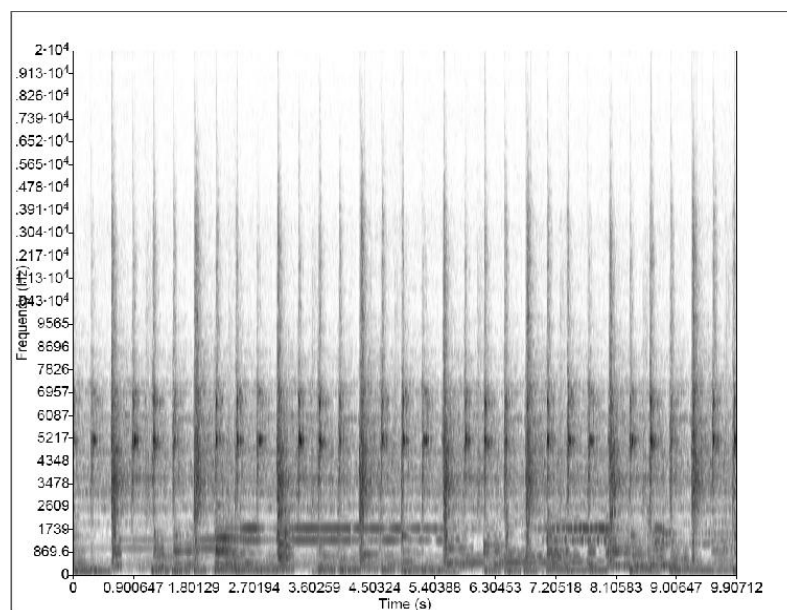
⁵⁰ Hør blant annet Miles Davis: *Live Evil*, 1971 og Herbie Hancock: *Head Hunters*, 1974.

⁵¹ Jeg har bevisst valgt ikke å inkludere trommene i denne transkripsjonen, da trommebeaten består av en grunnbeat under en rekke uotterbare, men viktige elementer. Gitaren legger av idet Beck begynner å synge, men jeg har den med her for å vise teksturale aspekter.

spenning på grunn av klanglige fellestrekk, kombinert med at de tonalt sett befinner seg innenfor samme oktav. Gitaren er lite fremtredende i miksen, og gjennom pentaton tematikk tilpasser den seg Wurlitzeren både rytmisk og tonalt uten å overta oppmerksomheten. Dermed glir den inn som en del av det rytmiske akkompagnementet til tross for sin tematiske karakter.

I likhet med låtene i forrige seksjon, blir trommebeaten også her et sentralt parameter for pregingen av soundet. Hovedbeaten, omtalt som ”trommeloop 1” i figur 4.5, holder et jevnt og avslappet driv, og viderefører dermed stemningen fra introen. Kombinasjonen av loopet tamburin og cymbal i øvre register bidrar til å gi beaten et hiphop-preg, som i sin tur blir avgjørende for helheten. Det er interessant å registrere at trommebeaten ikke endres i refrengene, og at det i all hovedsak er bass og vokal som står for det dynamiske løftet her.

Figur 4.7 Spektralanalyse av akkompagnement



Sonogrammet (fig. 4.7), som representerer takt 9-16, er langt mer oversiktlig i denne låten enn i de foregående analysene, og sier blant annet noe om at teksturen i låten er klarere. Dette er mye på grunn av at trommebeaten ikke er så massiv som i låtene i forrige seksjon. Skarptrommen på 1 og 3 er tydelig, og tamburinslagene på fjerdedelene synes som like høye, men noe svakere stolper med et kraftig anslag på rundt 5200 Hz. Den grå skyen som dominerer bakgrunnen fra ca 2600 til 7000 Hz, og som gradvis dør ut i frekvensområdet over

dette, representerer de jevnt støyende og forholdsvis mørke cymbalene som binder beaten sammen. Mellom 800 og 1700 Hz kan man skimte Wurlitzer-temaet som horisontale dobbeltstreker, og i frekvensregisteret under 500 Hz finner vi bassen med omtrent samme intensitet.

Bassens rolle er todelt, der den ene går ut på at den sammen med trommene binder teksturen i de ulike delene sammen. I verset binder den teksturen sammen ved å doble gitaren i takt 1 og 3, og å nærme seg bassfiguren til Wurlitzeren i takt 2 og 4. Dermed blir teksturen bundet sammen både tonalt og rytmisk. I refrenget betoner den grunntonen på enere med en liten opptakt, og bidrar til å skape økt tyngde i det lavere registeret. Den andre er mer direkte knyttet til soundet, og har å gjøre med timbrale kvaliteter. Basstonen karakteriseres av et mykt, men distinkt anslag og en rund etterklang, som forsterkes ytterligere av en analog rørkompressor⁵².

4.3.2 Vokal iscenesettelse

I verset er vokalen forholdsvis tørt produsert, og det er Becks avslappede diksjon og presist rytmiske, men samtidig uanstrengte deklamerings av teksten som vies oppmerksomheten⁵³. Inntrykket av en avslappet og samtidig presis levering av teksten er et resultat av flere faktorer. For det første er det nært knyttet til vokal stil. Beck bruker stemmen i et for ham, naturlig register, og dermed slipper han å presse stemmen.

Idet refrenget starter, endres den helhetlige karakteren totalt, og fra en avslappet, gyngende atmosfære blir vi utsatt for en kaskade av feedback, understøttet av en langt tyngre groove. Leadvokalen er her dubbet av to stemmer, og disse sporene er enten sunget gjennom en megafon eller prosessert med kraftig distortion. Feedbacken som følger hver frase, og som for øvrig hadde vært behørig utelatt dersom den ikke var tilsiktet, bærer bud om at det første antakelig er tilfellet. Den viktigste effekten av denne iscenesettelsen, er den massive økningen i energi. Vokalsporene er i stor grad ansvarlig for energiendringen, og understøttes av bassen, samt at Wurlitzeren skifter figur. Den hardest prosesserte stemmen ligger noe lavere i volum enn de to andre stemmene, og den er panorert til venstre i miksen. Sporet med mindre overstyring, som for øvrig er det som gir mest feedback, er panorert nærmere

⁵² Antakelig er det her snakk om en Teletronix LA-2A fra Universal Audio. For tekniske spesifikasjoner, se <http://www.uaudio.com/products/analog/LA-2A/index.html> 05062005

⁵³ Tørt/vått er et vanlig begrepspar for å beskrive mengden klang på et spor.

leadvokalen med omtrent samme lydstyrke som denne. Sammen utgjør disse en massiv del av lydbildet, og fungerer på mange måter som et instrument.

