

# *Stemmen og stilforståelse*

En oppgave om stemmebruk og vokaltradisjoner i soul og heavy metal

**Kenneth Sørum Bekkemoen**

Masteroppgave

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

2013





## **Forord**

Det nærmer seg slutten av masteroppgaven og jeg sitter igjen med en fordypning i to sjangere. En av sjangerne hadde jeg aldri trodd jeg skulle sett nærmere på. I løpet av en slik prosess er det mange jeg må takke for å ha nådd nettopp dette resultatet. Først og fremst vil jeg takke veilederen min Anne Danielsen med en fantastisk veiledning på alle mulige måter både avgrensning av oppgaven, inspirasjon, konstruktive tilbakemeldinger og spesielt din interesse for min oppgave.

Takk til informantene mine som har gitt meg uhyre viktige synspunkter, kunnskap og informasjon for at oppgaven skulle bli så bra som mulig.

Samtidig vil jeg takke gjennomleserne Grete Daling, Oliver Leo Henriksen og Tom Bekkemoen for gode og konstruktive kommentarer.

Jeg vil selvfølgelig rette en takk til samboeren min Marthe Haugan, både som gjennomleser og gode tilbakemeldinger, men også for at du holder ut den vokalnerdete praten min i tide og utide. Uten disse samtalerne og reflekteringene ville jeg ikke oppnådd dette resultatet, ei heller kunnskapen jeg til slutt sitter på.

# Innholdsfortegnelse

<b>1. Innledning</b>	s.9
Bakgrunn for oppgaven	s.9
Sjangervalg, problemstilling og avgrensning av oppgaven	s.11
Målet med oppgaven	s.12
Oppgavens gang	s.12
<b>2. Metode</b>	s.14
Det kvalitative forskningsintervjuet	s.14
Det kvalitative forskningsintervjuet og transkripsjonsproblematikk	s.14
Valg av informanter	s.16
Intervjuguiden	s.18
Tolking av data	s.18
Analyse som metode	s.19
Historisk og kulturell innføring	s.21
<b>3. Teorier om sang og stemmebruk</b>	s.23
Stemmeanatomi	s.23
Funksjoner og stemmekvaliteter	s.24
Hvilket analysesystem bør man velge?	s.27
Cathrine Sadolins Complete Vocal Technique	s.28
Oppsummering av Cathrine Sadolins Complete Vocal Technique	s.35
<b>4. Vokaltradisjoner i soul</b>	s.36
Historisk og kulturell bakgrunn	s.36
Impulser og inspirasjoner fra Rhythm & Blues, blues og gospel	s.37
Sørstatenes posisjon i soulmusikken	s.41
Nordstatenes posisjon i soulmusikken	s.42
70-tallets soulmusikk og avrunding av soul-epoken	s.43
Stemmebruk og vokaltradisjoner i soul	s.44
Stemmebruken på det afrikanske kontinent	s.45
Bluesimpulsen	s.48
Gospelimpulsen	s.49
Tre vokale retninger	s.52
Oppsummering	s.57
Analyse av «Respect» med Otis Redding	s.59

Analyse av «Spirit in the Dark» med Aretha Franklin	s.60
Analyse av «The Tracks of my Tears» med Smokey Robinson	s.62
<b>5. Vokaltradisjoner i heavy metal</b>	s.65
Historisk og kulturell bakgrunn	s.65
Inspirasjonskilder	s.65
Bluesbasert heavyrock	s.66
Klassisk kunstmusikk som inspirasjon	s.68
Sjokkeffekter som inspirasjon	s.69
Heavy Metal fra 1970	s.71
Stemmbruk og vokaltradisjoner i heavy metal	s.75
Clean-Vokal	s.78
Effekt-Vokal	s.80
Oppsummering	s.84
Analyse av «Over The Hills And Far Away» med Tarja Turunen	s.85
Analyse av «Progenies Of The Great Apocalypse» med Stian Thoresen	s.86
<b>6. Konklusjon</b>	s.89
Sjangernes vokale retninger	s.89
Kultur vs stemmebruk	s.92
Sunnhetsperspektivet sett i lys av stemmeforskerne	s.93
Litteraturliste	s.98
Intervjuguider	s.104







# 1. Innledning

## Bakgrunn for oppgaven

Jeg har lenge hatt sterk interesse for musikk. Et instrument jeg følte meg ekstra knyttet til var sangstemmen. Gjennom musikken kunne jeg uttrykke mine følelser og stemmen var i tillegg et fantastisk verktøy å vise personligheten min igjennom. Jeg startet å synge i et band, der vi spilte ulike stilarter. Etter hvert begynte jeg i et kristent ungdomskor og ble introdusert for gospel. Jeg følte meg sterkt tilknyttet til den stilen og musikken, men det var ikke alltid jeg følte meg helt vel i den religiøse sammenhengen. Jeg var innom flere sjangere og stilarter før jeg fant sjangeren som skulle forandre min musikalske verden betraktelig – nemlig soul.

Det var først da jeg så filmen “The Blues Brothers<sup>1</sup>” og fikk se og høre de store stjernene Aretha Franklin, James Brown og Ray Charles fant jeg sjangeren som virkelig traff hjertet mitt. Disse artistene brukte musikken til å uttrykke følelser på en helt annen måte enn jeg hadde hørt før. De vrenget virkelig sjelen sin!

Jeg ble veldig interessert i hvordan de brukte stemmen sin og sang en god del soul selv. I denne stilen følte jeg at jeg virkelig fikk uttrykt følelser på alle måter, og at dette var et av de typiske stiltrekkene. Deretter begynte jeg å bli meget interessert i hvordan stemmen var bygget opp og ulike lyder man kunne lage. Jeg gikk til ulike sangpedagoger og lærte meg nye teknikker på hva som var “rett” og “galt”, og ofte sa de forskjellige ting og forvirringen var stor. Av klassiske pedagoger fikk jeg høre at å synge soul- og rock-musikk var skadelig for stemmen og jeg skulle helst ha en så mørk og homogen klang som mulig hele tiden. På grunn av de ulike framgangsmåtene jeg ble fortalt, og den forvirringen det ga meg, mistet jeg høyden min. Jeg fikk problemer med å komme opp på de tonene som før ikke var noe problem. De mente også at jeg sang nasalt, noe som ikke var pent å høre på. Her startet interessen for ulike måter å bruke stemmen på innenfor forskjellige sjangere-, og stilretninger.

Noen forskere, sangere og sangpedagoger vil kanskje si at dette temaet ikke er interessant og nyskapende. De vil kanskje si at teknikk er lik uansett sjanger. Opp igjennom tiden har imidlertid sangteknikk for meg vært relativt. Alle sier forskjellige ting om hva som er sunt og usunt. Noen krever faktisk ting man MÅ gjøre når man synger. Det er lite data rundt dette temaet og det er mange myter og forskjellige oppfatninger av det å

---

<sup>1</sup> Blues Brothers. 1980. Universal Pictures

bruke stemmen. Hvordan kan en da vite hva som er “rett” og “galt”? Siden barokk-epoken har den klassiske sangtradisjonen regjert i Europa og skulle du lære å synge, var det ikke annet enn klassisk musikk. Den klassiske teknikken oppstod blant annet på grunn av at de ikke hadde muligheten til å forsterke stemmen elektrisk og det ble utviklet sangteknikker for å mestre dette. Her oppstod klangidealer, og disse stilen ble rettet mot en høykultur og de sofistikerte. (Sadolin 2008). Før man hadde mulighet til å forsterke stemmen eksisterte også folkelige sangidealer ved siden av den klassiske sangtradisjonen.

Da mikrofonen kom ble det muligheter til å forsterke alle lyder, noe som bragte “uskolerte” sangere inn i bransjen sammen med de “skolerte”. Her kunne de bruke stemmen på alle mulige måter og det oppstod nye klangidealer. Disse nye måtene å synge på viste seg å være like “avanserte” som de “skolerte” teknikker. Innenfor de tradisjonene som etter hvert har blitt kalt “rytmiske”, måtte man i stor grad finne ut på egenhånd hva som var sunt og usunt for stemmen, siden det ikke var noen tilgjengelig undervisning på dette feltet. Det var ikke mye hjelp i den klassiske sangteknikken siden den er opptatt av et klangideal som ikke rytmiske sangere er interesserte i. Mangelen på teknikk resulterte i at de skadet stemmene sine og derfor har mange rytmiske sangteknikker blitt dømt til å være farlig og usunn for stemmen – selv om mange klassiske sangere også har problemer med sine stemmer. «A gulf between the classical and the popular camps developed which, unfortunately, still exists today to some degree. This gulf is more about taste than of the use of techniques.» (Sadolin 2008, 6). Som Sadolin skriver handler denne avstanden mellom rytmisk og klassisk mer om smak enn om teknikk, og det er derfor interessant å sette fokuset på dette nettopp i en slik oppgave som en masteroppgave er. Temaet for oppgaven er sangteknikk i ulike sjangere. En grunn til at dette er viktig å føre fram i lyset er på grunn av at det klassiske klangidealet har gjennomsyret både kultur og undervisning i mange år, noe som har gitt begrensinger for både pedagoger og elever i undervisning og utøvelse. Av erfaring har jeg vært borti elever som vil jobbe med å synge “finest” mulig i klassisk forstand og elever som vil jobbe med klangidealer innenfor populærmusikk. Da mener jeg det er utrolig viktig å ha kunnskap om begge retningene slik at man kan jobbe uti fra elevens forutsetninger. Jeg har vært borti flere studenter og elever som har mistet sin interesse for sang på grunn av at læreren bare har kunnet undervise i en av retningene. Dette kan få en negativ konsekvens for sanggleden, noe som er det siste oss sangpedagoger ønsker.

Det er mye kultur knyttet til sangfaget og i Europa har som sagt den klassiske sangtradisjonen vært dominerende i svært mange år. Selv om ikke mannen i gata har

faglig kunnskap og innsikt i faget, har kulturen sneket seg inn og man har fått uskrevne regler i henhold til blant annet klangideal og sunnhetsperspektiv. Av egen erfaring har flere et syn på hva de synes er fint og på hva de mener er sunn stemmebruk. Ofte er det mange som synes at klassiske vokalist har vakre stemmer eller vokalist i populærmusikksammenheng som synger med lavt volum er flott å høre på. Det forekommer også at når vokalist anvender støyeffekter<sup>2</sup> på stemmen oppfattes det som usunt, uten at man egentlig har noe grunnlag slik oppfatning. Cathrine Sadolin (2008) skriver om disse støyeffektene og mener at alle kan lage disse lydene på sunn måte og hun er dermed er viktig litteratur for min masteroppgave. Hennes bok omhandler hvordan man kan lage alle lyder på en sunn måte og hvordan man anvender dem. Det finnes også en rekke andre stemmeforskere<sup>3</sup> som skriver om hvordan stemmen er bygget opp. Går man bare inn rent stemmebruksmessig uten å ha innsikt i kulturen i sjangeren, mener jeg det kan være uheldig for den overordnede forståelsen av vokaltradisjonene man skal forske på. Jeg har derfor valgt også å inkludere kulturelle perspektiver.

