

THE BIG PICTURE

Om iscenesettelse av stemmen



Ingvild Koksvik Amundsen

Masteroppgave
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
August 2006

Forord

Veien fra en idé til ferdig skrevet masteroppgave kan virke ganske så lang. Å skrive om musikk er ikke alltid like lett, kanskje spesielt når man skal skrive om musikk som man har et nært forhold til. På den ene siden er ønsket om å formidle noe av ens egen sterke opplevelse av musikken. På den andre siden kan det å skulle produsere en konkret tekst ut i fra et kaos av tanker og idéer være litt av en utfordring. Prosessen med å ferdigstille denne masteroppgaven har på mange måter vært en bevisstgjøringsprosess der jeg etter hvert har klart å si noe om sider ved musikken, og spesielt stemmen, som før har vært vanskelig å gripe tak i. Jeg har vært så heldig å få fordype meg i musikk som har betydd, og fremdeles betyr, mye for meg. Jeg vil rette en stor takk til Odd Skårberg for kyndig og engasjert veiledning, støtte og inspirasjon. Jeg vil også få takke Anne Mali Koksvik Amundsen for korrekturlesning, og ikke minst Lars Jakob Rudjord, for all støtte, oppmuntring og tålmodighet gjennom det siste året.

Oslo, august 2006

Ingvild Koksvik Amundsen

Innhold

Forord	ii
1. Innledning og problemstilling	1
Vokal iscenesettelse	3
Hvorfor iscenesettelse?	4
Musikalsk analyse og innfallsvinkel	6
Jeg som lytter	7
2. Om stemmen	12
Hvem eier stemmen?	14
Den personlige stemmen	17
Stemmen som instrument	18
Stemmen som kropp	19
Stemmen som person	20
Stemmen som karakter	23
Et lite drama	24
Stemmen som beveger	25
3. Analyse av utvalgte låter	30
Mitt utgangspunkt	30
Singer-songwriteren	31
JONI MITCHELL	34
This Flight Tonight	34
Singer-songwriteren i dag	37
ELLIOTT SMITH	40
Overdubbing; én sanger, to stemmer	42
Roman Candle	43
Stemmen i det fysiske og sosiale rom	48
I Didn't Understand	51
Et visualisert rom?	53
BRIGHT EYES	55
The Big Picture	57
De instrumentale omgivelsene	65
DAMIEN JURADO	66
December	68
4. Oppsummering og konklusjon	73
Den vokale iscenesettelsen som opplevelse?	76
Den manipulerte stemmen	78
Stemmen som rolle	79
Litteratur og diskografi	82
Sammendrag	86

1. Innledning og problemstilling

Det er mange mulige innfallsvinkler når det gjelder analyse av musikk som inneholder vokal. Når fokus har vært sangens «mening», har temaer som komponistens intensjoner og spørsmål knyttet til sangens persona vært sentrale. Gjennom komponistens behandling av teksten, gjennom melodiføringer og akkompagnement, formidles komponistens stemme. Mye av litteraturen som tar for seg forholdet mellom tekst og musikk tar utgangspunkt i den klassiske lied.¹ Felles for de fleste av arbeidene er at analysen av musikken er basert på partituret. Når det videre er snakk om en «stemme» så er det komponistens stemme som fremheves, eventuelt poetens eller en blanding av disse. Disse arbeidene tar i liten eller ingen grad hensyn til betydningen av fremføring og interpretasjon av verket. Sangens «mening» er å finne i komponistens partitur, og forholdet mellom tekst og musikk blir indikert ved å vise til form, melodiføring, harmoniske forløp, tonehøyde og andre enkelt noterbare parametere.

Når man så har å gjøre med populærmusikk så faller det seg litt annerledes. Dette skal vi komme tilbake til i kapittel 2, som handler om stemmen. Men jeg vil allerede her trekke frem en vesentlig forskjell, og det er at i analyse av populærmusikk så forholder vi oss til innspilt musikk fremfor partituret. Dette betyr at en tilnærming til musikken krever andre metoder enn de som har vært rådende innenfor analyse av den klassiske lied. Fordi det «originale» verket foreligger i innspilt form, så må vi også ta utgangspunkt i det vi hører, og ikke et eventuelt partitur.² At vi har å gjøre med innspilt musikk innebærer også at stemmen får en annen rolle i populærmusikken. Vi forholder oss til en konkret klingende stemme, og denne stemmen formidler avgjørende informasjon som man ikke kan lese ut i fra noe partitur. Fokus på form, harmonikk, melodiføring og akkompagnement er altså ikke tilstrekkelig når vi skal analysere populærmusikk.

Allerede i 1979 lanserte den engelske populærmusikkforskeren Philip Tagg begrepet «notational centricity» som en diagnose på den tradisjonelle musikkvitenskapens hang til å

¹ Se for eksempel Cone 1974 og 1989, Frye 1957, Kramer 1984, Scher 1992, Spillmann og Stein 1996

² Det finnes en rekke «partiturer» av populærmusikk, men disse er gjerne transkriberinger av innspilt materiale, og er gjerne ufullstendige og omtrentlige.

analysere det som lett lar seg notere på et partitur (Tagg 1979:28-29). For igjen å sammenligne med den klassiske lied, som helst består av sang med pianoakkompagnement, så har vi i populærmusikken å gjøre med en rekke ulike instrumenter med ulike klangfarger, den enkelte vokalistens særegne timbre og vokale stil, effektprosessering og teknologisk manipulasjon av lyd, ulike sounds etc. Dette er vanskelig målbare parametere som ikke kan vises ved bruk av notasjon. Allan F. Moore skriver om den konvensjonelle musikkvitenskapen:

[...] since the techniques of such a discipline were developed for the analysis of musical pieces from European 'classical' tradition, their application towards a music (rock) that involves very different assumptions and practices leads to unsupportable conclusions (Moore 2001:5).

Vi kan altså ikke uten videre bruke de samme metodene for analyse av populærmusikk som musikkvitenskapen tradisjonelt har benyttet seg av. I utformingen av en «ny musikkvitenskap» har det vært etterlyst en terminologi for å omtale musikalske parametere som er vanskelige å beskrive. Susan McClary og Robert Walser skriver i «Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock»: «Thus before (or at least at the same time as) discussing any piece or repertoire, the musicologist interested in popular music has to invent critical techniques, codes, and paradigms from scratch» (McClary og Walser 1990:280). De siste tiårene har populærmusikkforskningen økt i omfang og mange viktige arbeider er blitt gjort. Det er blitt utviklet nye begreper og tilnæringsmåter basert på populærmusikkens premisser. Richard Middleton skriver at:

[...] 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).

Robert Walser etterlyser i «Popular music analysis: ten apothegms and four instances» ikke først og fremst et nytt begrepsapparat, men en bedre utnytting av språket:

[...] we already have tools that we're not using as skilfully as we might. We have language, which is, like music, an incredibly powerful and nuanced system for

making sense of things and communicating our understandings (Walser 2003:23).

Et sentralt aksiom (altså grunnsetning) innenfor «New Musicology» er at vi kan avdekke sentrale *musikalske* forhold ved å bruke språket. Walser sammenligner derfor analysen med et todimensjonalt kart (språket) som skal beskrive noe tredimensjonalt (lyden). Allikevel kan slike kart være anvendelige, fordi de «conceal certain relationships in order to reveal others» (ibid.:25). Dette fokuset på språk og språkbruk i musikalske analyser har igjen å gjøre med retningens forankring i *interpretasjon*. For at klingende lyd skal bli noe mer enn bare lyd, må lydbølgene bli meningsfulle. Språk og språklige representasjoner er noe vi må gripe til når mening og kommunikasjon skal skapes. Språk enten i form av tekniske beskrivelser eller poetiske bilder, er derfor noe vi ikke kommer utenom når vi kommuniserer musikalske innsikter, enten det er til oss selv eller til andre. Jeg kommer tilbake til dette i slutten av kapitlet.

Det er som sagt mange mulige innfallsvinkler for analyse av musikk, og en enkelt låt kan være gjenstand for svært ulike lesninger. Hvordan skal man så nærme seg musikken? Walser påpeker at: «Any analysis presupposes a host of choices that have been made by the analyst: what is worth studying? Which of its features are constitutive of its generic identity, uniqueness or efficacy?» (ibid.:24). Svar på disse spørsmålene, skriver Walser, blir unngått når det rådende paradigmet legitimerer analysen. Analyser er svar på andre analyser eller disses fravær innenfor bestemte intellektuelle miljøer. Det er imidlertid mye upløyd mark i populærmusikkforskningen, og når man går i gang med å trække opp nye stier så er det helt nødvendig å bevisst stille seg slike spørsmål.

Vokal iscenesettelse

Min inngang til studiet av populærmusikk er stemmen, dens performativitet, plassering og funksjon i et utvalg låter. I det kommende vil derfor begrepet «vokal iscenesettelse» være sentralt. Begrepet har jeg lånt fra Serge Lacasses «vocal staging» og hans avhandling '*Listen to My Voice*': *The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression* (2000). Lacasse tar her for seg teknologisk manipulasjon av stemmen. I tråd med poengene ovenfor om forholdet mellom mening og analyse er målet hans å vise at de konnotasjonene og følelsene ulike former for vokal iscenesettelse avleder hos

lytteren ikke er vilkårlige, men at det snarere er en sammenheng mellom dem. Dette gjør han ved å gjøre analyser av utvalgte låter, ved å basere seg på sekundære kilder og ved å innhente empirisk data fra en test han har gjennomført på et testpanel. Denne testen går ut på å finne ut av hvilke konnotasjoner og følelser ulike former for manipulasjon av stemmen frembringer hos lytteren. Lacasse har selv bakgrunn som studiotekniker og er spesielt opptatt av hvordan ulike effekter som for eksempel flanging, reverb og ekko kan påvirke hvordan vi hører stemmen. Når han snakker om vokal iscenesettelse er det stemmen som er i fokus:

[...] 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 effects on potential or actual listeners. For example, exploiting the particular acoustics of a given building—such as a cathedral—while speaking or singing constitutes a case of vocal staging (Lacasse 2000:4).

Lacasse avgrensner vokal iscenesettelse til å kun gjelde en «ytre» manipulasjon av stemmen. Andre parametere, som instrumentering og vokalbruk, inngår *ikke* i hans «vocal staging». Min definisjon av vokal iscenesettelse har derimot et utvidet innhold i forhold til Lacasses definisjon. Mitt utgangspunkt er også stemmen, men i motsetning til Lacasse avgrensner jeg ikke den vokale iscenesettelsen til kun å betegne manipulasjon av selve stemmen. Det dreier seg i like stor grad om hva stemmen *gjør* i – og med – det aktuelle lydbildet. Målet er å kunne si noe om stemmen både som tekstformidler, men også som et klanglig element i en større musikalsk og noen ganger også sosial kontekst.

Hvorfor iscenesettelse?

Vokal iscenesettelse, slik jeg velger å bruke begrepet, omfatter altså mer enn ytre manipulasjon av selve stemmen. Jeg vil også fokusere på forholdet mellom stemmen og de *omgivelsene* den opptrer i. Hvilket miljø stemmen opptrer i kan i stor grad påvirke hvordan vi hører stemmen, og inn under dette kommer blant annet instrumentasjon, instrumentbruk og lydrommets karakteristikk. Det er altså ikke bare stemmen som er i fokus men også den «scenen» som settes opp. Hvis vi ser på lydbildet som en auditiv scene, så kan plassering av de ulike elementene i lydbildet fungere som «sceneanvisninger». Allan F. Moore ser for seg lydbildet som et slags tredimensjonalt rom som han kaller «sound-box», et «[...] ‘virtual

textural space', envisaged as an empty cube of definite dimensions, changing with respect to real time (almost like an abstract, three-dimensional television screen)» (Moore 2001:121). Anne Danielsen ser også for seg lydbildet som et tredimensjonalt rom, som hun kaller «lydrom»:

Plasseringen langs aksene foran-bak er et resultat av en syntese av parametrene klang og volum, av nært/fjernt og sterkt/svakt. Aksene høyre-venstre er plasseringen i stereobildet, mens høyt-lavt knytter seg til frekvenser og tonehøyde (Danielsen 1993:51).

Når jeg velger å benytte meg av begrepet «lydrom» i kapittel 3, så er det allikevel ikke de ulike lydkildenes plassering i lydrommet som nødvendigvis er det jeg vil fokusere på. Når jeg omtaler lydrommet i forbindelse med vokal iscenesettelse, så er det derimot like mye det illuderte fysiske rommet eller miljøet jeg sikter til som de ulike lydkildenes plassering i dette rommet. Som Danielsen poengterer så gjør «moderne musikkproduksjon [...] det imidlertid mulig å manipulere og utforme rommet 'rundt' musikken på en helt annen måte enn før [...]» (ibid.:53). Når det gjelder vokal iscenesettelse kan lydrommet spille en avgjørende rolle for hvordan vi opplever stemmen. Det «rommet» som låten okkuperer kan være et viktig musikalsk parameter i seg selv. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3. Her skal vi også se at lydrommet kan holde seg konstant eller endres i løpet av en låt. Det er også mulig at flere «rom» opptrer samtidig.

Som «vokal iscenesettelse» indikerer, så er det snakk om å sette vokalen i scene. Når jeg lar begrepet stå sentralt i oppgaven, så er det fordi jeg ønsker å vise at iscenesettelsen har potensial til å i stor grad påvirke vår opplevelse av musikken. Vokal iscenesettelse er ikke det samme som vokalproduksjon, for i tillegg til å gå direkte på stemmen favner den vokale iscenesettelsen bredere: Målet er å kunne si noe om låten som helhet, men hvor stemmen er et sentralt element. Gjennom nærlesing av utvalgte låter vil jeg vise hvordan stemmen kan iscenesettes på ulike måter. Overdubbing, sosial og fysisk distanse, lo-fi og hi-fi lyd, forandringer i lydrommet, akustiske og instrumentale omgivelser er blant de sidene ved den vokale iscenesettelsen jeg vil gå nærmere inn på.

På bakgrunn av de forhold jeg har drøftet så langt blir problemstillingen denne:

Hvordan kan vokal iscenesettelse påvirke vår opplevelse av stemmen og låtens «identitet»?

Dette vil også kunne avlede til andre sentrale spørsmål som:

*Hvordan kan vokal iscenesettelse påvirke hvordan jeg som lytter opplever sangteksten?

*Hva sier stemmen om artisten?

*Hvordan skaper stemmen og iscenesettelsen av denne en musikalsk «mening»?

Musikalsk analyse og innfallsvinkel

I kapittel 2 vil jeg ta for meg stemmen, og spesielt da stemmen i forhold til populærmusikken.

Dette kapittelet er ment å bygge opp under analysedelen i kapittel 3, som består av nærlesninger av utvalgte låter. Fordi mitt fokus er på stemmen og iscenesettelse av denne, har jeg i dette kapittelet valgt å ta utgangspunkt i den såkalte «singer-songwriter», der stemmen og sangteksten står sentralt i det musikalske uttrykket. Gjennom analyse av låter av Joni Mitchell, Elliott Smith, Bright Eyes og Damien Jurado, vil jeg vise hvordan den vokale iscenesettelsen kan påvirke hvordan vi hører stemmen, samt vår opplevelse av låtens identitet. Et annet mål vil være å belyse hvordan iscenesettelsen kan være en sentral del av en låt og det musikalske uttrykket.

Jeg har i analysedelen valgt å nærme meg materialet fra et lytterperspektiv, og vil derfor ta utgangspunkt i den ferdig innspilte låten fremfor produksjonsprosessen. Jeg vil derfor ikke gå inn på produksjonsprosessen i noen stor grad, bortsett fra et par tilfeller der jeg kommenterer bruk av utstyr og produksjonstekniske forhold som er av betydning for den vokale iscenesettelsen. Siden mitt fokus i stor grad vil være på parametere som er vanskelig noterbare, som overdubbing, akustiske omgivelser og plassering av stemmen i rommet, finner jeg det lite relevant å skulle foreta mange transkripsjoner. Jeg vil dog bruke enkel transkripsjon av melodilinjer der jeg finner dette hensiktsmessig for å tydeliggjøre sider ved den vokale iscenesettelsen.

Målet for nærlesningene i kapittel 3 er ikke å gi noen uttømmende analyse av låtene, men å fremheve ulike sider ved den vokale iscenesettelsen og vise hvordan iscenesettelsen påvirker vår opplevelse av musikkens «mening». Moore påpeker at:

We should [...] not expect to be able to 'translate' into words the meaning of the music of an individual style, much less that of an individual song. But this does

not mean that we have to assume that such meaning cannot be discussed: indeed, it is necessary to discuss it (Moore 2001:197).

Målet med analysen er altså ikke å kartlegge alt som skjer i låten, men å diskutere utvalgte sider ved produksjonen som står sentralt i den vokale iscenesettelsen. Jeg har valgt ut enkelte elementer i låtene som jeg vil fokusere på, og utelatt andre. Ved å sette nærlesningene opp mot teori vil jeg vise hvordan iscenesettelsen har potensial til å påvirke vår opplevelse av stemmen og låtens «identitet». Joni Mitchells «This Flight Tonight» fungerer som et tidlig eksempel på vokal iscenesettelse. Nærlesningene av Elliott Smiths «Roman Candle» og «I Didn't Understand» settes opp mot teori om overdubbing og intimitet/distanse. I Bright Eyes «The Big Picture» er fokuset rettet mot de akustiske omgivelsene, mens det i Damien Jurados «December» er de instrumentale omgivelsene som får mest oppmerksomhet.

Sentrale begreper og definisjoner av disse vil fortløpende bli gjort rede for i teksten. Da den vokale iscenesettelsen også påvirker forholdet mellom tekst og musikk, har jeg valgt å plassere sangtekstene i selve oppgaveteksten. I tillegg er det vedlagt en Cd-plate med låtene jeg tar for meg i analysedelen, og det er anbefalt at leseren benytter seg av denne. Siden vi har med musikk å gjøre så er det en fordel å ikke bare lese om, men også *høre* eksempler på hvordan den vokale iscenesettelsen kan fungere.

Jeg som lytter

Tanker knyttet til vokal iscenesettelse har først og fremst vokst frem gjennom min egen lytting til musikk. De utvalgte låtene jeg tar for meg i denne oppgaven har det til felles at de alle har fanget min oppmerksomhet på grunn av den vokale iscenesettelsen, selv om jeg i utgangspunktet ikke var dette bevisst. Det var derimot «noe» i hver av låtene som jeg følte var med på å gi dem sin identitet, en «stemning» eller en opplevelse av at de okkuperer et spesielt abstrakt «rom». Dette «rommet» kunne jeg på en måte visualisere gjennom lyttingen, men allikevel ikke klare å danne meg et konkret bilde av. Jeg har hatt en opplevelse av å få et glimt inn i en annen dimensjon, uten at jeg har vært i stand til å definere rommet, eller si hva det er som gjør at jeg opplever musikken og stemmen så sterkt. Slik jeg hører det, skjer det noe i møtet mellom stemmen og dette rommet, men dette «noe» har altså vært vanskelig å gripe tak i. Det synes naturlig for meg å ta utgangspunkt i stemmen, da jeg selv er sanger. Denne oppgaven er et forsøk på å diskutere sider ved musikken, og da særlig stemmen, som jeg har

merket meg som lytter og som jeg har følt har vært en stor del av den musikalske opplevelsen, men som kan være vanskelig å sette ord på.

Robert Walser skriver om analysens «mål»:

If we don't recognize how the song invokes and appeal to these emotions, we haven't analyzed it at all. No matter what else is done, with whatever sorts of diagrams and technical terms, to stop short of reaching this level of analysis is to produce only a partial description of certain abstract features of the performance, one that does not explain why people have been moved by it (Walser 2003:29).

I tillegg til å vise hva som skjer i de enkelte låtene og knytte dette opp mot teori, vil jeg også gjøre egne lesninger av det musikalske materialet. Disse fortolkningene utgjør en viktig del av oppgaven, da vokal iscenesettelse innebærer en fortolkning av lytteren for å oppleves som en iscenesettelse. Jeg vil altså ikke bare vise hva som skjer i den konkrete låten, men også forsøke å gjøre mine egne fortolkninger eller lesninger av musikken. Dette plasserer min oppgave innenfor en allmenn hermeneutisk tradisjon. Til slutt skal jeg kort berøre dette poenget.

Selv om vi forholder oss til ferdig innspilte låter, så vil ikke den ene og samme låten være «den samme» for ulike lyttere, rett og slett fordi vi *hører forskjellig*. Lyttersens kulturelle og sosiale bakgrunn virker inn, dessuten kan ulike lyttere ha forskjellig referansegrunnlag, kunnskaper, erfaringer og kodefortrolighet i forhold til musikken, og vil høre musikken ut i fra dette. Alle lyttere har heller ikke det samme forholdet til musikk, og ikke alle vil lytte etter det samme i musikken, eller lytte like aktivt. I tillegg kan vi reagere ulikt på en spesifikk sangers stemme i seg selv: Vi kan for eksempel sympatisere med en stemme, eller vi kan høre den som ganske så intetsigende. Forskjellige lyttere vil altså ikke høre «det samme», fordi vi som lyttere har ulike forutsetninger.

Samtidig som at ulike lyttere ikke oppfatter en låt likt, kan det være viktig å huske på at en innspilling kan låte ganske så forskjellig på ulike lydanlegg. Den samme innspillingen vil for eksempel ikke låte likt på et billig minianlegg som på et avansert stereoanlegg, i bilen eller i mp3-spilleren. I tillegg vil rommet som låten blir avspilt i virke inn på lyden. Både lyttersens

forutsetninger og rommet/situasjonen/konteksten låten avspilles i er med på å påvirke lytteropplevelsen.

Slike kommunikative forhold i og rundt musikk har musikkantropologen Steven Feld forsøkt å systematisere i en musikalsk kommunikasjonsmodell (Feld 1994). Feld skriver: «Listening experience involves things that happen in time; such things change often and rapidly» (ibid.:81). Filosofen Arne Næss har tilsvarende poengtert at å gå den samme turstien to ganger ikke er å gå den samme turen to ganger (Næss 1999:46): Selv om man følger den samme veien, så vil de to turene ikke være like, da de vil foregå på forskjellig tid og forutsetningene for opplevelsen dermed ikke vil være like. På samme måte kan vi si at å høre en sang to ganger er ikke å høre den samme sangen igjen. Ingen lytteropplevelser kan være identiske, for lytterens forutsetninger for opplevelse av musikken er ikke konstant. Å høre en låt for første eller tiende gang kan være å høre to ganske forskjellige låter. Man kan for eksempel oppleve å høre igjen en sang man opplevde som veldig sterk engang, bare for å finne ut at den samme sangen nå har et helt annet innhold.

For likevel ikke å relativisere hele lytteprosessen, velger jeg her å se en innspilling som et relativt ferdig og fiksert produkt. Og selv om det finnes forskjellige måter å lytte til musikk på, skal vi her ta utgangspunkt i den aktive lytteren som på en eller annen måte legger merke til sangteksten. Dette er viktig, ikke minst fordi min intensjon blant annet er å vise hvordan vokal iscenesettelse kan påvirke lytterens opplevelse av teksten. Man opplever gjerne en låt og musikkens «mening» forskjellig, men allikevel søker mange til den samme musikken, og de klarer også i en viss grad å enes om hva den «handler om».³

I følge Feld er det en rekke faktorer som er med på å påvirke vår opplevelse av musikken. Han påpeker at disse ikke begrenser seg til «kommunikasjonen» mellom musikken og lytteren, men at det vi opplever som musikkens «mening» er resultatet av mange faktorer som virker samtidig:

Communication then is not located in the content communicated or the information transferred. At the same time it is not just the form of the content nor the stream of its conveyance. It is interactive, residing in dialectic relations between form and content, stream and information, code and message, culture

³ Se for eksempel <http://www.songmeanings.net> [lesedato: 25.03.06]

and behaviour, production and reception, construction and interpretation (Feld 1994:78).

Feld ønsker på denne måten å slå bro over den vanlige modellen hvor musikken vandrer fra «avsender til mottaker». Musikalsk mening ligger ikke innbakt i de musikalske strukturene alene, men oppstår i møte med lytteren og dennes musikalske erfaring og måten han eller hun er situert – i vid forstand. Kultur, historie, minner og det aktuelle musikalske materialet blir vevd sammen til én lytteprosess. Dette påpekes videre når han skriver:

Communication is not, in other words, a ‘thing’ from which people ‘take’ meanings; it is rather an ongoing engagement in a process of interpreting symbolic forms which makes it possible to imagine meaningful activity as subjectively experienced by other social actors (ibid.:78-79).

Erfaringene vi gjør som lyttere er både mentale og materielle, individuelle og sosiale, formelle og ekspressive. Feld skriver at «[...] a sound object or event can only be engaged through recognition of a simultaneous musical and extramusical reality [...]» (ibid.:84). Musikken kan aldri sees isolert: «Its position is doubly social; the object exists through a code, and through processes of coding and decoding. These processes are neither pure nor autonomous; neither is encountered at a strictly physiological level of experience [...]» (ibid.:85).

I følge Feld eksisterer musikalske strukturer gjennom sosial konstruksjon, og disse får også sin «mening» gjennom sosial fortolkning eller interpretasjon. Feld viser til ulike «interpretive moves» som lytteren (ubevisst) går gjennom ved lyttingen: «Interpretive moves involve the discovery of patterns as our experience is organized by juxtapositions, interactions, or choices in time when we engage symbolic objects or performances» (ibid.:86). For å vise hvordan «interpretive moves» kan fungere, bruker Feld den amerikanske nasjonalsangen «Star Spangled Banner», for øvrig her fremført i moll, som et eksempel. Hvordan lytteren opplever denne sangen kan variere sterkt, for eksempel vil sannsynligvis ikke en amerikaner, en immigrant, en fange eller en undertrykt minoritet oppleve sangen likt. Også innenfor hver av gruppene vil det forekomme store avvik, i følge Feld. Denne delen av «interpretive moves» kaller Feld «locational». En annen type fortolkende bevegelse er «categorical moves»: Når vi hører den amerikanske nasjonalsangen hører vi ikke bare et stykke musikk, men vi kategoriserer den som en nasjonalsang. Spilt i moll vil den også kanskje kategoriseres som

parodi. «Star Sprangled Banner» kan også avlede mange ulike assosiasjoner, «associational moves», hos lytteren, og disse assosiasjonene kan være knyttet til både visuelle, musikalske og språklige bilder. For eksempel kan man assosiere til det amerikanske flagget, enten det er i et fotografi av Larry Flint der han bruker flagget som bleie, eller brennende utenfor den amerikanske ambassaden i Teheran. Man kan også assosiere sangen med en annen versjon av den samme sangen, en versjon som man opplever som den «originale». En annen fortolkende bevegelse er «reflective moves», der lytteren relaterer musikken til politiske holdninger, sosiale forhold, egne erfaringer etc. De ulike versjonene av «Star Sprangled Banner» kan sees i sammenheng med historien og konteksten de opptrer i. Vi gjør også noen evaluerende fortolkende bevegelser, «evaluative interpretive moves», der vi avgjør hva vi synes om det vi hører. Er det morsomt, forkastelig, talende eller upassende å spille den amerikanske nasjonalsangen i moll? Feld påpeker at disse fortolkende bevegelsene ikke er rangert i noe hierarki, og at graden de gjør seg gjeldende i varierer.