Endringene stopper imidlertid ikke med det: I fjerde og siste gjentakelse av Becks svarlinje, noe som kun tilsvarer én enkelt takt, forandrer alt karakter igjen. I et kort øyeblikk blir vi dratt ut av den hektiske atmosfæren, og inn i det mekaniske og robotaktige. Dette skjer bare en gang for aldri igjen å komme tilbake, og gjenspeiler noe av den grenseløse lekenheten som preger Becks musikk. Helt uten forvarsel skifter han stil totalt, for så å vende tilbake til utgangspunktet som om det var den naturligste ting i verden.

Dette bringer oss inn på spillet med ironiske markører. Beck gir ikke rent vokalt sett uttrykk for at han vil oppfattes som ironisk. Lydrommet preges imidlertid av andre stemmer, ofte samples, som dukker opp der leadvokalen tar pause. Første gang det dukker opp i "Where It's At", er etter første refreng. Her får vi en passasje på fire takter med en stødig trommebeat som har en litt annen karakter enn hovedbeaten. Dette komplimenteres av nedadgående slides på bassen, og avsluttes med en stemme som konstaterer at "That was a good drum break". Denne stemmen, som antakelig er Beck selv, har noe skjevt og sløvt over seg. Det er for så vidt rytmisk på sin måte, og det er ikke i utakt, men fraseringen og det mislykkede forsøket på å gi det en slags melodisk karakter, er med på å øke den ironiske interpretasjonen. Disse ironiske innfallene blir stående i skarp kontrast til det auditive fundamentet. Det aller meste er gjort på en håndverksmessig god måte, og som en motsetning kommer disse elementene inn og setter sitt bisarre, ironiske preg på låten.

Andre gang en utenforstående stemme dukker opp, er etter andre refreng. Denne gangen høres det ut som om de har fått inn en representant fra kategorien "mannen i gata", som ikke under noen omstendigheter er musikalsk skolert, og som heller ikke har engelsk som morsmål. Den kraftige betoningen på hver stavelse, kombinert med fraværet av klanglig resonans i stemmen, gir det utrente uttrykket en komisk karakter. Hawkins knytter interpretasjon av ironi til å avdekke de ustabile kontekstuelle markørene. De nevnte vokalfrasene er ustabile på flere måter, men satt i låtens kontekst skiller de seg ut som noe mange rett og slett vil oppfatte som umusikalsk.

Etter tredje refreng og en støyende oppbygning, er det tid for gitarsolo. Nok en gang blir vi eksponert for et utrent element som akkurat bikker over grensen til det komiske. Det kan

synes som det er et gjennomgående poeng å gjøre gitarsoloen til latter på flere av sporene på platen. Som gitarist er jeg klar over at jeg nok er mer kritisk til andres gitarspill enn en som ikke spiller selv. Like fullt har de aller fleste vært vitne til den iherdige nybegynnerens nitide øving på ustemt elgitar, og det skal mye til for at tankene ikke blir ledet i retning av dette. Tonalt sett befinner denne soloen seg i et pentatont landskap, men her stopper også alt som har med blues å gjøre. Der en bluesgitarist ville fokusere på frasering, rytmikk, rene bendinger⁵⁴ og god tone, kan det virke som om det har gått sport i ikke å ha med noe av dette i denne soloen.

4.3.3 Vokal, akkompagnement og soundbestemmende parametere

Den karakteristiske iscenesettelsen av stemmen til Beck bidrar sterkt til at vokalen fremstår som bindeleddet mellom et mildt sagt variert repertoar, som spenner fra deltablues og hiphop via punk til lavmælt country, og en identitetskonstruksjon som på overflaten virker like eklektisk, men som kun med få unntak benytter populærmusikkhistoriens mangfold for å fremme en eiendommelig sarkasme.

Den franske filmskaperen, komponisten og teoretikeren Michel Chion opererer med begrepet *added value*, tillagt verdi, når han snakker om lyd til film. Begrepet beskriver den uttrykksmessige verdien lyd tilfører et bilde i film for å skape et helhetlig inntrykk.

”By *added value* I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definitive impression [...]” (Chion, 1994: 5)

Interaksjonen mellom stemme og akkompagnement kan på mange måter sies å representere musikkens svar på ”added value”. Hos Chion er begrepet brukt om samspillet mellom lyd og bilde, men det samme prinsippet kan synes å gjelde også for den auditive helheten. I det øyeblikket vi tar vekk et dominerende element som vokal, vil enkeltelementer i akkompagnementet tre frem i oppmerksomhetens lys. Et viktig moment når man jobber i studio er at summen av delene skal smeltes sammen til en helhet. I filmsammenheng er lyd og bilde uløselig knyttet sammen. Dette har med vårt komplekst sammensatte sansesystem å gjøre. Ser vi to biler som kolliderer, forventer vi lyden av singlende glass og metall som møter metall, og vi forventer at denne lyden er synkronisert med bildet tidsmessig. Bare en liten forskyvning i tid vil gjøre det hele unaturlig. Like unaturlig ville det føles dersom vi så

⁵⁴ Dette kommer av å bende en gitarstreng.

bilen kolliderer til lyden av en springfjær. Lyd og bilde må altså høre sammen, de må stå til hverandre på samme måte som vokal og akkompagnement.