### **Sjangervalg, problemstilling og avgrensning av oppgaven**

En av mine elever fortalte en gang at hun hadde en sangpedagog som valgte å ikke undervise i noen bestemte sjangere, nemlig soul/gospel og heavy metal. Sangpedagogens grunn var at hun hevdet at å synge på denne måten skadet stemmen. Jeg stilte meg spørrende til hennes uttalelser, da jeg følte hun ikke hadde bakgrunn for sine påstander. Dette var en glimrende motivasjon til å jobbe med disse sjangerne i denne masteroppgaven. En av de andre grunnene til valg av sjangere er at jeg vil utforske og fordype meg mer i sjangere innenfor populærmusikken. Det har blitt skrevet opptil flere bøker og klassisk sangteknikk og idealer, men lite om rytmiske klangidealer. Soulmusikken traff som tidligere nevnt hjertet mitt da jeg for første gang hørte Aretha Franklin i filmen «The Blues Brothers». Deretter fordypet jeg meg i sjangeren og begynte å synge soul. Siden jeg selv har forankring i soulmusikk, og definerer meg selv som en soulsanger, følte jeg det var naturlig å velge denne sjangeren til oppgaven. Heavy metal er en sjanger som har fascinert meg over lengre tid. Lydbildet er stort og de utfordrer lytteren på veldig

---

<sup>2</sup> Støyeffekter forklarer Sadolin i «*Complete Vocal Technique*», der man anvender støy samtidig som man synger ofte for å uttrykke følelser eller et annet bestemt uttrykk. Her forklarer hun blant annet *distortion*, *growl*, *knirk*, *rattle* og *grunt*. Distortion og growl kan man høre i f.eks Bon Jovis «Bed of Roses» (Keep the Faith, Mercury 1992). Et eksempel på grunt kan man høre i Dimmu Borgirs «Progenies of the Great Apocalypse» (Death Cult Armageddon, Nuclear Blast Records 2003).

<sup>3</sup> Stememforskere i tillegg til Sadolin er Jo Estill (2005), Anne Peckham (2010) og Seth Riggs (1992)

mange måter. Spesielt er jeg fascinert av vokalistene som kan lage så mange forskjellige lyder og opprettholde trykket gjennom låtene på konserter og turnéer. Mange kan vel si seg enig i meg at når man hører heavy metal-vokalistes høres ikke denne type stemmebruk sunn ut. Jeg stiller da et spørsmål i forbindelse med dette: Hvis denne stemmebruken ikke er sunn, hvordan kan de da turnere rundt i månedsvis med dette repertoaret og fortsatt ha stemme igjen når turneen er over? Jeg opplevde at jeg ikke hadde nok kunnskap rundt feltet og vurderte at dette ikke er noe jeg bare kunne høre meg til via innspillinger. En fordypning i heavy metal er unikt i et stemmepedagogisk miljø, der mitt overordnede mål er å ikke ha noen begrensning når det kommer til undervisning i ulike sjangere. Jeg har funnet og satt meg inn i relevant litteratur både når det kommer til stemmeforskere, musikkhistorie og kulturteori, men når det kom til stemmebruken og vokaltradisjoner i heavy metal fant jeg lite litteratur. I forbindelse med heavy metal støtte jeg blant annet på begrepene «*growling*» og «*screamo*» uten at jeg fant litteratur eller teori som kan støtte oppunder dette. På bakgrunn av dette bestemte jeg meg for å foreta kvalitative forskningsintervjuer.

Jeg har i denne oppgaven gjort et dypdykk i stemmebruken i to sjangere innenfor populærmusikken. Målet var å finne stiltrekk og viktige elementer for vokaltradisjoner i de valgte sjangerne.

Problemstillingen lyder slik: *Hvordan brukes stemmen i sjangerne soul og heavy metal?*

### **Målet med oppgaven**

Som sagt er målet med oppgaven å finne stiltrekkene i stemmebruken og vokaltradisjonene i sjangerne soul og heavy metal. Denne kunnskapen vil jeg kunne bruke i sangundervisning. Dette er meget relevant i f.eks en videregående skole, høyskole eller sangundervisning generelt. Oppgaven er unik i et norsk sangpedagogisk miljø, der det ikke har foregått slik forskning innen dette feltet før. Et annet mål var at oppgaven også kunne brukes for sangpedagoger som ønsker å lære bort stemmebruk og vokaltradisjoner i disse sjangerne, men som ikke har forankring i stilartene selv.

### **Oppgavens gang**

Videre i oppgaven har jeg redegjort for metodene jeg har brukt i masteroppgaven, som er kvalitative forskningsintervjuer og analyse av stemmebruk. Deretter vil jeg presentere ulike forskere og teorier innenfor stemmebruk og hva som er essensen i hver av teoriene. Her vil jeg gå inn å se på Seth Riggs (1992) teorier om stemmebruk, Anne Peckhams (2010)

*The Contemporary Singer*, Jo Estill (2005) *Estill Voice Training* og Cathrine Sadonlins (2008) *Complete Vocal Technique*. Sistnevnte vil forøvrig bli min hovedteori og jeg kommer til å bruke Sadolins begreper når jeg analyserer vokalteknikken. Videre i oppgaven presenterer jeg en historisk innføring i sjangerne, og har deretter gått inn og studert stemmebruken og vokaltradisjonene. Deretter oppsummeres stiltrekkene i sjangerne jeg har tatt for meg og gjort en analyse av lydfestninger for å underbygge resultatene fra stemmebruken og vokaltradisjonene. Det vil til slutt komme en konklusjon der jeg har svart på problemstillingen, diskutert sunnhetsperspektivet og avkreftet myter om stemmebruk.

## 2. Metode

Det var lite teori og litteratur som omhandlet stemmebruk og vokaltradisjoner i heavy metal, derfor valgte jeg å intervju informanter fra et slikt miljø for å få innsikt i deres stemmebruk. For å ha flere syn på vokaltradisjonene i soul enn mitt eget, valgte jeg også å intervju en sanger med en slik kompetanse. Jeg vil derfor først redegjøre kort for kvalitativt forskningsintervju som metode, og deretter ta for med analyse som metode, samt begrunne hvorfor jeg har valgt å ta med historisk og kulturell innføring i sjangerne.

### Det kvalitative forskningsintervjuet

Even Ruud (1995) skriver i artikkelen «*Kvalitativ metode i musikkpedagogisk forskning*» om kvalitative metoder i forskning. Han skriver at det er nødvendig å avgjøre hvilken overordnet forskningsstrategi man velger, som ofte enten er (positivistisk) kvantitativ eller en (hermeneutisk) kvalitativ tilnærming. I kvantitativ forskning får man mer oversikt og ser tendenser, mens kvalitativ forskning får man en større forståelse og dybde. Siden jeg ønsker en spesiell fordykning valgte jeg en kvalitativ forskningsstrategi. Ruud deler inn kvalitative studier inn i fire metoder eller teknikker for datainnsamling: observasjon, intervjuer, musikkanalyse og språkanalyse. Av disse valgte jeg intervju til datainnsamling. Bakgrunnen for valget av metoden er fordi jeg ville snakke med sangere som hadde forankring i sjangerne og kunne forklare og demonstrere de ulike teknikkene som er så spesielle for soul og heavy metal. Med et kvalitativt forskningsintervju kunne jeg skaffe meg synspunkter og kunnskap om vokaltradisjoner i en sjanger jeg selv ikke har mye erfaring i. Datainnsamlingen fra et slikt intervju kunne jeg bruke i oppgaven min for å belyse og begrunne problemstillingen på en god og tilfredsstillende måte. (Ruud 1995, 141, 143)

### Det kvalitative forskningsintervjuet og transkripsjonsproblematikk

Kvale og Brinkmann (2010) deler inn intervjuundersøkelsen i syv stadier, og det de fokuserer på er tematisering, planlegging, intervju, transkripsjon, analysering, verifisering og rapportering.

*Tematisering* viser til formulering av forskningsspørsmålet og en teoretisk avklaring av det undersøkte temaet. Spørsmålene som er sentrale i forbindelse med planleggingen av undersøkelsen er «hvorfor», «hva» og «hvordan». «Hvorfor» skriver Kvale og Brinkmann

er at man klargjør formålet med studien. Med «hva» mener de å innhente forhåndskunnskaper om emnet som skal undersøkes og med «hvordan» mener de at man innhenter kunnskap som intervju- og analyseringsteknikker, der man velger ut hvilken teknikk man skal bruke for å innhente kunnskapen man ønsker. *Planlegg* studien, og her anbefales det å ta hensyn til alle syv stadier, før man tar fatt på intervjuarbeidet. Planlegg hvordan man skal innhente informasjonen man ønsker, og med tanke på moralske implikasjoner. *Intervju* de valgte informantene på grunnlag av en intervjuguide, der man har reflektert over hvordan intervjusituasjonen skal foregå både praktisk og med mellommenneskelige relasjoner. *Transkriber* intervjuet for å klargjøre materialet for analyse, som vanligvis er transkripsjon fra tale til skriftlig tekst. *Analysering* på grunnlag av undersøkelsens formål og emneområde, og i samsvar med intervjumaterialets natur, bestemmes den mest fruktbare analysemetoden. *Verifisering* mener Kvale og Brinkmann er viktig for å undersøke påliteligheten av påstandene til informantene. Reliabilitet henviser til hvor pålitelig resultatene er og validitet vil si hvorvidt en intervjustudie undersøker det den er ment å skulle undersøke. *Rapportering* menes med resultatet av prosessen f. eks i form av en bok som overholder vitenskapelige kriterier og tar hensyn til undersøkelsens etiske sider. (Kvale og Brinkmann 2010, 115-294)