Grunnen til at jeg har brukt litt tid på den epistemologiske lyttermodellen til Feld, er for det første at den på en fundamental måte gjør oppmerksom på kompleksiteten i vår daglige lytting til musikk. Men dernest kommer også at et slikt lyttefundament også må gjelde for en analytisk tilnærming til musikk. Slik jeg leser Feld handler det jo om lytteprosesser som går «dypt» og som ikke bare er forbeholdt én bestemt måte å lytte på.

Det er også mulig å se en linje til «New Musicology» her. Som vi har sett opererer den «nye musikkvitenskapen» med mange av de samme begrepene, med vekt på mening og interpretasjon, og ikke minst med språket som et sentralt analyseverktøy. Ens egen grunnleggende situering til det musikalske materialet i oppgaven er derfor viktig å gjøre rede for, både for en selv og for andre. Jeg vil derfor i kapittel 3, som analyserer et utvalg låter, innlede kort om min bakgrunn for utvalget av låter.

2. Om stemmen

Slå på radioen, oppsøk en platebutikk eller let i en venns platesamling; hvor stor andel av musikken som kan karakteriseres som populærmusikk inneholder vokal? Svaret vil vise seg å være at så å si all musikken er vokalmusikk. Ikke bare vil vokalen være representert, men som oftest vil musikken være basert rundt vokalen. Populærmusikk *er* på mange måter sang.

Populærmusikkartister er nesten uten unntak sangere, og det er som oftest vokalisten i et band eller en popgruppe som blir frontfigur. Som lyttere er det ofte sangeren som stjeler vår oppmerksomhet: «In popular music, audiences frequently perceive meaning as emanating from the singer whose voice is featured most prominently on the recording» (Brackett 2004:232). Fordi menneskelig kommunikasjon i stor grad skjer ved bruk av stemmen, kan det være naturlig for oss å automatisk fokusere på denne. Stemmen er formidler av språk og ord, men den er også meningsbærer på flere plan: Stemmen *i seg selv* kan fortelle oss vel så mye som ordene som synges. Stemmens viktige posisjon i populærmusikken er også noe som fremheves i mye av faglitteraturen: Richard Middleton kaller stemmen for «the profoundest mark of the human» (Middleton 1990:262). Stan Hawkins slår fast at «In songs of all genres the detail in vocal tone is one of the most expressive features that we experience» (Hawkins 2002:110). Vi fokuserer på stemmen ikke minst fordi den er oss nærmere enn noe annet instrument: «[...] voice is the primary link between the artist and the listener, being the instrument shared by both» (Moore 1993:158). Alle kan synge, men langt færre vet hvordan de skal spille et instrument. Når tv-programmet *Idol* har undertittelen «jakten på en superstjerne», så er det sangere de søker, ikke fiolinister eller trommeslagere.⁴ Vi har alle et forhold til stemmen, ikke minst fordi vi er utstyrt med en selv. Så det er kanskje ikke så rart at stemmen har en så sentral plass i populærmusikken: «In the context of a popular music performance (live or recorded) voice usually becomes the sound source with which most listeners identify» (Lacasse 2000:10).

Stemmen er altså, i motsetning til andre instrumenter, bærer av språk. Og når vi så leter etter mening i musikken, kan det synes naturlig for oss å vende oss mot ordene. Ordenes,

⁴ Se for øvrig <http://pub.tv2.no/TV2/magasiner/idol2005/> [lesedato: 21.10.05]

sangtekstens, betydning i populærmusikken har også blitt diskutert og tillagt forskjellig verdi: «[...] the axis can be seen as running from the idea—so popular in the sixties—of lyrics as ‘poetry’ to the argument that actually listeners pay no particular attention to words at all» (Middleton 2000:163). I artikkelen «Why Do Songs Have Words?» (Frith 2004) viser Simon Frith hvordan sangteksten gjennom populærmusikkforskningens historie har blitt tillagt ulike verdier, funksjoner og relevans. Han viser til hvordan en sosiologisk tilnærming til populærmusikken på 1950- og 1960-tallet konsentrerte seg rundt analyse av selve tekstene som ble sunget, uavhengig av musikken, og der innholdet i tekstene ble tatt for å spille samfunnet: «The words of all songs are given equal value; their meaning is taken to be transparent; no account is given to their actual performance or their musical setting» (Frith 2004:188). Fra å konsentrere alt rundt ordene, har også en motsatt holdning gjort seg gjeldene: «[...] by the end of 1960s Norman Denzin was arguing that pop audiences only listened to the beat and melody, the *sound* of a record, anyway – the ‘meaning of pop’ was the sense listeners made of songs for themselves; it could not be read off lyrics as an objective ‘social fact’» (ibid.:202). Sheila Whiteley sier det slik: «What was new, however, was the emphasis of meaning in music which was not simply tied to the lyrics, but spilled over into the sound itself» (Whiteley 1992:2). I den klassiske lied, som tradisjonelt har hatt en «høyere» status enn populærsangen, er det vanlig at teksten har eksistert før musikken, og teksten som brukes er da gjerne et dikt. I populærmusikk derimot, er det vel så vanlig å skrive teksten etter melodien, eller samtidig med denne. Fra slutten av 1960-årene dukket det opp flere bøker der sangtekster knyttet til populærmusikk ble presentert som poesi, blant annet *The Poetry of Rock* som kom i 1969. Frith skriver: «from early on in rock history the highest critical compliment—the way to take lyrics seriously—was to treat them as poetry, as print texts» (Frith 1996:178).

Innen populærmusikkforskningen har det altså vært, og er fremdeles, flere måter å forholde seg til sangtekster på.⁵ Men mitt utgangspunkt i det kommende må være at ord spiller en rolle. Når jeg skal ta for meg iscenesettelsen av stemmen i kapittel 3, vil sangteksten være en viktig del. Det finnes også mange internett-sider som handler om sangtekster, og diskusjonsforum

⁵ Theodore Gracyk er en av dem som velger å ikke inkludere sangtekst i analyse av populærmusikk: «Unlike so many other writers on rock, I do not analyze the lyrics of rock songs. My emphasis is on the music, not on the texts sung as part of the music». (Gracyk 1996:xiv)

der mening i tekst og musikk står sentralt, og aktiviteten på disse sidene tilsier at sangtekster er noe som opptar folk.⁶

Hvem eier stemmen?

Når det gjelder sang er det imidlertid et spørsmål som stadig vender tilbake. Som Richard Middleton skriver: «At issue always, though, when the song lyrics are considered, would seem to be the question *who* it is that is speaking, and *to whom?*» (Middleton 2000:163). Simon Frith innleder kapittelet om stemmen i *Performing Rites* med: «Look at a song's lyrics on the page: whose 'voice' is there? Who's talking?» (Frith 1996:183). Edward T. Cone velger å åpne *The Composer's Voice* ved å spørre: «If music is a language, then who is speaking?» (Cone 1974:1). Cone plasserer seg, i motsetning til Middleton og Frith, i en klassisk tradisjon, og det er den romantiske lied som er hans utgangspunkt. Fordi den konvensjonelle musikkvitenskapen tradisjonelt har favorisert den klassiske lied når det har vært snakk om forholdet mellom tekst og musikk, vil jeg bruke litt tid på dette her. Når vi snakker om «stemme» i forbindelse med klassisk sang, så er det gjerne komponistens stemme det siktes til, ikke den fysiske stemmen til en eventuell sanger. Forholdet mellom tekst og musikk blir derfor i stor grad et spørsmål om komponistens intensjoner bak det aktuelle verket.

Cone spør: Hvem sin «stemme» er det som taler gjennom en sang?⁷ Er det tekstforfatterens stemme vi hører? Komponistens stemme? Cone argumenterer for at det ikke er *poetens* stemme som høres når teksten formidles gjennom sang, men *komponistens*. Vi kan ikke gå til teksten, til ordene, for å finne hvem sin stemme det er vi hører. For i det øyeblikket poeten har skrevet ned og utgitt diktet er det ikke lenger hans eget, men tilhører den som leser det: Komponisten gjør diktet til sitt eget i det han inkorporerer det i en sang. Det han går ut i fra er sin egen *lesning* av diktet. Det finnes ikke noe absolutt mål for hvordan et dikt skal leses eller tolkes, uansett om det gjennom en kultur kan finnes felles allmenne oppfatninger som gjør seg gjeldende. Det er heller ikke nødvendigvis komponistens oppgave å ta hensyn til hva som var forfatterens opprinnelige intensjon med diktet. Komponisten kan bare forholde seg til diktet

⁶ Se for eksempel <http://www.lyrics-songs.com>, <http://www.lyricsbox.com> og <http://www.lyricsstyle.com> [lesedato: 02.11.05]

⁷ Når jeg nå snakker om «stemme» (hos Cone) er det i betydning av en slags fortellende eller forfattende stemme; ikke selve sangstemmen som fremfører teksten eller melodien. Slik en forfatter kan ha sin «stemme» i en bok som ikke er ensbetydende med de ordene som skrives, kan vi snakke om stemmer i en sang som ikke er ensbetydende med de ordene som fremføres.

slik han selv leser det, og ikke til diktet «i seg selv». Derfor blir ikke komponistens oppgave å forsøke å «oversette» selve diktet til musikk, men det er komponistens egen lesning av diktet som kommer til uttrykk gjennom sangen. Cone skriver videre at det å fange den nøyaktige stemningen i diktet og overføre den til musikk så å si er umulig, da vi snakker om to forskjellige uttrykksformer hvor ett uttrykk ikke kan *oversettes* til et annet:

For a song is not primarily the melodic recitation or the musical interpretation or the criticism of a poem. Although it may be any or all of these it is first of all a new creation of which the poem is only one component. [...] The composer is not primarily engaged in 'setting' a poem. As I have pointed out elsewhere, a composer cannot 'set' a poem directly, for in this sense there is no such thing as 'the poem': what he uses is one reading of the poem—that's to say, a specific performance, for even a silent reading is a kind of performance (Cone 1974:19).

For å finne musikkens «mening» kan vi altså ikke ta utgangspunkt i den skrevne teksten, da teksten slik den fremstår på papiret og teksten slik den opptrer i en sang ikke er det samme: «Att läsa en text man har hört sjungas är att höra den igjen, att läsa en uhörd text är att läsa den som lyrik» (Lindberg 1995:64). Teksten i skrevet form fungerer kun som råmateriale for komponisten: det er gjennom *musikken* at ordene får sin mening:

When we speak, we are normally completely conscious of the words we use, but much less so of our inflections of tone, pitch, loudness, rhythm, and speed. Often when we are excited or deeply moved we are entirely unaware of them. Singing, in its nonverbal aspects, emphasizes just these components of speech and subjects them to artistic control (Cone 1974:33-34).

Når komponisten så bruker en tekst i en sang, spikrer han i følge Cone sin lesning inn i melodien og akkompagnementet. Komponisten bestemmer langt på vei det «tonefall» (melodi) ordene skal sies/synges i, tempo, hvilke ord/stavelser som trykket faller på, frasering, tidsfølelse og så videre. Komponisten bestemmer altså *hvordan* ordene skal framføres, og legger således føringer for hva som skal kommuniseres utover selve ordene. Vår opplevelse av sangteksten avhenger altså ikke bare av ordene som framføres, men påvirkes også av måten de opptrer på gjennom musikken. Cone sier at uansett hva slags følelser eller tanker sangteksten uttrykker, vil det være naturlig for lytteren å oppleve musikken som et uttrykk for det underbevisste: Vi hører ordene som synges, men tolker også sangteksten ut i fra *hvordan*

den fremføres. For mens sangens «hovedperson»⁸ uttrykker seg *direkte* gjennom teksten og melodilinjen, uttrykker den samme hovedpersonen seg *indirekte* gjennom akkompagnementet. Gjennom akkompagnementet visualiseres sider av hovedpersonens underbevissthet. Det kan dreie seg om uttrykk for hovedpersonens følelser, sinnsstemning eller psykiske tilstand. I tillegg kan akkompagnementet ha en funksjon som en fortellerrolle, som kommenterer det som skjer i sangteksten.

Hvis vi tar opp igjen Cones åpningsspørsmål: «Hvis musikk er et språk, hvem er det da som snakker?», kan vi føye til et annet spørsmål: Hvis musikk er et språk, hva skjer da når vi har å gjøre med sang, der ord og musikk klinger samtidig? Har vi da å gjøre med to språk som opptrer samtidig, og hva er så forholdet mellom dem? Når vi har med tekst fremført i en sang å gjøre, blir spørsmålet om hvem sin stemme det er vi hører mer komplekst, da det er flere stemmer som taler til oss på samme tid. Ordene kan fortelle oss én ting, musikken noe annet. Og hva med fremføringen og interpretasjonens rolle? Kan for eksempel timbrale kvaliteter hos sangeren også være med på å påvirke vår oppfattelse av hvem som taler til oss gjennom sangen?

Selv om Cone kommer frem til at det er komponistens stemme vi hører, så åpner han opp for å snakke om flere stemmer som taler gjennom musikken samtidig. Cone snakker om flere «persona» som opptrer i sangen.⁹ I den litterære teksten er det poetens stemme som taler; ikke i betydningen poetens *personlige* stemme, men én av hans mange potensielle stemmer som dikter. Diktet slik det foreligger i skrevet format kaller Cone for den *poetiske persona*. I den rene teksten dekker den poetiske persona hele uttrykket; poetens stemme tar opp all plass. Men i det øyeblikket teksten blir en del av en sang, snakker vi ikke lenger om én stemme. Komponisten kan gjennom musikken overstyre poetens intensjon med teksten ved å for eksempel tilføre ironi: Det musikken kommuniserer kan være motstridende i forhold til hva ordene sier. Samtidig som ordene i sangen er «de samme» som i diktet, kan de altså bli tilført ny mening gjennom musikken. Den verbale teksten får nå sin kanal gjennom den *vokale persona*, som er melodilinjen som synges. Men der den poetiske persona i den skrevne teksten dekker *hele* uttrykket, dekker ikke den vokale persona, som forøvrig kan bruke den samme teksten, hele sangen. For i tillegg til vokallinjen med tekst, er også den *instrumentale persona*,

⁸ «protagonist».

⁹ «Persona» kommer opprinnelig fra latin og betyr «maske» eller «karakter». Når det er snakk om persona her, så er det som en «talende stemme» i musikken.

det vil si akkompagnementet, en del av den *musikalske persona*. Den musikalske persona står da som helheten, hele det musikalske uttrykket, og uttrykker i følge Cone komponistens stemme.

Den personlige stemmen

Nå er ikke den romantiske lied eller komponistens stemme det jeg vil fokusere på her, men Cone kommer med betraktninger jeg mener det er verdt å merke seg, også når fokuset er populærmusikk. Han viser at spørsmålet om «talende stemmer» i musikken er komplekst. For det Cone sier, er at vi ikke kan gå til én del av musikken for å finne dens «mening», men at det er flere «stemmer» som taler samtidig. Derfor er kanskje det vi opplever som musikkens «mening» å lokalisere i *forholdet mellom* de ulike elementene en sang består av. Og dette er vel også i aller høyeste grad relevant når vi snakker om vokal iscenesettelse i populærmusikk? Cones utgangspunkt er den romantiske lied. Er det så komponistens stemme vi hører også gjennom en poplåt? Som også Simon Frith påpeker i *Performing Rites*, så hører vi en Schubertlied som en Schubertlied uansett hvem som fremfører den (Frith 1996:184). Men når det gjelder populærmusikk forholder dette seg annerledes: Vi hører Madonna når Madonna synger, uansett hvem som har skrevet teksten eller komponert låten.

The first general point to make about the pop voice, then, is that we hear singers as *personally expressive* (even, perhaps especially, when they are not singing their 'own songs') in the way that a classical singer, even a dramatic and 'tragic' star like Maria Callas, is not (ibid.:186).

Der den klassiske musikkverdenen i hovedsak fokuserer på verk og komponister, er det artister og band som står sentralt i populærmusikken. Hvis den klassiske lied tilhører komponisten, tilhører den populærmusikalske sangen artisten som fremfører den. Den klassiske sangeren forholder seg til et «klassisk» klangideal og gjennomgår en omfattende skolering av stemmen for å bli i stand til å beherske det klassiske repertoaret. I populærmusikk er derimot den individuelle stemmen av større viktighet; særegne og karakteristiske stemmer som er lett gjenkjennbare kan fungere som identitetsmarkører. De fleste band kan bytte ut en instrumentalist og fortsatt være «det samme» bandet, men å bytte ut vokalistene er en langt mer alvorlig affære. Slik etablerer lytteren et forhold til artisten snarere enn komponisten. Theo van Leeuwen kommenterer dette i *Speech, Music, Sound*:

Individual [classical] singers and musicians might differ in the degree to which they were able to achieve this ideal, but could not develop their own idiosyncratic styles. Vocal and instrumental styles had to be 'impersonal'. [...] In contemporary popular music sound matters more. Key singers and instrumentalists develop their own, immediately recognizable styles of singing and playing, and, thanks to recording, these can now become part of the language of music and be imitated and transformed by countless others (van Leeuwen 1999:127).

Populærmusikkens verden er personfokuset. Mens den klassiske sangeren skal formidle verket, opplever vi ofte at den populærmusikalske sangeren uttrykker «seg selv». Og mens den klassiske lied foreligger som «original» i det partituret komponisten har etterlatt seg, forholder vi oss til konkrete innspillinger når det gjelder populærmusikk. Slik kan flere klassisk skolerte sangere *tolke* Schubert og «eie» sangen like mye (eller like lite), mens det ofte vil bli sett på som en *cover*-versjon hvis en populærmusikalsk artist gjør en låt som andre har spilt inn før, og som «tilhører» en annen artist. Når det gjelder populærmusikk opplever vi altså artisten som «eier» av sangen. Men er det virkelig så enkelt? Når Kurt Nilsen synger «Beautiful Day», er det da U2 sin stemme vi hører, det vil si opplever vi at «Kurt Nilsen synger U2» eller opplever vi at «Kurt Nilsen synger sangen 'Beautiful Day'»? For min egen del så hører jeg Kurt Nilsen synge en U2-låt. Men når Johnny Cash synger «One» av U2, så hører jeg ikke U2, men kun Cash, og opplever at han fyller hele plassen.¹⁰ Disse eksemplene viser at det såkalte eierforholdet mellom artist og låt innen populærmusikken ikke alltid oppleves som like gjeldende, og dette gjør spørsmålet om hvordan vi hører stemmen mer komplekst.

Stemmen som instrument

Vi har sett at det er vanskelig å komme utenom ord når vi har med sang å gjøre, da stemmen er bærer av språk, og stemmen som regel formidler språk også i musikk. Vi var inne på at hvis musikk er et språk, vil det i sang være flere «språk» som taler samtidig. Gjennom ord og melodi uttrykker den syngende stemmen to «språk» samtidig (ord og melodi), to meningsbærere som ikke står i mot hverandre, men som står i forhold til hverandre.¹¹ I sangen

¹⁰ På internett-siden http://www.lyricsdomain.com/10/johnny_cash/ [lesedato: 26.10.05] er sangens tekst faktisk kreditert Cash og ikke U2.

¹¹ Jeg konsentrerer meg om sangstemmen her, og velger på dette tidspunkt å se bort i fra andre potensielle «stemmer» som instrumenter involvert, image, media, produksjon og lignende.

finner vi altså en dualitet av stemmer som vi ikke finner i den rene teksten. Men er ikke den spesifikke klingende sangstemmen også en slik meningsbærer? I tillegg til ordene som synges og melodiføringen, uttrykkes det også informasjon gjennom fremføringen av musikken, blant annet gjennom frasering, stemmebruk og stemmekvalitet. Sangstemmen i seg selv kan faktisk spille en helt sentral rolle for vår opplevelse av musikken. Vi har sett at popsangeren ofte blir tatt for å uttrykke seg personlig, i motsetning til den klassiske sangeren. Vi hører stemmen som mer enn en formidler av ord og melodi. Vi kan snakke om flere talende «stemmer» i en sang, men også sangstemmen *i seg selv* er kompleks. Fordi stemmen står i en slik spesiell posisjon i populærmusikken, foreslår Simon Frith å se stemmen fra fire innfallsvinkler: stemmen som instrument, som kropp, som person og som karakter.

Frith skriver om *stemmen som instrument*: «A voice obviously has a sound; it can be described in musical terms like any other instrument, as something with a certain pitch, a certain register, a certain timbral quality, and so forth» (Frith 1996:187). Stemmen kan brukes som et musikkinstrument, der lyden av stemmen er viktigere enn ordene. For eksempel kan flere stemmer «akkompagnere» en sanger, ved å danne et kor i bakgrunnen. Sangstemmen kan brukes som et annet musikkinstrument, for eksempel ved at flere stemmer danner harmonier eller som perkusivt element, og skiller seg på den måten fra stemmen som «personlig» uttrykkende. Men Frith påpeker at stemmen som instrument allikevel ikke kan sidestilles med andre instrumenter, da «it stands for the person more directly than any other musical device» (ibid.:191). Stemmen indikerer også kjønn, og kan derfor ikke fungere kun som lydeffekt. I følge Cone (1974) er stemmen så nært knyttet til kommunikasjon og språk, at vi uansett bruk vil ha problemer med å høre stemmen som et ordløst instrument: Det vi hører er ikke et instrument som høres ut som en menneskestemme, men en sanger som har valgt bort ordene.

Stemmen som kropp

Enhver sangstemme tilhører en kropp. Sang er en fysisk aktivitet der en rekke muskler i kroppen settes i aktivitet. Det kreves pust for å sette stemmebåndene i sving, og muskelarbeid for å motarbeide luftstrømmen slik at det blir en tone. Kroppen fungerer dessuten som resonanskasse. Nå er ikke sangen unik ved å kreve muskulær aktivitet eller pust ved musisering, kroppen brukes uansett hvilket instrument vi spiller. Men stemmen skiller seg fra andre musikkinstrumenter ved at lyden ikke oppstår i møtet med noe utenfor kroppen, for

eksempel et piano, men produseres både av og med kroppen. Frith skriver om *stemmen som kropp*:

The voice as direct expression of the body, that is to say, is as important for the way we listen as for the way we interpret what we hear: we can sing along, reconstruct in fantasy our own sung versions of songs, in ways we can't even fantasize instrumental technique—however hard we may try with our air guitars—because with singing, *we feel we know what to do* [...] the voice is the sound of the body in a direct sense (Frith 1996:192).

Vi hører ikke bare stemmen som lyd med utspring i en kropp, men stemmen forteller oss også (tilsynelatende) noe om det mennesket stemmen tilhører. Vi kan oppfatte stemmen som tilhørende en mann eller en kvinne, og vi kan dessuten lese inn en rekke andre faktorer. Som Frith påpeker, er måten vi ser slike sammenhenger påvirket av en hel del koder: «And this is not just a matter of sex and gender, but involves the other basic social attributes as well: age, race, ethnicity, class—everything that is necessary to put together a person to go with a voice» (ibid.:196). Stemmen kan gi oss hint om den kroppen som stemmen tilhører («Små dyr lager lyse lyder, store dyr mørke»). Vi setter gjerne «ansikt» på en stemme, men ofte kan slike bilder vi skaper oss vise seg å være langt i fra virkeligheten. Å for eksempel høre en stemme som sexy betyr ikke at vi nødvendigvis ville oppleve sangeren som det.¹² Og en stor og kraftig mann kan faktisk ha en liten og sped stemme. Stemmen kan høres som et direkte uttrykk fra kroppen, men vi kan også gjenkjenne og skille visse stemmer fra hverandre, og dette bringer oss over på Friths neste innfallsvinkel, nemlig *stemmen som person*.

Stemmen som person

På samme tid som vi alle bærer dette instrumentet, er stemmen også et veldig individuelt instrument: Selve stemmekvaliteten varierer fra person til person, vi kan gjenkjenne og skille fra hverandre en rekke stemmer, slik at vi umiddelbart hører hvem som synger eller snakker: Stemmen er vårt «akustiske fingeravtrykk» (Leander 2005). Jeg kan for eksempel raskt høre og oppfatte at det er Michael Stipe i R.E.M. som synger, uavhengig av om jeg har hørt den spesifikke låten før, og uavhengig av produksjonen. Jeg kjenner igjen selve stemmen. Slik

¹² Man kan for eksempel danne seg et tiltalende bilde av personen bak en spesielt tiltalende stemme, bare for å finne ut at dette bildet overhodet ikke stemmer.

fungerer stemmen også som en markør for identitet: «To recognize a voice [...] is to recognize a person» (Frith 1996:191). Frith skriver om stemmen som person:

How does the voice signify a person? What is the relationship of someone's vocal sound and their being? [...] the voice is usually taken to be the person [...] and the voice is certainly an important way in which we recognize people we already know (on the telephone, for example). But it is also a key factor in the way in which we assess and react to people we don't know, in the way we decide what sort of person they are, whether we like or dislike them, trust or mistrust them. This is one reason why we often think we 'know' a singer as part of what we mean by 'liking' their voice (ibid.:196-197).

For er det ikke slik at vi er mer vare for nyanser i stemmen enn i noe annet musikkinstrument? Ikke bare kan vi gjenkjenne og skille mange stemmer, vi kan også ofte høre på stemmen til en person vi snakker med hva slags sinnsstemning denne er i. For eksempel kan man si at man er glad og prøve å høres glad ut, men er man egentlig skuffet og trist, vil dette ofte høres i stemmen, uansett hvor hardt man prøver å høres blid ut. Stemmen avslører oss:

[...] ikke minst avspeiler stemmen hvordan vi har det med oss selv og omverdenen. Følelser, stemme og kroppsspråk går som hånd i hanske. Vi blir så forskrekket at vi mister munn og mæle, så rørt at vi får klump i halsen og så sint at stemmen sprekker eller går i fistel. [...] Stemmen speiler vårt indre. Den engstelige, usikre snakker lavt, ofte med klangløs stemme som har lett for å briste, bli hes og høres luftfylt ut (Leander 2005).