”Where It’s At” er preget av stor grad av samsvar mellom vokal og akkompagnement. Som jeg var inne på i kapittel 2, er forutsetningen for at et musikalsk parameter skal være soundbestemmende at de andre elementene forholder seg nøytrale. Det er mange elementer å forholde seg til i denne låten, men jeg vil hevde at det er vokal, Wurlitzer og trommeløper som i hovedsak bestemmer soundet. Ikke fordi de til enhver tid er dominerende i miksen, men fordi de andre instrumentene og lydene i stor grad synes å innrette seg etter disse. Wurlitzeren setter standarden allerede i introen, og idet trommer, bass og gitar kommer inn, er det trommene som i stor grad styrer grooven. I refrengene tar den vokale iscenesettelsen over, og bidrar sterkt til at intensitetsnivået øker betraktelig. Trommeløperen er den samme, mens bassen betoner enere på grunntonen i dominanttonearten. Wurlitzeren trekkes ut av den ledende rollen fra verset, og legger i stedet små, rytmiske ”fills”.

Det er vanskelig å si noe helt sikkert om hvilken rolle produsentene har spilt i denne sammenhengen, men på bakgrunn av et generelt inntrykk av de aktuelle platene og Becks evne til selvstendig arbeid, er det nærliggende å anta at de bevisst er involvert ut fra sine tidligere meritter. Selv har Beck uttalt i et intervju at en sentral målsetting er å være i konstant utvikling, og at hver utgivelse i så måte blir å betrakte som et dokument på hvor han står musikalsk på det aktuelle tidspunkt⁵⁵. ”Where It’s At” er preget av stor idérikdom innenfor samme låt, og en evne til å kanalisere disse ideene i samme retning slik at den musikalske helheten blir større enn summen av fragmentene. Derfor er det mye som tyder på at produsentene i stor grad har bidratt til å forsterke dette inntrykket, og tilsvarende bidratt til å skape en musikalsk helhet.

⁵⁵ Programmet ble sendt på Lydverket, NRK, 02022005 (www.nrk.no/lydverket)

4.4 (Wo)Man/Machine III – en analyse av “Toxic”⁵⁶

“She (Britney Spears) has been freed from her musical parent, Max Martin, who is absent for the first time from a Spears album [...] the Bloodshy & Avant productions, "Showdown" and "Toxic," are irresistible ear candy in what is surely Britney's most ambitious, adventurous album to date.”⁵⁷

Da jeg hørte ”Toxic” første gang, ble min oppmerksomhet umiddelbart fanget av en passasje som jeg heretter vil referere til som bridgen. Jeg syntes det var oppsiktsvekkende at det skulle et melodisk tema til for å stjele min oppmerksomhet⁵⁸. Innen popmusikk går det noen låter mellom hver gang det melodiske materialet vekker oppsikt. Det kan ofte virke som om det ikke alltid er lagt vekt på dette i det hele tatt. Jeg skal ikke gå nærmere inn på harmonikken i låten, men i bridgen er det et melodisk tema som jeg vil se nærmere på. Det er imidlertid ikke bare det tonale forløpet som er interessant her. Jeg vil også se på de klangmessige kvalitetene som ligger i denne melodilinjens, altså de timbrale kvalitetene. I tillegg til å belyse det melodiske og timbrale i bridgen, vil jeg se på bruken av vocoder i de to første taktene av det siste refrenget. Ut over dette vil jeg ikke gå nærmere inn på vokalen, men konsentrere meg om det som skjer instrumentalt. I selve arrangementet er det spesielt tre aspekter jeg vil vektlegge: Bruken av såkalte ”Bollywood-strykere” er et fremtredende karaktertrekk ved denne låten. Vi kan si at de danner hovedtema for denne låten, og det blir naturlig å se nærmere på dette temaet. Rolledelingen mellom de ulike instrumentene blir det neste jeg vil se på. Jeg vil belyse hvordan disse kan fordeles i forgrunns- og bakgrunnselementer, og hvordan disse bindes sammen. Bassen innehar som nevnt en viktig rolle, og jeg vil forsøke å belyse dette med vekt på hvordan den jobber i forhold til trommene. Britneys vokalprestasjoner er ikke i seg selv det jeg ser på som det sterkeste særpreget i låten. Det er imidlertid flere aspekter ved selve vokalproduksjonen som er verdt å se nærmere på. Derfor vil jeg belyse den før nevnte bridgen med spesiell vekt på timbre, og deretter vil jeg se på bruken av vocoder i de to første taktene av det siste refrenget.

⁵⁶ Denne seksjonen bygger på en oppgave jeg leverte i fagseminar ved IMV, Universitetet i Oslo V-2004.

⁵⁷ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=MIW010504180421&sql=10:3vfixqtaldse~T,10042005>

⁵⁸ Det må her presiseres at analysen var påbegynt før jeg så musikkvideoen, og følgelig vil ikke visuelle aspekter bli vektlagt.

4.4.1 Rolledeling i forgrunn og bakgrunn

Det er tilsynelatende et ganske klart skille mellom forgrunn og bakgrunn i denne låten. Ved siden av vokalen, er det et par instrumentalpartier som tilhører forgrunnen. Tematiske elementer, spesielt der vokalen tar pause, overtar noe av den rollen vokalen har, og er en del av forgrunnen. Akkompagnerende elementer, i dette tilfellet i form av trommer, bass og akustisk gitar, kan vi si er bakgrunnen.