Som Kvale og Brinkmann skriver bør det praktiske rundt et intervju være godt planlagt og bestemt på forhånd. Dette fordi både intervjueren og informanten skal føle seg trygg på at intervjuet skal gå som forventet. Intervjueren bør ha laget seg en spørsmålsguide som er veiledende for intervjuet slik at man får informasjonen om temaer man ønsker å vite mer om. Har man ikke en guide kan intervjuet forløpe av seg selv og kan i mange tilfeller gå slik man ønsker, men man kan også risikere å glemme viktige spørsmål. I mitt tilfelle var det viktig å stille flere av de samme spørsmålene til informantene. På den måten kunne jeg se om de var enige eventuelt hva de var uenige i og hvorfor, og dermed fikk jeg bedre grunnlag til konklusjonen. Jeg synes også det var viktig at man åpnet rom for innspill begge veier, eventuelt gå enda dypere i et tema underveis. Her kunne det dukke opp informasjon jeg ikke hadde tenkt på som kanskje informantene mente var viktig i den forbindelsen. Valg av rom var viktig i disse intervjuene fordi noen av spørsmålene inneholdt demonstrasjoner av vokalteknikker. Jeg valgte å være i et lukket rom, framfor et offentlig sted. Dette er både for at man ikke skal sjeneres andre, der flere av vokalteknikkene kan oppleves på forskjellige måter og at informantene ikke skal føle press eller angst tilknyttet dette. Målet var å skape en god atmosfære slik at informantene skulle føle seg rolig og trygg til å svare på spørsmålene og at informantene følte seg vel med å

demonstrere teknikkene på en tilstrekkelig måte. På den måten kunne man skape en relasjon begge veier slik at samtalen kunne gå fritt og stemning bli god. Det er på mange måter intervjuerens ansvar å skape en god atmosfære, og intervjueren bør kunne tilpasse seg informanten. Hvis man opplever at informanten reagerer på noe som blir sagt eller føler seg utilpass er det intervjuerens ansvar å få samtalen på rett kjøll igjen. Om informanten føler ubehag er det ikke sikkert at intervjuet blir som forventet, og at intervjueren ikke får ønskelig informasjon.

Jeg valgte å ta opp intervjuene på et lydbånd. Dette fordi jeg ønsket at intervjuene ikke skulle bli forstyrret av at jeg skrev ned alt som ble sagt og det da ikke ville fremkomme unødvendige pauser eller avbrytelser. Bruk av en opptaker gjorde samtalen fri og uformell, der jeg heller fokuserte på intervjuforeløpet framfor å transkribere. Grunnen til at vi transkriberer intervjuer er for å gjøre intervjusamtalen tilgjengelig for analyse (Kvale og Brinkmann 2010, 186).

Jeg valgte å bruke opptaker siden informantene skulle demonstrere vokalteknikker. Ved å ta opp demonstrasjonene kunne jeg bruke de når jeg sammenliknet med andre innspillinger med liknende teknikker. Det vil kunne hjelpe til å svare på problemstillingen, og jeg ville også få innspillinger som underbygger teorien og litteraturen.

## **Valg av informanter**

Bakgrunn for valg av informanter var av at jeg ville snakke med sangere som har erfaring med stemmebruk innenfor soul og heavy metal og som er eller har vært på innsiden av miljøene. Med dette kunne jeg få et innblikk i sjangeren når det kom til blant annet stiltrekk generelt og i vokaltradisjonene. Siden jeg både skulle skrive om stemmebruken til kvinner og menn synes jeg det var viktig å intervjuer begge kjønn. Informant A er en etnisk norsk mann på 23 år som synger og spiller gitar i et metall-band. Han er veldig interessert i denne type stemmebruk og er dessuten faglig trygg innenfor dette feltet. Informant B er en etnisk norsk kvinnelig vokalist på 23 år som synger melodisk metall i band. Hun er en såkalt clean-vokalist<sup>4</sup> i den forbindelsen og det er veldig interessant å høre hva hennes rolle går ut på. Informant C er en kvinnelig afroamerikansk soulsanger og pedagog som er oppvokst på 1960-70-tallet i USA. Siden morsmålet til denne informanten er engelsk ga

---

<sup>4</sup> Clean-vokalist er sangere som ikke bruker effekten grunting. Grunting forklares i Sadolins bok: «Complete Vocal Technique» s. 196.



jeg henne muligheten til å uttrykke seg på engelsk. Under intervjuet forekommer samtalen både på engelsk og på norsk.

I forkant av intervjuene redegjorde jeg for hvilket begrepsapparat jeg bruker, som er Cathrine Sadolins begreper som hun beskriver dem i boken sin: *Complete Vocal Technique* (2008). Dette var for å ha et detaljert begrepsapparat til rådighet, og for å gjøre beskrivelsene så konkrete som overhode mulig under samtalen. Innenfor sangfaget brukes det mange begreper og det kan være forvirrende når det brukes et begrep på flere elementer, eller at det finnes flere begreper som beskriver samme lyd. Tar man f. eks for seg begrepet «*mixed-voice*» som Anne Peckham (2010) skriver om i *The Contemporary Singer* sier Jo Estill (2005) i sin forskning at dette ikke er en egen kvalitet, men er en del av «*falsetto*», mens Sadolin mener det er en del av «*nøytral*». Siden jeg har studert flere retninger, stemmeforskere og begrepsapparater kunne jeg sannsynligvis forstå de samme begrepene som informantene. I forkant av samtalen redegjorde vi for informantenes begrepsapparat, og deretter kunne jeg forklare begrepsapparatet jeg bruker for å forsikre at vi snakket som det samme. Det var på ingen måte et krav om at informantene mine skulle bruke dette begrepsapparatet. Jeg viste også mine informanter teknikker slik at de kunne bekrefte at vi mente det samme. Begrepsapparatet til Sadolin viste seg i mange tilfeller å være oppklarende for informantene, fordi det kunne beskrive en teknikk på en annen eller mer konkret måte. Sadolins begreper er konkrete og var et godt alternativ hvis noen av begrepene i soul- og heavy metal-miljøet skulle vise seg og være diffuse og uklare. Med Sadolins system som søker å dekke alle lyder, kunne vi i teorien plukke fra hverandre elementer og lyder ved teknikker, og finne detaljene som skjuler seg bak lyder som «*growling*» eller «*pigsqueel*».

Etter man har funnet gode informanter er det viktig å være oppmerksom på at svarene til informantene kan variere. Svakheten er at de kan gi forskjellige svar til forskjellig tid på døgnet og humøret kan ha innvirkning. Det kan også forekomme at informanten er nervøs og ikke klarer å slappe av, noe som kan hindre han/hun i å snakke fritt rundt spørsmålene og gi intervjueren den tilstrekkelig informasjonen informantene kunne gi. Fordelen med informantene er at gode informanter vil kunne gi meg fruktbare opplysninger og dessuten være kritisk til mine valg samt at de er åpne for diskusjon. Man skal imidlertid alltid være kritisk til det informantene sier. Selv en ekspert på området kan endre svaret i løpet av dagen.

## **Intervjuguiden**

Intervjuguiden bør inneholde spørsmål som er direkte og enkle å forstå, slik at informantene forstår hva intervjueren ønsker å vite mer om. I intervjuguiden har jeg lagt vekt på at spørsmålene er så konkrete som mulig, men også åpne slik at det kan være rom for digresjoner og supplerende spørsmål både fra informanten og meg. Intervjuguiden ble laget slik at jeg kunne bruke den på tvers av sjanger og informanter. Første spørsmålet skulle være et generelt spørsmål som fikk i gang samtalen samtidig som det var et overordnet fagrelatert spørsmål. Dette spørsmålet gikk ut på at informantene skulle trekke fram generelle og spesielle stiltrekk i sjangerne. Deretter ville jeg gå i en litt mer spesifikk retning som gikk på essensen i forskningen min, nemlig vokaltradisjonene i sjangerne. Her ville jeg også holde intervjuet på et så generelt plan som mulig. Det er fordi jeg i starten ønsket å holde intervjuet så ryddig og konkret som mulig der jeg på et senere tidspunkt stilte fordypende spørsmål. Videre i intervjuforløpet ønsket jeg å se nærmere på konkrete teknikker, der jeg fikk informantene til å demonstrere, forklare og gi meg lytteeksemplere. Her var jeg observant på at informantene kanskje ikke hadde tilstrekkelig anatomisk kunnskap, og kunne komme med uriktige påstander. Det er mange videoer på internett som lærer bort ulike teknikker, der man bør være kritisk til hvordan det forklares. Etter en slik forklaring måtte jeg vurdere det de sa oppimot min kunnskap. Det kunne være at informantene hadde tilstrekkelig anatomisk kunnskap, og de kunne dermed forklare lydene enkelt og konkret. Et annet spørsmål gikk ut på at informantene skulle si noe om stemmebruken i analyseeksemplene jeg hadde valgt ut for oppgaven. Her kunne det være interessant å høre hva informantene la vekt på og de kunne trekke fram detaljer jeg ikke hørte. Avslutningsvis ga jeg rom for at informantene skulle komme med sine meninger og synspunkter i forhold til mine valg av vokaler i analysene og komme med andre forslag som de syntes kunne være et bedre utvalg. I analysene mine ønsket jeg å ha vokaler som representerer sjangeren på en god måte. I dette spørsmålet ga jeg rom til at informantene mine var kritisk til mine valg og at de begrunnet hvorfor. På denne måten kunne jeg vurdere lydeksemplene, og eventuelt velge andre som kunne gi et bedre inntrykk. Informantenes begrunnelser var viktig, slik at det ikke kom med altfor personlige innspill.

## **Tolking av data**

I etterkant av intervjuet kom målet for innsamlingen, nemlig tolking av data. Ved å tolke data oppimot relevant litteratur, egen erfaring eller liknende kunne jeg bruke denne

innsamlingen videre i arbeidet med forskningen. Analysen eller tolkningsprosessen foregår kontinuerlig i følge Glaser og Strauss<sup>5</sup> (1967) skriver Even Ruud i sin artikkel *Kvalitativ metode i musikkpedagogisk forskning*. Dette er noe som virker tilbake på den videre innsamlingen av empiri. Her peker Glaser og Strauss på noe viktig. Hvis man allerede tolker og gjør seg opp en mening, vil ikke synspunktene være åpne under forskningen. Man har allerede gjort seg opp en mening eller et svar. I sangteknikkfaget er det ulike meninger på mange områder f. eks sunnhetsperspektivet, klangideal og teknikk og selv har jeg mine erfaringer. Siden det ikke er gjort mye forskning på dette feltet har de få stemmeforskerne som finnes avkreftet mange «myter», men man vet heller ikke med sikkerhet at den forskning som er gjort er den absolutte sannhet siden det finnes individuelle forskjeller i hver og enkelt stemme. Som Glaser og Strauss understreker, vil jeg i min forskning kun forholde meg til nedskrevet litteratur og teorier når jeg foretar meg tolkingen av data. (Ruud 1995, 146)

Når man tolker data trekker Strauss og Corbin<sup>6</sup> (1990) fram ulike former for koding de kaller *åpen koding*, *aksial koding* og *selektiv koding*. I min behandling av datainnsamling var antallet intervjuer lavt, og det var mulig å holde en god oversikt over materialet uten koding.