Sinnsstemningen vår påvirker også talens tonefall og melodiføring. Når vi er glade har vi gjerne større variasjon i melodiføringen, og med rikere klangfarge på stemmen. Når vi er triste vil derimot stemmen gjerne virke matt, flat og monoton. Stemmen er så tett knyttet til vårt følelsesliv, og sterke følelser kommer også gjerne til uttrykk gjennom stemmen (seiersbrøl, gledeshyl, redselsskrik etc.). Men det er ikke bare sinnsstemning vil kan «lese» ut av stemmen. Når vi snakker med et annet menneske, kan også stemmen være med på å gi oss en indikator på om vi kan stole på vedkomne. Det er vel ikke helt uten grunn at stillingsannonser for telefonselgere ofte etterlyser søkere med såkalte «telefonstemmer», det vil si stemmer som virker behagelige og som vekker tillit.

Spesielt er vi vare for nyanser i stemmen til mennesker vi kjenner. Når vi så kan føle at vi «kjenner» en sanger vi liker, er det kanskje ikke bare selve stemmen som avgjør dette, men også måten stemmen brukes på. Teknologien har gjort det mulig å bruke stemmen på måter som før kun var forbeholdt ens nærmeste. Slik kan sangeren hviske hemmeligheter i ørene våre (og tusen andre ører) og skape en illusjon av intimitet. Vi kan føle at vi «kjenner» sangeren, da sangeren henvender seg til oss på en direkte og «nær» måte:

All pop singers, male and female, have to express emotion. Their task is to make public performance a private revelation. Singers can do this because the voice is an apparently transparent reflection of feeling: it is the sound of the voice, not the words sung, which suggests what the singer *really* means (Frith 2004:204).

Dette gjør seg kanskje spesielt gjeldende når vi har med såkalte singer-songwritere å gjøre, der samme person står for tekst, musikk og formidling, og der stemmen er en sentral del av det musikalske uttrykket. Det kan da være lett å ta artistens musikalske uttrykk til inntekt for artisten som person. Det vi vet om artisten kan således påvirke hvordan vi oppfatter nyanser i stemme og stemmebruk. Siden jeg i kapittel 3 skal ta utgangspunkt i låter av singer-songwritere, vil jeg her gå litt nærmere inn på forholdet mellom kunnskap om artistens biografi og opplevelse av musikk og stemme.

I «The Electro-Acoustic Mirror: Voices in American Pop» (Brackett 2004) sammenligner David Brackett to ulike versjoner av «I'll be seeing you», sunget av henholdsvis Billie Holiday og Bing Crosby, og viser blant annet hvordan vi «leser» ulike verdier inn i de to interpretasjonene. Brackett poengterer at selv om Crosby solgte langt flere plater enn Holiday, og hans versjon av «I'll be seeing you» toppet hitlistene mens Holidays versjon ikke engang var representert, så har det vært skrevet langt mer om Holiday, og tilgjengeligheten på plater og biografier er langt bedre når det gjelder Holiday enn Crosby. Det er dog vanskelig å finne litteratur som ikke trekker paralleller mellom Holidays biografi og musikalske uttrykk. Holiday som person settes i direkte sammenheng med hvordan hun synger. For eksempel forklares kvaliteter i stemmen med levd liv: «[...] the voice itself is 'thin, cracking', and it 'is sometimes raspy and uncontrolled'. This voice 'reflects the effects of unhappiness', it 'seem[s] sapped by too much life and too much sorrow' [...]» (siterer hentet fra Brackett 2004:237). Frith er også inne på dette: «[...] as listeners we assume that we can hear someone's life in their voice—a life that's there despite and not because of the singer's craft,

a voice that says who they really are, an art that only exists because of what they've suffered» (Frith 1996:185-186). Dette er kanskje også grunnen til at kan det være vanskelig å høre musikken uten å tolke den ut i fra det vi vet om artistens liv, noe også Brackett påpeker:

Present-day listeners may well find it difficult to separate the image of Holiday as an artist tormented by her struggles with drugs and personal relationships from the deeply felt utterances they hear in the recordings (Brackett 2004:236).

Stemmen som karakter

Å høre stemmen som person avleder et spørsmål om hva som «er» en persons egentlige stemme. Brackett påpeker at selv der vi hører stemmen som person, vil denne stemmen aldri kunne være «den egentlige» stemmen til sangeren: «[...] we may sense that musicians (and especially singers) are expressing 'themselves' in song as *one* of the many personas they project musically» (Brackett 2004:233). Vi kan med andre ord si at den eller de stemmene vi hører gjennom en sang ikke er direkte uttrykk for artistens «egentlige» personlige stemme, hvis noe sånt i det hele tatt finnes, men en av artistens *potensielle* stemmer som sanger. Dette bringer oss over til Friths fjerde innfallsvinkel, nemlig *stemmen som karakter*:

There is, first of all, the character presented as the protagonist of the song, its singer and narrator, the implied person controlling the plot, with an attitude and tone of voice; but there may also be a 'quoted character', the person whom the song is about [...] (Frith 1996:198).

Brackett deler mellom stemmen «outside the song», «inside the text» og «outside the text». Stemmen «outside the song» står for det vi vet om artisten fra artikler, biografier, intervjuer etc. Denne stemmen kan vi «høre» i den betydning at det gjør noe med måten vi lytter på. I artistens særegne vokal kan vi så høre artisten som stemmen «inside the text». Men samtidig som vi hører stemmen «inside the text», som er artistens personlige røst, har vi også å gjøre med en stemme «outside the text». Denne stemmen er én av mange persona artisten kan portrettere. Det kan være den aggressive stemmen, den myke stemmen, den likegyldige stemmen, men som ikke er uttrykk for artisten selv som *person*.

Et lite drama

Når vi snakker, bruker vi stemmen på forskjellige måter ut i fra kontekst, hvem vi snakker til eller med, hva slags holdning vi inntar og så videre. Stemmen får en annen tone når vi snakker til en forsamling enn når vi snakker med et barn, når vi snakker med venner eller med foreldre, eller når vi er på jobb. Hver dag ikler vi oss forskjellige roller, og måten vi snakker på følger disse. Det er ikke bare ordene vi velger som forandres, men også måten vi bruker stemmen på. Denne endringen av stemmebruken er ikke noe vi nødvendigvis er oppmerksomme på, endringene skjer ofte ubevisst avhengig av situasjonen vi er i. Samtidig kan stemmen også brukes bevisst:

Stemme er makt. Med stemmen kan du forføre, befale, manipulere. Stemmer gjør inntrykk på oss. Positivt og negativt. Vi blir slitne av den høyfrekvente, skarpe stemmen som skjærer i ørene. Og lytter gjerne til den rolige og sikre stemmen. Det vet lure politikere. Å lære seg visse grep kan være god investering (Leander 2005).

Sangeren synger heller ikke med «den samme» stemmen hele tiden. Å fremføre en sang er på mange måter å fortelle en historie eller spille et lite skuespill, noe som krever at sangeren må forholde seg til noe «utenfor» seg selv. Sangeren er ikke personlig uttrykkende i den betydningen at han eller hun til enhver tid uttrykker *seg selv*. Man kan spørre seg om det finnes noe sånt som en sangers egentlige personlige stemme, da sangen alltid vil være en fremføring der sangeren inntar en eller flere slike roller. Men uansett hva slags karakterer sangeren skal formidle, vil måten karakterene fremstilles på påvirkes av sangeren som person:

A singer, like an actor, is both a dramatic character and a real person. As a character, he must move in accordance with the prescriptions of the musico-dramatic situation—that is, he must be faithful to the text. But as a person, he must insist on his own freedom of action—that he is, he must produce his own interpretation of that text (Cone 1974:60-61).

I stedet for å snakke om én stemme foreslår David Brackett at vi kan snakke om flere stemmegivende stemmer i musikken: «There is thus the possibility – even in a performance by a solosinger-songwriter in which singer, instrumentalist, arranger, and composer are one of the same person – of a multiplicity of authorial voices in the musical text» (Brackett 2004:233). For er det ikke slik at sangeren på samme tid befinner seg *i* sangen (som den som

faktisk fremfører ordene og melodien), og *utenfor* sangen (da sangen er en størrelse i seg selv som sangeren må forholde seg til), og derfor blir formidler av flere stemmer på samme tid, også der sangens tekst kun har én fortellerstemme? Sangeren går inn i teksten og *er* det han eller hun synger om, på samme tid som han eller hun nettopp synger *om* den han/hun *er*. Sangeren kan synte om en person, men tar samtidig inn over seg denne personen; sangeren synger om og representerer karakteren på samme tid.

I tillegg til at sangeren kan formidle en eller flere stemmer i en sang, er det også faktorer utenfor musikken som kan være med å påvirke hvordan vi hører disse stemmene. Selv om sangeren tar på seg ulike roller i det lille dramaet en sang er, spiller sangeren også en annen rolle som ikke forandres fra sang til sang, nemlig rollen som stjerne. I følge Frith (1996) spiller sangeren en dobbel rolle; hun er stjerne og spiller rollen som imaget krever, men samtidig spiller hun rollen som den spesifikke sangen krever; det er altså to roller som spilles på samme tid.

Stemmen som beveger

Simon Friths fire innfallsvinkler til stemmen viser at vi hører sang som mer enn lyd, og sangstemmen som noe mer enn formidler av ord. Det bør også presiseres at vi ikke opplever sangstemmen som én av disse kategoriene, men som en kombinasjon av disse. Men hva er det så som gjør at vi reagerer så ulikt på forskjellige stemmer? Hvorfor «taler» visse stemmer til oss, mens andre bare er pene å høre på? Det kan være vanskelig å beskrive hva det er i en sangstemme som beveger oss; hva som gjør at vi sympatiserer med en stemme og forholder oss likegyldige til en annen. Roland Barthes skriver i «The Grain of the Voice» (Barthes 1990) om stemmens «grain», eller oversatt; «korn»; en kvalitet man kan høre i stemmen som er større enn selve lyden av stemmen.¹³ Barthes påpeker at språkets adjektiver kommer til kort når det gjelder å beskrive dette kornet. En stemme kan oppleves som kornet eller ikke-kornet, og Barthes trekker frem to sangstemmer som eksempler; den ene hvis Barthes opplever som kornet, den andre ikke. Den stemmen som Barthes opplever som kornet er en stemme han liker, mens han ikke har noe til overs for den stemmen han opplever som ikke-kornet, selv om denne tilhører en meget anerkjent sanger. Så hva er dette «kornet» og hvor finner vi det? Barthes påpeker at evalueringen av en stemme som kornet eller ikke-kornet er

¹³ Barthes snakker om «grained» og «ungrained» stemmer, her oversatt som «kornet» og «ikke-kornet» stemme.

individuell. Begrepet «grain» blir en abstrakt størrelse, noe som oppstår i møtet mellom tekst og musikk.

For å sette dette inn i en teoretisk sammenheng bruker Barthes begrepene fenosang og genosang, for å antyde hvor vi finner stemmens såkalte «kornethet». Fenosangen er den del av sangen som handler om kommunikasjon. Fenosangen kommuniserer språket og ordene, men også stil, genre, artistens «personlighet», interpretasjon, ideologi, kultur etc. Fenosangen er alt det som kommuniseres gjennom en sang, det som plasserer sangen i forhold til genre, stil, tidsepoke, og så videre. Genosangen handler derimot ikke om kommunikasjon, tolkning eller uttrykk, men om møtet mellom stemme og språk. Begrepene fenosang og genosang låner Barthes fra Julia Kristevas begreper fenotekst og genotekst, der fenoteksten er ordene og strukturen i språket, det vil si det som kommuniseres, mens genoteksten er selve lydene; vokaler og konsonanter som ikke i seg selv er meningsbærere slik som for eksempel ord. Fenotekst og genotekst opptrer sammen, og det samme gjelder Barthes feno- og genosang. Kornet i stemmen kan høres i genosangen.

The 'grain' of the voice is not—or is not merely—its timbre; the *significance* it opens cannot better be defined, indeed, than by the very friction between the music and something else, which something else is the particular language (and nowise the message) (Barthes 1990:297).

Barthes skriver videre at «The 'grain' is the body in the voice as it sings [...]» (ibid.:299), og viser til en kvalitet i stemmen som kommer fram gjennom produksjonen av ord i en sang. Denne kvaliteten, en «kropplighet», i abstrakt forstand, kan finnes hos sangere i alle genrer og har ingen ting med stilforståelse, tolkning eller teknisk briljering å gjøre, eller noe annet som hører fenosangen til. I følge Barthes har altså noen sangere dette kornet i stemmen, andre ikke. Men han påpeker også at opplevelsen av korn i en stemme er individuell. «The evaluation will be made outside of any law, outplaying not only the law of culture but equally that of anticulture, developing beyond the subject all the value hidden behind 'I like' or 'I don't like'» (loc.cit).

Så hvordan har det seg at vi opplever noen stemmer som kornete og andre ikke? Å oppleve en stemme som kornet er å høre noe mer enn selve stemmen i stemmen, å høre noe mer i genosangen enn bare vokaler og konsonanter. Å høre kornet i stemmen er å forholde seg til

sangerens kropp, ikke den materielle kroppen, men å høre en «kropplighet» i stemmen som vi sympatiserer med. En stemme uten korn er en stemme der kroppen er skjult for oss, der sangeren synger med stemmebåndene og pusten, men hvor sangeren ikke er «i» stemmen, hvor denne såkalte «kroppligheten» mangler. Fordi stemmen er et instrument som produserer lyd direkte fra kroppen, hører vi også stemmen som en del av kroppen, ikke minst fordi vi som lyttere selv er utstyrt med stemme. Simon Frith skriver : «A ‘grained’ voice might, then, simply describe a voice with which, for whatever reasons, we have physical sympathy [...]» (Frith 1996:192). En stemme vi sympatiserer med kan også sees som en stemme som vi føler reflekterer noe i oss selv, selv om det kan være vanskelig å beskrive eksakt hva dette *noe* består i:

[...] we may find that recordings of singers’ voices, rather than communicate information directly about their lives, instead hold up a kind of ‘electro-acoustic mirror’: a mirror that teaches us the language of emotion by reflecting back to us those elements that are difficult to acknowledge in ourselves (Brackett 2004:244).

Dette kan settes i sammenheng med Barthes utsagn om at «[a] text’s unity lies not in its origin but in its destination» (Barthes sitert i Brackett 2004:234). Hvordan vi opplever sangstemmen er ikke bare individuelt, men også kulturelt forankret. Theo van Leeuwen påpeker at «[...] pitch range not only characterizes the emotional temperature of individual sound acts, but also the emotional style of different eras, cultures, social groups and individuals» (van Leeuwen 1999:106). En lys stemme i høyt register kan assosieres med et barns stemme, men i noen kulturer kan også en slik stemme indikere underkastelse. Hvordan vi opplever en stemme blir altså påvirket av en rekke koder som vi leser inn i det vi hører.

Vi forholder oss i populærmusikken altså til individuelle sangstemmer som tilhører bestemte sangere. Vi forholder oss også først og fremst til bestemte innspillinger og dermed konkrete interpretasjoner, der sound og produksjon er med på å definere det populærmusikalske verket. Teknologien som ligger til grunn for den innspilte musikken kan også virke inn på hvordan vi hører selve stemmen. For eksempel kan bruk av effekter som equalizing og reverb påvirke stemmens karakter og klang. Eller vokalisten kan velge å dubbe vokalen, slik at vi hører den samme vokallinjen sunget av to sangstemmer tilhørende en og samme person, samtidig.¹⁴

¹⁴ Se kapittel 3 for mer om overdubbing av vokal.

Hvordan teknologien brukes varierer mellom genrer, artister og fra låt til låt, men den er uansett med på å påvirke lyden som produseres. For enkelte artister er vokalproduksjonen helt grunnleggende for det musikalske uttrykket.

Popsangerens stemme er så å si alltid manipulert, selv om vi ikke alltid hører den slik: Mikrofonbruk og bruk av effekter som for eksempel klang og eq er med på å definere stemmen slik vi hører den. Spørsmålet vi da må stille oss er: Hvilken rolle spiller vokalproduksjonen for hvordan vi hører stemmen? I mange sammenhenger blir den «naturlige» stemmen fremholdt som et ideal, kanskje spesielt der artisten oppleves å uttrykke seg «personlig». Ikke minst gjelder dette mange singer-songwritere. Den «naturlige» stemmen knyttes da opp mot autentisitet, og virker som en indikator på hvor «ekte» artisten er. Tydelig manipulering av stemmen kan i mange tilfeller virke forstyrrende, noe også Middleton kommenterer: «Significantly, technological distortion of voice-sound (through use of a vocoder, for example) is far more disturbing than similar treatment of instrumental playing» (Middleton 1990:262). Men hvordan klinger egentlig en «naturlig» stemme? Vi har jo sett at vi er ekstremt vare for nyanser i menneskestemmen. Men hva vi definerer som en «naturlig» stemme er kulturelt betinget, og avhenger også i stor grad av hva slags referansegrunnlag vi har som lyttere. For når vi definerer en innspilt sangstemme som «naturlig» eller ikke, sammenligner vi den ikke da med andre innspilte sangstemmer? Poenget her er at hvordan vi hører stemmen avhenger av hva vi vurderer den ut fra: Det meste av musikken vi hører er innspilt musikk der stemmen følgelig er manipulert i en viss grad, og den manipulerede stemmen fremstår da gjerne som en mal for det vi kaller «naturlig» stemme.¹⁵

Vi kan imidlertid ikke løsrive vokalen og produksjonen fra den konteksten de opptrer i, da meningen oppstår i spenningen mellom de ulike elementene av en sang. Hvis vi følger Frith og hans utsagn «all songs are narratives» (Frith 1996:199), kan vi føye til at i populærmusikk er all vokal iscenesatt. Denne iscenesettelsen skjer blant annet ved at stemmen plasseres i et «lydrom». For eksempel kan reverb brukes for skape illusjonen av et gitt rom. Samtidig kan stemmen opptre på forskjellige måter innenfor dette «lydrommet», og selve stemmen kan også være manipulert på forskjellig vis. I mange tilfeller vil det vokale uttrykket være basert på et samspill mellom stemme, sangteknikk og teknologi, og vi må derfor se disse i sammenheng når vi har med populærmusikk å gjøre. Hvordan vi hører stemmen avhenger

¹⁵ For eksempel opplever vi det naturlig at stemmen ligger langt frem i lydbildet, selv om den uten teknologiens hjelp ville «druknet» blant de andre instrumentene.

altså ikke bare av stemmen i seg selv, men kan i stor grad påvirkes av forholdet mellom stemmen og det som ellers skjer i låten.

3. Analyse av utvalgte låter

Mitt utgangspunkt

Fordi problemstillingen i denne oppgaven springer ut av min egen lytting til musikk, vil jeg innlede dette kapittelet med en kort begrunnelse for utvalget av låter i analysedelen.

Utgangspunktet for arbeidet mitt var Elliott Smith og låten «Roman Candle». Mitt forhold til Smiths musikk strekker seg en del år tilbake i tid, da jeg ble introdusert for ham via en venninne. Det ble kjærlighet fra første lytting. I årenes løp har jeg mange ganger tatt meg selv i å fundere over hva det er med stemmen til Elliott Smith jeg liker så godt. Verken stemmemessig eller teknisk sett har han det jeg ville kalle en «flott» stemme. Jeg er selv klassisk skolert sanger, allikevel så kan ikke, for meg, den flotteste «klassiske» stemme måle seg mot Elliott Smiths vokal. En av grunnene til at jeg har valgt å gjøre en nærlesning av akkurat «Roman Candle» er at denne låten alltid har virket veldig sterkt på meg, selv før jeg ble oppmerksom på sangteksten. I tillegg til at jeg likte vokalen, låten og produksjonen, så følte jeg at det var noe «mer» i musikken, men dette «noe mer» var vanskelig å definere. Når jeg så kom inn på tanker om det jeg har valgt å kalle vokal iscenesettelse, var «Roman Candle» et naturlig valg å ta tak i: Gjennom å nærme meg musikken med vokal iscenesettelse som utgangspunkt, ønsker jeg nettopp å sette ord på dette «noe». I tillegg til å gjøre egne lesninger av de konkrete låtene jeg har valgt ut, vil jeg diskutere utvalgte sider ved produksjonen som står sentralt i den vokale iscenesettelsen. I forbindelse med «Roman Candle» er overdubbing og lo-fi lydbilde noe av det jeg vil fokusere på.

Den andre låten av Elliott Smith som jeg har valgt å bruke i analysedelen, «I Didn't Understand», blir fremført a capella. Stemmen får her stå alene, og siden mitt fokus er stemmen og iscenesettelsen av denne, vil jeg fokusere på stemmen i seg selv. Den vokale iscenesettelsens rolle for opplevelsen av intimitet og distanse står her sentralt. Valget av Bright Eyes «The Big Picture» har sitt opphav i at jeg merket meg måten den er produsert på da jeg hørte låten for første gang for noen år siden. Jeg reagerte på at lydrommet forandret seg underveis i låten, og den gang oppfattet jeg det som at låten «startet utendørs og sluttet innendørs». I forbindelse med «The Big Picture» vil jeg blant annet ta for meg de akustiske omgivelsenes betydning, forandringer i lydrommet og den vokale iscenesettelsen rolle i

opplevelsen av låtens identitet. I Damien Jurados «December» er det først og fremst de instrumentale omgivelsene som står i sentrum. Sangtekstens handling er lagt til North Dakotas snødekte øde sletter, og gjennom produksjonen og iscenesettelsen av stemmen setter Jurado opp en «auditiv scene» av snø og is. Jeg har hørt ganske mye på Damien Jurado, men effekten av iscenesettelsen i «December» sto plutselig veldig klart for meg en dag da jeg hørte låten spilt på stereoanlegget i bilen. Plutselig forsvant en del frekvenser, slik det ofte gjør i bilstereoer, og «vinter-lyder» av vind og is var nesten det eneste jeg hørte av låten.

Siden jeg tar utgangspunkt i musikk av singer-songwritere, og de utvalgte låtene av Elliott Smith, Bright Eyes og Damien Jurado alle er fra det siste tiåret, vil jeg også ta for meg en låt av en «eldre» singer-songwriter. Joni Mitchell har vært, og er, et stort forbilde for mange musikere og låtskrivere. I «This Flight Tonight» skjer det en forandring i lydbildet, om enn bare for en kort periode, som her får stå som et tidlig eksempel på iscenesettelse av vokalen hos singer-songwriteren.

Underveis i dette kapittelet vil jeg gjøre en kort presentasjon av artistene Elliott Smith, Bright Eyes og Damien Jurado. Jeg har imidlertid valgt å ikke komme med noen tilsvarende presentasjon av Joni Mitchell, da jeg mener at hennes ståsted som artist burde være kjent for de fleste. Analysen av de tre førstnevnte artistenes låter vil også være noe mer omfattende enn analysen av «This Flight Tonight».

Singer-songwriteren

Når jeg her skal ta utgangspunkt i den såkalte singer-songwriteren, bruker jeg ikke denne merkelappen som en genrebetegnelse. Med singer-songwriter menes her en artist som både skriver egne låter (tekst og melodi) og som selv fremfører disse låtene (sang og akkompagnement). Noen singer-songwritere står også som produsenter for sine innspillinger.

Selv om «singer-songwriter» ikke er en genrebetegnelse, har artistene som får denne merkelappen gjerne en del ting til felles når det gjelder det musikalske uttrykket: «[...] most singer/songwriter records have a similar sound, which is usually spare, direct, and reflective, which places the emphasis on the song itself.»¹⁶ Sangtekstene og det personlige uttrykket tillegges viktighet, og musikken blir gjerne tatt for å speile artistens indre liv: «In this pop

¹⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Singer-songwriter> [lesedato: 15.02.06]

music category, the song's lyrics usually fall into the 'confessional mode', appearing to reveal some aspects of the singer-songwriter's inner experience» (Brackett 2004:233).

Det finnes i dag en mengde ulike artister som blir kalt singer-songwritere, og kanskje enda flere som kaller seg selv det.¹⁷ Når det i litteraturen refereres til singer-songwriteren er det ofte artister som Joni Mitchell, Leonard Cohen og James Taylor som trekkes frem.¹⁸ Dette er artister som opplevde suksess som singer-songwritere tidlig på 1970-tallet. Og det var også tidlig på 1970-tallet at singer-songwriteren «oppstod». En del singer-songwritere hadde bakgrunn fra 1960-tallets folk-scene, men agendaen skilte seg fra protestsangernes:

[Tekstene] var sjelden politiske eller direkte samfunnskritiske, som i 60-tallets folk. Tekstene var oftere av psykologisk karakter, handlet om mellom-menneskelige forhold, eller var selvbeskuende og introspektive (Blokhus og Molde 1996:298).

Der visesangeren var historieforteller eller formidlet et budskap, handlet singer-songwriteren sangtekster gjerne om personlige forhold og egne betraktninger. Sangtekstene var også her sentrale, men budskapet var ikke viktigere enn det kunstneriske uttrykket, og musikken var langt mer avansert enn visesangerens tre-greps sanger, både når det gjaldt arrangementer og instrumentbruk. I tillegg til å uttrykke seg «personlig» gjennom musikken, fremstod artisten også som «seg selv», og mange singer-songwritere hadde dessuten en intellektuell appell¹⁹: De tok ikke i bruk spesielle klær eller ytre effekter, og brukte ikke utseende, image eller «skandaløse historier» for å tiltrekke seg lyttere. Fokuset var fullt og helt på musikken.

Hvordan kan så den vokale iscenesettelsen være med på å forme singer-songwriteren uttrykk? Serge Lacasse skriver:

Further uses of 'natural' environments are found in recordings by artists putting strong emphasis on lyrics rather than on music such as singer-songwriters Bob Dylan or Leonard Cohen whose recordings can generally be considered as adopting a quite realistic aesthetic (Lacasse 2000:180).

¹⁷ Se for eksempel <http://singer-songwriter.com> [lesedato: 15.02.06]

¹⁸ Se for eksempel Blokhus og Molde (1996), Brackett (1995), Lacasse (2000)

¹⁹ Joni Mitchell var for øvrig kunstmaler og Leonard Cohen forfatter/poet.