Her vil jeg igjen trekke inn Chions (1994) begrep "added value". Vi kan for eksempel tenke oss at det går et skille mellom vokal og akkompagnement i låt en, særlig når vi skal snakke om soundet. Dette betyr at for at vi skal få en helhetlig opplevelse av låten, må både akkompagnement og vokal være til stede. Man kan si at det viktigste for lytterens opplevelse av låten er vokalen, men uten akkompagnementet faller det hele litt sammen. Det samme gjelder i motsatt tilfelle. På singelen finnes det også en versjon av låten uten vokal. Er man interessert i hva som skjer i arrangementet (eller å synge karaoke), kan dette virke opplysende. Idet man tar vekk vokalen, forvinner låten, og man sitter igjen med et fint produsert akkompagnement. Melodien i "Toxic" er på den annen side helt avhengig av det harmoniske grunnlaget for å fungere. Låten hadde ikke blitt like dansbar dersom vokalen kun var akkompagnert av piano eller gitar, og i kraft av at melodien har en del lengre pauser, er det helt nødvendig med supplerende tematiske elementer. Dette kan kanskje virke elementært og selvfølgelig for mange, men interaksjonen mellom vokal og akkompagnement er i høyeste grad essensiell for den helhetlige musikalske karakteren.

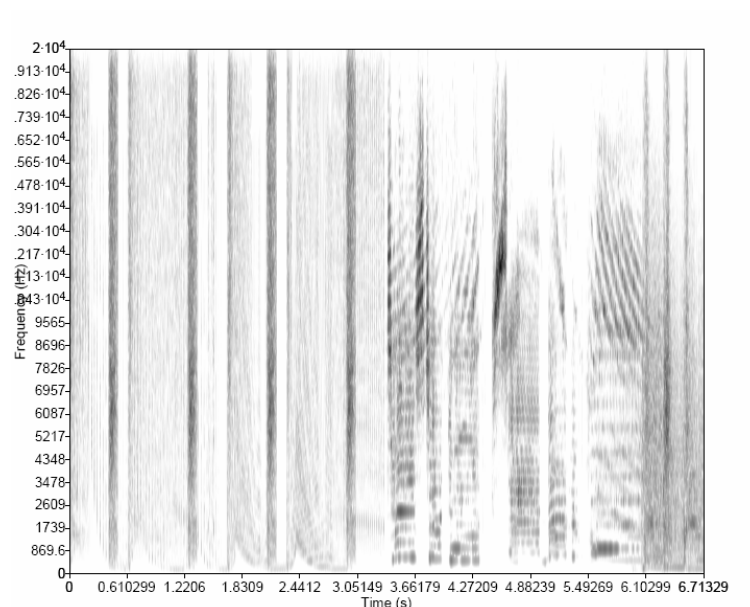
4.4.2 Vokalproduksjon

Vokalen har en annen timbre i bridgen enn den har i resten av låten. Det er noe litt drømmende over denne passasjen. Etter det jeg er i stand til å bedømme, er det i tillegg til tonene i melodien, tre klangmessige grunner til det. For det første er vokalen prosessert med en delay som står i kontrast til den ellers tørre vokalproduksjonen. I tillegg til vokal, er melodilinjens dubbet med stavspill med skarp attack, antakelig klokkespill, og en monosynth, antakelig en Moog Mini, med høy portamento. Graden av portamento gjør at synthlinjen glir fra tone til tone og smyer seg skjevt rundt vokalen. Klokkespillet gjør sitt til å forsterke anslaget for synthesizeren. Man lar et anslagskraftig instrument, som klokkespill eller vibrafon, forsterke anslaget til instrumenter med mer fokus på klangflate, ofte strykere og blåsere.

Et lydsignal består av et anslag og en etterklang. Mengden overtoner i anslaget, sammen med de akustiske forholdene rundt, bestemmer hvordan etterklangen blir. Anslaget til en gitar skjer i strengen, og dette anslaget er svært rikt på overtoner. Det som avgjør etterklangen i strengen, er hva strengen er festet i, hva slags treverk hals og kropp er laget av, og om det er en kasse eller mikrofoner eller begge deler. Jeg skal ikke gå i ytterligere detalj her, men hvordan lydsignaler skapes er interessant i forhold til hvordan disse tre lydkildene, vokal prosessert med delay, samt klokkespill og monosynth, til sammen skaper inntrykk av en drømmende vokallinje. Vokalen er i et klart fokus, og de to instrumentene er kun lagt til for å forsterke den svevende klangen.

De to første taktene av det siste refrenget stikker seg ut som en helt egen del av låten. Det gjør de åtte taktene før også. Dette skjer til tross for at det harmoniske grunnlaget ikke er endret fra verset og refrenget. Endringen er utelukkende knyttet til arrangement og effektprosessering, og kommer til uttrykk i sonogrammet i figur 4.8. De to siste taktene før vokalbreaket ser ut som draperte gardiner. Idet vokalen kommer inn, kan vi se at overtonespekteret gjennomgår en drastisk destruksjon. Det kan auditivt minne om vocoder, men i virkeligheten er det snakk om ekstrem bruk av autotune.

Figur 4.8



Den ene av produsentene, Bloodshy, har sin bakgrunn som techno-DJ. Denne passasjen bærer bud om at han kan ha fått gjennomslag for noen av sine ideer. Vokalen er pakket godt inn i en

vocoder, og det som etter nærmere ettersyn må være en gitar, høres ut som om den er prosessert med noe av den samme effekten. Vi får altså en slags C-del med samme harmonikk som låten for øvrig, men som på grunn av kraftig prosessering stikker seg markant ut fra resten av låten.