Med et kvalitativt forskningsintervju har jeg skaffet meg synspunkter og kunnskap om vokaltradisjoner og sjangere jeg selv ikke hadde mye erfaring i. Prosessen skjedde i en kontinuerlig dialog med teorien. I praksis vil det si at i intervjusituasjonen vil jeg stille spørsmål og informanten vil gi meg et svar, men jeg vil hele tiden tolke og vurdere svarene oppimot forutsetninger og kunnskap jeg har fra før.

## **Analyse som metode**

Lytting til musikk og lydeksempler ble sentralt i oppgaven. Jeg tok utgangspunkt i sentrale artister og innspillinger i sjangerne som er representert, og deretter analyserte jeg lydfestingene. En analyse gir ikke endelige svar, men det er en fortolkning. Denne fortolkningen ble en blanding av teorier og mine subjektive oppfatninger og meninger. Etter presentasjonen av vokaltradisjonene analyserte jeg noen låter fra hver sjanger, for å

---

<sup>5</sup> Glaser og Strauss. 1967. *The Discovery Of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Adline Publishing Company

<sup>6</sup> Strauss og Corbin. 1990. *Basics of Qualitativ Reasearch. Grounded Theory Procedures and Techniques*. London: Sage Publications.

undersøke videre påstandene fra vokaltradisjonene. I utgangspunktet var utvalget av analyseeksemplene annerledes, men på bakgrunn av innspill fra informantene landet jeg på disse vokalistene og innspillingene:

### **Soul:**

Otis Redding - *Respect* (1965)

Aretha Franklin - *Spirit in the Dark* (1970)

Smokey Robinson - *The Tracks of My Tears* (1965)

### **Heavy Metal:**

Tarja Turunen (Nightwish) - *Over The Hills And Far Away* (2001)

Stian Thoresen (Dimmu Borgir) - *The Progenies of the Great Apocalypse* (2003)

Analyse kan være en god metode for å undersøke om de typiske stiltrekkene jeg har plukket ut finnes i praksis. Analysen vil også gi en annen tilgang til elementer ved stemmebruken som jeg opplever som viktig i sjangerne.

Walser (2003) skriver at musikalsk analyse i populærmusikk ofte undervurderes og kompleksiteten i musikken overses.

*«Many debates over method and value within popular music studies stem from its mixed heritage: from sociology, Parsonian models that present the world as too static and unconflicted, and scholarship as too naïvely objective; from music theory, formalist analytical methods that inevitably yield ahistorical results; (...) from ethnomusicology, the tendency to regard technologies and meditations as distortions of something more 'authentic', rather than parts of the conditions of cultural creativity, (...)» (Walser 2003, 17, 18)*

Walser gjør oppmerksom på ulike felt har ulike syn på metoder og verdier i studier innen populærmusikk og at dette kan være utfordringer i en populærmusikkanalyse. Personer med større autoritet, kulturell kapital eller skoloring forteller andre hva lags musikk man burde høre på, utifra deres grunnlag. I en slik forskning som i denne oppgaven kan denne utfordringen være reell, da klassisk stemmepedagogikk har eksistert lenge og det er da knyttet ulike verdier til det musikalske materialet. Repertoar som soul og heavy metal bryter med verdier i tradisjonell klassisk stemmebruk. I min oppgave var jeg ute etter å finne gode eksempler som kunne beskrive og underbygge vokaltradisjonene på en tilfredsstillende måte, som gjør at ulike felt<sup>7</sup> finner det nyttig og relevant. Mye av mitt

---

<sup>7</sup> Felt som stemmepedagogikk og stemmeutøvelse

musikalske materiale er diskutert med informantene mine, for å finne så relevante eksempler som mulig.

Å velge språk og begrepsapparat er også en utfordring i en musikalsk analyse ifølge Walser (2003, 22). På et stemmepedagogisk felt har man tradisjonelt brukt begreper som brystklang og hodeklang, eller fullregister og randregister (som er hentet fra feltet logopedi). For å analysere stemmebruk på et detaljert nivå oppdaget jeg at dette var begreper som var lite konkrete i forhold til detaljerte beskrivelser som jeg var ute etter. Stemmeforskerne Sadolin og Estill har hvert sitt begrepsapparat med vektlegging av ulike klanger og lyder, men har mer detaljerte systemer. Det er derimot knyttet skepsis rundt denne forskningen i det stemmepedagogiske miljø, da noen mener at vi ikke trenger nye begreper når de vi har er tilstrekkelig nok. Sadolin og Estill har imidlertid et annet fokus enn den tradisjonelle pedagogikken, som kan være et nyttig redskap i ulike tilfeller. Man kan se at de tradisjonelle begrepene også er knyttet til klassiske verdier, som kan være uheldig i en analyse av populærmusikk. «'Popular music' and 'classical music' cannot be compared in terms of value because these categories are interdependent and actively reproduced.» (Walser 2003, 25) Walser er tydelig på at populærmusikk og klassisk musikk ikke kan sammenliknes, da det er ulike verdier knyttet til de ulike kategoriene. Denne utfordringen er tydelig i feltet jeg skriver om, da det er gjort lite forskning på feltet, og stemmebruk i populærmusikksammenhenger er relativt nytt, og lite utbredt i et stemmepedagogisk miljø. Dette henger sammen med holdninger til lavkultur som ifølge Philip Tagg (2000) gjelder populærmusikkfeltet generelt. Feltet ble ikke tatt seriøst, noe som gjenspeiler seg i holdninger til stemmebruk og vokaltradisjoner i populærmusikk og særlig sjangere som soul og heavy metal, som har blitt knyttet til usanne myter om usunnhet.

### **Historisk og kulturell innføring**

Temaet i oppgaven er sanglig teknikk og stemmebruk i sjangerne soul og heavy metal, og detaljerte beskrivelser på dette var vanskelig å finne. Som jeg har forklart tidligere er det nødvendig å ha kunnskap i hvordan stemmen fungerer og derfor satte jeg meg inn i ulike stemmeforskeres syn på dette. I forhold til flere av stemmeforskernes arbeid ble det også tydelig at disse var preget av kultur og historie som lå i bakgrunn, uansett hvor generell disse forskerne forsøker(t) å være. For å forstå helheten rundt stemmebruken i sjangerne, er man nødt til å gå inn i bakgrunnshistorie, kultur og miljø. Philip Tagg (2000) mener det

er nødvendig å gå inn i konteksten av musikken, ikke bare det musikalske materiale, for å få et helhetlig bilde analysering av populærmusikk.

*«(...) no analysis of musical discourse can be considered complete without consideration of social, psychological, visual, gestural, ritual, technical, historical, economic, and linguistic aspects relevant to the genre, function, style, (re-)performance situation, and listening attitude connected with the sound event being studied.» (Tagg 2000, 74)*

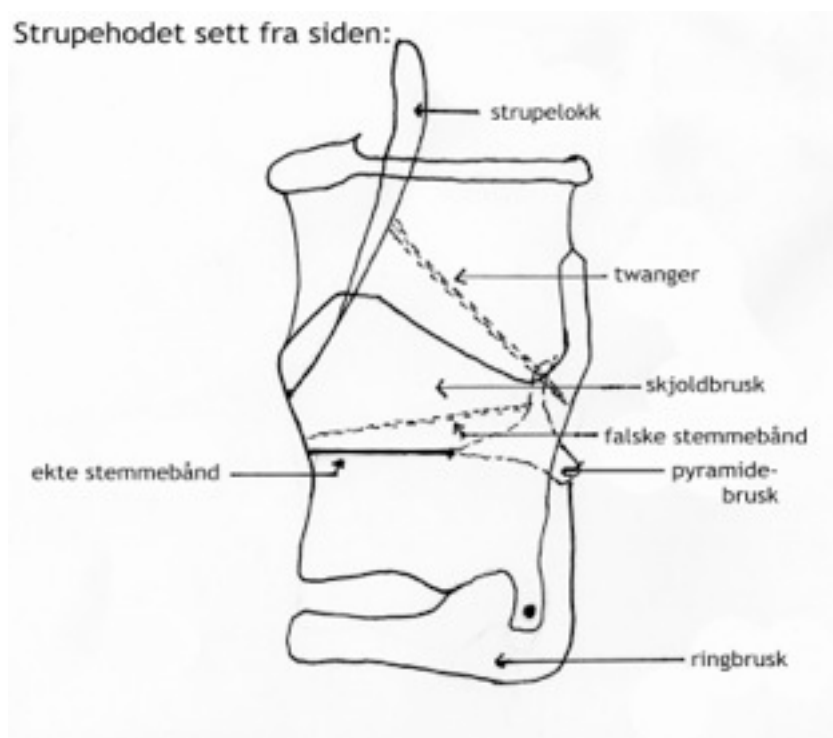
Tagg peker på viktigheten av å studere flere aspekter rundt musikken, noe som er bakgrunnen for hvorfor jeg har valgt å gi historiske innføringer i sjangerne. Jeg fant ut at i likhet med studier av populærmusikkforskning generelt, måtte man også gå inn i bakgrunnshistorie, kultur og miljø for å få et helhetlig bilde av vokaltradisjonene, siden disse tradisjonene er knyttet til konteksten rundt musikken. For å peke på typiske stiltrekk ved stemmebruk forsøkte jeg deretter videre å se tendenser i innspillinger, samtidig som jeg diskuterte innspill fra informantene. Poenget var ikke å finne absolutte stiltrekk, noe jeg ser på som urealistisk, men målet var å kunne beskrive noen typiske trekk ved stemmebruken i de eksemplene jeg diskuterer.

### 3. Teorier om sang og stemmebruk

I teoridelen gir jeg først en enkel forklaring av strupehodet. Dette er fordi at strupehodets anatomi ligger til grunn for stemmeforskernes arbeid og forklaringer. Deretter vil jeg presentere ulike teorier om stemmebruk og gi en detaljert beskrivelse av systemet til stemmeforskeren jeg har valgt å fordype meg i.