I studio skapes et auditivt «rom» som vokalen plasseres i, og dette rommet illuderer gjerne et realistisk rom. Dette, samt lite bruk av klang eller andre lett hørbare effekter på stemmen, bidrar til å rette fokus mot låten, teksten og fremføringen:

Often, recordings by such artists may even display no reverberation at all, apparently again in order to focus attention on lyrics and to provide a greater sense of intimacy, which is characteristic of this musical style [...] Indeed, the type of subtle, 'natural' reverberation used in such songs, or its complete absence, helps the listener focus on voice itself and the uttered words rather than on sound effects that could be considered disturbing. It also provided some sense of intimacy, which again is characteristic of most songs belonging to this musical style (ibid.:180-181).

I tillegg til at vokalen plasseres i realistiske omgivelser, så holder disse omgivelsene seg konstante låten igjennom. Instrumenter kan tas ut og inn, og vokalen kan varieres innenfor låten, men den settingen, det «rommet» stemmen er plassert i, er konstant. Forandringer i det «rommet» som vokalen opptrer i kan virke forstyrrende og ta fokus bort fra fremføringen av låten. Dette fordi mennesket har en godt utviklet evne til å «lese» sine omgivelser ut i fra det man hører, noe som også William Moylan påpeker:

Humans experience and remember the sound quality of a great many natural environments (in much the same way as they remember timbres). Further, they have the ability to match those environments in their previous experiences to new environments they encounter, thereby allowing for the evaluation of the characteristics of host environments (Moylan 1992:30).

Ikke bare kan vi «lese» rommet og plassere sangstemmen i forhold til dens omgivelser (som riktignok er en illusjon, da dette «rommet» er skapt i studio), men vi kan også «lese» vår plassering som lyttere i forhold til dette rommet, og vår plassering i forhold til sangeren. Den vokale iscenesettelsen virker derfor ikke bare inn på hvordan vi hører selve stemmen til sangeren, men kan også påvirke hvordan vi forholder oss til den.

Den vokale iscenesettelsen lar vokalen opptre i et rom, plasserer stemmen i dette rommet, og indikerer sangerens plassering i forhold til lytteren. I tillegg kan vokalproduksjonen skape en illusjon av nærhet eller distanse, sosialt så vel som fysisk. Den vokale iscenesettelsen kan

dessuten avlede en rekke assosiasjoner og følelser hos lytteren, som kan være med på å påvirke hvordan denne opplever musikken. Vi skal i det følgende se nærmere på ulike sider ved vokal iscenesettelse i et utvalg låter av singer-songwritere.

JONI MITCHELL

Som singer-songwriter på 1970-tallet kan det virke som om Joni Mitchell ikke har noen særlige begrensninger verken når det gjelder låtskriving, sang eller gitarspill. Som gitarist, svært dyktig sådan, eksperimenterte hun med åpne tunings, og «fant på» nye akkorder etter behov. Som artist var hun kompromissløs, kanskje spesielt stemmemessig. Med sitt store stemmeomfang og sin kontrollerte vokalbruk kunne hun skrive låter med svært krevende melodiføringer og fremføre dem med den største selvfølgelighet. For albumet *Blue* (1971) står hun også oppført som produsent. «This Flight Tonight» får her stå som en låt fra dette albumet der den vokale iscenesettelsen brukes bevisst for å fremheve deler av det musikalske uttrykket.

This Flight Tonight (2:52)

«Look out the left», the captain said,
«The lights down there, that's where we'll land».
I saw a falling star burn up
Above the Las Vegas sands.
It wasn't the one that you gave to me
That night down south between the trailer;
Not the early one
That you can wish upon;
Not the northern one
That guides in the sailors.

Oh starbright, starbright
You've got the lovin' that I like, all right
Turn this crazy bird around
I shouldn't have got on this flight tonight.

You got the touch so gentle and sweet
But you've got that look so critical
Now I can't talk to you baby
I get so weak
Sometimes I think love is just mythical
Up there's a heaven
Down there's a town
Blackness everywhere and little lights shine
Blackness, blackness dragging me down
Come on light the candle in this poor heart of mine.

Oh starbright, starbright
You've got the lovin' that I like, all right
Turn this crazy bird around
I shouldn't have got on this flight tonight.

I'm drinking sweet champagne
Got the headphones up high
Can't numb you out
Can't drum you out of my mind
They're playing «Goodbye baby, baby goodbye,
Ooh, ooh, love is blind»
Up go the flaps, down goes the wheels
I hope you got your heat turned on baby
I hope they finally fixed your automobile
I hope it's better when we meet again baby.

Starbright, starbright
You've got the lovin' that I like, all right
Turn this crazy bird around
I shouldn't have got on this flight tonight

Vokalen er tørr, noe som fremhever teksten (det er mye tekst som skal fremføres på relativt kort tid her) og som lar Mitchell synge direkte mot oss som lyttere istedenfor ut i et stort rom. Vokalen har en fremtredende plass i lydbildet, og gitaren støtter opp om stemmen.

Sangens persona befinner seg i et fly, men skulle kanskje ønske hun ikke var på vei dit hun skulle: «Turn this crazy bird around. Shouldn't have got on this flight tonight». Teksten synges i «jeg-form», og sangens persona veksler på å «fortelle» og å henvende seg til en eller annen håpløs elsker (som ikke er der). Lydrommet som låten opptrer i holder seg konstant så å si gjennom hele låten. Lydbildet er realistisk i den forstand at det høres ut som at fremføringen av låten kunne skje i virkeligheten og i «realtime». Den vokale iscenesettelsen samsvarer således med beskrivelsene over.

Men selv om vokalen er plassert i et realistisk rom, så samsvarer ikke dette rommet med det rommet som sangens persona befinner seg i. For selv om sangens persona sitter på et fly, så er det heller dennes tanker og følelser vi får ta del i. Den vokale iscenesettelsen er med på å skape en følelse av intimitet og direkthet, som gjør at vi kan føle at vi er «inne i» hodet til sangens persona. Dette forsterkes av det ene stedet i låten der rommet som stemmen opptrer i forandres. Her brytes det konstante rommet for en kort periode (1:49-2:05). Det skjer ved at

sangeren refererer til musikken hun hører i hodetelefonene mens hun sitter på flyet (uthevet tekst):

I'm drinking sweet champagne
Got the headphones up high
Can't numb you out
Can't drum you out of my mind
They're playing «*Goodbye baby, baby goodbye,*
Ooh, ooh, love is blind»

Her får vi plutselig høre det samme som sangens persona hører. Ved kraftig bruk av eq skapes et «hodetelefon-sound», og dette partiet skiller seg klart ut fra resten av låten. Her setter Mitchell inn fullt band med trommer og slidegitar for en kort periode, for å illudere dette bandet som sangens persona hører i hodetelefonene. I tillegg har hun lagt til flere koringer på vokalen. Dette er det stedet i låten, og for øvrig på hele albumet, der det settes inn flest musikalske ressurser. Likevel velger Joni Mitchell å nærmest equalize det bort. Hvorfor velger hun å gjøre dette? Det som i alle fall er sikkert, er at det er effektivt.

Det er fremdeles Mitchells stemme vi hører, men den vokale iscenesettelsen gjør at vi allikevel opplever den annerledes. Samtidig som at dette sidespranget fra det ellers så konstante rommet vokalen opptre i er med å «krydre» låten rent musikalsk, så fungerer den vokale iscenesettelsen her også som en understreking av det sangteksten på mange måter handler om, nemlig «love is blind». Der Mitchell setter inn flest ressurser, er der lyden virker mest «fjern». Kanskje kan dette tolkes som et musikalsk bilde på kjærligheten, der innsats ikke alltid belønnes med nærhet. I store deler av låten får vi ta del i sangerens tanker, følelser og iakttagelser der hun sitter på flyet, uten av vi som lyttere blir invitert inn i det fysiske miljøet hun beskriver. Men så plutselig hører vi det samme som henne.

Joni Mitchell bruker her teknologien til å understreke og fremheve visse deler av låten. Hun gjør en bevisst iscenesettelse av vokalen, og bruker mye ressurser på noe som varer bare noen få sekunder. Det er ikke bare selve låten og fremføringen av den som blir artistens anliggende, men også produksjonen blir en del av dennes kunstneriske uttrykk. I «This Flight Tonight» er den vokale iscenesettelsen en følge av bevisste kunstneriske valg gjort av artisten selv.²⁰

²⁰ Joni Mitchell er oppført som produsent for albumet.

Singer-songwriteren på 1970-tallet stod på mange måter for det vi kan kalle en «realistisk estetikk». Låtene står ofte som komposisjoner som er innspilt slik de «er». Selv om vi finner eksempler der vokal iscenesettelse blir mer iørefallende (som «This Flight Tonight»), så ligger produksjonene stort sett ganske nært innpå det vi kunne forvente oss i en «live» fremføring.

Singer-songwriteren i dag

Hvor står så singer-songwriteren i dag? Utviklingen av teknologien har gjort det mulig for «hvem som helst» å skaffe seg et hjemmestudio. Det er i dag mange singer-songwritere som ikke bare skriver låter og fremfører dem, men som har kontroll over *hele* det musikalske uttrykket, også det produksjonstekniske. For flere artister er teknologien ikke bare et verktøy for å spille inn sine komposisjoner, men en viktig del av det musikalske uttrykket. Det åpner opp for muligheter til å eksperimentere med lyd, og for å skape nye sounds og nye uttrykk. Og ikke minst åpner det opp for flere muligheter når det gjelder vokal iscenesettelse:

Environmental characteristics of both the host environments of the individual sound sources and the perceived performance environment play significant roles in music production. These artistic elements have the potential to provide significant information for communicating the musical message of the piece of music (Moylan 1992:227).

I tillegg til den teknologiske utviklingen og økt tilgang til teknologi, så har vi i dag singer-songwritere med høyst ulik bakgrunn. Det er altså ikke bare de teknologiske mulighetene eller begrensningene som avgjør hvordan teknologien brukes. I tillegg kommer estetiske valg og genre- og stilimpulser fra mange hold, forhold som til sammen gjør at singer-songwritere i dag skaper musikk som kan være vidt forskjellig.

Her skal vi ta utgangspunkt i tre mannlige amerikanske singer-songwritere: Elliott Smith, Damien Jurado og Bright Eyes. Dette er artister som har bakgrunn i den amerikanske indie/punk/hardcore/alternative-scenen, men som er blitt kjent som singer-songwritere. De får her stå som representanter for en gitarbasert låtskriving der produksjonen og den vokale iscenesettelsen blir en del av komposisjonen. I de låtene vi her skal se nærmere på vektlegges riktignok sangteksten, men istedenfor å gi denne oppmerksomhet ved å «rydde plass» i lydbildet, velger de å iscenesette den gjennom produksjonen. Disse artistene har også det til

felles at de kan plasseres under paraplybetegnelsen «indie». «Indie» kommer av «independent», og betegner tradisjonelt artister som er knyttet til «uavhengige» plateselskaper, eller «independent labels». Dog er det flere indie-artister som gir ut plater på større og mer kommersielle selskaper. Men disse har da gjerne startet karrieren på uavhengige plateselskaper, og har i overgangen til et større selskap beholdt sin «kunstneriske frihet» til selv å bestemme hvordan musikken skal utformes. De har gjerne full kontroll over sitt eget musikalske uttrykk, også når det gjelder det produksjonsmessige.

Jurado, Smith og Bright Eyes står her også som representanter for en estetikk der et lo-fi lydbilde ofte brukes bevisst i det kunstneriske uttrykket. Even Ruud skriver om hi-fi og lo-fi lydmiljøer:

[Hi-fi lydmiljø] er et akustisk miljø hvor de enkelte lydene kan høres tydelig fordi det generelle støynivået er lavt. Det er mindre overlapping av lyder. Vi opplever både perspektiv, forgrunn og bakgrunn i lydbildet [...] Under lo-fi-lytteforhold blir akustiske signaler tildekket av en overbefolket mengde av lyd. Lyd maskerer lyd. Det legger seg et lag av bredbåndstøy over hele landskapet (Ruud 2005:44-45).

I et hi-fi lydlandskap vil vi oppleve akustisk distanse og det er lett å skille de ulike lydkildene fra hverandre. I et lo-fi lydlandskap vil vi derimot ha større problemer med å lokalisere de ulike lydkildene. Et landlig miljø kan være et eksempel på et hi-fi lydlandskap, mens en travel bygate kan utgjøre et lo-fi lydlandskap. Dette kan overføres til produksjonsforhold i studio. Som tidligere nevnt, så skapes det gjennom produksjonen et auditivt «rom» som vokalen plasseres i. Også her kan vi snakke om lydrom som er hi-fi eller lo-fi. I vår sammenheng står særlig en lo-fi estetikk sentralt, og lo-fi lyd kvalitet blir en del av den vokale iscenesettelsen både hos Smith, Jurado og Bright Eyes. Jeg skal derfor kort redegjøre for hva jeg mener med dette. «Lo-fi» brukes både om lyd kvalitet og som betegnelse på en genre. Om det egentlig er snakk om genre kan diskuteres, men en rekke artister og band som har til felles at de fremelsker et «uprodusert» uttrykk plasseres ofte under betegnelsen «lo-fi»: «Often lo-fi artists will record on old or poor recording equipment, originally out of financial necessity but

now mainly due to the unique aural qualities available from the technologies».²¹ Når jeg bruker begrepet «lo-fi», er det som betegnelse på lyd kvalitet:

Low fidelity or lo-fi describes a sound recording which contains accidental artefacts, such as distortion or environmental noise, or a recording which has a limited frequency response. This stands in contrast to high fidelity or 'hi-fi'.²²

Gjennom musikkproduksjonens historie har det skjedd en enormt stor utvikling av teknologien, noe som har endret vilkårene for både innspilling og avspilling av musikk. Den generelle utviklingen har vært mot «bedre» lyd, der et mål har vært et hi-fi lydbilde, rensket for uønsket støy.²³ Det har skjedd en stor utvikling av det produksjonstekniske, for eksempel med digitalisering av audio. Cd-platen, som kom i 1982, var et stort skritt videre mot «renere» lyd, og gode avspillingsmedier er blitt billigere og dermed mer tilgjengelige for folk flest. Paul White skriver om populærmusikkproduksjonen på 1980-tallet:

The Eighties was the decade in which recording technology and synthesised instruments progressed in such leaps and bounds that, in the hands of some artists and producers, it became at least important as the song. [...] If there was a shared emphasis among the varied styles thrown into the charts from the early to mid-Eighties it was one of unnatural sound, created electronically by sequencers, drum machines, synthesisers and the advent of sampling [...] (White 1996:281).

Kort sagt så bidro den teknologiske utviklingen til at man etter hvert fikk muligheten til å oppnå en helt «ren» lyd. Men når muligheten for å fjerne all støy på innspillingen var tilstede, tok det ikke lang tid før det for noen band og artister ble et mål å gjenskape det «ufullkomne» lydbildet fra tidligere tider. På 1990-tallet kom det en rekke artister som ønsket seg vekk fra et hi-fi lydbilde:

[...] they recorded only from their own home--their own living room, garage or basement. This music falls within the umbrella of "lo-fi," a reaction to the excessively "hi-fi" music of the 1980's and 90's, a reaction to the dishonest

²¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Lo-fi_music [lesedato: 02.06.06] Se også http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_lo-fi_bands [lesedato: 02.06.06]

²² <http://en.wikipedia.org/wiki/Lo-fi> [lesedato: 02.06.06]

²³ Jeg vil ikke si at den samme estetikken eller den samme lyd kvaliteten (hi-fi) nødvendigvis har vært gjeldene for *all* populærmusikk, men jeg sikter her til den generelle utviklingen basert på et ønske om «bedre» lyd.

aesthetic of big budget recording artists, controlled by marketers and increasingly narrow niches of popular music.²⁴

Det er også en del band og artister som går under betegnelsen lo-fi/indie som har jobbet mot og oppnådd stor kommersiell suksess, som for eksempel The White Stripes. Denne duoen har tatt i bruk gammelt musikk- og innspillingsutstyr i et forsøk på å oppnå et «eldre» sound. Men det er kanskje mindre kommersielle artister og band som først og fremst betegnes som lo-fi. Elliott Smith, Damien Jurado og Bright Eyes kan alle kalles lo-fi- og indie-artister. Dette er basert både på deres lydbilde/sound, bruk av innspillingsutstyr, tilhørighet til plateselskaper og det musikalske uttrykket generelt. Det er også knyttet til image, noe vi ikke skal gå videre inn på her. Et annet aspekt ved lo-fi det kunne vært interessant å forfølge, er forholdet mellom lo-fi og idéen om autenticitet. Jeg vil imidlertid la dette ligge, og heller vende tilbake til mitt hovedfokus: den vokale iscenesettelsen.

Når det er snakk om vokal iscenesettelse hos dagens singer-songwriter og i populærmusikk for øvrig, så finnes det utallige eksempler på låter der den vokale iscenesettelsen er av stor betydning for låtens identitet.²⁵ Her kan jeg bare presentere noen få eksempler på hvordan iscenesettelse kan fungere. Gjennom analyse av fire låter skal jeg presentere noen sider ved vokal iscenesettelse og vise hvordan iscenesettelsen kan virke inn på hvordan vi hører en stemme og hvordan vi opplever en låt.

ELLIOTT SMITH

Elliott Smith ble født i Omaha, Nebraska, i 1969. Da han var fem år gammel flyttet han med moren og stefaren til Dallas, men flyttet som 14-åring til faren i Portland, Oregon. Det var også på denne tiden han begynte å spille inn sine første låter, på en 4-spors båndopptaker. Etter endt skolegang flyttet han tilbake til Portland, hvor han og en venn dannet bandet Heatmiser. Med bakgrunn fra amerikansk undergrunns punk-scene og folkrockbandet Heatmiser, hadde Smith hele tiden skrevet egne låter, og i 1994 startet han sin solokarriere med albumet *Roman Candle* utgitt på Cavity Search Records. Dette albumet består av låter skrevet opp gjennom hans ungdomstid, og er innspilt og produsert av Smith selv. Senere fulgte flere utgivelser, et selvtitulert album i 1995 og *either/or* i 1997, begge utgitt på labelen Kill Rock Stars. Denne

²⁴ <http://www.mindspring.com/~jmaier/honest.htm> [lesedato: 02.06.06]

²⁵ Riktignok er låtene jeg har valgt ut til analyse utgitt mellom 1994 og 2002, men estetikken og måten å iscenesette på er like aktuell i skrivende stund.

uavhengige labelen har en mengde «alternative» artister i sin katalog, og skriver om seg selv: «Originally intended to release spoken word seven inches under the ‘wordcore’ moniker, it quickly expanded to become a punk rock rock and roll label thru the release of a compilation, some rock seven inches, and albums and EPs».²⁶ Disse albumene består for det meste av gitarbaserte låter, har et relativt lo-fi lydbilde og de fleste instrumenter trakteres av Smith selv, med unntak av et par bidrag fra nære venner. Neste album, *XO*, kom ut i 1998 på Dreamworks Records. Denne utgivelsen er mer «produsert», og inneholder arrangementer med blant annet diverse strykere og blåsere. Samme år ble Elliott Smith nominert til Oscar for beste sang, for «Miss Misery» fra filmen *Good Will Hunting*. I 2000 kom han med sitt femte album, *figure 8*. Det siste albumet som bærer Elliott Smiths navn er *From a basement on a hill*, gitt ut posthumant i 2004. I 2003 tok han sitt eget liv, 34 år gammel.

Elliott Smiths utgivelser varierer fra det «hjemmelagde» (lo-fi) til det veldig «produserte» (hi-fi) lydbildet. Men hans diskografi viser ingen rettlinjert «utvikling» fra det ene til det andre. Et lo-fi lydbilde trenger ikke nødvendigvis være et resultat av manglende tilgang til noe «bedre», men kan være resultatet av bevisste estetiske valg. Stilmessig er Smiths musikk blitt kalt lo-fi, indiepop, indie-rock, folk-rock, folk-punk, singer-songwriter, sadcore, slowcore, male-neuvo-folk, alternative etc. Som artist går han her inn under definisjonen av singer-songwriter, da han både skrev tekster, komponerte og fremførte sine egne låter. Han har også produsert det meste av musikken selv.

Elliott Smith blir ofte tatt for å uttrykke seg personlig, og tekstene tolket som å speile hans problemfylte tilværelse.²⁷ Personlig slet han med rusavhengighet, depresjoner og alkoholproblemer, noe som ofte gjenspeiles i sangtekstene. Han slet også med minnene om en vanskelig barndom, noe vi kommer tilbake til i forbindelse med låten «Roman Candle». Det kan virke som om det er viktig for lytterne hans å trekke paralleller mellom biografi og kunstnerisk uttrykk, særlig etter hans død: «With songs full of death, drugs, and destruction [...] there’s real emotion here».²⁸ Men selv om vi kan finne mange paralleller mellom Smiths biografi og sangtekstene hans, så har han selv uttalt: «I don’t feel like my songs are

²⁶ <http://www.killrockstars.com> [lesedato: 22.03.06]

²⁷ Se blant annet forumet på Smiths offisielle hjemmeside <http://www.sweetadeline.net> [lesedato: 25.03.06] og <http://songmeanings.net> [lesedato: 25.03.06]

²⁸ http://www.bbc.co.uk/music/rockandalt/reviews/elliottsmith_basement.shtml [lesedato: 15.05.05]

particularly fragile or revealing [...] It's not like a diary, and they're not intended to be any sort of superintimate confessional singer-songwriterish thing».²⁹

Overdubbing; én sanger, to stemmer

Jeg skal her ta for meg to av Elliott Smiths låter, og se hvordan den vokale iscenesettelsen kan bidra til å påvirke opplevelsen av stemmen og «meningen» i låtene. Et karakteristisk trekk ved Elliott Smith er at han nesten alltid velger å dubbe vokalen. Dette påvirker også syngestil og «sound», og er en viktig del av hans uttrykk.

Overdubbing skjer ved at sangeren synger to tilnærmet identiske strofer på to forskjellige spor, og at disse sporene kjøres samtidig, slik at effekten blir to stemmer som synger unisont.³⁰ Overdubbing brukes ofte for å gi vokalen mer fylde. Fordi de to stemmene tilhører den samme personen, med dennes fraserings og unike timbre, vil effekten bli en annen enn hvis to ulike sangere skulle synges den samme melodien samtidig.³¹

Sangerens stemme slik den høres ut i dubbet versjon kan aldri eksistere i «den virkelige verden», da overdubbing forutsetter at låten ikke spilles inn i «real time». Den stemmen vi hører, som altså er to stemmer tilhørende samme person og som synger tilnærmet det samme, er en stemme som ikke eksisterer utenfor innspillingen.

Ingen sanger kan reprodusere den eksakt samme fremføringen av en sang. I tillegg til at vokalen virker fyldigere, kan disse små variasjonene i de to fremføringene sammen føre til et litt annerledes sound på vokalen: «[...] on an acoustic level, the actual consequence of this inability to produce two identical signals was the 'cancelling-out' of *phase* – the two recombined signals being alternately 'in and out' of *phase*» (Julien 1999:360). Dette er spesielt aktuelt når det gjelder overdubbing i mono. I stereo kan de to vokalsignalene panoreres til hver sin side, og phasing- effekten vil ikke nødvendigvis bli like fremtredende:

²⁹ <http://www.cnn.com/2003/SHOWBIZ/Music/10/22/obit.elliott.smith.ap/> [lesedato: 10.05.05]

³⁰ Overdubbing, dubbing og double-tracking er begreper som brukes litt om hverandre i litteraturen. Jeg velger her å bruke begrepet «overdubbing» når jeg refererer til produksjonsteknikken, mens jeg vil si «å dubbe vokalen».

³¹ ADT (Automatic Double Tracking) er en annen måte å fremkalle en lignende effekt på. Her spiller man av to identiske vokalspor (én fremføring), det ene i original utgave og det andre med en liten delay. Dette resulterer i en tilnærmet chorus-effekt. Når jeg her bruker begrepene overdubbing eller dubbing, så er det ikke ADT, men to fremføringer spilt sammen jeg refererer til.

«phasing will still be partially present (depending on the listening-situation), but the overall effect will be more felt as a spatial effect» (Lacasse 2000:130).

Overdubbing påvirker ikke bare vokalens «kropplighet» slik vi hører den, men kan også bidra til vokalens plassering i forhold til det rommet den opptrer i. Mens vi som regel lett kan lokalisere én enkelt stemme, vil en dubbet vokal kunne være vanskeligere å lokalisere, nettopp fordi den ikke stammer fra én stemme, men fra to stemmer tilhørende den samme personen. Effekten av dette kan være at vokalen oppleves å være tilstede uten å kunne lokaliseres til ett punkt: «Two sound sources cannot be conceived as occupying the same physical location. Our sensibilities will not allow this to occur» (Moylan 2002:176). Selv om vi ved overdubbing har å gjøre med to stemmer som i utgangspunktet stammer fra den samme lydkilden, så vil de to stemmene ikke være plassert samme sted i lydbildet.

Vi skal i følgende analyser ta for oss noen eksempler der overdubbing av vokalen fungerer som en viktig del av den vokale iscenesettelsen. Jeg vil her ikke gå nærmere inn på de rent tekniske sidene ved overdubbing, men se på hvordan dette kan være med på å påvirke hvordan vi opplever låten som helhet.³² Målet er å vise hvordan den vokale iscenesettelsen kan være med på å bestemme hvordan vi hører artistens stemme, låtens persona, hvordan vi forstår teksten og så videre.

Roman Candle (3:36)

«Roman Candle» er første låten på Elliott Smiths debutalbum ved samme navn. Albumet er spilt inn på en 4-spors båndopptaker og mikset og produsert av Smith selv. De fleste låtene på *Roman Candle* ble spilt inn uten tanke på noen utgivelse. Elliott var fremdeles med i Heatmiser, men spilte for seg selv inn egne mer lavmælte låter som ikke passet inn i bandet. Innspillingen av albumet *Roman Candle* fant sted i kjelleren under leiligheten Smith delte med kjæresten, som forteller:

He recorded in the basement, which was not a pretty place. Lots of people had moved through that house, and the basement was piled high with abandoned stuff, so he sort of carved out a little niche, set up a stool and a mic stand, and

³² Se for øvrig Julien (1999) og Lacasse (2000) for mer om overdubbingens historie, opprinnelse og utvikling, samt de tekniske aspektene ved bruk av overdubbing i musikkproduksjoner.

meticulously recorded the whole thing, going back and punching in tiny changes, sometimes a single word or chord (JJ Gonson sitert i Nugent 2004:53).