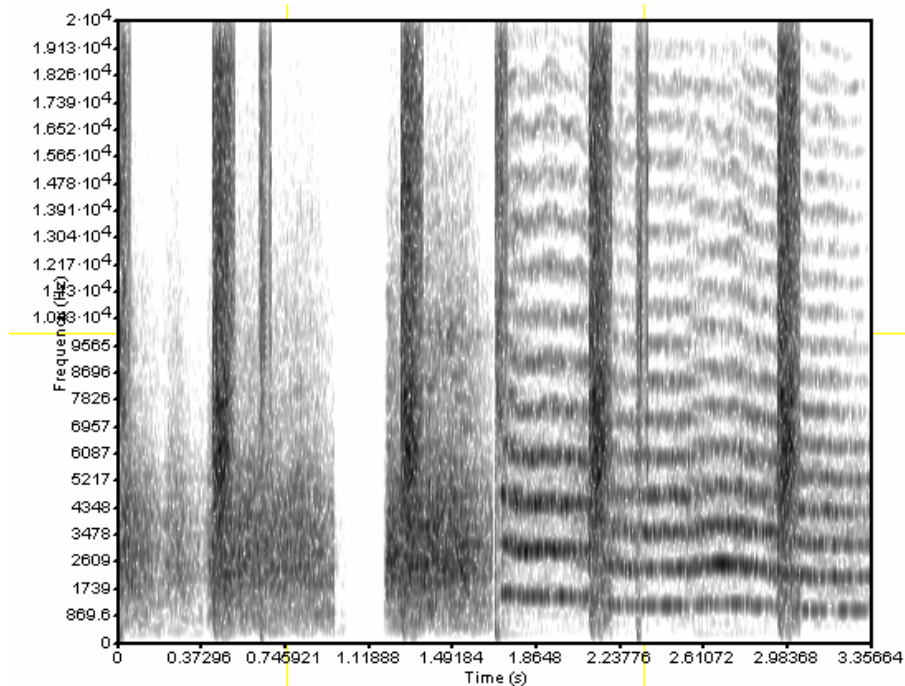
4.4.3 Tematisk materiale

Vokalen har som sagt hovedrollen i denne låten, i likhet med nær sagt all annen popmusikk. Likevel er det spesielt to instrumentaltemaer som gjør seg gjeldende. Allerede i introen blir vi presentert for det kanskje mest karakteristiske av dem. I omslaget på singelen står dette omtalt som "Bollywood strings". Dette gir en klar og entydig pekepinn på hvor inspirasjonen til disse er hentet fra. Figur 4.9 viser en forenklet transkripsjon av selve strykertemaet sammen med en sonogramanalyse (fig. 4.10) av de to første taktene i introen. Figur 4.11 vises et spektralt snitt av frekvensinnhold og amplitude i de samme to taktene.

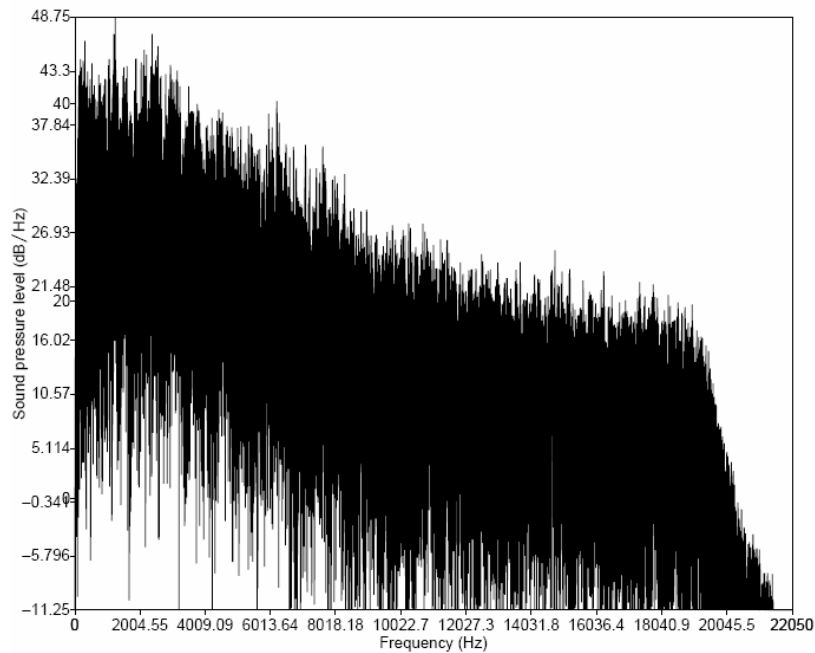
Figur 4.9 Transkripsjon av tema



Figur 4.10 Spektralanalyse av intro, takt 1 og 2



Figur 4.11 Spektrumanalyse, snitt av takt 1 og 2.



Gjennom de første åtte taktene blir vi ledet frem mot verset gjennom indiske strykere, stødig geleidet av en kvantisert trommebeat kun bestående av basstromme og skarptromme. Det første jeg tenkte på da jeg hørte disse strykerne – faktisk trodde jeg det var slik til jeg kjøpte singelen – var at disse var samlet fra en indisk film eller en plate. Det viser seg imidlertid at disse er arrangert av svenskene Janson & Janson, og at de er spilt inn i et studio i Sverige. Det man antakeligvis har gjort, er å spille inn strykerne, gjerne lengre partier enn det som er brukt i låten, og så klippet dem til og prosessert dem slik at man får følelsen av at de er samlet fra et annet medium. Resultatet er i hvert fall at de høres samlet ut. Lydkvaliteten høres forringet ut, og dette er etter alt å dømme gjort med fullt overlegg.

Strykertemaet går over to takter. I den første takten jages tonene i et raskt løp innenfor en liten ters fra grunntonen C. I den andre får vi en langsommere, nedadgående glissando fra F# i oktaven over. Ikke bare foregår dette i et annet register, men klangen er ulik i de to taktene. Det er som om det er ment å høres ut som to forskjellige samples som passer sammen. For alt jeg vet, kan de to delene være hentet inn fra to steder i det egentlige opptaket, og sannsynligvis har produsentene bare klippet opptaket i to og prosessert delene ulikt. Denne klangmessige ulikheten har i første rekke med frekvensspekteret å gjøre. For at disse strykerne ikke skal ta uforholdsmessig mye plass i lydbildet, har man tynnet dem ut ved å fjerne spesielt de lavere frekvensene. En strykerkvartett favner over et forholdsvis stort

frekvensområde, og hvis man hadde fokusert på å få frem hele klangen, ville det være lite plass igjen til resten av bandet når dette kommer inn. I de lavere frekvensene skal det få elementer til før det låter rotete, og som jeg skal komme tilbake til senere, har bassgitaren en viktig rolle på flere måter. I første del av strykerne er det nesten bare høy mellomtone igjen, noe som gir denne delen et lukket, nærmest telefonaktig preg. Den andre delen er rikere på diskant. Mye fordi dette kun er fioliner som ikke tar så mye plass, men også fordi man antakelig har vært ute etter at de skal klinge litt forskjellig fra første del.