#### Stemmeanatomi

Siden flere av teoriene jeg skal se på innebærer anatomiske forklaringer, synes jeg det er viktig med en enkel forklaring av strupehodet. Som illustrert i figur 1 er strupehodet sett fra siden der høyre side av illustrasjonen skal forestille foran på halsen. Den lille kulen man ser rett ovenfor de falske stemmeleppene er adamseplet.



Figur 1. Strupehodet sett fra siden

Stemmeleppene sitter i luftrøret. Luftrøret er røret luften går gjennom og ned til lungene når vi puster inn. Hvis vi f. eks får matbiter ned i dette røret, begynner vi å hoste og vi får kvelefølelser. Det er bare luft som skal gå gjennom dette røret. Når vi produserer lyden i stemmen er det fordi de ekte stemmeleppene begynner å vibrere. Jo fortere de vibrerer jo lysere blir tonene. Stemmeleppene kan vibrere når de er stramme, slakke og de kan vibrere på ulik masse. De kan vibrere på tynn og tykk masse. Da Jo Estill puttet et

kamera gjennom nesen og ned i halsen for å studere stemmeleppene og ansatsrøret la hun merke til akkurat denne endringen av stemmeleppene. Hun så at de vibrerte mens de blant annet var tykke og tynne. Dette kan vi høre godt ved at lyden i stemmen forandres. Bare ved denne type endringer i stemmeleppene kan man oppnå en lysere, tynnere, større og kraftigere lyd. (Estill 2005)

Som vi kan se på illustrasjonen er stemmeleppene festet til pyramidebrusken<sup>8</sup> og det er den vi strekker på for å stramme dem. Sammen med pyramidebrusken og muskler kontrollerer vi stemmeleppene. Slik reguleres tonehøydene når man synger. Volumet blir kontrollert av hvor mye luft som presses gjennom stemmeleppene. Jo større luftkompresjon det er, desto kraftigere volum blir det. Som vi ser på illustrasjonen sitter stemmeleppene rett bak og nedenfor skjoldbrusken som er der for å beskytte stemmeleppene for eventuelle skader som oppstår utenpå halsen. Skjoldbrusken kaller man også for adamseplet på folkemunnet. Under skjoldbrusken sitter ringbrusken som også kan kjønes hvis man plasserer fingeren på adamseplet og trekker fingeren nedover til det går litt utover igjen. Dette er ringbrusken. Den er ikke fullt så stor som skjoldbrusken og den kan vi også bevege på hvis vi begynner å gråte. Da går den litt nedover og vi får et lite rom mellom skjoldbrusken og ringbrusken. Rett over de ekte stemmeleppene sitter de falske stemmeleppene. Disse bruker vi som oftest ikke i dagligtalen men de aktiveres ofte hvis vi f.eks løfter noe tungt, skriker eller andre følelsesmessige utladninger. For å hindre at maten vi spiser ikke kommer ned i luftrøret har vi et strupelokk som lukker seg hver gang vi svelger. Denne sitter på toppen av luftrøret slik man kan se på illustrasjonen. Denne kalles også for epiglottishornet som beveger på seg når vi snakker ubevisst eller bevisst<sup>9</sup>. (Sadolin 2008)

## **Funksjoner og stemmekvaliteter**

For å gå inn å analysere og beskrive stemmebruken i sjangerne trengte jeg et system som var både enkelt og forklarende. Det er flere stemmeforskere som har laget et slikt system. Jeg har sett nærmere på et utvalg av etablerte stemmeforskere og vurdert dem oppi mot hverandre.

---

<sup>8</sup> Pyramidebrusken kalles også tudbrusken.

<sup>9</sup> Framstillingen av Complete Vocal Technique forklarer dette nærmere hva som skjer når strupelokket beveger på seg.



Seth Riggs har undervist en rekke populærmusikk-vokalister og er dermed ganske interessant i denne forbindelsen. I boken hans snakker han om begrepet «*Speech-levelsinging*» som går ut på at strupehodets posisjon alltid skal ha en mellomposisjon, uansett om man synger i et høyt leie eller lavt leie. Da vil stemmen være avslappet og han mener med dette at det er sunn stemmebruk. Videre i sin bok bruker han de tradisjonelle *Chest-register* eller *Chestvoice* og *Head-register* og *Head-voice* som vi på norsk kaller «*brystklang*» og «*hodeklang*». Disse begrepene er laget på grunnlag av hvor det ressonerer når man synger. I brystklang ressonerer det i brystet mens i hodeklang ressonerer det i hodet. Han bruker også termen «*Middel Voice*» som han forklarer som en blanding av brystklang og hodeklang. Han nevner også belting når man synger brystklang i høyt leie, men forklarer det som å bruke for mye luftkompresjon og det oppstår spenninger i stemmeleppene i et forsøk på å synge høyere volum. Han foretrekker heller å jobbe med en *middel-voice* som erstatning. (Riggs, 1992)

Den amerikanske stemmeforskeren og pedagogen Jo Estill jobbet anatomisk med stemmen. Hun puttet et kamera gjennom nesen og så på stemmebåndet og ansatsrøret hvordan det oppførte seg og laget en modell der hun tok for seg det hun kalte for de seks stemmekvaliteter. De fikk navnene *Falsetto*, *Speech*, *Twang*, *Sob*, *Belting* og *Opera*. Disse kvalitetene forstår jeg som stemmefarger, der det er knyttet bestemte uttrykk til. I løpet av en sang kan man bruke forskjellige kvaliteter, men man kan også blande dem. Estill snakker om to ulike registre, men kan både kalle det for brystklang/hodeklang eller full register og randregister. Navnet er ikke så viktig, siden hun ikke legger så mye vekt på de ulike registrene, men heller på hvor stor masse stemmeleppene vibrerer på. *Falsetto* forklares med at stemmeleppene er slappe når de vibrerer og får ofte en luftig og bløt lyd. Dette er det samme som Riggs' kaller hodeklang, men understreker at det kun er klangfargen det er snakk om og ikke hvilket register man synger i. *Speech* er mellomvolum og stemmeleppene vibrerer på en litt større masse og er stive i forhold til falsetto. Denne kvaliteten snakker vi ofte i og har alltid et mellomvolum. *Twang* er en skarp og gjennomtrengende lyd og snakker om samme lyd som Sadolin gjør (som jeg skal forklare senere). Denne fargen kan man både ha nasal og oral (ikke nasal). Man bruker ofte denne kvaliteten i rock, soul og gospel. *Sob* har en hul lyd som vi bruker når vi gråter og her bruker vi ofte de tynne stemmeleppene. Da får man en liten og tynn kvalitet som noen bruker i klassisk musikk på svake partier, eller jazzcroonere som Sarah Vagnh. Gutter bruker sob heller sjelden, men f. eks Elvis i «*Love Me Tender*» (1954) dog blandet med litt speech. *Belting* er en høy og kraftig lyd som brukes i mange rytmiske stilarter f. eks Rock

og Gospel. I denne kvaliteten vibrerer stemmeleppene på tykk masse slik at man får denne kraftige lyden. Dette er en kvalitet man må ha mye forankring i kropp, hode og nakke. Estill beskriver Aretha Franklin som en typisk belter. I *Opera* er det stor forskjell på menn og kvinner siden stemmeleppene hos menn skal vibrere på tykk masse og kvinners stemmelepper skal viberere på tynn masse. Jeg opplever denne kvaliteten som en oppskrift på å lære å synge klassisk sang og er lite interessant i denne forbindelsen. Estill nevner effekten vibrato som oppstår når man vipper på skjoldbrusken. Dette kaller hun for naturlig vibrato. (Estill, 2005)

Anne Peckham diskuterer elementene i sang, i forbindelse med vokalister i populærmusikk i boken *The Contemporary Singer*. Her fokuserer hun på pusteteknikk, strupehodet og klangfarge som jeg opplever som hennes grunnprinsipper. Deretter snakker hun om de forskjellige registrene «*Chestvoice, headvoice (falsetto for menn), middel-voice og belting*» og er til tider veldig enig i Riggs i mye av det han snakker om. Selv om Peckham forklarer hvilke muskler som er involvert i de ulike registrene opplever jeg lydene litt for diffuse til å bruke i en analyse. (Peckham, 2010)

Cathrine Sadolins «Komplett Sangteknikk» går helt i detalj på hver eneste lyd man lager når man synger, og forklarer enkelt hvordan de ulike lydene oppstår. Først fokuserer hun på grunnprinsipper som må være på plass før man utvikler stemmen videre. Deretter deler hun stemmen opp i funksjoner som hun kaller «*Nøytral*», «*Curbing*», «*Overdrive*» og «*Edge*». *Nøytral* beskriver hun som en bløt lyd, noe jeg opplever som det samme som Riggs snakker om hodeklang. Deretter deler hun opp brystklangen i tre forskjellige lyder: *Curbing* er en tilbakeholden og klagende lyd som har medium lydstyrke som vi ofte bruker når vi snakker. *Overdrive* er en kraftig lyd som vi bruker når vi roper etter noen på gaten. Denne har en høy lydstyrke og for den som synger i overdrive oppleves lyden veldig fri og lett. *Edge* er en skarp og gjennomtrengende lyd som man kan høre når et spedbarn gråter. Denne lyden brukes ofte i det høye leie i heavy metal, gospel og rock. Enkelte sangere bruker denne funksjonen i mellomleiet også som f. eks Tina Turner. Sadolin snakker også om effekter som man kan legge på stemmen, og er den eneste stemmeforskeren som forklarer disse lydene. Det er her hun gjør det veldig relevant når man skal analysere stemmebruken i sjangerne jeg har valgt. (Sadolin, 2008)

Alle disse fire stemmeforskerne og pedagogene har hver sin vinkling når det kommer til undervisning og ulike måter å bruke stemmen, men alt dette er på grunnlag av sunnhetsperspektivet. Dette temaet skal jeg si noe om senere i oppgaven.