Låtene ble spilt inn på en kassett som Elliott kun spilte for sine venner. Kjæresten JJ Gonson, som også var Heatmiser's manager, tok med seg Elliotts kassett og spilte den for dem som ville høre, noe som resulterte i at Cavity Search Records ville gi den ut. Gonson forteller:

He never meant for his solo stuff to be heard or released. I don't think he ever would have considered playing it for anyone at any kind of label and probably was a bit horrified that I had. [...] Elliott had all these songs all piled up in his head, and nowhere to use them, so he put them on cassette. I think he did things he wouldn't have done had he thought they might be heard in a real way [...] (ibid.:55-56).

Selv om Elliott Smith ikke hadde spilt inn låtene med tanke på utgivelse, ville plateselskapet gi dem ut slik de forelå. «Roman Candle» er en låt som ofte tolkes til å handle om Elliotts forhold til stefaren.³³ I tillegg til temaer som rusavhengighet, er forholdet til stefaren et tema som dukker opp i flere av Smiths låter.³⁴ Som barn skal Elliott ha blitt utsatt for overgrep, og det er lett å tolke «Roman Candle» i retning av å omhandle dette:

he played himself
didn't need me to give him hell
he could be cool and cruel to you and me
knew we'd put up with anything
I want to hurt him
I want to give him pain
I'm a roman candle
my head is full of flames
I'm hallucinating
hallucinating
I hear you cry
your tears are cheap
wet hot red swollen cheeks
fall asleep
I want to hurt him
I want to give him pain
I'm a roman candle
my head is full of flames
I want to hurt him
I want to hurt him

³³ Se for eksempel <http://www.songsmeanings.net> [lesedato: 25.03.06]

³⁴ Se Elliott Smiths offisielle hjemmeside <http://www.sweetadeline.net> under «biography» [lesedato: 24.04.06].

I want to hurt him
I want to give him pain
and make him feel this pretty burn

Men det er ikke bare teksten i seg selv som frembringer en slik tolkning. For måten denne låten er iscenesatt på kan frembringe assosiasjoner til sterke men undertrykte følelser, til et slags stille raseri, og til et følelsesmessig kaos.

Formmessig er «Roman Candle» bygget opp slik: kort intro A B C B B2 D outro. Låten har et relativt lo-fi lydbilde, som ikke favoriserer sangteksten i noen særlig grad. Vokalen får ikke stå i front med gitarene som akkompagnement. I stedet danner flere lag med gitarer et drivende «teppe» av lyd, der vokal og gitarer delvis blander seg. Elliott Smith synger tett til mikrofonen med relativt svak stemme, noe som er med på å skape en følelse av intimitet. Stemmen virker avspent, og den beveger seg innenfor et lite register. Dynamikken er jevn låten igjennom og Smith presser aldri stemmen. Selv der teksten uttrykker sinne og hat (som i omkvedet «I want to hurt him»), beholder Smith «roen» i stemmen. Men det han holder igjen på dynamikk og volum, tar han igjen på diksjon og frasering. Smith «spytter» konsonanter, spesielt på ord som «cool» og «cruel», og ord som «hell», «tears», «cheap» understrekes på tilsvarende måte. Kombinasjonen av dette, samt pust og lyder som omgir ordene, og den lavmælte og myke stemmen, kan gi assosiasjoner til en slags rolig aggresjon. Når han synger «I want to hurt him» gjør han dette med dempet, intens stemme. Stemmen virker på en side intim, da den er lavmælt og dempet og ikke «utadvendt». Men samtidig virker den distansert, da den ofte blander seg med gitarene og noen steder «druknar». Det at Elliott Smith velger å dubbe vokalen bidrar også til å dempe følelsen av intimitet. Vokalen kan altså virke både intim og fjern på samme tid.

Dette kan også sees i sammenheng med teksten. Kontrasten mellom de sterke ordene og den lavmælte fremføringen gjør kanskje teksten ekstra sterk. Hvis man skal utvide tolkningsmulighetene så kan dette høres som et uttrykk for at det er «det lille barnet» som snakker, som ikke kan heve røsten mot sin overgriper. Det er et raseri som har vært undertrykt, og som selv etter mange år ikke får komme helt opp til overflaten. Han bruker ilden som en metafor for det raseriet han føler, men det er gjennom musikken at lytteren virkelig får ta del i følelsene han uttrykker.

Elliott Smith velger her, som han også så ofte skulle gjøre senere, å dubbe vokalen. Men det er først når han synger «I want to hurt him» (0:42) at overdubbingen settes inn. Det er her også første gang han uttaler sine følelser rundt denne mannen han synger om. Det kan kanskje virke merkelig å skulle dubbe vokalen først i det øyeblikket han begynner å synge om «I», men denne måten å iscenesette stemmen på kan ha sin effekt. For det første så er det meget sterke ord Smith velger («I want to hurt him. I want to give him pain») og ved å dubbe vokalen så skaper han en viss distanse til disse ordene. Men samtidig kan ordene virke sterkere, ved at flere stemmer synger det samme. En dubbet vokal kan også oppleves å spre seg mer i lydbildet, slik at den blir vanskeligere å lokalisere til ett punkt i lydrommet. På den måten kan den dubbete vokalen forstås som et uttrykk for sangerens (eller sangens persona sine) indre følelser. Men mot slutten av låten, der Smith repeterer «I want to hurt him» flere ganger (1:48-2:04), står stemmen hans plutselig alene. Å trekke fra kan ha like stor effekt som å legge på lyd, og når Smiths stemme plutselig opptrer alene uten å være dubbet, så virker den også med ett mye skjørere. Vi kan høre en liten skjelving i stemmen som ikke er der på samme måte når vokalen er dubbet.

Når man dubber vokalen er målet som regel å få de to stemmene til å bli så synkronisert som mulig. Spesielt kan det være et problem å få fraser med ord som slutter på stemte konsonanter til å være synkrone. Dette løses ved at sangeren unnlater å uttale de aktuelle konsonantene når lag to med vokal skal legges på. Men hva skjer så her? Flere steder i låten så hører vi «dobbel opp» med konsonanter, men istedenfor å være et forstyrrende element, blir det en del av den vokale iscenesettelsen. Ord som «flames» («my head is full of flames» (1:43-1:48)) og «cheeks» («wet hot red swollen cheeks fall asleep» (1:25-1:32)) blir forsterket av de tydelige konsonantene. Dette blir ytterligere forsterket av at lydbildet er preget av mye diskant, noe som også gjør vokaler som *s* og *f* veldig «skarpe». For eksempel så gjør diskanten at *s*-en i «and make him feel this pretty burn» (2:35-2:40) nesten «brenner» eller «svir». Det er ikke bare selve ordene som gir mening, men også lydene som omgir ordene:

[...] the voice *is* the sound of the body in a direct sense. Certain physical experiences, particularly extreme feelings, are given vocal sounds beyond our conscious control—the sounds of pain, lust, ecstasy, fear [...] (Frith 1996:192).

Gitarene utgjør en stor del av «Roman Candle». Vokalen er plassert i et «rom» fullt av drivende gitarer, og disse bygger på mange måter opp rundt de følelsene som uttrykkes

gjennom sangteksten og vokalen. De fremstår som sterkt tilstedeværende men vanskelig å definere helt, og kan oppleves som et speilbilde av det kaoset av følelser som sangens persona opplever i forbindelse med gjenopplevelse og minner knyttet til barndommens vonde opplevelser.

Lyden på gitarene er også ganske «sølete», med mye diskant og tydelige akkordskifter. Vi kan tydelig høre Smiths fingre gli opp og ned strengene i det han skifter akkorder, og disse lydene blir ekstra fremtredende på grunn av mye diskant. Til en viss grad kan det lo-fi soundet forklares av opptaksutstyret Smith benyttet seg av:

The wonderful breathy sound on *Roman Candle* is largely due to the quality of the mic, or the lack of it. It was a little Radio Shack thing—the kind you used to get bundled with a tape recorder. It had very little power and was very noisy (Nugent 2004:53-54).

Men selv om hele albumet er spilt inn med det samme utstyret, er låten «Roman Candle» den eneste på albumet der skiftene av grep høres så tydelig. Dette er noe Smith absolutt kunne ha unngått hvis han hadde ønsket det. Men her blir de tydelige grepskiftene en del av den vokale iscenesettelsen. Disse kalde, metalliske, skingrende lydene blir en del av scenen som Smith bygger opp, og de faller gjerne på ord som «cool» og «cruel» («He could be cool and cruel to you and me» (0:20-0:28)). I tillegg til «teppet» av gitarer, så kan vi også høre en elgitar. Første gang denne kommer inn er i det Smith synger «hell» (0:17):

Roman Candle

Elliott Smith

El-gitar

Vokal

Didn't need me to give_ him hell He could be cool

Når elgitaren så forsetter, så henger litt av dette «helvetet» igjen over låta. El-gitaren tar over for vokalen på samme tone (Eb) og dette er med på å forsterke denne effekten.

Mot slutten av låten, etter å ha insistert på sitt ønske om å skade og påføre denne mannen smerte, kommer et parti der Smith synger på «mmm» (2:07-2:28). Her er kontrasten ekstra tydelig mellom den myke «mmm»-ingen og de skarpe lydene fra gitarakkordskiftene. Mens gitarene fortsetter sin klage, så «mmm»-er Smith over det han vil gjøre med denne personen han synger om. Og når han avslutter med «And make him feel this pretty burn» (2:34-2:40) så har vi alt fått et innblikk i denne «pretty burn»: Ikke bare er det snakk om de «flammene» han har i hodet, denne «pretty burn» kommer til uttrykk gjennom hele låten, gjennom den vokale iscenesettelsen. Og det er gjennom iscenesettelsen vi virkelig får mulighet til å «føle med» sangens persona. Gitarene fortsetter ganske lenge etter at Smith har sunget siste ord, som en slags videreføring av den sinnstilstanden han har beskrevet.

Det er selvfølgelig flere mulige tolkninger av hva «Roman Candle» handler om. Det kan for eksempel hende at det ikke er overgrep mot Elliott selv, men stefarens mishandling av moren som er bakgrunnen. For lyttere som ikke har spesielt kjennskap til Smiths biografi, så er det også mange tolkningsmuligheter. Men stemningen, og aggresjonen som kommer til uttrykk her, vil nok de fleste oppleve. Uansett om vi som lyttere har kjennskap til hva teksten handler om eller ikke, så vil vi sympatisere med Elliotts (eller sangens persona sitt) raseri, fordi vi sympatiserer med stemmen hans. Han åpner seg for oss og bruker stemmen på en måte som normalt ville vært forbeholdt ens nærmeste. Den vokale iscenesettelsen er ikke bare med på å sette opp en «scene» der låten får utspille seg, men påvirker også hvordan vi hører stemmen, og dermed også vårt opplevde forhold til sangeren.

Stemmen i det fysiske og sosiale rom

Som vi så i kapittel 2, så kan lytteren ved å sympatisere med en sangstemme føle at han eller hun «kjenner» sangeren personlig. For er det ikke slik at vi som lyttere noen ganger opplever at sangeren synger seg direkte inn i hjertene våre, og at opplevelsen av stemmen blir noe «mer» enn en fin sangstemme? Hvorfor sympatiserer vi med Elliott Smith når han synger «I want to hurt him»? Her kan det være interessant å se litt nærmere på forholdet mellom stemmebruk og fysisk og sosial distanse/intimitet i «det virkelige liv».

Når vi snakker med eller til hverandre varierer vi stemmebruken ut i fra situasjon, akustikk, avstand etc. Vi bruker også forskjellig stemme avhengig av hvem det er vi henvender oss til og hva slags forhold vi har til disse menneskene, og om vi befinner oss i en formell eller

uformell setting. Med økt avstand vil vi snakke høyere, og stemmen blir også gjerne skarpere. Stemmen blir mykere og lavere når vi snakker med noen vi er nær, fysisk eller sosialt.

I «den virkelige verden» kan vi bruke hørselen for å få en forståelse av hvor langt unna et lydende objekt er fra oss. Vi kan altså få et visst inntrykk av den *fysiske distansen* ved å analysere det vi hører. Når man snakker med et annet menneske, vil man kanskje oppleve å måtte heve stemmen når den fysiske avstanden til den man snakker til øker. Man bruker også gjerne en skarpere og mindre «luftig» stemme enn hvis avstanden hadde vært kortere. Hvis avstanden reduseres vil man senke volumet på stemmen, og er man helt nærme den man snakker med vil man kanskje også bruke en mykere stemme. Styrkegrad og stemmekvalitet vil altså reguleres etter den fysiske avstanden til «målet». Men det er ikke bare avstanden til den vi snakker med som avgjør volumet på stemmen. Omgivelsene våre virker også inn. Som vi så i avsnittet om lo-fi og hi-fi lydbilder, så gir ulike lydlandskap ulike premisser for lokalisering og oppfattelse av den enkelte lydkilde. Derfor vil ulike lydmiljøer også kreve forskjellig stemmebruk. Vi snakker for eksempel med et lavere volum inne i et bibliotek (hi-fi lydlandskap) enn vi gjør ute på gata (lo-fi lydlandskap). Avhengig av konkurrerende lyd, vil vi justere lydnivået på stemmen, og også måten vi bruker den på.

Men det er ikke bare den fysiske avstanden eller lydmiljøet som bestemmer hvordan vi bruker stemmen. Vel så viktig er *hvem* vi snakker med og hva slags forhold vi har til personen sosialt. Stemmebruken avhenger altså ikke bare av fysisk distanse men også av *sosial distanse*. Disse premissene er på en måte sosiale konvensjoner som gir oss et repertoar av måter å bruke stemmen på i omgang med andre mennesker. Vi snakker for eksempel ikke på samme måte til et barn som til en voksen, til en fremmed som til en som står en nær. Stemmebruken påvirkes også av situasjon og kontekst: vi bruker gjerne stemmen annerledes i en formell setting enn i en uformell. Volumet på stemmen skrus gjerne opp som følge av økt fysisk avstand, men en hevet røst kan også assosieres med makt og maktutøvelse.

Fysisk distanse er nært knyttet opp mot sosial distanse. Det er naturlig å holde en viss fysisk distanse til mennesker man ikke har noe nært forhold til. De menneskene vi derimot *har* et nært forhold til sosialt lar vi også komme oss nærmere fysisk. Vi kan hviske vår elskede i øret, eller synge mykt og lavmælt for et barn som skal sove, og stemmen vi da bruker er ment for å nå denne ene personen, ikke en hel forsamling. Den intime stemmen er forbeholdt våre nærmeste. Interessant i vår sammenheng er at teknologien har åpnet for muligheten til å bruke

den intime stemmen uavhengig av fysisk distanse: «The microphone allowed us to hear people in ways that normally implied intimacy—the whisper, the caress, the murmur» (Frith 1996:187). Theo van Leeuwen sier det slik: «[...] amplification allows singers to address us *as though* they have a personal relationship with us, even though they are in reality as distant from us as can be. The close relationship is imaginary» (van Leeuwen 1999:25). Sangeren kan hviske oss betroelser i øret, og på samme tid hviske de samme betroelsene i tusen andre ører. Illusjonen av intimitet som en slik stemmebruk skaper, er med på å underbygge følelsen av at vi «kjenner» sangeren, og at denne uttrykker seg personlig.

Social distance is uncoupled from real distance, and from voice level, and now conveyed primarily by *voice quality*, on a scale running from the voiceless whisper, via the very soft and low voice in which we can hear the breath and other signs of the speaker's close presence, to the high, tense voice, and, ultimately, the rasping scream (loc.cit.).

Der fysisk og sosial distanse henger tett sammen i «det virkelige liv», har teknologien altså åpnet opp for at disse kan fungere uavhengig av hverandre i studio. Slik sett kan det skapes en illusjon av for eksempel intimitet, som kan gi lytteren følelsen av å «kjenne» sangeren. I «Roman Candle» synger Elliott Smith med lavmælt stemme, en stemme som kunne vært forbeholdt en av hans nærmeste. Men som lyttere får vi ta del i hans umiddelbare nærhet. Stan Hawkins skriver:

Through empathising with the artist's misery, the fan is able to quickly access the domain of musical fantasy, a domain where musical expression intensifies (if not alters) the tensions with which emotional involvement is experienced on an intimate level [...] (Hawkins 2002:84).

Vi føler med Elliott når han i «Roman Candle» synger «I want to hurt him, I want to give him pain», fordi vi gjennom musikken og den vokale iscenesettelsen inviteres inn i hans umiddelbare nærhet. Det er altså ikke bare sangteksten, instrumentasjonen eller selve stemmen som er med å påvirke oss, men også hvordan dette er iscenesatt.

Vi kan si at sangteksten og den vokale iscenesettelsen uttrykker mye av det samme i «Roman Candle», i den betydning at det «stille raseriet» som formidles både kommer frem i ordene

som er valgt, og i musikk og syngemåte. Lytteren kan «føle» den vokale personas smerte både gjennom sangtekst, sangerens stemmebruk, instrumentbruk og måten låten er produsert på. I den neste låten, «I Didn't Understand», kan det derimot synes å være mindre samsvar mellom tekst og melodi/arrangement. I denne låten lar Elliott Smith fraser som «What a fucking joke» synges mykt og vakkert harmonisert, uten drivende tepper av gitarlyd eller spytting av konsonanter som i «Roman Candle».

I Didn't Understand (2:17)

«I Didn't Understand» er siste låt på Elliott Smiths album *XO* fra 1998. Låten blir sunget a capella, der Elliott Smith både synger leadvokal og korer seg selv. Leadvokalen, som står for melodien og tekstformidlingen, er dubbet, mens flere lag av korende stemmer, alle tilhørende Smith, akkompagnerer leadvokalen med harmonier sunget på «mmm», «ooh» og «aah». Sangteksten er i jeg-form, og sangens persona synger om en tapt kjærlighet hvis tap han er skyld i selv: «I didn't understand». I frykt for å bli avvist, har han trukket seg unna den han elsker. Sangens persona røper en usikkerhet og en følelse av mindreverdighet; han forventer at han skal bli byttet ut med en annen og bli forlatt ensom, slik han er «ment» å være:

thought you'd be looking for the next in line to love then ignore
put out and put away
and so you'd soon be leaving me alone like I'm supposed to be tonight,
tomorrow and everyday
there's nothing here that you'll miss
I can guarantee you this is a cloud of smoke
trying to occupy space
what a fucking joke
what a fucking joke
I waited for a bus to separate the both of us and take me off far away
from you 'cos my feelings never change a bit I always feel like shit I
don't know why I guess that I «just do»
you once talked to me about love and you painted pictures of
a never-neverland and I could've gone to that place
but I didn't understand
I didn't understand
I didn't understand

Det er en viss kontrast mellom ordene som synges og slik låten fremstår rent auditivt. For selv om låten på én måte kan virke som en vakker kjærlighetserklæring, så er språket Smith bruker ganske så «rett på»: «what a fucking joke» (0:53-1:00) og «my feelings never change a bit I always feel like shit I don't know why I guess that I 'just do'» (1:23-1:36). Sangteksten røper en usikker person med redsel for å inngå nære relasjoner, som føler seg mindreverdig og som

føler seg «ment» å være ensom. Teksten kan fremstå som hverdagslig og «rett frem», nesten litt brutalt blottleggende, men selve fremføringen er på ingen måte slik. De vakre harmoniene og Smiths myke stemme danner «puter» av vellyd, og han fremfører teksten uten føleri av noe slag. Koringen og dubbingen bringer assosiasjoner til Beach Boys.

Selv om teksten inneholder sterke følelser, synger Smith med avspent stemme og med jevn dynamikk gjennom hele låten. Leadvokalen er relativt tørr, og tatt opp nært inntil mikrofonen, noe som skaper en følelse av intimitet. Teksten er i jeg-form, noe som forsterker følelsen av sangeren som personlig uttrykkende. Koringen er mer spredt utover lydbildet, og høres ganske komprimert ut. Men alle stemmene tilhører samme sanger, og Smiths «ooh» og «aaah» kan således oppleves som å reflektere det som kommer frem gjennom sangteksten.

Paul Clarke siterer Dave Laing om bruk av overdubbing i Neil Sedakas «Breaking Up Is Hard To Do»:

In a sense all that happens is that one man is doing what it took three- or four-voiced groups to do before, but the effect is entirely different. It is the aural equivalent to the splendour of a hall of mirrors – each distorting in a different way the same image, the man singing (Clarke 1983:200).

Koringen kan i tillegg til å underbygge sangteksten også oppleves som å reflektere følelser som *ikke* kommer frem gjennom sangteksten. Lytteren kan således oppleve koringen, som synges av Smith selv, som et uttrykk for de følelsene som ligger til grunn for sangen men som ikke kommer frem gjennom teksten. Språklyden i sangteksten er kanskje «rett frem», men koringen løfter innholdet opp til å bety noe mer enn ordene som synges. Det er nesten som om vi gjennom musikken får en gløtt inn i dette «Neverland» som sangens persona kunne ha fått oppleve: «I could've gone to that place. But I didn't understand» (1:51-1:59).

En dubbet leadvokal bidrar til å skape en viss distanse på tross av den nære mikrofonplasseringen og den tørre lyden. Dette bidrar til at sangen kan oppfattes som en tilstandsrapport fra låtens persona snarere enn en direkte henvendelse til lytteren. Lytteren får ta del i dennes følelsesliv, men det er allikevel ikke snakk om noen betroelse. Smith «åpner seg» i teksten og i den vare og nære sangen, men holder en viss avstand ved å la vokalen være dubbet. Samtidig som uttrykket kan oppleves som personlig, så får ikke lytteren høre *hans*

stemme alene, men en *skapt* stemme som ikke kan finnes annet enn i innspilt versjon. Han synger i «jeg-form», men dette «jeg-et» har to stemmer.

Den vokale iscenesettelsen er en viktig del av «I Didn't Understand». Én ting er bruk av overdubbing, koringen og illusjonen av intimitet som lite klang og mikrofonplassering medfører. Men det er et annet aspekt ved den vokale iscenesettelsen som jeg vil fremheve som svært viktig i denne produksjonen. Det er det som skjer når Elliott ikke synger, i pausene mellom frasene. Der det synges bærer låten preg av jevn dynamikk og homogen klang hele veien. Det er et vanlig ideal i vestlig sang at innpusten ikke skal høres, den skal i alle fall ikke være spesielt fremtredende. Men her puster Elliott Smith for fem menn. Pusten ikke bare høres, men høres svært godt. Til og med før vokalen kommer inn første gang hører vi Smith trekke pusten. Det hadde vært en enkel sak å unngå dette hvis det hadde vært ønskelig, men her blir pusten en del av den vokale iscenesettelsen.

Hvis stemmen «er» lyden av kroppen, så er i alle fall pusten det. Som Middleton skriver: «[...] vocalizing is the most intimate, flexible and complex mode of articulation of the body, and also is closely connected with the breath (continuity of life; periodicity of organic processes)» (Middleton 1990:262). Tung pust kommer ikke bare av fysisk anstrengelse, men kan også komme av følelser og sinnstilstander som for eksempel sorg, skuffelse eller oppgitthet. Er man opphisset eller ivrig går pusten gjerne raskere og lettere. Når Elliott Smith puster inn så høres det ikke som at han gjør det raskt og lett, men raskt og tungt. Som lyttere blir vi pustende med ham, og inviteres på den måten til fysisk å ta del i de følelsene han formidler. Effekten av pusten forsterkes også av at de ulike stemmene (leadvokalen og koret) ikke puster på samme sted. To innpuster kan komme rett etter hverandre eller delvis overlappe hverandre. Når vi har med sterke følelsesutbrudd å gjøre, for eksempel når man gråter, er pusten noe av det første som påvirkes. Ujevn eller ukontrollert pust kan derfor assosieres med slike følelser.

Et visualisert rom?

I kapittel 2 så vi at Simon Frith skiller mellom stemmen som person, stemmen som karakter, stemmen som kropp og stemmen som instrument. Slik koring som Elliott Smith gjør i «I Didn't Understand» kan på mange måter sees som å bruke stemmen som instrument. Men i motsetning til de fleste kor så puster dette koret tydelig, og det puster høyt. De vakre

harmoniene spredt ut i lydbildet samt den dubbede vokalen bidrar til en viss distanse, mens pust, tørr vokal og stemmens plassering nær mikrofonen skaper en følelse av intimitet.

Tidligere i kapittelet så vi at lytteren kan gjenkjenne og «lese» mange ulike lydrom. Som lyttere analyserer vi ubevisst det rommet som låten opptrer i. Vi kan for eksempel høre forskjell på en fremføring i en stor hall og en fremføring i et lite rom:

The human realities of sound relationships are most closely associated with acoustical environments. The listener will process the characteristics of the environment within which the sound source is sounding, and the location of the source within its acoustical environments, to imagine the reality of the performance (Moynan 2002:266).

Lytteren ikke bare leser informasjonen om omgivelsene låten opptrer i, men bruker også denne informasjonen til å visualisere rommet. Lytteren kan forestille seg et rom der fremføringen finner sted, eller de oppfattede omgivelsene kan være med på å påvirke hvordan musikken oppleves. Dette kan for eksempel påvirke hvordan vi hører stemmen og hvordan vi opplever sangteksten. På samme måte som vi kan «høre» mer enn bare stemmen i en stemme så kan vi også «høre» mer enn bare det konkrete rommet som den vokale iscenesettelsen illuderer.

Selv der lytteren ikke kan visualisere et konkret rom ut i fra det som høres, så kan låtens akustiske omgivelser være med på å definere låtens identitet, slik lytteren opplever den. Hvis vi kan si at hver låt okkuperer sitt lille «univers», så kan de akustiske omgivelsene være en viktig del av dette. Omgivelsene kan spille en større eller mindre rolle i den vokale iscenesettelsen. I noen tilfeller får ikke omgivelsene noen fremtredende rolle i den vokale iscenesettelsen. I andre tilfeller kan disse omgivelsene være direkte tilknyttet låtens identitet:

Spatial characteristics and relationships are used as artistic elements in music productions. They are used as primary and secondary elements that help to shape the unique character of musical ideas. Space has the potential of being the most important artistic element in a musical idea, but most often serves to support other elements (ibid.:174).