Det andre sterke tematiske elementet er elgitaren i andre del av hvert refreng. I denne ligger en rekke sterke konnotasjoner. Hawkins og Richardson karakteriserer elgitartemaet på følgende måte:

”A host of reference points can be identified, ranging from guitarists Duane Eddy and Hank Marvin to the surf punk sound, all of which point to a transgressive coolness that is not averse to ironic play or the hedonistic excesses of beach or club cultures.”
(Hawkins/Richardson, 2006: 12)

Gitaren inneholder en rekke konnotasjoner som kommer til uttrykk gjennom timbral manipulasjon og stilistisk artikulasjon. Hvilke assosiasjoner den vekker til live er i stor grad avhengig av hvilke filmer man har sett. Hawkins og Richardson refererer til filmer som *Pulp Fiction* og *Natural Born Killers*, og TV-serien *Twin Peaks*. En kan også assosiere slik gitarlyd med The Shadows eller James Bond, men hovedpoenget er at samtlige konnotasjoner er knyttet til den timbrale manipulasjonen av denne gitaren.

4.4.4 Bassens funksjon

Til tross for at bassen i denne seksjonen er definert som en del av bakgrunnen, innehar den en svært viktig rolle også i forhold til forgrunnen. På den ene siden er den med og betoner basstrommeslagene, og blir således et viktig element i rytmeseksjonen. På den andre siden stikker bassen seg frem som en slags koloratur av helheten, med små fraser lenger oppe i registeret. Slik sett kan man si at bassen fungerer som et viktig bindeledd mellom forgrunn og bakgrunn.

av vers og refreng. Kontrasten mellom leken elbass og den statiske beaten i de programmerte trommene er en avgjørende grunn til at "Toxic" låter såpass levende som den gjør.

Fra en teknologisk innfallsvinkel er det spesielt to faktorer som medvirker til at bassens rolle i denne låten, ved siden av å fylle det frekvensregisteret en bass er ment å fylle, er å gjøre rytmikken i låten mindre statisk. Det ene er som nevnt bassens timbre, som minner mer om en synthesizer enn om en elbass. Resultatet av slik prosessering er for det første at anslaget blir mindre distinkt, og dermed mer flytende i forhold til beaten. Anslaget ligger en tanke etter i forhold til beaten, og holder dermed igjen litt. Poenget er at når dette skjer i repetisjon, altså ikke bare ett sted, vil denne forsinkelsen forsterke følelsen av en levende groove. Det andre momentet er selve bassspillet. Lekenheten i spillet, som kommer til uttrykk ved glidende toner og små variasjoner, blir stående i skarp kontrast til den kvantiserte trommebeaten.

Som tilfellet er med de andre låtene i dette kapittelet, er det en rekke musikalske parametere å forholde seg til også her. Jeg har forsøkt å legge vekt på de parametrene jeg mener er essensielle for låtens sound. Som det fremgår av spektralanalysen i figur 4.9, er det total stillhet rett etter 2.-slaget i takten, noe som medvirker til stor grad av orden i tekturen. Spillet med stillhet er karakteristisk for denne låten, og sammen med et forholdsvis høyt tempo dannes en lett og luftig tekstur som preges av elektronisk prosesserte musikalske elementer og karakteristisk tematikk som inneholder et vidt spekter av konnotasjoner. Dette gjør at det er vanskelig å si noe konkret om hvilke parametere som virker soundbestemmende. Det tematiske materialet fungerer i stor grad som krydder i denne låten. Derfor er det fristende å konkludere med at det er hovedelementene i akkompagnementet som bestemmer soundet. Bassen er et sentralt element, og kombinasjonen av teknologisk prosessering og stilistisk tilnærming gjør den også til et fremtredende element. Tørt produsert kassegitarr og stringent programmerte trommer, sammen med lekent bassspill og utstrakt bruk av stillhet bidrar på den måten sterkt til fremdriften i låten, og blir dermed å betrakte som de viktigste soundbestemmende parametere.

5. Konklusjon

I denne oppgaven har målet vært å åpne det mystiske begrepet ”sound” for analyser av populærmusikk, og belyse hvordan soundet kan fungere som et kompositorisk virkemiddel. Heller enn å forsøke å bidra med en altomfattende definisjon, har jeg forsøkt å definere ulike parametere som bidrar til å bestemme soundet, såkalte soundbestemmende parametere. Et trekk som har vist seg å gå igjen som en slags fellesnevner gjennom hele oppgaven, er hvordan alle involverte parter i en innspilling er med på å prege soundet. Graden av påvirkning fra hver enkelt er avhengig av sjanger og kontekst. Skillet mellom produksjon og reproduksjon er sentralt i så måte. Det er ikke lenger slik at man i studio utelukkende foretar en reproduksjon av ferdigkomponert materiale, og derfor er produsentens rolle avgjørende for det ferdige resultatet i en rekke populærmusikalske sjangere.