### **Hvilket analysesystem bør man velge?**

Problemet med flere av stemmeforskerne er at både Riggs' teori, Estills modell og Pechams *The Contemporary Singer* kan oppleves «diffuse» når jeg skal analysere detaljerte elementer i stemmen. Riggs og Pecham har få inndelinger av de ulike lydene i stemmen og de beskriver begrepet «middel-vocie» som en egen funksjon, mens Estill og Sadolin forklarer det som komprimert falsetto og nøytral der man tar bort luften og i noen tilfeller putter på twang. Selv om Estills modell har flere stemmekvaliteter enn de andre opplever jeg at flere av stemmekvalitetene hennes går inn i hverandre og forskjellene er mer vanskelige å skille enn Sadolins funksjoner. Disse stemmekvalitetene til Jo Estill kan ikke sammenliknes med funksjoner eller ulike registre. Jeg forstår det som at hun mener hvilket uttrykk man har i stemmen. Analysene kan derfor bestå av flere av stemmekvalitetene samtidig. Dette er noe jeg vil unngå, og heller ha «rene» analysebegreper. Dessuten er Sadolin den eneste som ser nærmere på flere effekter enn vibrato. Hun har også en god del «regler» og oppfordringer når det kommer til sunnhetsperspektivet, mens Estill har innstillingen: «Så lenge det føles bra, er det sunt» og Estill har heller ingen grenser eller regler på hva som er sunt og ikke. Riggs' sunnhetsperspektiv er veldig begrenset, der man blant annet ikke bør synge i belting eller med for kraftig volum siden han mener det kan oppstå for mye spenninger i stemmen. Riggs' teori om speech-levelsinging holder ikke lenge siden veldig mange rytmiske sangere har høytstilt strupehode når de synger med tykk masse i det høye leiet. Dette inngår under sunnhetsperspektivet som jeg skal diskutere i et senere kapittel. Riggs' teori som analysesystem velger jeg bort siden han har et begrenset og mer tradisjonelt syn på hvordan man bør synge. Pechams teori er veldig beslektet Riggs', men tillater mer, som f. eks belting. Dessverre opplever jeg forklaringene hennes for diffuse og får lite ut av hennes teori. Samtidig tar hun tak i for få elementer i stemmen jeg synes er viktige når jeg leter etter et godt analysesystem. Sadolins begreper er enkle å forstå og de er «rene» som vil si at man ikke kan blande det med noe annet, noe som gjør det glimrende til en analyse. Likevel opplever jeg diskuterbare elementer i hennes teori også. F. eks snakker ikke Sadolin om noen naturlig vibrato, men bare tillærte. Mens Estill forklarer tydelig hvordan man kan jobbe med å få fram den naturlige vibratoen. Når jeg analyserer kommer

jeg til å bruke Sadolins begreper til å forklare med så langt det rekker, men jeg vil også bruke de andre teoriene om det skulle være nødvendig for å tette igjen eventuelle hull eller utsagn som er åpne for diskusjon.

## **Cathrine Sadolins Complete Vocal Technique**

Cathrine Sadolin er en dansk stemmeforsker og pedaagog som er overbevist om at alle kan lære seg å synge og lage alle lyder. Hun utviklet derfor systemet Komplette Sangteknikk som har fokus på teknikker for å få til alle lyder på en sunn måte. Jeg vil bruke hennes begreper når jeg analyserer for å forsøke og få et så nøyaktig inntrykk av stemmebruken som mulig til de respektive sangerne. (Sadolin 2008<sup>10</sup>)

Det første Sadolin gjør er å lage et hierarki der grunnprinsipper må være på plass for å gå oppover i systemet. For å sikre stemmens sunnhet trekker hun fram de tre grunnprinsippene «*Støtte*», «*Unngå fremskudt kjeve og leppespenninger*», og «*Nødvendig twang*». Støtte forklarer hun enkelt ved at man forsøker å holde igjen luften når man synger. Dette skal være en balansegang der man hverken bruker for lite eller for mye støtte, noe som er essensielt når man snakker om sunnhetsperspektivet. Spenninger er et kjent problem for de aller fleste stemmepedagoger og sangere. Disse spenningene hindrer stemmen i å få kunne klinge fritt og lett. Derfor satte Sadolin dette opp som et viktig prinsipp. Twang kan forklares med en lyd som er gjennomtrengende og skarp og alle har forskjellig grad av twang i stemmen sin. Denne lyden lages når epiglottishornet<sup>11</sup> tiltes eller vipper over luftrøret og det blir trangere og vil derfor lage en lysere og skarpere lyd. Volumet øker automatisk ved denne innstillingen uten at man trenger å bruke mer krefter på det. Sadolin forklarer at man øke lydstyrken med 10-15 desibel med twang alene. Jo mer twang (jo mer sammenklemt epiglottishornet blir) jo mer gjennomtrengende, skarpere og høyere blir lyden. Twang hører vi i dagligtalen når et spedbarn gråter. For å opprettholde riktig teknikk må man ha en viss mengde twang, mener Sadolin. Dette kaller hun nødvendig twang og det er da med på å gi en fri og lett stemmebruk uansett hvilken «*Funksjon*», «*Klangfarge*», og «*Effekt*» man benytter seg av.

---

<sup>10</sup> Følgende avsnitt er basert på *Complete Vocal Technique* av Cathrine Sadolin (2008). *Complete Vocal Tecnique* hele tiden i kontinuerlig utvikling, og den siste reviderte utgaven har kommet, men har valgt å ikke bruke den på grunn av ressurser og tidsfrist på innlevering av oppgaven.

<sup>11</sup> Epiglottishornet er strupelokket som hindrer at det kommer mat i luftrøret.

Videre deler hun stemmen inn i fire funksjoner. *Nøytral* er en ikke-metallet<sup>12</sup> funksjon som forklares som en bløt og ofte luftig lyd. Man kan både anvende luft og ikke luft i denne funksjonen. I *nøytral* kan man synge alle vokaler og det er ikke en øvre eller nedre grense når det kommer til tonehøyder. Lydstyrken er forbundet med stille, men den kan være kraftigere i det høye leie. I mellomleiet kan man ikke komme opp i mer enn lav lydstyrke, og er derfor en uheldig funksjon å bruke hvis man vil ha et sterkere volum. Kvinnelige klassiske sangere bruker utelukkende *nøytral* i det høye leiet<sup>13</sup>, og mange amatørsangere bruker denne funksjonen i mellom- og lave leiet også. *Nøytral* med luft er en enda bløtere og mildere lyd enn *nøytral* uten luft og medium stille (*Mezzo-piano*) er den kraftigste lydstyrke som kan oppnås. *Nøytral* med luft hører vi ofte i rytmisk musikk når man synger ved stille partier<sup>14</sup>. Vokalister som ofte bruker *nøytral* med luft er blant annet Enya, Art Garfunkel og Dusty Springfield, skriver Sadolin. Lyden er tettere, klarere og mer bærende i *nøytral* uten luft enn *nøytral* med luft. Sangere bruker denne lyden både i svake og kraftige partier. I klassisk sang brukes den av begge kjønn ved stille partier. Eksempler på vokalister som bruker *nøytral* uten luft er Kate Bush, Julie Andrews, og Philip Bailey (*Earth, Wind and Fire*). Hvis man twanger epiglottishornet i funksjonen *nøytral* kan man oppnå en metal-liknende lyd som Sadolin også kaller for snytebelt. Denne lyden brukes i det høye leie når man ønsker klangen fra en metallet funksjon, men en svakere lydstyrke. Lyden er skarp og gjennomtrengende og kan komme opp i en ganske høy lydstryke, men ikke fullt så høyt som i en metallet funksjon<sup>15</sup>. Vokalister som ofte bruker/brukte snytebelt er Prince og Michael Jackson og Aaron Neville. Diana Ross er et eksempel på en vokalist som bruker *nøytral* på de forskjellige måtene. Hun bruker både snytebelt og *nøytral* med og uten luft<sup>16</sup>.

*Curbing* er en halvmetallet funksjon, der det er en viss mengde metall på tonene.

Karakteren på *curbing* er tilbakeholden og klagende og Sadolin snakker om et «hold» for å

---

<sup>12</sup> Sadolin fant ut at lydene kan deles inn i to overordnede klasser: Den ene var hardere, råere og mer direkte som om den hadde en kant - Den kalte hun for metallet. Den andre kalte hun ikke-metallet. Her kan man også trekke linjer til Seth Riggs' begreper der ikke-metallet er hodeklang og metallet er brystklang.

<sup>13</sup> Dette kan man høre på Maria Callas' stemmebruk

<sup>14</sup> Dette kan høre på 1. refrenget av Mariah Careys «I Want to Know What Love is» (*Memoirs of an Imperfect angel*, Island 2009)

<sup>15</sup> Eksempel på snytebelt kan man høre på Queensryches «Take Hold of the Flame» rundt 1:10 (*The Warning*, EMI America 1984)

<sup>16</sup> I Diana Ross' «One Shine Moment» bruker hun alle formene for *nøytral* som jeg forklarer her. (*The Force Behind the Power*, Motown 1991)

etablere denne lyden. Dette holdet oppleves som å holde lyden litt igjen og vil dermed få en tilbakeholden eller klagende lyd. Curbing er mildere og ikke like kraftig som *Overdrive* og *Edge*, men kraftigere og mer kontant enn Nøytral. Sadolin skriver at man aldri skal anvende luft i denne funksjonen siden det kan gjøre vondt og skade stemmen. Lydstyrken er forbundet med medium, men i det lave leiet kan man ikke oppnå mer enn lav lydstyrke og curbing kan også virke veldig kraftig i det høye leiet. Det finnes ingen grense på hvor høyt eller lavt man kan synge, men i det høye leiet må man rette vokalene mot de engelske vokalene I, O og ANH (Som vokalen i det engelske ordet hungry). Sadolin skriver at klangfargen i curbing kan endres ganske mye og brukes ofte innenfor rytmisk musikk i nesten alle stilarter og trekker fram soul/R&B i forbindelse med dette. Curbing anvendes innenfor klassisk sang når menn synger medium kraftig og der kvinner synger kraftig i mellomleiet. Tenorer bruker ofte curbing i det høye leiet. Curbing er et godt alternativ å bruke i det høye leiet hvis man ikke vil ha det like ropete og kraftig som overdrive eller edge, men kraftigere og mer metallet enn nøytral. Veldig mange bruker curbing som hovedfunksjon innenfor dagligtalen, men en bruker den ofte i forbindelse med gråt eller hvis man er lei seg. Et eksempel på curbing er Meat Loafs «I'd Do Anything For Love» (1993). Andre vokalistene som anvender/anvendte mye curbing er Ray Charles, Mariah Carey, Stevie Wonder og Alicia Keys.