Serge Lacasse trekker frem Alanis Morissettes «Your House» som et eksempel der bruk av reverb er med på å påvirke hvordan vi hører sangteksten (Lacasse 2000). Omgivelsene blir her en viktig del av den vokale iscenesettelsen og virker direkte inn på hvordan vi hører stemmen og den sangteksten som fremføres. I Morissettes sang, som hun fremfører a capella, finner sangens persona et kjærlighetsbrev i sin kjærestes tomme leilighet. Men skriften er ikke hennes, og alt tyder på at kjæresten har en annen. Bruken av reverb tilsier et stort tomt rom, og Lacasse påpeker:

It is possible to relate the greater amount of reverberation found in Morissette's piece with the song's content. [...] In such circumstances, reverberation could be interpreted as representing both the actual physical emptiness of the apartment and the character's emotional 'emptiness' (Lacasse 2000:179).

Hadde den vokale iscenesettelsen illudert et mindre rom, med tørrere vokal uten gjenklangen fra det tomme rommet, ville de to mulige konnotasjonene som Lacasse nevner over ikke være like aktuelle. Det rommet eller de omgivelsene som skapes gjennom iscenesettelsen får altså betydning for hvordan vi som lyttere opplever sangens persona, og hvordan vi forstår sangteksten. Vi skal her se på en låt av Bright Eyes der produksjonen og den vokale iscenesettelsen gjør at de hørte omgivelsene blir en helt sentral del av det musikalske uttrykket.

BRIGHT EYES

Bright Eyes er egentlig navnet på et band, frontet av Conor Oberst. Men Bright Eyes «er» på mange måter singer-songwriteren Conor Oberst: Det er han som står bak låter og sangtekster, og det er han som spiller, synger og ofte også produserer musikken.³⁵ Conor Oberst ble født i 1980, i Omaha, Nebraska. Tretten år gammel gav han ut sin første kassett med egenkomponerte låter, spilt inn med gitar og sang på en firespors båndopptaker. Året etter ble han med i indierockbandet Commander Venus, som gitarist og vokalist. Bandet gav ut to album og opprettet sin egen label, Saddle Creek, før Oberst trakk seg ut og gikk solo som Bright Eyes i 1998. Det var også på Saddle Creek hans første soloutgivelse under navnet

³⁵ Jeg kommer til å omtale artisten som Bright Eyes og Conor Oberst litt om hverandre. Selv om Oberst har med seg andre musikere som Bright Eyes, velger jeg allikevel å omtale han som om han «er» Bright Eyes. Dette fordi når det er snakk om Bright Eyes i media, diskusjonsforum etc er det så å si alltid Conor Oberst det siktes til. Eventuelle bandmedlemmer varierer, og nevnes sjelden ved navn. Bright Eyes omtales derimot ofte som Conor Obersts soloprojekt. Jeg har selv vært på en Bright Eyes-konsert der Oberst opptrådte alene på scenen.

Bright Eyes kom ut: *A Collection of Songs Written and Recorded 1995-1997* (1998) fikk en blandet mottagelse (også innenfor en og samme anmeldelse, som her):

Despite his obvious gifts, however, there are plenty of sour moments throughout *A Collection*, but they are almost always the result of the singer's delivery, rather than an inherent fault of the song. Oberst walks a fine line and occasionally his tendency toward unrelenting honesty chases him over the edge. His tone turns bitter and you sense that he can't stand to bear his soul without couching the sentiments in a combination of anger, sarcasm, and parody. [...] the songs disintegrate as his vocals are reduced to the unintelligible babbling of a child. Any balance the music maintained up to that point, however fragile, is lost and so, more than likely, is the listener. [...] Elsewhere (on the collection's best material), he is found teetering on the edge. Barely able to contain the welling emotions, a quiver rises in his voice. In such cases, you'd be hard pressed to deny the truth of the sentiments Oberst is delivering.³⁶

Om lytteren vil falle fra slik som anmelderen antar, er ikke viktig her. Men anmeldelsen sier kanskje noe om Bright Eyes som artist: han holder seg ikke innenfor en «balansert» singer-songwriter-stil med «runde kanter». Uttrykket er variert, og noen ganger tipper det kanskje litt over kanten. For det er ikke bare vokalt sett at Bright Eyes tar seg friheter: Han eksperimenterer også med den produksjonsmessige delen av musikken. Akustiskbaserte «folk»-låter kan for eksempel blandes med innslag av trommemaskiner og synthesizere. Dette er til stor glede for noen lyttere, og kanskje til ergrelse for andre.³⁷

Til tross for sin unge alder har Conor Oberst en rekke album og EP-er bak seg. Han har gitt ut flere kassetter, album og singler både som soloartist og med ulike band. Han har også bidratt på flere album, og diskografien hans omfatter hele 60 utgivelser.³⁸ Med *Lifted or The Story is in the Soil Keep Your Ear to the Ground* (2002) fikk han et gjennombrudd som artist. Fra å være en relativt ukjent musiker, ble Bright Eyes plutselig regnet som den «nye stemmen», og han opplevde å få stor oppmerksomhet fra både Rolling Stone, The New York Times og Los Angeles Times. Han solgte en mengde plater, og nasjonale og internasjonale turnéer fulgte.

³⁶ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:rf9ss38la3pg> [lesedato: 10.06.06]

³⁷ Jeg kommer tilbake til «fansens» syn på (mis)forholdet mellom låtmateriale og produksjon litt senere. Se ellers <http://www.songmeanings.net/artist.php?aid=5303> for diskusjonsforum om Bright Eyes musikk [lesedato: 10.06.06]

³⁸ For fullstendig diskografi, se liste på <http://www.thestoryinthesoil.com/albums.html> [lesedato: 10.06.06]

Bright Eyes ble omtalt som en sensasjon og ble blant annet kalt «the indie Bob Dylan». Oberst har ved flere anledninger blitt sammenlignet med Bob Dylan, noe som nok delvis skyldes sangtekstenes innhold og formen på låtene, men også hans måte å synge på. Det kan nok også ha noe å gjøre med Bright Eyes' til tider politiske fremstøt: Han har blant annet opptrådt på *The Tonight Show with Jay Leno* med låten «When the President Talks to God», som var en klar melding til president Bush, og var dessuten med på *Vote for Change*-turnéen i forkant av presidentvalget i USA sammen med blant andre Bruce Springsteen og R.E.M. Han har også opptrådt på flere anti-krig-arrangementer. Men det er allikevel de mer introspektive sangtekstene som dominerer Bright Eyes' låter. Depresjon og alkoholbruk er blant temaer som dukker opp. Singer-songwriteren Leonard Cohen er et av hans forbilder; et annet forbilde er vokalisten i The Cure, Robert Smith. Selv har Conor Oberst spilt alt fra tyggegummipop til indierock i flere ulike band, men som Bright Eyes er han tilbake der han startet som trettenåring, med akustiskbasert låtskriving.³⁹

Vi har sett at Elliott Smith ofte har blitt tatt for å uttrykke «seg selv» gjennom musikken. En del av Obersts låter kan nok oppleves som tilsvarende selvutleverende og «ærlige». Men selv hevder Oberst at han skiller mellom virkelig liv og kunstnerisk uttrykk. For eksempel synger han om en yngre bror som druknet i badekaret som barn. Dette kunne vært en virkelig selvutleverende sang, noe det også virker som, hadde det ikke vært for at teksten er fiksjon.

The Big Picture (8:42)

«The Big Picture» er første spor fra albumet *Lifted...* fra 2002. Formen på låten, det vil si det Conor Oberst synger og spiller, er: intro A A A B A A A B C. Tonearten er G-dur. Harmoniseringen er relativt enkel, med vers (A) over T-S-T-D-T og refreng (B) over D-S-T. C-delen, som kunne fungert som en bridge hadde det ikke vært for at den kuttet rett av, går over S-D. A-delen er bygget opp over et 12-takters bluesskjema, TTTT-SS-TT-DD-TT.

The picture is far too big to look at kid. Your eyes won't open wide enough
and you are constantly surrounded by that swirling stream of what is and what was.
Well, we've all made our predictions but the truth still isn't out.
But if you want to see the future, go stare into a cloud.
And keep trying to find your way out of that maze of memories.
It all sort of looks familiar, but then you get up close and it's different, clearly.
But each time you turn a corner, you are right back to where you were

³⁹ Oberst har vel å merke flere uttrykk, og har som Bright Eyes også gitt ut plater i mer «elektronisk» og computer-basert retning.

and your only hope is that forgetting might make a door appear.
 Is it your fear of being buried that makes you so afraid to speak?
 An avalanche of opinions like the one that felt that I am now underneath.
 It was my voice that moved the first rock and I would do it all again.
 So, I mean, it's cool if you keep quiet, but I like singing.
 So I'll be holding my note and stomping and strumming and feeling so very lucky.
 There is nothing I know except that this lifetime is just one moment
 and wishing will just leave me empty. So you can try and live in darkness
 but you will never shake the light. It will greet you every morning
 and make you more aware with its absence at night,
 when you are wrapped up in your blanket baby, that comfortable cocoon.
 But I have seen the day of your awakening boy and it's coming soon.
 So go ahead and loose your self in liquor and you can praise the clouded mind
 but it isn't what you are thinking it's the course of history, your position in line.
 You are just a piece of the puzzle so I think you had better find your place.
 And don't go blaming your knowledge on some fruit you ate.
 Because there has been a great deal of discussion, yes, about the properties of man.
 Animal or angel? You were carved from bone, but your heart it's just sand.
 And the wind is going to scatter it and cover everything with love.
 So if it makes you happy, then keep kneeling Mama, but I am standing up.
 Because this veil, it has been lifted, yes. My eyes are wet with clarity.
 I have been a witness of such wonders. Oh, I have searched for them all across this country
 but I think I'll be returning now to the town where I was born.
 And I understand you must keep moving friend, but I am heading home.
 I'm gonna follow the road and let the scenery sweeping by easily enter my body.
 I'll send you all this message in code, under ground, over mountains,
 through forests, deserts and cities.
 All across the electric wire, it's a baited line. The hook is in deep boys,
 there is no more time. So you can struggle in the water and be too stubborn to die,
 or you could just let go and be lifted to the sky.

Bright Eyes er en singer-songwriter som absolutt vektlegger sangtekstene, som forøvrig kan være relativt lange. Sangteksten består her også av mange ord, og ingen del av teksten blir repetert i løpet av låten. På tross av sangtekstens omfang og «tyngde», så er det andre sider av «The Big Picture» jeg vil konsentrere meg om her.⁴⁰ Conors sang kan sende tankene til artister som Bob Dylan, spesielt hva fraserings angår. Han artikulerer tydelig og er pågående i syngestilen. Stemmen hans virker «rå» og ung, og klangen er noe ustabil. Når det gjelder intonasjon så synger han ikke rett på tonene, men intonerer heller «rundt» tonene. Allikevel synger han ikke surt, men hans forhold til pitch er kanskje ikke slik vi ville forvente av en skolert sanger. I kapittelet om Morrissey i *Settling the Pop Score* (2002) belyser Stan Hawkins hvordan den utrenede stemme kan være med på å vekke lytterens empati med sangeren. Spesielt kan sangerens forhold til pitch påvirke hvordan vi hører stemmen: «In any form of vocal performance the manner of controlling pitch, and thus register, plays an important role

⁴⁰ Se <http://www.songmeanings.net/lyric.php?lid=100279> [lesedato: 10.06.06] for diskusjon rundt sangteksten i «The Big Picture».

in conveying information concerning the personality of the performer» (Hawkins 2002:86). Den utrenede stemmen kan oppleves som mer oppriktig og «ekte» enn den tydelig trenede og kalkulerte sangprestasjonen. Dette er også Frith inne på:

In popular cultural terms, good talkers are mistrusted as well as admired: people who have a 'way with words'—the seducer, the salesman, the demagogue, the preacher—are people with power, and the power to use words is a power to deceive and manipulate. (Frith 1996:168)

Frith snakker her om sangteksten, men dette kan langt på vei overføres til å gjelde stemmen. Den utrenede stemmen kan oppleves som mer «ekte» enn den kontrollerte, tydelig trenede stemmen. Dette kan også påvirke vår opplevelse av sangerens autenticitet, noe Hawkins påpeker i forhold til Morrisseys stemme: «Undoubtedly, Morrissey's voice fits into an untrained category which legitimises his vocal style as authentic or natural – at least from a fan's perspective» (Hawkins 2002:86).

Der «sure» toner kan oppleves som «feil» hos den trenede sangeren, kan tilsvarende toner oppleves som et uttrykk for følelser hos den utrenede sangeren.⁴¹ Dette forutsetter selvfølgelig at lytteren sympatiserer med stemmen, som Hawkins også poengterer over. Dette gjelder også Bright Eyes sin sangprestasjon i «The Big Picture». I et diskusjonsforum på internett blir blant annet følgende uttalt: «These are good lyrics, too bad Conor Oberst ruins the song with his horrible shaking voice», men «fansen» er uenig: «I disagree. Conor's 'horrible shaking voice' makes the song as great as it is».⁴²

Gitarspillet er ikke spesielt avansert, men støtter stort sett enkelt opp under melodien. Bright Eyes har valgt å kun bruke kassegitar her (som for øvrig er småsur), i motsetning til resten av låtene på albumet, hvor han stort sett bruker fullt band og gjerne el-gitar. Men på tross av melodienes oppbygning og karakter, samt sang og «3-greps» gitarspill, er det noe som gjør at dette ikke fremstår som en folk-låt eller en protestviseaktig låt eller en låt der teksten står i sentrum. For selv om låten er relativt enkelt oppbygd over få akkorder, så er ikke nødvendigvis produksjonen like «enkel» i formen.

⁴¹ Når jeg her snakker om den «trenede» og «utrenede» sanger, så er det mer i betydningen skolert/ikke skolert enn mengde øving som ligger bak sangprestasjonen.

⁴² <http://www.songmeanings.net/lyric.php?lid=100279> [lesedato: 10.06.06]

«The Big Picture» åpner med at vi hører en mann og en kvinne småprate mens de setter seg inn i bilen: «-Do you wanna drive? –No you can drive». Det høres ut som om lyden er fanget opp av en litt dårlig mikrofon, som følger med de to utenifra og inn i bilen. Lyden preges av susing og «knirk» fra bilsetene, og nøkler som vrir om i tenningen høres tydelig. Vi hører at motoren startes, og de kjører. Som lyttere er vi med i bilen. Vi hører ham si «It's kinda cold out here», og i samme øyeblikk settes det inn en synthpad som blir liggende i lange toner over «miljølydene» fra bilen. Dette skjer etter ca 20 sekunder, og synthpaden høres i begynnelsen kun meget svakt. Hun forklarer veien han skal kjøre. Volumet på synthpaden skrur opp, så blir det flere toner, som veksler mellom å ligge på A, G, H og F# og som også danner harmonier. Disse tonene, som ligger over miljølydene fra bilen, befinner seg ikke i bilen og er heller ikke tatt opp med den samme mikrofonen som resten av lydbildet: Mens miljølydene fra bilen utgjør et lo-fi lydbilde, så er lyd kvaliteten på de lange tonene fra synthpaden av mer hi-fi kvalitet. Over dette igjen settes gitaren inn først 1:30 ut i låten. Først noen bluesaktige toner i nedadgående bevegelse Bb-F-C-H-A-G, som dissonerer med synthpaden, så begynner «selve låten». Fremdeles hører vi bilen, men er sangeren med oss i bilen? Nei, det høres ikke slik ut. Det høres heller ikke ut som om Bright Eyes spilles på anlegget i bilen. Derimot høres det ut som om han befinner seg i et helt annet rom. Også dette rommet er et lo-fi lydrom. Det høres ut som om Conor Oberst er plassert relativt langt unna mikrofonen. Sang og gitar høres litt distansert ut, som om de var tatt opp av en enkelt mikrofon plassert et stykke fra lydkilden i et middels stort rom.

Mens Conor Oberst fremfører sine vers, kan vi plutselig høre en kvinnestemme nynne med (2:51). Men denne kvinnestemmen er plassert mye nærmere oss. Mens Oberst synger av full hals, bare nynner hun svakt med for seg selv, men på grunn av plasseringen hører vi henne godt og detaljert. Er det så kvinnen i bilen (vi hører fremdeles «kjøreløyer») som nynner med til Bright Eyes som spilles på bilradioen? Nei, det høres ikke slik ut. Derimot høres det ut som om denne kvinnestemmen befinner seg i samme rom som sangeren, men at han sitter i andre enden av rommet og synger og spiller, mens hun sitter plassert nærmere mikrofonen og fanges derfor bedre opp. Kvinnen synger først de samme ordene som Oberst, men etter en stund faller hun ut og nynner med isteden. Hun går også ned en oktav i leie på deler av melodien. Det hele har et spontant preg, der hun litt famlende prøver å synge med, justerer toneleiet og faller ut av teksten. Etter en stund faller denne kvinnestemmen fra (04:17), og fra den fjerde A-delen synger Conor alene, dog fremdeles over billydene.

Vi har hittil hørt to rom, bilen og det rommet som artisten befinner seg i. Poenget er at disse rommene utspiller seg samtidig. Vi kan altså høre og visualisere to parallelle rom som hver for seg kan karakteriseres som realistiske. Men når de opptrer sammen må dette betegnes som urealistisk:

The recording represents an illusion of a live performance. The listener will conceive the performance as existing in a real, physical space, because the human mind will interpret any human activity in relationship to the known, physical experiences of the individual. The recording will appear to be contained within a single, perceived physical space (the perceived performance environment), because in human experience we can only be in one place at one time (Moylan 2002:174).

Samtidig så er ett av rommene vi hører, bilen, så kjent for oss at vi umiddelbart vil gjenkjenne det. Det andre rommet, det som artisten befinner seg i, kan være litt vanskeligere å konkretisere, men vi kan allikevel danne oss et visst inntrykk av for eksempel størrelse og akustiske forhold. Som Moylan påpeker så kan mennesket bare erfare å være i ett rom av gangen. Men her er det ene rommet så tydelig definert og gjenkjennelig (bilen) at lytteren nok allikevel kan forestille seg to rom samtidig. I tillegg så befinner ikke *sangeren* seg i to rom samtidig, og de to rommene er dessuten tydelig atskilt.

Et stykke ut i låten skjer det så noe som jeg finner svært interessant i forhold til den vokale iscenesettelsen. Det rommet, de omgivelsene, som artisten befinner seg i, begynner å forandre karakteristikk. Conors stemme flyttes nå gradvis nærmere lytteren, og samtidig dempes billydene. Romklangen reduseres også, og lydrommet går i løpet av den femte A-delen (05:00-05:39) gradvis over fra å være lo-fi til å bli mer i retning av hi-fi. Rommet som artisten befinner seg i blir mindre, og vi som lyttere er nå også inne i dette rommet. Fokuset blir rettet mot selve fremføringen av låten, og vokal og gitar får stå mer og mer alene. I løpet av siste frase Bright Eyes synger i denne A-delen, «And don't go blaming your knowledge on some fruit you ate», skjer den endelige overgangen. I løpet av ordene «some fruit you ate» (5:32-5:39) plasseres stemmen hans helt frem i lydbildet, og det hele «faller på plass». Nå er det ingen forstyrrende elementer i lydbildet, kun sangeren med sin stemme og sin gitar. Det kan være verdt å merke seg at denne overgangen fra lo-fi til hi-fi lydrom samt endringen av stemmens plassering i rommet, skjer gradvis og nesten umerkelig. I løpet av 40 sekunder er

lydbildet endret, men lytteren skal være veldig oppmerksom for å registrere *når* endringene faktisk skjer.

Så følger to A-deler og en B-del. I denne B-delen går Oberst tilbake i styrkegrad, og det at han nå er plassert nærmere oss gjør at han kan synge mykere og svakere uten at det går ut over tekstformidlingen. Det hele får et mer intimt preg. Vi hører også tydeligere innpust og effekten av at han synger på konsonanter som *s*, spesielt den lange *sss*-lyden på slutten av det siste ordet i B-delen: «cities». Dessuten gjør den reduserte avstanden at vi kan høre flere detaljer i stemmen hans. Det er ikke bare vokalens plassering i lydrommet, stemmebruk eller bruk av for eksempel reverb som forteller oss noe om distansen mellom sangeren og oss som lyttere. Også stemmens timbre har noe å si for hvordan vi opplever dette forholdet. En stemme som klinger i vår umiddelbare nærhet vil være mer «detaljert», med flere overtoner og en «rikere» timbre. Mer av stemmens egenart kommer frem. Bright Eyes lar det gå over fem og et halvt minutt av låten før han dropper bakgrunnslydene og før vokalen finner sin plass fremme i lydbildet. Når så lydbildet er på plass, så er låten nesten ferdig; to A-deler og en B-del fremføres før Bright Eyes bygger det hele opp mot et høydepunkt med en C-del som er i ferd med å «ta av» da den kuttet brått (07:46). Delen av låten der lydbildet er på plass, varer altså kun i overkant av to minutter, av de totalt åtte minutter og 42 sekundene låten varer. Når jeg skriver «på plass» bruker jeg denne betegnelsen fordi lydbildet vil holde seg slik konstant resten av Obersts opptreden, og fordi lignende låter vanligvis har et slikt lydbilde helt fra starten av.

Sangen brytes altså brått av i det melodien går mot sitt «høydepunkt». Bright Eyes synger «be lifted to the sky» og på de etterfulgte «ah ah ah» så brytes melodien tvert av midt i det tredje «ah»-et. Det er ikke sangeren som slutter å synge, men lydbildet erstattes av et helt annet. «Klipp og lim»-effekten er tydelig. Sangeren er åpenbart midt i en frase, og han fortsetter nok sin fremføring etter C-delen, men dette får lytteren ikke høre. Ikke bare er sangen hans på sitt mest intense i det den brytes av, men bruddet skjer også etter at han har sunget ordet «lifted», som også er tittelen på albumet. Denne C-delen kan oppleves som en bridge, og man forventer å bli tatt med videre. Denne forventningen forsterkes av at melodien tonalt sett ligger på dominanten i det sangen brytes av. Men istedenfor en avslutning på melodien så settes det inn et teppe av samplet lyd. Vi hører knitring i papir, en kvinne som sier «I basically woke up and...», noe som kan høres ut som fottrinn, en mannsstemme, en kvinnes nynning, en «gammel melodi» spilt av strykere, en kvinnestemme som gjentar «What a pretty old

standard», rennende vann og diverse uidentifiserbare lyder. Ut fra dette teppet av samplede lyder hører vi mot slutten en kvinnestemme mumle frem noen ord fra «Amazing Grace».

I store deler av låten skjer det mye i lydbildet som er med på å trekke fokuset vekk fra selve fremføringen av tekst og melodi. Men mot slutten, da vokalen plasseres frem i lydbildet og alle «forstyrrende» elementer som for eksempel bakgrunnsstøy og bil-lyder forsvinner, er fokuset fullt og helt på artistens formidling. Vi opplever at stemmen blir mer intim og at den kommer mer i fokus. Bright Eyes går både tilbake i styrkegrad (B-delen) og på i intensitet (C-delen) i større grad enn før. Ingen forstyrrende elementer står i mellom sangeren og lytteren. Illusjonen om det realistiske rommet er etablert. Men i det låten er i ferd med å nærme seg et høydepunkt, i det stemmen nesten brister i uttrykket, da er det brått slutt. Han inviterer lytteren med mot det store høydepunktet, men like før dette inntreffer så røskes lytteren brått ut av illusjonen. Denne brå overgangen mellom sangerens fremføring og collagen av samplet lyd bidrar til en bevisstgjøring av det produserte.

Hvis vi kan snakke om et auditivt «rom» som tolkes og analyseres av lytteren, så har vi sett at dette rommet vanligvis holdes konstant gjennom en hel låt. Dette gjelder kanskje spesielt for låter fremført av singer-songwritere og artister som benytter seg av et «realistisk» lydbilde. Selve det som synges og spilles i «The Big Picture», kunne vært en typisk låt å plassere i et realistisk rom. For hvis vi bare lytter til måten Bright Eyes fremfører låten med sang og gitar, så høres det virkelig ut som en «live» fremføring, som om han har satt seg ned med gitaren og bare sunget og spilt låten tvers igjennom. Men den vokale iscenesettelsen kompliserer dette. Som Moylan påpeker så kan vi kun forholde oss til ett rom av gangen, og de fleste «realistisk-klingende» låter okkuperer også kun ett konstant lydrom låten igjennom. «The Big Picture» er derimot en prosessuell lydreise. Låten starter i ett rom og ender opp i et annet, og i deler av låten hører vi faktisk to rom samtidig. Fremføringen av låten er altså temmelig «rett frem», men det rommet fremføringen plasseres i er ikke et konstant rom. På en side så høres det altså ut som at Conor Oberst fremfører sin låt i én tagning, men rommet denne fremføringen opptrer i forandres i løpet av denne tagningen.

Med utgangspunkt i «The Big Picture» kan vi si at to realistiske rom som opptrer samtidig utgjør et urealistisk rom. Eller vi kan velge å høre rommene (bilen og det rommet vokalen klinger i) som to separate realistiske rom som opptrer samtidig. Uansett så er det klart at vi ikke har med et realistisk rom å gjøre, slik jeg definerte det i begynnelsen av kapittelet. Vi

hører dessuten elementer i lydbildet som ikke klinger slik man kunne forvente ut fra låtens «omgivelser». De lange tonene fra synthpaden i introen hører ikke til i det miljøet som illuderes (bilen).

Vi kan også være enige om at de endringene som skjer med rommet i løpet av låten må kunne kalles urealistiske. Lytteren hører at rommet som fremføringen er plassert i forandres, men uten at artisten noen gang avbryter sin opptreden. Dette kan kun skje ved hjelp av teknologien, og tydeliggjør og påminner lytteren om at låten er produsert. Det «spontane» (Bright Eyes fremføring) og det tydelig produserte (endring i omgivelser, flere rom samtidig, klipp og lim med collage av samlet lyd etc) står her side ved side. Produksjonen og den vokale iscenesettelsen er en sentral del av «The Big Picture», og blir en del av låtens identitet. Låten kunne vært en folk-aktig låt, en låt som i stor grad ville favorisert sangteksten og stemmen i Bright Eyes fremføring. Isteden iscenesetter Bright Eyes låten og gir den gjennom dette en helt ny identitet. Dette får konsekvenser for hvordan lytteren hører og forholder seg til låten og stemmen.