I kapittel 1 presenterte jeg en modell der jeg delte de soundbestemmende parametrene inn i stilistiske og teknologiske parametere. Dette var en videreutvikling av Hawkins’ inndeling av musikalske koder, og utarbeidet for å gå mer spesifikt inn på interaksjonen mellom teknologi og spillestil. Denne modellen ble et springbrett for kapittel 2. I kraft av at oppgaven dreier seg om innspilt materiale, tok jeg for meg hvordan innspillingsstudioet kan fungere som et instrument. Gjennom denne diskusjonen har tre hovedmomenter utkrystallisert seg. For det første vil tanken om å betrakte produsenten som en slags instrumentalist, bidra til å forklare et økt fokus på produsentrollen. Spesielt gjelder dette i hiphop og nyere r&b, men som vi har sett i denne oppgaven, har produsenten spilt en avgjørende rolle i alle de fire låtene jeg har analysert. For det andre er det interessant hvordan musikk oppstår i interaksjonen mellom teknologi og kreativitet. Dette har jeg forsøkt å vise i kapittel 2, med en ytterligere underbyggelse gjennom analysene i kapittel 4. For det tredje har timbre vist seg å være det musikalske parameteret som etter alt å dømme er mest direkte knyttet til sound. Det er gjennom blandingen av disse at den musikalske helheten får mening, og derfor var fokus i kapittel 2 først og fremst der denne blandingen skjer: i innspillingsstudioet. Det mest interessante med disse momentene er at de egentlig ikke lar seg skille fra hverandre i praksis. Det dialektiske forholdet mellom teknologi og kreativitet som kommer til uttrykk gjennom personlig spillestil, representerer på den måten en ubrytelig forbindelse i populærmusikken.

For å fokusere ytterligere på musikalske elementer, var målet i kapittel 3 å undersøke hvordan elgitar og vokal som enkeltelementer kan fungere som soundbestemmende parametere. På bakgrunn av dens over 50 år lange historie som sentralt musikalsk element, var det nærliggende å betrakte elgitarens meninger og betydninger både fra en stilistisk og en teknologisk innfallsvinkel. Mulighetene for timbral manipulasjon har gjort det mulig å utnytte den elektriske gitaren som ledd i den auditive iscenesettelse. Et sentralt begrep i seksjon 2 av dette kapitlet er den vokale iscenesettelse. I diskusjonen rundt vokal som soundbestemmende parameter har målet vært å sette fingeren på noen aspekter ved teknologisk iscenesettelse av vokal stil, altså hvordan teknologien inngår som en del av det vokale uttrykket. Denne diskusjonen har hatt som bakgrunn å undersøke graden av iscenesettelse uten å vektlegge forholdet mellom tekst og musikk i større grad enn at det er nevnt der jeg mener det har hatt sentral betydning. Med andre ord har det vært en målsetting i størst mulig grad å betrakte stemmen som instrument, heller enn som formidler av en tekst.

Analysene i kapittel 4 har vært et hermeneutisk fundert forsøk på å strukturere bruken av soundbegrepet, og å finne metoder for identifisering og beskrivelser av soundbestemmende parametere. Hovedproblemet har vært fundert i spørsmålet om hvordan man kan analysere sound, et begrep med så mange innfallsvinkler og meninger. Valget av låter kan kanskje fremstå som tilfeldig, men det er en sammenheng også her. Med lesningen av de ulike låtene har det hele tiden vært en grunnleggende målsetting å belyse eksempler på hvordan soundet kan fungere som kompositorisk element. I den nærmest antiteoretiske tilnærmingen som komposisjon av populærmusikk i stor grad representerer, har interaksjonen mellom de stilistiske og teknologiske parametrene vist seg å være svært viktig, mens harmonikk og tonalitet til en viss grad har måttet vike plassen. Det har ikke vært et mål å forsøke å vise at timbre, tekstur og struktur er viktigere enn de tradisjonelle parametrene. Det har derimot vært et mål at disse parametrene i størst mulig grad er viet oppmerksomhet, for å belyse hvilke variasjonsmuligheter flersporsteknikken bidrar med. Man kan kanskje si at studioarbeid ligger nærmere en orkestral tilnærming til komposisjon, der fokus på instrumentasjon er viktigere enn ferdigheter på instrumentene.

Hovedmålet med denne oppgaven har vært å betrakte soundbegrepet med bakgrunn i inndelingen i stilistiske og teknologiske parametere. Modellen representerer en fiktiv inndeling, og er ment som en illustrasjon av hvordan de ulike musikalske parametere virker soundbestemmende. Gjennom hele oppgaven har jeg forsøkt å vektlegge dialektikken i

forholdet mellom teknologi og kreativitet. Spesielt interessant er dette i de tilfeller der produsenter eller musikere presser det tiltenkte grensesnittet for det teknologiske utstyret fordi man arbeider ut fra en bestemt målsetting. I mange av disse tilfellene har denne tilnærmingen til teknologien resultert i et karakteristisk sound. Selv om mange av betraktningene i denne oppgaven er gjort ut fra et ønske om å generalisere og åpne, har forholdet mellom stil og teknologi vist seg som et avgjørende aspekt i de fleste sammenhenger. Dersom vi godtar at de involverte utøveres personlige spillestil, så vel instrumentalister og vokalister som teknikere og produsenter, har en innvirkning på den musikalske helheten, vil soundet kunne betraktes som et resultat av interaksjonen mellom stilistiske og teknologiske parametere.

Med en slik innfallsvinkel er det også en del aspekter som er overlatt til fremtidige studier av området. Derfor vil det stadig dukke opp aspekter og innfallsvinkler jeg har utelatt til fordel for andre. Som jeg var inne på innledningsvis, vil en hybrid av teknologi og estetikk på et eller annet plan måtte lide for mangel på detaljstudier. For å gå ytterligere i detalj på hvordan produsenten påvirker soundet, kunne det også vært interessant å sammenlikne Becks samarbeid med Nigel Godrich på *Mutations* (1998) og *Sea Change* (2002) med noen av Radioheads innspillinger der Godrich har vært produsent. Jeg har i stor grad benyttet meg av andre forfatteres intervjuer med musikere og produsenter. Formålet har vært å belyse kreative aspekter ved musikkproduksjon, og slike intervjuer fungerer godt som illustrerende eksempler. For å redusere slike kilder fra tertiær- til sekundærkilder, kunne det vært interessant å foreta disse intervjuene selv. Når jeg har valgt ikke å gjøre det, er det i hovedsak fordi de produsentene det virkelig hadde vært interessant å snakke med enten er døde eller utilgjengelige av andre årsaker.