*Overdrive* er en helmetallet funksjon der karakteren er pågående, kraftig og ropende, som når noen roper «Hey» etter en på gaten. Sadolin beskriver denne lyden som en veldig tett lyd, og lydstyrken er forbundet med høy. Man oppnår høy lydstyrke i det høye leiet, men man oppnår en medium lydstyrke i mellom- og lave leiet. Jo høyere leie man synger overdrive, jo kraftigere blir lydstyrken og jo mer markant blir den ropende lyden. Sadolin skriver om overdrive som den mest begrensede funksjonen med hensyn til tonehøyde. Det er ingen nedre grense, men kvinner kan ikke synge høyere enn tostrøken D/Eb og menns øverste grense er tostrøken C. I det høye leiet er man nødt til å rette vokalene mot de engelske vokalene E og Å. I likhet med curbing skal man ikke anvende luft i overdrive siden det kan gjøre vondt og skade stemmen. Sadolin skriver at overdrive er den mest brukte funksjonen for menn i det lave leie og for kvinner i kraftige partier. Hun skriver også om at innenfor rytmisk musikk blir denne funksjonen mye brukt, men trekker spesielt fram sjangeren Rock. Overdrive anvendes også i klassisk musikk når menn synger kraftig, mens kvinner bruker overdrive heller sjeldent unntaksvis i det lave leiet. Denne funksjonen bruker vi i dagligtalen når vi roper. Et eksempel på overdrive er 2. og 3. refreng på Whitney Houstons «I Will Always Love You» (1992). Her har hun en tydelig «ropende» karakter når

hun synger. Andre vokalister som ofte anvender/anvendte overdrive er Cher, Patsy Cline, Jon Bon Jovi, Edith Piaf, Otis Redding, Aretha Franklin og Frank Sinatra.

*Edge* er også en helmetallet funksjon der karakteren er kraftig, gjennomtrengende og skrikende. Selv om *edge* også har en veldig tett lyd er den lysere enn overdrive. Den største forskjellen mellom disse funksjonene er at i *edge* skal man twange epiglottishornet veldig. *Edge* er forbundet med høy lydstyrke, men i mellom- og lave leie kan man oppnå medium lydstyrke. Jo høyere leie man synger *edge*, desto kraftigere blir volumet. Det finnes ingen grense på hvor høyt eller lavt man kan synge, men i det høye leiet må vokalene rettes mot de engelske vokalene E, Æ, I og Ø. Sadolin skriver at *edge* brukes i mange stilarter innen rytmisk musikk, men mest i det høye leiet, og når man skal synge veldig kraftig f. eks i heavy rock, gospel eller soul. *Edge* kan anvendes innenfor klassisk musikk når menn skal synge svært kraftig i det meget høye leiet f. eks ved tenorers høye c. Kvinner derimot bruker aldri *edge* i klassisk musikk. Innenfor dagligtalen brukes *edge* når man skriker, noe man hører godt fra spedbarn, eller hvis man ler som heks. Et eksempel på *edge* er Anastacias «I'm Outta Love» (2000). Andre vokalister som ofte bruker/brukte *edge* er Tina Turner, Bob Dylan, Steven Tyler, Chaka Khan, Aretha Franklin, James Brown, Celine Dion, Hank Williams.

Videre skriver Sadolin at etter man har valgt funksjon velger man *klangfarge*, enten lys eller mørk. Alle stemmer har ulik klangfarge fordi ansatsrøret har ulik form og størrelse fra person til person. Det er noe av det som gjør stemmen unik. Ansatsrøret er hele munnhulen: fra stemmbånd til munn og neseåpning. Klangfargen påvirkes av epiglottishornet, strupehodet, tungen, munnåpningens form, ganen og velumporten som også kan endres på. Man kan f. eks senke strupehodet for å få en mørkere klangfarge. (ibid)

Etter man har valgt klangfarge kan man legge på ønsket *Effekt*. Her finnes det mange effekter og mange av dem kan være avansert for mange siden det ligger lengre unna dagligtalen enn funksjonene. Effektene dannes i ansatsrøret på forskjellige nivåer og svingningene i stemmebåndene er stabile (med unntak av knirk). Den første effekten Sadolin introduserer er Distortion.

*Distortion* er en forvrengning av lyd med en støy som tilsettes tonene. Sadolin skriver at denne effekten kan romme uttrykk fra aggresjon til hengivenhet. Distortion er en blanding

av støy og tone og jo mer støy man legger på, desto mindre tone følger med lyden. Noen kan ofte bruke distortion i dagligtalen hvis man er sint og skriker. Denne effekten oppstår ved at de falske stemmeleppene (som sitter over de ekte) vibrerer. Det fins ulike former for distortion. Ufrivillig distortion oppstår som regel fordi man ikke treffer sentrum<sup>17</sup> av funksjonen. Den trenger ikke å kjennes ubehagelig, men Sadolin forklarer at denne type distortion kan i uheldige tilfeller bli permanent om man bruker den mye. Tillært distortion oppstår når man twanger mye og det frembringer en støy. I heldistortion er epiglottishornet enda mer twanget enn ved en vanlig distortion der det er lite tone, men ekstremt mye støy. Knirkdistortion er at man synger med knirk<sup>18</sup> sammen med tonene. Distortion kan anvendes i alle funksjoner og alle tonehøyder. Et eksempel på distortion gjør Ray Charles i «I Got a Woman» (1954) under første verset når han synger «When I'm in need, Yeah! She's a kind of friend indeed» der «Need» og «Yeah» tydelig er i distortion. Andre vokalist som ofte bruker/brukte distortion er David Bowie, James Brown, Brian Johnson, Bonnie Tyler og Janis Joplin.

*Growl* er også en forvrening av lyden, men låter grovere enn distortion. I growl tiltes epiglottishornet bakover, som nesten dekker stemmeleppene. Dette gjør at lyden blir litt mørk. Den «rullende» lyden lages ved at tudbrusken vibrerer mot epiglottishornet. I growl er epiglottishornet twanget, strupehodet er lett løftet i begynnelsen og baktungen er trukket bakover og ikke nedover. Growl kan anvendes i alle funksjoner og alle tonehøyder. Et eksempel på growl er James Brown på «Living In America» (1986) der man kan høre growl på versene. Mens hylene og ropene hans er distortion. Andre som anvender/ anvendte growl er Louis Armstrong, Whitney Houston, Christina Aguilera og Michael Jackson.

*Knekk* er et kjapt skifte i lyden fra en funksjon til en annen. Knekk brukes i forbindelse med alle funksjoner og man kan benytte knekk i alle tonehøyder, lydstyrker, klangfarge og vokaler. Man har både uønsket og ønsket knekk. Sadolin skriver at uønsket knekk ofte fremkommer hos utrente sangere når man ikke behersker tilstrekkelig teknikk til å fastholde en funksjon. Ønsket knekk brukes kontrollert og i forbindelse med forskjellige uttrykk. Jodling er et eksempel på når man synger med regelmessig knekk. I dagligtalen hører man knekk ofte, men spesielt gutter som er i stemmeskiftet knekker mye siden de

---

<sup>17</sup> Sentrum av funksjonen vil si der det er sunnest å synge.

<sup>18</sup> Knirk blir forklart under effektene.



ikke har tilstrekkelig kontroll over sitt instrument. I «Unintended» (1999) synger vokalistene i Muse ofte med regelmessig knekk som man hører tydelig ved 2:35. Andre som ofte benytter/benyttet seg av knekk er Mariah Carey, Hank Williams og Michael Jackson.

*Rattle* er også en forvrengning av lyden, men lages høyere i ansatsrøret enn knirk og distortion og selve lyden rattle skjer fra vibrasjoner som dannes i tudbrusken. Denne lyden kan også lages fra vibrasjoner fra baktungen eller den myke ganen eller ved å få slimhinnen over tudbrusken til å vibrere. Rattle kan produseres alene eller sammen med andre effekter som f. eks distortion. Når rattle lages alene høres den ikke like forvrent ut som distortion eller knirk, men mer som skrangling. Om rattle brukes sammen med distortion får vanligvis distortion en enda sterkere effekt. Rattle er sjeldent brukt i dagligtalen. Et eksempel på rattle kan høres i Joe Cochers kjente «Why A Little Help From My Friends» (1969) rundt 3:48. Andre vokalister som bruker/brukter rattle er Percy Sledge og Bjørk.

*Grunt* er en kraftig forvrent lyd som ofte brukes i forbindelse med lavt leie. Det er mye støy og alltid luft i denne effekten. Grunt brukes ofte i death eller black metal. Man kan også kombinere grunt med growl og distortion for å få en enda mørkere effekt. I dagligtalen bruker vi denne effekten hvis vi er oppgitte og hvis vi vil ha utløp for aggresjon, men også barn når de skriker fordi de har det vondt. I enkelte skrekkfilmer kan man høre denne effekten når en demon har tatt bolig i en kropp. Når demonen snakker brukes ofte grunt. Grunt blir produsert ved at hele stupehodet vibrerer i en åpen posisjon. Dette vibrerer og lager en veldig lav frekvens i et ganske kraftig volum. Grunt høres ofte uten en tone, altså når stemmeleppene er i en åpen posisjon. Eksempel på grunt kan man høre i Dead by Aprils «Losing you» (2009). I duetten begynner den første vokalistene som synger uten effekter, deretter overtar den andre der det brukes grunt. Andre vokalister som ofte bruker grunt er: Angela Gossow (Arch Enemy), Stian Thoresen (Dimmu Borgir) og Mikael Åkerfeldt (Opeth).

*Luft på stemmen* benyttes ofte for å uttrykke intimitet, ømhet og nærhet. Når man anvender luft på stemmen blir stemmen automatisk litt svakere. Sadolin skriver at man kun kan bruke luft på stemmen i funksjonen nøytral fordi det kan være skadelig å benytte seg av denne effekten i de metallede funksjoner. Man kan posisjonere luften akkurat slik at man får den mengde luft på tonene som man vil. Sadolin skriver at man kan bruke luft på stemmen i alle tonehøyder, klangfarge og på alle vokaler, men kun i nøytral. Hun nevner

også at det er mange som tror at man hører at sangere benytter seg av luft på stemmen i de metallede funksjonene, men hun mener at man kan mikse i et lydstudio slik at det høres ut som det er luft på stemmen. I dagligtalen bruker vi luft på stemmen hvis vi skal fortelle noe veldig svakt, men uten at det blir hvisking. Luft på stemmen kan høres i eksemplet «I Want To Know What Love Is» (2009) med Mariah Carey under 1. refreng. Andre vokalister som ofte bruker/brukte luft på stemmen er Michael Bolton, Whitney Houston, Diana Ross og Dusty Springfield.

*Skrik* er en plutselig, kraftig og høy tone som brukes som effekt. Uttrykket kan romme en stor følelsesmessig utladning. Denne effekten brukes i mange stilarter blant annet i soul og heavy rock. Skrik finnes i mange former - klare som forvrengede, skriver Sadolin. Skrik kan benyttes i alle funksjoner og med diverse effekter på, men det må være en høy tone. Vokalister som ofte anvender/anvendte skrik er James Brown, Aretha Franklin, Steven Tyler, Prince, Tina Turner og Michael Jackson.