En Bright Eyes-fan uttaler i et diskusjonsforum på internett:

You know, I like the rest of this album, but this song just sounds... I dunno, too rough. The rest is all really emotional serious stuff (for the best part), but this sounds kinda like a joke in how it's badly played over the top of a car journey. It really bugs me. If he'd recorded it cleanly, with a few more instruments perhaps, it could have been a fantastic song. Hell, he could have kept the intro, I thought that was cool, I just wish he'd kicked the song into gear (pun not intended) and lost the backing noises a lot earlier.⁴³

Hvorfor velger Bright Eyes å presentere låten på denne måten? For det *tar* virkelig lang tid før låten «kommer i gang», som kommentert i sitatet over. Kanskje det er fordi hans rolle som singer-songwriter også rommer et sterkt fokus på den vokale iscenesettelsen? Det er altså ikke bare selve låtmaterialet eller fremføringen av egne låter som utgjør hans uttrykk. Jeg kalte «The Big Picture» er prosessuell lydreise, og denne lydreisen tydeliggjør også et tidsforløp der låten får vokse frem og utfolde seg over tid. Og det er gjennom denne prosessen at låten

⁴³ <http://www.songmeanings.net/lyric.php?lid=100279> [lesedato: 10.06.06]

får sin identitet: Uten den vokale iscenesettelsen ville dette vært en helt annen låt, og et helt annet uttrykk.

De instrumentale omgivelsene

Som vi har sett så er omgivelsene musikken opptrer i med på å påvirke hvordan vi hører og opplever stemmen. I «The Big Picture» av Bright Eyes forandres de akustiske omgivelsene i løpet av låten. Lacasse viser i sin avhandling hvordan det illuderte rommet blir en sentral del av den vokale iscenesettelsen i Alanis Morissettes «Your House». Instrumentasjonen utgjør også en del av de omgivelsene stemmen virker i. Og instrumentasjon, akkompagnement og harmonisering kan i stor grad påvirke hvordan vi opplever stemmen og den vokale persona.

I sin artikkel «The Persona-Environment Relation in Recorded Song» (Moore 2005) diskuterer Allan Moore forholdet mellom tekst, melodi og akkompagnement, der forholdet mellom persona og omgivelser står sentralt: «What accompanies forms a key part of the environment for what is accompanied» (Moore 2005). Moore tar for seg flere måter akkompagnementet kan fungere på i innspilt populærmusikk, og konstaterer at: «The impact an environment can have on the persona can range from the significant to the trivial [...]» (ibid.). Akkompagnementets rolle kan være redusert til å orientere sangeren om tempo og tonehøyde. Det kan også være med på å definere genre, slik at lytteren umiddelbart kan identifisere hva slags musikk det dreier seg om. Akkompagnementet kan også støtte under sangteksten, ved for eksempel å understreke enkelte ord. Eller det kan forsterke sangteksten, ved å la akkompagnementet uttrykke mer enn det som blir sagt gjennom ordene. Som vi har sett så kan lydene *rundt* ordene fortelle oss vel så mye som selve ordene.⁴⁴ Simon Frith skriver i *Sound Effects*: «Inarticulateness, not poetry, is the popular songwriter's conventional sign of sincerity» (Frith 1983:35). Moore foreslår i sin artikkel at også de akkompagnerende instrumentene kan gi lytteren slik ikke-artikulert informasjon. Akkompagnementet kan således påvirke hvordan lytteren opplever meningen i en låt.

Akkompagnementet kan også stå i kontrast til de ordene som synges, og til måten det synges på. Moore skriver: «In such a case, where the persona and the environment are at odds, we are urged to trust the latter, in the same way that we would trust body language over direct speech» (Moore 2005). Moore påpeker også at i enkelte tilfeller blander vokal og

⁴⁴ se for øvrig kapittel 2.

akkompagnementet seg såpass at man kan stille spørsmål ved om man kan kalle det instrumentale for akkompagnement. Det er der hvor vokalen ikke får en så sentral rolle som i den «vanlige» pop/rock-låten, for eksempel som i en del av musikken til bandet Jethro Tull. Moore stiller også spørsmål ved bruk av betegnelsen «akkompagnement»:

The verb to ‘accompany’ implies an hierarchical relationship; it suggests that what is accompanied has a greater role in the identification of what is going on, in the sense of giving identity to it. [...] this hierarchical relation comes into question, potentially resulting in an ecologically more sound relationship (ibid.).

Som et eksempel trekker også Moore inn singer-songwriteren som akkompagnerer seg selv på gitar, støttet av et band: Gitaren kan i visse tilfeller sees som en del av låtens persona, i motsetning til bandet som utgjør omgivelsene. Av en eller annen grunn mener Moore at det kun er i de tilfeller der artisten akkompagnerer seg selv på gitar at dette gjelder. Sangere som akkompagnerer seg selv på piano er i følge Moore en annen sak, uten at han begrunner hvorfor han mener dette. Det kan imidlertid settes spørsmålstegn ved viktigheten av hvem som spiller hva når vi har med innspilt musikk å gjøre.

Spørsmålet om akkompagnementets rolle er derimot viktig når vi snakker om vokal iscenesettelse. Instrumentasjon, harmoniske forløp, rytmiske aspekter og så videre er med på å definere omgivelsene som låtens persona opptre i, men hvordan dette er *produisert* kan være vel så viktig. Vi kan snakke om «romlige omgivelser» som er det illuderte rommet vokalen opptre i, og «instrumentale omgivelser», som er de instrumentene som vokalen omgir seg med i dette lydrommet. I den vokale iscenesettelsen kan begge, eller summen av disse, spille en større eller mindre rolle. Siden vår agenda er å vise hvordan ulike former for vokal iscenesettelse kan fungere, vil jeg her ta for meg en låt av Damien Jurado der instrumentasjonen utgjør en viktig del av den vokale iscenesettelsen.

DAMIEN JURADO

Damien Jurado er en singer-songwriter fra Seattle. Med bakgrunn fra punk- og hardcoreband, virket han som musiker i den byen som på begynnelsen av 1990-tallet skulle få status som verdens grungehovedstad. Her oppstod band som Nirvana, Pearl Jam og Screaming Trees. Selv om dette var band som skulle bli store internasjonalt, så var musikkscenen i Seattle relativt liten, med få konsertsteder og i utgangspunktet få muligheter for band som ville vise

seg frem. Men dette resulterte også i et musikkmiljø der «alle kjente alle»⁴⁵, og dette miljøet sentrerte seg rundt den lokale labelen Sub Pop. Dave DiMartino siterer i en artikkel fra 1990 Jonathan Ponemann i Sub Pop: «This is a small community of people, and when one person got into Scratch Acid, everybody got into Scratch Acid. When one person got into Big Black, everybody got into Big Black» (DiMartino 2005:437).

David Brackett skriver om Seattles musikkscene:

Yet, in the late 1980s and early 1990s, an indie scene that had been developing in Seattle around the local label Sub Pop displayed a new fusion of musical styles and a new alliance of social groups and subcultural symbols that would ultimately remap and reorient the idea of indie rock (Brackett 2005:435).

Fra dette miljøet kommer altså singer-songwriteren Damien Jurado. Men fra å ha bakgrunn i punk skiftet Damien Jurado musikalsk retning på midten av 1990-tallet, mot et mer folk-inspirert uttrykk, dog fremdeles med en fot i indie/alternative-verdenen. Hans første album som soloartist, *Waters Ave*, kom ut i 1997, nettopp på labelen Sub Pop. Senere skulle han gi ut flere album på Sub Pop, som *Rehearsals for Departure* i 1999, *Ghost of David* i 2000 og *I Break Chairs* i 2002, i tillegg til en rekke EPer. Uttrykket varierer fra den helt enkle folk-inspirerte sang&kassegitar-låten til «garage-rock» der et lo-fi lydbilde får dominere. I 2003 gikk Damien Jurado over på labelen Secretly Canadian, der han slapp *Where Shall You Take Me?* i 2003 og *On My Way To Absence* i 2005. På *Where Shall You Take Me?* er uttrykket strippet ned til å bare bestå av vokal og gitar, og låtene er tydelig country-inspirert. Jurado har selv uttalt at han ønsket at musikken på dette albumet skulle høres ut som om den kommer fra et helt annet sted enn Seattle, noe han også har klart. Mange av låtene sender tankene tilbake i tid, til den amerikanske landsbygda med bedehus-sanger og tradisjonelle viser. Selv om denne utgivelsen har et «produsert» lydbilde i betydning hi-fi lyd, så velger Jurado på sin neste utgivelse på Secretly Canadian å kjøre en meget lo-fi linje: EPen *Just In Time For Something* fra 2004 er spilt inn på en 4-spors båndopptaker og høres veldig «hjemmesnekret» ut. Jurado bruker altså dette bevisst, og det ligger kunstneriske vurderinger bak «støyen», ikke økonomiske eller produksjonstekniske begrensninger. Av andre utgivelser kan nevnes *Postcards and Audioletters* fra 2000, som består av diverse gamle lydopptak av samtaler, beskjeder fra telefonsvarere etc.

⁴⁵ Damien Jurado var blant annet bekjent av Nirvanas Kurt Cobain.

Som singer-songwriter er Damien Jurado en artist som ikke først og fremst deler av personlige opplevelser, som for eksempel Elliott Smith ofte blir oppfattet å gjøre. Tekstene hans handler oftere om andre mennesker, og andres situasjoner og dilemmaer. Han formidler dette med en empati og på en måte som treffer lytteren, men uten å ty til sentimentalitet og uten å spille på følelser.

December (4:18)

«December» er den ellevte låten (av tretten) på albumet *Ghost of David* fra 2000. Første del av albumet består av låter der Jurados stemme og gitarspill står i fokus. Produksjonen er «realistisk», i den forstand at det høres ut som om artisten har satt seg ned med gitaren og fremført sangen i et realistisk rom, og at det vi hører er en reproduksjon av denne fremføringen. Damien Jurado er her forteller-singer-songwriteren, som formidler sitt budskap og forteller sin historie gjennom sang og gitarspill. Mot slutten av albumet får derimot den vokale iscenesettelsen spille en større rolle, som i nettopp «December»:

Winter, put on your coat
They're expecting a cold one
Plenty of ice and snow
On the North Dakota plains

December, you killed a man
Trapped in his car for hours
He couldn't call for help
'Cause all of the lines were down

I found him in his car
Hands stuck to the steering wheel

Winter, I found it out
How you can be so cruel
Boy you just watch your back
'Cause one day I'll kill you too

They'll find you in your car
Hands stuck to the steering wheel

Her forteller Damien Jurado om en mann som fryser i hjel i sin egen bil, på North Dakotas sletter vinterstid. Men i tillegg til å fortelle om dette gjennom tekst og melodi, så blir den vokale iscenesettelsen her en viktig del av det som formidles. Jurado ikke bare forteller om en

kulde, han iscenesetter det hele gjennom produksjonen. Som lyttere får vi dermed ta del i fortellingen på en litt annen måte; vi befinner oss på åstedet, vi ser det Jurado forteller om, og vi føler på kulden. Istedenfor å beskrive med ord hvordan situasjonen er, viser han oss det ved å iscenesette det hele med lyd. Lytteren kan således forestille seg settingen som om det skulle vært en scene fra en film. Selve «fortellingen» Damien Jurado formidler er kanskje ikke noen fortelling, men kan heller sees som en tilstandsrapport, en situasjon iscenesatt gjennom musikken.

Formmessig er «December» bygget opp slik: intro AAAA B AA BB outro. Tonearten er D-dur, og det er ikke stor variasjon i akkordene Jurado bruker. I A-delen, eller versene, beveger han seg mellom subdominant og tonika, mens han i B-delen, eller refrenget, går til en Fmaj7-akkord som veksler mellom å ha grunntonen på E og F, før han igjen vender tilbake til tonika. Stemmemessig beveger Jurado seg innenfor et lite register, og melodien er bygget opp over noen ganske få toner.

A:

December

Damien Jurado

5

Isolert sett så skjer det ikke mye med melodi og akkorder i løpet av låten, og alle gjentakelsene samt Jurados noe monotone vokal kunne fort virket kjedelig hadde det ikke vært for den vokale iscenesettelsen.

For allerede før Jurado har fått sunget første ord, så hører vi vinteren, kulden og den isnende desembervinden. Sammen med gitaren hører vi synth-strykere som ligger på lange toner, samt synth-toner som glir opp og ned i registeret og kan minne om kald vinds uling. Det settes også inn «is»-lyder, med ekko, og også disse stammer fra synthen. Scenen er altså satt før vokalen

trer inn. Så når da Jurado synger om «plenty of ice and snow» (0:45-0:58), så kan lytteren også høre is og snø, og også danne seg et bilde av scenen. Denne veven av «kald» lyd vedvarer låta igjennom, og er relativt dominerende i lydbildet. Dette er også med på å forsterke teksten. Når Damien synger første ord «winter», så hører vi virkelig vinteren ule.

Først får vi en beskrivelse av settingen. Så henvender sangeren seg til selve vinteren, eller retter sagt, desember måned: «December you killed a man. Trapped in his car for hours» (1:08-1:21). Samtidig hører vi desemberkulden, den kalde morderens lyder, og disse intensiveres når desember svarer tilbake: «Boy you just watch your back. 'Cause one day I'll kill you too» (2:38-2:52). Damien Jurado personliggjør desember ved å anklage desember for mord, og ved å la desember svare: «bare pass deg, en dag er det din tur». Den han anklager er ikke en bestemt «ting», men noe så abstrakt som en måned. Når Jurado så lar «vinter»-lydene dominere låten i så stor grad, så kan det være lett å oppleve disse som desembers tilstedeværelse. Trusselen forsterkes av at «is og vintervind»-lydene intensiveres utover i låten. Og etter at desember har proklamert at sangens forteller vil lide samme skjebne, å bli funnet død i sin egen bil med hendene frosset fast i rattet, så fortsetter de kalde lydene låten ut, som for å illustrere at desember får siste ord. Den personifiserte «December» er nærværende gjennom hele låten, i form av «vinter»-lydene.

På en side fungerer iscenesettelsen som en slags sceneanvisning, der lytteren blir satt rett inn i situasjonen (North Dakotas sletter, masse snø, kulde, en enslig bil som står fast, utenfor rekkevidde for hjelp). Den landskapsscenen som Jurado setter opp kunne nesten vært hentet rett ut fra filmen *Fargo* (1996), hvis handling er lagt til North Dakota vinterstid. I denne filmen vises flere landskapsbilder av store snødekte sletter, øde veistrekninger og landskap som aldri forandres. Iscenesettelsen av «December» setter opp en lignende scene. I de lange glidende synth-tonene hører vi vinteren som maler og maler, vinteren som ikke tar pause, men som kontinuerlig fortsetter sin gang uavhengig av hva som skjer med menneskene som befinner seg i landskapet. Vi hører naturkreftene som er i sving, men også den store stillheten gjør seg gjeldende. De kontinuerlige glidende synth-tonene og synth-strykerne fremhever denne evigheten, mens Jurados nærmest monotone vokal understreker den store stillheten, og ensomheten ute på slettene. At melodilinjen også beveger seg innenfor et lite register og med bruk av få toner er også med på å understreke dette. På mange måter bidrar musikken til å visualisere et landskap som det man ser i *Fargo*, men i tillegg til dette får lytteren sette seg inn i situasjonen gjennom Jurados stemme. Han forteller ikke en hel historie, men beskriver

ordknapt og «rett frem» om hva som skjer, og lar lytteren fylle inn resten. Som lyttere kan vi føle den store ensomheten og den kalde døden sangeren beskriver. Og på mange måter er det den vokale iscenesettelsen som åpner opp for dette. Kanskje vil denne låten oppleves forskjellig avhengig av om lytteren kjenner til eller har opplevd skikkelig vinter og øde veistreknings. For min egen del så kjenner jeg veldig godt igjen den følelsen av isolasjon som snødekte, ensomme veistreknings kan gi. Etter å ha kjørt over fjellet i dårlig vær vinterstid, kan jeg godt forestille meg den redselen og den stille dramatikken knyttet til en slik scene som Damien Jurado beskriver.

Miljøet som vokalen plasseres i spiller altså en viktig rolle når det gjelder den vokale iscenesettelsen i «December». Men også hvordan selve vokalen er produsert og hvordan den er plassert i forhold til dette miljøet, er av betydning. Damien Jurado velger her å dubbe vokalen, noe han sjelden gjør ellers. Dette virker inn på hvordan vi hører stemmen hans, og det får betydning for hvordan vi opplever sangteksten og «visualiseringen» av scenen. En dubbet vokal kan som sagt være vanskeligere å lokalisere enn en enkelt stemme, og vanskeligere for lytteren å plassere til et tenkt «punkt» i lydrommet. En dubbet stemme er også en delt stemme, en stemme som ikke «finnes», men som er skapt gjennom produksjonen. Effekten her blir at stemmen blir vanskelig å lokalisere til ett sted i lydrommet, nettopp fordi den ikke opptrer *ett* sted, men er delt. Jurados stemme er til stede, men er ikke plassert et konkret sted i den scenen som utspiller seg. Dette bidrar til å gjøre «jeg»-personen mer diffus, og kanskje mer distansert til den scenen som beskrives, og til lytteren. Den bidrar også til låtens nærmest eteriske preg.

Dubbingen er også med på å rettferdiggjøre desembers uttalelser: Desember som morder er til stede men kan ikke lokaliseres til et bestemt sted, det samme gjelder desembers stemme. Samtidig så bidrar dubbingen til å forsterke desembers trusler og lar lytteren forestille seg hvordan det vil være å fryse i hjel i bilen, snødd fast og helt alene på North Dakotas sletter. For mot slutten av låten, der desember lover at «they'll find you in your car, hands stuck to the steering wheel» (3:03-3:16) velger Jurado å la den dubbete vokalen være usynkron, slik at en ekko-effekt oppnås (3:03-3:04). Videre, når frasen gjentas, deler også melodilinjen seg en stund (3:27-3:30) før «vinter»-lydene overtar og får avslutte låten. Dette er med på å forsterke «trusselen» som er uttalt i teksten, og den dubbete vokalen, som frem til nå har vært nærmest synkron, blir plutselig ustabil, noe som også er med på å forsterke trusselen.

Den vokale iscenesettelsen blir her altså en vesentlig del av selve låten. Hva slags miljø vokalen plasseres i, samt hvordan vokalen er produsert kan sies å være avgjørende for låtens «identitet». Men når vi snakker om vokal iscenesettelse, så inngår også vokal stil, som og er viktig her: I tillegg til å dubbe vokalen så synger Damien Jurado denne låten ganske så monotont, på tross av den relativt dramatiske sangteksten. Vokalen er slepende, dynamisk jevn, uten å «fortelle» med noen spesiell iver. Faktisk så velger han å gå tilbake i intensitet der teksten blir mer dramatisk og skifter til jeg-perspektiv («I found him in his car. Hands stuck to the steering wheel» (1:56- 2:07)). Det er på en måte en kontrast mellom teksten som formidles og måten den formidles på, noe som kan være med på å forsterke stemningen i låten. Det er en stille dramatik som formidles gjennom teksten, og produksjonen er med på å la lytteren sette seg inn i situasjonen. Det er bare mot slutten av låten at Jurado går på i styrke og intensitet, der trusselen rettes mot låtens «jeg-person» (og for øvrig mot alle som må kjøre over øde strekninger vinterstid).

I «December» utgjør det instrumentale en helt sentral del av den vokale iscenesettelsen. Gjennom instrumentering og arrangering skapes en scene og et miljø som fremstår som en viktig del av låtens identitet. Jeg finner derfor spørsmålet om akkompagnementets rolle ekstra interessant her. For når de instrumentale omgivelsene blir en så viktig del av den vokale iscenesettelsen, vil det da fremdeles være naturlig å snakke om et «akkompagnement»? Blir ikke da de instrumentale omgivelsene en del av *selve låten*? Som Allan F. Moore påpeker i «The Persona-Environment Relation in Recorded Song» (2005), så vil man ofte oppfatte det instrumentale som akkompagnement fordi vokalen er bærer av språk og derfor tiltrekker seg vår oppmerksomhet. Men vi har sett at i en låt som «December», der det instrumentale ikke først og fremst akkompagnerer vokalen, men utgjør en større del av låtens identitet, så fungerer det instrumentale som noe mer eller som noe annet enn et akkompagnement. Dette på tross av at vi har med en låt av en singer-songwriter å gjøre, der sangteksten tross alt er en viktig del av låten. Så istedenfor å snakke om akkompagnement, mener jeg at det i denne sammenhengen vil være riktigere å snakke om instrumentale omgivelser.

4. Oppsummering og konklusjon

I denne oppgaven har målet vært å vise hvordan vokal iscenesettelse kan påvirke hvordan vi opplever stemmen og låtens «identitet». Videre spurte jeg om hvordan stemmen og iscenesettelsen av denne kan påvirke vår opplevelse av artisten, musikkens «mening» og sangteksten. Har jeg så kommet fram til noe svar på disse spørsmålene? Gjennom denne oppgaven har vi sett at vår opplevelse av stemmen blir påvirket av en rekke faktorer. Både stemmen i seg selv og forholdet mellom stemmen og musikken den opptrer i er preget av kompleksitet. Derfor har jeg nærmet meg stemmen fra flere innfallsvinkler, samt vist til konkrete eksempler i analysene av utvalgte låter.

Min egen lytting til musikk har ligget til grunn for utformingen av problemstillingen, og oppgaven er således et forsøk på å diskutere sider ved musikken og da spesielt vokalen, som jeg opplever som essensielle for musikkopplevelsen, men som det kan være vanskelig å sette ord på. Målet har vært å si noe om stemmens potensial som meningsbærer, både som tekstformidler og som klanglig element i en større musikalsk kontekst. Når jeg har latt «vokal iscenesettelse» stå sentralt i oppgaven, har det vært for å vise hvordan forholdet mellom stemmen og det aktuelle lydbildet i stor grad kan påvirke vår opplevelse av stemmen, av musikkens «mening» og av låtens «identitet». I henhold til oppgavens problemstilling har målet vært å vise stemmen og iscenesettelsens potensial i populærmusikk. Jeg har tatt utgangspunkt i låter av singer-songwritere, der stemmen og sangtekstene står sentralt.

I kapittel 1 plasserte jeg oppgaven i forhold til musikkvitenskapen og gjorde rede for mitt ståsted. Her introduserte jeg også begrepet «vokal iscenesettelse». I kapittel 1 presenterte jeg også min bakgrunn for å skrive om stemmen og iscenesettelse av denne, og jeg plasserte oppgaven i en allmenn hermeneutisk tradisjon. Fordi store deler av oppgaven er basert på egne fortolkninger av konkret musikalsk materiale, trakk jeg inn Steven Felds musikalske kommunikasjonsmodell (Feld 1994), som viser at hvordan vi hører musikk er avhengig av en rekke faktorer.

Jeg har i denne oppgaven blant annet vært ute etter å si noe om hvordan vokal iscenesettelse kan påvirke vår opplevelse av stemmen. Men siden vår opplevelse av stemmen i seg selv er sammensatt og blir påvirket av en rekke faktorer, tar kapittel 2 for seg selve stemmen fra flere innfallsvinkler. Jeg åpnet kapittelet ved å vise hvilken viktig posisjon stemmen har i populærmusikken, og jeg viste til hva litteraturen sier om stemmen. Videre tok jeg for meg stemmen som meningsbærer på flere plan. Vi så at stemmen er formidler av språk, men at også stemmebruken og måten språket fremføres på gir mening. Vi så hvordan musikkvitenskapen har forholdt seg til sangtekster i populærmusikken, og hvordan disse har blitt tillagt forskjellig verdi og rolle i forhold til musikkens «mening». Vi så også nærmere på hvem den «talende» stemmen i en låt tilhører. Dette ble diskutert både i lys av den klassiske lied, og videre hvordan dette spørsmålet gjør seg gjeldende i populærmusikken. Dette ledet oss over til en diskusjon av ulike måter å høre stemmen på. Vi så at stemmen kan høres som instrument, som kropp, som person og som karakter. Siden artister som faller inn under kategorien «singer-songwriter» ofte blir tatt for å uttrykke seg personlig, ble også spørsmålet om sammenheng mellom biografi og musikalsk uttrykk, og biografi og selve stemmen, berørt.

Under overskriften «Et lite drama» var vi inne på hvordan sangeren ikler seg ulike roller, og at sang er en kompleks affære der flere «talende» stemmer opptrer samtidig: Vi leser informasjon ut av stemmen og bruken av denne, men samtidig kan vi lese ting *inn* i stemmen, for eksempel kan vi ta stemmen til inntekt for det vi vet om sangerens biografi. Sangeren spiller også en rolle som stjerne, og sangeren spiller rollen som den spesifikke sangen til en hver tid krever. Vi var også inne på stemmen som beveger oss, og stemmens «grain» eller «korn». Til slutt i kapittel 2 berørte vi teknologiens rolle for hvordan vi hører stemmen.

Målet med kapittel 2 var å vise noe av kompleksiteten knyttet til stemmen og opplevelsen av denne. Dette kapittelet var ment å bygge opp under kapittel 3, som i stor del består av analyser av utvalgte låter. Der kapittel 2 fokuserer på stemmen i seg selv, diskuterer og viser kapittel 3 ulike måter å iscenesette stemmen på. Gjennom nærlesning av og diskusjon rundt utvalgte låter, var målet å gi noen svar på oppgavens problemstilling. I tillegg til å gå direkte inn i musikken gjennom analysene, koplet jeg også disse opp mot teori. Jeg åpnet kapittel 3 med en kort redegjørelse for mitt utvalg av låter i analysedelen. Deretter gikk jeg inn på singer-songwriteren og hvordan lydrommet «vanligvis» opptrer i musikk av denne type artister. Vi så at artister som legger stor vekt på sangteksten ofte lar «tørr» lyd og et «realistisk» lydrom prege produksjonen. I analysen av Joni Mitchells «This Flight Tonight» viste jeg hvordan

elementer i produksjonen kan være med på å understreke det sangeren synger om. Det var også et poeng at det er nettopp iscenesettelsen som skiller denne låten fra resten av låtene på albumet: Mens de andre låtene holder et konstant lydbilde låten igjennom, forandres her lydrommet drastisk for en kort periode i låten, der også Mitchells stemme blir tydelig manipulert ved hjelp av equalizing.