I sentrum av begivenhetene rundt valget av tema, har Becks musikk vært en viktig inspirasjon, og fungert som sentralt dreiepunkt for utformingen av oppgaven. Derfor vil jeg avslutte med et sitat fra et intervju med Beck, som langt på vei oppsummerer essensen i oppgaven:

”What I’ve done has grown out of embracing limitations: it’s about this marriage of lo-tech and hi-tech, trying to find the soul in the technology and use it as an instrument. Where it’s going is exploration. It’s going...wherever it takes us.” (Hoskyns, 1997: 79)

Litteraturliste

- Barthes, Roland: *Image, Music, Text / Roland Barthes: Essays Selected and Translated by Stephen Heath*, London: Fontana Press, 1977.
- Basalla, George: *Evolution of technology*, Cambridge University Press 1988.
- Bijker, Wiebe: *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs*, MIT Press, 1999.
- Bowman, Rob: "The Stax Sound: A Musicological Aanalysis", *Popular Music*, Vol. 14/3, 1995.
- Brackett, David: *Interpreting Popular Music*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- Bregman, Albert S.: *Auditory Scene Analysis*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- Brice, Richard: *Music Engineering*, Oxford: Newnes, 2001.
- Brolinson, Per Erik & Larsen, Holger: *Rock -: aspekter på industri, elektronik & sound*, Gummesons Tryckeri AB, Fallköping 1981.
- Chion, Michel: *Audio Vision*, New York: Columbia University Press, 1994.
- Cunningham, Mark: *Good Vibrations: A History of Record Production*, London: Sanctuary, 1998.
- Danielsen, Anne: "My name is Prince: en studie i Diamonds and Pearls", Oslo, 1993.
- Danielsen, Anne: "His name was Prince: a study of Diamonds and Pearls", *Popular Music Vol.16/3*, 1998.
- Danielsen, Anne: *Presence and Pleasure – a study in the funk grooves of James Brown and Parliament*: Faculty of Arts, University of Oslo, 2001.
- Danielsen, Anne; De Paoli Donatella; Gran, Anne Britt; Langdalen, Jørgen: *Kunsten å hellige middelet: nye forbindelser mellom kunst og næringsliv*, Bergen, Program for kulturstudier, Norges forskningsråd; Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2003.
- Dickinson, Kay: "'Believe': Vocoder, Digital Female identity and Camp" i Whiteley, Sheila; Bennet, Andy; Hawkins, Stan: *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot: Ashgate, 2004.
- Frith, Simon: *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Fouz-Hernández, Santiago; Jarman-Ivens, Freya: *Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to her Subcultural Ttransformations, 1983-2003*, Aldershot: Ashgate, 2004.

- Garland, Phyl: *The Sound of Soul*, Chicago: Henry Regnery Company, 1969.
- Gracyk, Theodore: *Rhythm and Noise*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1996.
- Hamilton, Andy: "The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection" i *British Journal of Aesthetics*, Vol.43, No 4, October 2003.
- Hawkins, Stan: "Prince: Harmonic Analysis of 'Anna Stesia'" i *Popular Music*, Vol. II. No 3, 1992.
- Hawkins, Stan: *Settling the Pop Score*, Aldershot: Ashgate, 2002.
- Hawkins, Stan: "Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric", i *Analyzing Popular Music*, ed. Allan F. Moore, 2003.
- Hawkins, Stan og Richardson, John: "Remodelling Britney: Matters of Intoxication and Mediation: Under utgivelse i *Popular Music Journal*, 2006.
- Hoskyns, Barney: "The Mix-up Kid", intervju med Beck i *Mojo*, mars 1997.
- Kendall, Roger A & Carterette, Edward C: "Identification and blend of timbres as a basis for orchestration" i "*Contemporary Music Review Vol. 9, Parts 1 & 2, s.51-67, 1993.*
- Lacasse, Serge: *Listen to My Voice – The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, University of Liverpool, 2000.
- Larsen, Holger: "Att överlista mediet: Teknike(r)n i rockmusiken under 50- och 60-talen", http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_1_1/index.html, 1998.
- Lewisohn, Mark: *The Complete Beatles Recording Sessions – The Official Story of the Abbey Road Years 1962-1970*, Hamlyn, 1988.
- Massey, Howard: *Behind the Glass*, San Francisco: Miller Freeman, 2000.
- McClary, Susan: *Conventional Wisdom: the content of musical form*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press, 1990.
- Middleton, Richard, red.: *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Moore, Allan F.: *Rock, the Primary Text*, Aldershot: Ashgate, 1994/2001.
- Moore, Allan F.: *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, 2003.
- Rose, Tricia: *Black Noise: rap music and black culture in contemporary America*, Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1994.

Rossing, Thomas D.: Moore, F. Richard: Wheeler, Paul A: *The Science of Sound*, 3rd ed. San Francisco: Addison Wesley, 2002.

Théberge, Paul: *Any Sound you can Imagine*, Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1997.

Waksman, Steve: *Instruments of Desire – The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experiences*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.

Walser, Robert: *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*; Hanover, NH: University Press of New England, 1993.

Warner, Timothy J.: *Pop Music: Technology and Creativity - Trevor Horn and the Digital Revolution*; Aldershot: Ashgate, 2003.

Wessel, David L.: “Timbre Space as a Musical Control Structure”, *Computer Music Journal* vol. 3, number 2, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1979.

Internettkilder

www.allmusic.com

www.iqm.com

www.nrk.no/lydverket

www.uaudio.com

Diskografi

Beatles, The: “Tomorrow Never Knows”, *Revolver*, Capitol, 1966 (1987).

Beck: “Where It’s At”, *Odelay*, Geffen, 1996.

Chemical Brothers, The featuring Noel Gallagher: “Let Forever Be”, *Singles 93-03*, Virgin Records/EMI, 2003.

Spears, Britney: “Toxic” (single), Jive Records, 2003.