Videre i kapittel 3 redegjorde jeg for posisjonen til de artistene som bidrar med låter til hoveddelen av analysene mine. Singer-songwriterens rolle i dag, teknologiens rolle for det musikalske uttrykket og hva slags estetikk som ligger til grunn for musikken ble gjennomgått. Analysen av Elliott Smiths «Roman Candle» ble linket opp mot teori om overdubbing av vokal. Vi så hvordan overdubbing av vokalen kan påvirke hvordan vi opplever sangteksten og hvordan vi hører stemmen i forhold til dens omgivelser og i seg selv. Vi så også hvordan et lo-fi lydbilde er med på å gi låten dens identitet. Videre kom vi inn på stemmen i det fysiske og sosiale rom, hvor intimitet og distanse stod som sentrale begreper. Gjennom iscenesettelsen kan det skapes en illusjon av intimitet, og iscenesettelsen kan i stor grad påvirke hvordan vi forholder oss til en stemme. I forbindelse med «I Didn't Understand» så vi blant annet hvordan bruken av pust, som indikerer nærhet, kan være en del av iscenesettelsen. I Bright Eyes' «The Big Picture» var lydrommet i sentrum. Vi så hvordan forandringer i lydrommet, samt tilstedeværelsen av to parallelle hørbare rom, var med på å utforme låtens identitet, og hvordan singer-songwriterens rolle også kan omfatte den vokale iscenesettelsen. Bright Eyes' låt kunne vært en helt «vanlig» kassegitar-og-sang-låt, hadde det ikke vært for måten den er produsert på. Låten starter i ett rom og ender i et annet, og i deler av låten kan vi høre to rom samtidig. Lydbildet beveger seg også fra lo-fi til et nærmere hi-fi lydbilde i løpet av låten. Iscenesettelsen gjør her at låten kan høres som en prosessuell lydreise, og uten denne iscenesettelsen ville «The Big Picture» vært en helt annen låt.

I analysen av «The Big Picture» var altså fokuset på de akustiske omgivelsene som stemmen opptrer i. I Damien Jurados «December» så vi derimot hvordan de instrumentale omgivelsene og arrangementet kan sette opp en scene. I «December» setter Jurado opp en vinterscene, ved å bruke instrumenter som kan gi lytteren assosiasjoner til snø og is, og ved å imitere vindlyder. Vi så hvordan lytteren kan visualisere en konkret scene ut i fra det han eller hun hører, og hvordan iscenesettelsen på denne måten i stor grad underbygger sangteksten. I forbindelse med «December» diskuterte vi også i hvilken grad vi kan høre de instrumentale omgivelsene

som *akkompagnement* til stemmen, eller om det instrumentale heller kan sees som en sentral del av iscenesettelsen.

Den vokale iscenesettelsen som opplevelse?

I begynnelsen av denne oppgaven spurte jeg: «*Hvordan kan vokal iscenesettelse påvirke vår opplevelse av stemmen og låtens «identitet»?*». Hva kan vi nå si om dette, basert på det som har blitt gjort i denne oppgaven? Vi har sett at vokal iscenesettelse har potensial til å påvirke hvordan vi hører stemmen og hvordan vi opplever stemmen. Vi har sett eksempler på hvordan artister (og produsenter) bruker studioets muligheter bevisst i iscenesettelsen av vokalen, og hvordan iscenesettelsen kan fremstå som en sentral del av deres musikalske uttrykk. Mitt utgangspunkt for denne oppgaven var min egen opplevelse av «noe» i musikken som gjorde disse singer-songwriter-låtene vi har sett på her til noe «mer» enn bare innspillinger av fremførte låter. Selv om jeg elsket vokalen og ble grepet av tekstene og melodiene, hørte jeg «noe mer» i musikken; som om det ble utspilt en scene; som om musikken inviterte meg inn i et slags lydrom; som om det skjedde noe rundt musikken som var vesentlig for opplevelsen av disse låtenes «identitet».

Simon Frith har skrevet at «[...] in popular (unlike classical) forms, live and recorded practices are not necessarily seeking to realize the ‘same music’ [...]» (Frith 1996:233). Friths utsagn gjelder kanskje i spesielt stor grad for de låtene vi gikk gjennom i kapittel 3. I Elliott Smiths «I Didn't Understand» er hele komposisjonen, hele låten, bygget opp i studio. Lag på lag med Elliotts egen stemme utgjør hele arrangementet. Det sier seg selv at denne låten aldri kunne blitt fremført «live» på en tilsvarende måte. Selv ikke hvis han hadde hatt med seg et kor av mannlige stemmer ville det blitt «den samme» låten. Ikke bare fordi det er et poeng at vi i den innspilte låten hører flere stemmer tilhørende *samme mann* samtidig, men også fordi det som skjer i pausene mellom frasene er så viktig: pusten utgjør en stor del av den vokale iscenesettelsen i «I Didn't Understand», og denne kombinasjonen av stillhet og pust ville aldri kunne virke på samme måte i en live fremføring av låten. Dette fordi den intimiteten og den «nakenheten» som produksjonen fremhever aldri ville kunne komme til uttrykk på samme måte i en live setting. Det er også et annet aspekt ved den illusjonen av intimitet som den innspilte låten byr på som ikke ville være mulig i en live fremføring: Når vi hører låten i innspilt versjon befinner vi oss i sangerens umiddelbare nærhet; Smith puster oss i øret; vi inviteres inn i hans verden; det er bare Elliott og oss. På en konsert derimot må opplevelsen

deles, illusjonen av intimitet kan uansett lydforhold ikke bli den samme, da den fysiske avstanden til sangeren er opplagt; han er på scenen, vi er nede på gulvet.

Forskjeller mellom innspilte låter og live fremføringer kunne blitt diskutert over flere sider, men jeg skal la dette ligge for nå. Men det er ett poeng jeg vil trekke frem i forbindelse med låtene presentert i denne oppgaven, og det er at de innspilte versjonene åpner opp en annen «verden» enn en live fremføring kunne gjort. Jeg fikk dessverre aldri oppleve å overvære en konsert med Elliott Smith, men jeg har hørt diverse liveopptak av ham. Det er den samme stemmen og de samme låtene, men allikevel; det er annerledes. Og det er ikke så rart. For uten den vokale iscenesettelsen blir opplevelsen en annen. For som vi har sett i denne oppgaven, så åpner den vokale iscenesettelsen her opp for tolkningsmuligheter og opplevelse av musikken som strekker seg ut over det «vanlige» låtformatet. Gjennom iscenesettelsen kan lytteren visualisere den scenen som settes opp, enten den er «abstrakt» som i Elliott Smiths «Roman Candle» (et «rom» fylt av drivende gitarer) eller mer konkret, som i Damien Jurados «December» (vinterlandskap, kulde, vind, evigheten). Og når stemmen iscenesettes slik, vil også vår opplevelse av selve stemmen påvirkes.

I «Roman Candle» utgjør overdubbingen av vokalen en sentral del av den vokale iscenesettelsen. Dette er en måte å iscenesette stemmen på som ikke kan gjøres i «real time». Låten er preget av et lo-fi lydbilde med mye diskant, og vokal nærhet og distanse på samme tid. Det «rommet» som låten okkuperer er bare å finne i denne konkrete innspillingen, og lytteren får ta del i det kun for 3 minutter og 36 sekunder av gangen. «December» er kanskje det tydeligste eksempelet her på hvordan en helt konkret scene kan settes opp og bidra til lytterens visualisering av det scenarioet som antydes gjennom sangteksten. Jeg har hørt Damien Jurado live, og det må jeg si var en opplevelse. Han spilte riktignok ikke «December», men holdt seg til låter der den vokale iscenesettelsen ikke er så fremtredende. Jeg har også vært på konsert med Bright Eyes, noe som jeg mer opplevde som en skuffelse. Uten iscenesettelsen var ikke «The Big Picture» helt det samme, den var ikke lenger en reise i lyd men en helt vanlig sang-kassegitar-låt, dog med noen vokale krumspring fra artistens side. Nå er ikke poenget å fremheve hvem jeg syntes gjorde seg best i «live» format, men dette viser i alle fall i noen grad at iscenesettelsen faktisk kan være ganske så essensiell for opplevelsen av en låt og også stemmen.

Den manipulererte stemmen

Allan F. Moore har skrevet at det er minst fire faktorer ved vokalbruk vi må ta hensyn til når vi analyserer populærmusikk (Moore 2001:45). De er:

- 1) register og stemmeomfang
- 2) graden av resonans (innebefatter stemmens karakter, timbre, grad av vibrato etc.)
- 3) sangerens hørbare forhold til intonasjon
- 4) sangerens hørbare forhold til rytme

Som vi også var inne på i kapittel 2, så kan *hvordan* noe synges være vel så viktig som *hva* som synges, noe også Moore er inne på. Han påpeker at de fire faktorene nevnt over er et *utgangspunkt* for analyse, og at andre faktorer, som for eksempel teknologiens rolle, også må tas i betraktning. Hvordan stiller så dette seg i forhold til analysene i kapittel 3? På et generelt grunnlag kan Moores «modell» kanskje brukes, men jeg vil si at i analyse av låtene i kapittel 3 så er det andre faktorer som er minst like viktige, og kanskje enda mer relevante enn de overnevnte. Jeg vil trekke frem Elliott Smith som et klart eksempel der sangerens bruk av teknologien står sentralt i det vokale uttrykket. Som vi har sett, så velger Smith nesten konsekvent å dubbe vokalen. Men det er ikke alltid like lett å høre at vokalen faktisk er dubbet. Mange lyttere vil være totalt uoppmerksomme på dette, og for opplevelse av stemmen og musikken kan det være irrelevant å vite at vokalen er dubbet.⁴⁶ Men i vår sammenheng er det et viktig poeng at det vi hører som Smiths karakteristiske stemme, er en *manipulert* stemme. I analyse av Smiths vokalstil må derfor i stor grad andre faktorer enn de Moore lister opp legges til grunn.

Nå kan vi kanskje si at overdubbing av vokalen faller inn under Moores andre punkt, da overdubbingen i stor grad påvirker stemmens resonans eller «kropplighet». Både Elliott Smith, Damien Jurado og Bright Eyes står selv som produsenter av låtene presentert i denne oppgaven. Som vi har sett, så får disse låtene mye av sin identitet gjennom den vokale iscenesettelsen. Men når vi nå er inne på vokal stil, kan vi spørre oss om det bare er den vokale iscenesettelsen som påvirker hvordan vi hører stemmen, eller om ikke mulighetene for iscenesettelsen av stemmen også påvirker den vokale stilen? Vokalproduksjonen kan påvirke hvordan vi hører stemmen, men den kan også påvirke hvordan sangeren faktisk bruker

⁴⁶ Jeg har snakket med flere Elliott Smith-fans som overhode ikke har registrert at vokalen er dubbet. Selv har jeg også hatt problemer med å avgjøre om vokalen i enkelte låter er dubbet eller ikke.

stemmen. I vårt tilfelle har derfor iscenesettelsen av stemmen blitt en viktig del av analyse av vokalbruk i populærmusikk.

Stemmen som rolle

Frith har skrevet at «[...] pop singers don't just express emotion but also play it» (Frith 1996:212). Og er det ikke nettopp dette vi har sett gjennom denne oppgaven? Sangerne presentert her ikke bare synger sine sanger, men spiller ut en scene i låtene ved å iscenesette vokalen. De uttrykker følelser, og disse kommer i stor grad til uttrykk gjennom iscenesettelsen av stemmen. Når det gjennom oppgaven har vært så stort fokus på vokal iscenesettelse, kan det mot slutten være på sin plass å kort trekke begrepet inn i en større samfunnsteoretisk ramme. Et klassisk arbeid om iscenesettelse av selvet er skrevet av sosiologen Erving Goffman. Allerede i 1959 kom hans bok om menneskelig samhandling, der rollespill og selvpresentasjon står sentralt (Goffman 1974, norsk utgave). Goffman snakker her om samspillet mellom mennesker og hvordan vi iscenesetter oss selv. Dette skjer ved at vi inntar ulike roller, bevisst og ubevisst. Fredrik Barth skriver i den norske utgavens forord: «Det han etablerte i *The Presentation of Self in Everyday Life* var en forståelse av at rollespill, selvpresentasjon, og inntrykksmanipulering ikke er overflatefenomener, men grunnleggende trekk ved samfunn» (Goffman 1974:8). Jeg skal ikke gå særlig dypt inn på Goffman her, men noe av det han skriver om kan være interessant i vår sammenheng.

Goffman viser hvordan samhandling mellom mennesker blant annet er basert på vår gjensidige innflytelse på hverandres handlinger. Et av poengene hans er at når mennesker samhandler, så gjør vi en rekke skiftende vurderinger og tilpasninger, alt for å gjøre en definisjon av situasjonen og den sosiale samhandlingen. Goffman fremholder at det er mange meningsbærere som gjør seg gjeldende når vi danner oss et bilde av en person. Det er her snakk om menneskelig samhandling der partene møtes ansikt til ansikt.

Hvis vi lar betegnelsen «kulisser» stå for scenearrangementet som er ment å skulle uttrykke noe, kan man la betegnelsen «personlig fasade» stå for alt det andre som uttrykker noe, det vi setter nærmest i sammenheng med den opptredende selv og som vi anser det for naturlig at den opptredende bærer med seg over alt. Som deler av den personlige fasade kan vi regne distinksjoner, antrekk, kjønn, rase, høyde, utseende, holdning, måten å snakke på, ansiktsuttrykk, kroppsbevegelser etc. (Goffman 1974:29).

I tillegg til det vi erfarer og «leser» ut av en person, og i tillegg til hvordan vi selv forsøker å fremstå for andre, så kan omgivelsene våre også spille en rolle i den sosiale samhandling. Omgivelsene våre kan fungere som «kulisser» for selvpresentasjonen. For eksempel kan vi bruke et vakkert innredet hjem til å uttrykke noe om hvem vi «er» (eller ønsker å være): «[...] kulissene [...] danner scenearrangementet og staffasjen for den strøm av menneskelige handlinger som utspilles foran, i eller på dem» (ibid.:28). I lys av det vi har sett i denne oppgaven, blir spørsmålet: Kan noe av dette overføres til den vokale iscenesettelsen i populærmusikk? Vi kan ikke trekke direkte paralleller mellom et slikt «scenearrangement» som Goffman snakker om og de omgivelsene stemmen omgir seg med i en låt. Derimot kan vi tenke Goffmans selvpresentasjon som en *analogi* til hvordan artisten iscenesetter sin stemme. Poenget er jo at i begge tilfeller så har ikke vår opplevelse av personen/stemmen utspring i personen/stemmen alene. Som jeg har forsøkt å vise, har omgivelsene, iscenesettelsen og de «ting» som personen/stemmen omgir seg med avgjørende innvirkning på denne opplevelsen.

Den norske tittelen på Goffmans bok er *Vårt rollespill til daglig. En studie i hverdagslivets dramatik*. Som vi har sett så spiller også sangeren en slags rolle, ja noen ganger flere roller. Vi opplever sangeren som stjerne, men har gjerne også et bilde av «personen bak». Sangeren må også spille ut den rollen som hver enkelt låt krever. Som vi så i kapittel 2, så er vi som lyttere ekstra vare for nyanser i stemmebruken, og vi kan lese mye informasjon ut av selve stemmen vi hører. På denne måten er populærmusikk en performativ uttrykksform, og derfor også en form for selvpresentasjon. Vi kan se fellestrekk mellom Goffmans selvpresentasjon og iscenesettelse av selvet, og det vi særlig har vært opptatt av i denne oppgaven; nemlig stemmen og iscenesettelse av denne. Det Goffman viser er at det er knyttet stor kompleksitet til hvordan vi opplever andre mennesker: «Dette bildet er noe man danner seg *om* en person, slik at man kan tillegge ham et selv, men dette selv skriver seg ikke umiddelbart fra innehaveren, det kommer fra hele den foreliggende scenen [...]» (ibid.:208). Videre skriver Goffman:

Selvet, betraktet som en fremført rolle, er altså ikke en organisk ting med en bestemt plassering, med den fundamentale oppgave å bli født, modnes og dø. Det er en dramatisk effekt som på en diffus måte fremtrer av den scene som fremføres, og det karakteristiske, avgjørende spørsmål er hvorvidt det vekker tillit eller ikke (ibid.:208-209).

På mange måter er det også avgjørende for vår opplevelse av musikken at artistens stemme vekker en tilsvarende tillit. En vellykket lytting krever at vi på en eller annen måte sympatiserer med den stemmen vi hører. Slik er det mulig å betrakte stemmen som en dramatisk effekt som på mange måter fremtrer av, og henter næring fra, den scenen som fremføres. Singer-songwriteren blir ofte tatt for å uttrykke «seg selv». For artister innen denne kategorien er det derfor kanskje ekstra viktig å vekke denne tilliten hos lytteren. Ved å iscenesette stemmen kan illusjonen om intimitet og sosial/fysisk distanse manipuleres. De musikalske omgivelsene (i vid forstand) eller «kulissene» som stemmen opptrer blant kan også være med på å definere vår opplevelse av stemmen og stemmens «eier». I en slik sammenheng er det interessant at Goffman påpeker at i en sosial samhandling gjør en rekke ikke-verbale faktorer seg gjeldende. Som nevnt ovenfor så har vi i samhandling gjensidig innflytelse på hverandres handlinger. Vi leser og vurderer kontinuerlig samhandlingen, og tilpasser oss. De tegnene vi oppfatter kan være nokså flyktige, men vi er ekstremt vare for de skiftende forholdene. En innvending kan her være at når vi hører innspilt musikk så står vi ikke ansikt til ansikt med artisten, og at det ikke utspiller seg en sosial samhandling slik Goffman skriver om. Men allikevel er stemmen, som vi har sett, «the profoundest mark of the human» (Middleton 1990:262), og vi er mer vare for denne enn noe annet instrument. Og som Frith påpeker: «The presence of even a recorded sound is the presence of the implied performer [...]» (Frith 1996:215).

Stemmen kan avsløre oss, og tonefall og stemmekvalitet sier oss langt mer enn det vi kanskje er klar over. Samtidig kan iscenesettelsen av stemmen være avgjørende for hvordan vi opplever stemmen og «identiteten» til låten den opptrer i. Både stemmen i seg selv og stemmens plass i forhold til den scenen som settes opp er således med på å påvirke vår opplevelse av musikken. Det er når disse musikalske sjiktene, og de kulturelle rollene som følger disse framstår som en helhet at musikken kan bli en «meningsfull» lytteprosess.

Litteratur og diskografi

Litteratur:

- Barthes, Roland (1990): «The Grain of the Voice» i Simon Frith og Andrew Goodwin, *On Record*. London: Routledge
- Blokhus, Yngve og Molde, Audun (1996): *WOW! Populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget
- Brackett, David (1995): *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brackett, David (2004): «The electro-acoustic mirror: voices in American pop», i Simon Frith, (red.), *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London & New York: Routledge
- Brackett, David, red. (2005): *The Pop, Rock, and Soul Reader: Histories and Debates*, New York: Oxford University Press
- Clarke, Paul (1983): «‘A Magic Science’: Rock Music as a Recording Art» i *Popular Music* Vol. 3: Cambridge University Press s. 195-213
- Cone, Edward T. (1974): *The Composer’s Voice*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Cone, Edward T. (1989): *Music: A View from Delft*. Chicago og London: The University of Chicago Press
- Cunningham, Mark (1998): *Good Vibrations. A History of Record Production*. London: Sanctuary Publishing Limited
- Danielsen, Anne (1993): «My name is Prince»: *En studie i Diamonds and Pearls*. Oslo: Hovedoppgave i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo
- DiMartino, Dave (2005): «A Seattle Slew» i David Brackett, *The Pop, Rock, and Soul Reader: Histories and Debates* New York: Oxford University Press
- Feld, Steven (1994): «Communication, Music, and Speech about Music» i Charles Keil og Steven Feld *Music Grooves*. Chicago og London: The University of Chicago Press
- Frith, Simon (1983): *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of rock*. London: Constable
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites: Evaluating Popular Music..* New York: Oxford University Press
- Frith, Simon (2004): «Why do songs have words?» i Simon Frith, (red), *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London & New York: Routledge

- Frye, Northrop, red. (1957): *Sound and Poetry*. New York: Columbia University Press
- Goffman, Erving (1974): *Vårt rollespill til daglig. En studie i hverdagslivets dramatik*. Oslo: Dreyers Forlag
- Grazyc, Theodore (1996): *Rhythm and Noise – An Aesthetics of Rock*. Durham and London: Duke University Press
- Hawkins, Stan (2002): *Settling the Pop Score*. Burlington: Ashgate Publishing Company
- Julien, Olivier (1999): «The Diverting of Musical Technology by Rock Musicians: The Example of Double-Tracking» i *Popular Music* Vol 18 No 3: Cambridge University Press s. 357-365
- Kramer, Lawrence (1984): *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. University of California Press
- Lacasse, Serge (2000): *Listen to My Voice – The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. University of Liverpool
- Leeuwen, Theo van (1999): *Speech, music, sound*. Houndmills: Macmillian Press
- Leander, Sylvi (2005): «Stemmen avslører oss» i *Aftenposten.no*
<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article1350884.ece> [lesedato: 13.06.06]
- Lindberg, Ulf (1995): *Rockens text: ord, musik och mening*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion
- McClary, Susan og Robert Walser (1990): «Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock» i Simon Frith og Andrew Goodwin, *On Record*. London: Routledge
- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press
- Middleton, Richard, red. (2000): *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press
- Moore, Allan F. (2001): *Rock: The Primary Text*. Hants: Ashgate Publishing
- Moore, Allan F. (2005): «The Persona-Environment Relation in Recorded Song» i *Music Theory Online* Vol 11 Nr 4,
<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.moore.html>
 [lesedato: 06.01.06]
- Moylan, William (1992): *The Art of Recording. The Creative Resources of Music Production and Audio*. New York: Van Nostrand Reinhold
- Moylan, William (2002): *The Art of Recording. Understanding and Crafting the Mix*. Boston: Focal Press

- Nugent, Benjamin (2004): *Elliott Smith and the Big Nothing*. Cambridge: Da Capo Press
- Næss, Arne (1999): *Livsfilosofi* Oslo: Universitetsforlaget
- Ruud, Even (2005): *Lydlandskap. Om bruk og misbruk av musikk*. Bergen: Fagbokforlaget
- Scher, Steven Paul, red. (1992): *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press
- Spillmann, Robert og Stein, Deborah (1996): *Poetry into Song*. New York and Oxford: Oxford University Press
- Tagg, Philip (1979): *Kojak....50 seconds of Television Music. Towards the Analysis of affect in Popular Music*. Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg. No. 2.
- Walser, Robert (2003): «Popular music analysis: ten apothegms and four instances» i Allan F. Moore *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press
- White, Paul (1997/2002): *Recording and production techniques*. London: Sanctuary Publishing Limited
- Whiteley, Sheila (1992): *The Space Between the Notes*. London: Routledge

Internettkilder:

- <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:rf9ss381a3pg> [lesedato: 10.06.06]
- http://www.bbc.co.uk/music/rockandalt/reviews/elliottsmith_basement.shtml [lesedato: 15.05.05]
- <http://www.cnn.com/2003/SHOWBIZ/Music/10/22/obit.elliott.smith.ap/> [lesedato: 10.05.05]
- http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_lo-fi_bands [lesedato: 02.06.06]
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Lo-fi> [lesedato: 02.06.06]
- http://en.wikipedia.org/wiki/Lo-fi_music [lesedato: 02.06.06]
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Singer-songwriter> [lesedato: 15.02.06]
- <http://www.killrockstars.com> [lesedato: 22.03.06]
- <http://www.lyricsbox.com> [lesedato: 02.11.05]
- http://www.lyricsdomain.com/10/johnny_cash/ [lesedato: 26.10.05]
- <http://www.lyrics-songs.com> [lesedato: 02.11.05]
- <http://www.lyricsstyle.com> [lesedato: 02.11.05]

<http://www.mindspring.com/~jmaier/honest.htm> [lesedato: 02.06.06]

<http://pub.tv2.no/TV2/magasiner/idol2005/> [lesedato: 21.10.05]

<http://singer-songwriter.com> [lesedato: 15.02.06]

<http://www.songmeanings.net> [lesedato: 25.03.06]

<http://www.songmeanings.net/artist.php?aid=5303> [lesedato: 10.06.06]

<http://www.songmeanings.net/lyric.php?lid=100279> [lesedato: 10.06.06]

<http://www.sweetadeline.net> [lesedato: 25.03.06 og 24.04.06]

<http://www.thestoryinthesoil.com/albums.html> [lesedato: 10.06.06]

Diskografi:

Bright Eyes (2002): «The Big Picture», *LIFTED or The Story is in the Soil, Keep Your Ear to the Ground*, Wichita Recordings

Jurado, Damien (2000): «December», *Ghost of David*, Sub Pop Records

Mitchell, Joni (1971): «This Flight Tonight», *Blue*, Warner Bros. Record Inc.

Smith, Elliott (1994): «Roman Candle», *Roman Candle*, Spent Bullets Music/ Domino Recording

Smith, Elliott (1998): «I Didn't Understand», *XO*, Dreamworks Records

Film:

Coen, Joel (1996): *Fargo*, Gramercy Pictures

Sammendrag

Med utgangspunkt i populærmusikk, og da spesielt den såkalte singer-songwriter, tar denne oppgaven for seg hvordan vokal iscenesettelse kan påvirke vår opplevelse av stemmen, musikkens «mening» og låtens identitet. Sangstemmen er oss nærmere enn noe annet instrument, og den kommuniserer langt mer enn selve ordene som synges. Denne oppgaven søker å si noe om stemmens potensial som meningsbærer, både som tekstformidler og som klanglig element i en større musikalsk og noen ganger også sosial kontekst. Derfor tar den første delen av oppgaven for seg stemmen i seg selv, mens begrepet «vokal iscenesettelse» står sentralt i oppgavens andre del. For hvordan vi hører stemmen avhenger ikke bare av stemmen i seg selv: Det dreier seg i like stor grad om hva stemmen gjør i – og med – det aktuelle lydbildet. Oppgavens hoveddel tar for seg hvordan iscenesettelse av stemmen gjennom blant annet produksjon og instrumentering kan virke inn på vår opplevelse av stemmen, samt hvordan iscenesettelsen kan være avgjørende for det musikalske uttrykket. Forholdet mellom stemmen og de omgivelsene den opptrer i er viktig her. Gjennom analyse av et utvalg låter av Joni Mitchell, Elliott Smith, Bright Eyes og Damien Jurado, diskuteres stemmens performativitet, plassering og funksjon. Overdubbing, stemmen i det fysiske og sosiale rom, intimitet/distanse, instrumentale og akustiske omgivelser, samt stemmens plassering i lydrommet er noen av temaene som berøres i forbindelse med analysene.