*Knirk* er en effekt som ofte blir benyttet i begynnelsen av en tone. Knirk oppstår når man havner i mellom en metall-funksjon og ikke-metall-funksjon f.eks mellom nøytral og curbing. Da man har for kraftig lydstyrke i nøytral og for lite lydstyrke i curbing. Knirk er uregelmessige vibrasjoner i stemmeleppene. I dagligtalen bruker vi ofte knirk hvis vi er slitne, siden det krever litt mer energi å snakke i curbing enn det gjør i nøytral. Knirk hører man i Muses' «Unintended» (1999) under den første frasen: «You could be my unintended» benyttes knirk i begynnelsen av ordet: «unintended». Andre vokalister som ofte anvender/anvendte knirk er Britney Spears, Mariah Carey, Janis Joplin og Michael Jackson.

*Vibrato* er når man hører en vibrasjon i stemmen mens en synger. Dette er en effekt som har eksistert veldig lenge og er vanlig blant trente sangere. I følge Sadolin lages vibrato på to måter. *Hammervibrato* kjennetegnes ved hyppige pulseringer på samme tone. Hvis denne type vibratoen synges i en helmetal funksjon kan den høres ut som en sau som breker eller et maskingevær. Hammervibrato kan vi høre i etnisk musikk f. eks i arabisk sang og flamenco. I Edith Piafs «Non, Je Ne Regrette Rien» (1960) synger hun med hammervibrato. *Strupehodevibrato* blir laget ved at man beveger strupehodet opp og ned slik at man oppnår forskjellige tonehøyder. Denne vibratoen er ofte langsommere og bredere enn hammervibratoen og Sadolin nevner også at hvis man er løs i kjeven og tungen kan man se strupehodevibratoen ved ristende tunge, kjeve og hodet på sangeren.

Dette kan man se og høre på Whitney Houstons «His Eye Is In the Sparrow» (Youtube, 2013<sup>19</sup>). Hastiget på begge vibratoene kan trenes opp etter ønske til sangeren. I dagligtalen hører man gamle mennesker bruke mye vibrato.

*Ornamenteringsteknikk* er utsmykninger av melodien, og kan være både av melodisk og rytmisk art. Et annet navn på dette kan være hurtige fraseringer og i klassisk musikk blir det ofte kalt koloraturer, skriver Sadolin. Ornamentering hører man ofte i sjangeren R'n'B. Christina Aguilera åpner «Ain't No Other Man» (2005) med en frase der hun anvender mye ornamentering. Andre vokalistene som ofte bruker ornamenteringsteknikk er Mariah Carey, Whitney Houston, Stevie Wonder og Michael Bolton.

### **Oppsummering av Cathrine Sadolins Complete Vocal Technique**

I følge Sadolin må man mestre de tre grunnprinsippene (støtte, unngå leppe- og kjevespenninger og nødvendig twang), før man kan oppnå sentrum av funksjonene. Deretter velge klangfarge og eventuelt legge på ønsket effekt. Effektene skriver hun som svært avanserte siden de ligger lenger unna vår normale dagligtale og kan for noen være svært vanskelig å få til. Dette er på grunnlag av hennes forskning og hva hun har funnet ut i forhold til sunnhetsperspektivet. Hun understreker mange ganger i løpet av boken at stemmen er individuell og dette ikke er en absolutt fasit og elementer kan variere fra sanger til sanger. Hun nevner også at man kan trene seg forbi hennes «regler» til sunnhet og oppnå det meste. Hvis man gjør dette lenge nok kan det etterhvert bli sunt skriver hun, men utfallet kan være uheldig og det kan fremkomme stemmeknuter og en kan bli hes. Likevel opplever jeg noen av hennes utsagn som kan diskuteres i forhold til sunnhetsperspektivet som jeg skal komme tilbake til blant annet under mine analyser senere.

---

<sup>19</sup> Hentet fra youtube.com 26.3.2013: <http://www.youtube.com/watch?v=HtdVY1ZGiYY>

## 4. Vokaltradisjoner i soul

*«Soul music is a much-debated genre. To define it (...) is like attempting to describe what «love» is or what «pain» means. Aretha Franklin famously responded, the thousandth time she was asked the question by responding: «Soul... is black»»*

*- Daryl Easlea, forfatter av bøker og intervjuer om berømte artister*

*«The term «soul» became a signifier of «blackness»»*

*- Mellonee V. Burnim og Portia K. Maulsby i kapittelet om soul i boken African American Music*

### Historisk og kulturell bakgrunn

1960-tallet var en viktig periode for den afro-amerikanske befolkningens kamp for integrering og rettigheter i USA (Danielsen 2012, 380), og her brukte de soulmusikken for å blant annet uttrykke frustrasjon og nå fram med sitt politiske budskap.

Begrepet «soul» ble aller først brukt av et plateselskap på midten av 1950-tallet, da de ansatte jazzmusikerne skulle forklare sine tankemåter og følelser under musiseringen ved å gå tilbake til sine røtter (Floyd, Jr. 1995, 203). Mahalia Jackson forklarte dette i et intervju i 1958:

*«What some people call the «blues singing feeling» is expressed by the Church of God in Christ. (...) The blues in here («The Lord Followed me») before they called it blues. This kind of song came after spirituals. (...) While in slavery they got a different kind of blues. Take these later songs like «Summertime», it's the same as «Sometimes I Feel Like a Motherless Child» which had the blue note in it. The basic thing is «soul feeling». The same in blues as in spirituals. And also with gospel music. It is soul music. (Floyd, Jr. 1995, 203)*

Musikalsk er stilen en blanding av gospel og rhythm and blues. Et tidlig eksempel er den gospelbaserte låten «I Got a Woman» (1954) av og med Ray Charles. (Starr og Waterman 2006, 130) Ved å erstatte gospelkoret med blåserrekken og synge om kvinnen framfor gud blandet Charles to av datidens sjangere som skulle bli det nye uttrykket *soul*. Burnim og Maulsby trekker fram at Charles var den aller første som blandet disse to stilartene:

*«Ray Charles was the first to consistently incorporate a full range of components from Black church culture in rhythm and blues, from structure to harmony, rhythmic organization, and vocal style. These innovations*

*forged the evolution of soul music as a distinctive musical genre in the 1960s» (Burnim and Maultsby 2006, 273)*

Influert av tradisjonene fra gospel og rytm & blues skrev Charles «Hallelujah I Love Her So» og James Brown «Please Please Please» i 1956. Begge disse låtene ble prototyper på det som ble kalt soul senere på 1960-tallet. Charles skrev flere slike stilistiske soullåter som blant annet «What I'd Say» (1959). Låten ble sett på som blasfemisk ved bruken av en klagende stemme etterfulgt av skrik, seksuell insinuasjon og kirkepiano (Floyd, Jr. 1995, 204). Låten kombinerer «call and response»<sup>20</sup> som stilistisk er tatt fra gospel med det svingende rytm & blues-uttrykket.

Det var ikke før på 1960-tallet at soul ble et verdensomspennende og kommersielt fenomen med artistene James Brown, Otis Redding og Sam Cooke i spissen. Disse mennene hadde hver sine særpreg uttrykksmessig både musikalsk, men også vokalt. Browns uttrykk var preget av hard «groove» og polyrytmikk med kraftige forvrengte skrik, mens Redding på sin side var en intens vokalist med en seksuell underliggende tone. Sam Cooke hadde et litt mildere lydbilde, og hadde adoptert mye av sin gospelbakgrunn inn i sin soulmusikk. Dette var mye på grunn av sin virtuose vokale stil som på samme tid var voldsomt energisk, tilbakeholdt og kontrollert. (Danielsen 2012, 382) I likhet med Cooke var Aretha Franklin også sterkt influert av gospelmusikken fra sin far C. L. Franklin som var pastor, Mahalia Jackson og Clara Ward som begge var historisk viktige gospel-sangere.

Man ser at soul er influert av flere sjangere deriblant R&B, blues og gospel. Jeg vil nå se nærmere på disse tre sjangerne og hva de har hatt å si for utviklingen av soul.

### **Impulser og inspirasjoner fra Rhythm & Blues, blues og gospel**

Rhythm & Blues hadde en sterk posisjon i skapelsen av soulmusikken. De mest kjente R&B-innspillingene fra sent 1940- til tidlig 1950-tallet innebar gjerne et swinginspirert uttrykk, Tin Pan Alley-stilistiske kjærlighetssanger, forskjellige variasjoner av urban blues, og gospelinspirerte vokalgrupper. (Starr and Waterman 2006, 129). Det typiske swinguttrykket med innslag av urban blues hører man i Louis Jordans «Choo Choo Ch' Boogie» (1957). Med boogie-bass og den synkoperte blåserrekken gjør mye av R&B-uttrykket i låten. Det

---

<sup>20</sup> Call and Response er en teknikk som ble tatt i bruk av Afro-Amerikanere i tidlig gospel (og blues). I call and response begynner f.eks presten å synge en frase etterfulgt av at menigheten svarer. Dette hører man også i tidlig blues der utøveren åpner med en frase etterfulgt av et svar fra gitaren.

samme forekommer også i Ruth Browns «Mama, He Treats Your Daughter Mean» (1953). I Charles Browns «Black Night» (1951) kan man høre den tydelig urban blues-inspirasjonen med tolvtakters blues i et veldig sakte tempo og en dyster tekst. Willie Dixon innførte en sexistisk tone inn i R&B med låten «Hoochie Coochie Man» (1954) som også skulle bli et stiltrekk i soulmusikk senere i historien. Dette kan man deriblant høre hos Ray Charles og Otis Redding der begge på hver sin måte kan uttrykke en sexistisk undertone både i det melodiske materiale og i stemmebruken. I Charles' «What I'd Say» (1959) bruker han både stønn og rop fra 3:10, og i Reddings råe vokale uttrykk kan man høre denne sexistiske undertonen. Rhythm & Blues ble veldig populær og med crossoverhits banet de vei for afro-amerikanernes posisjon og rettigheter i musikkmiljøet.

Blues har også en sterk innflytelse på soulmusikken med blant annet pentaton-tonaliteten, blåtoner og tolvtakters bluesskjema. Med pentaton menes at man spiller eller synger over en fem-toneskala på heltoner slik at man får den typiske bluestonaliteten. I Robert Johnsons «Sweet Home Chicago» (1937) kan man høre et eksempel på dette, der Johnsons vokal synges kun over den pentatoniske skalaen. I soul forekommer dette ofte, og man kan blant annet høre det i melodien til Aretha Franklins «Chain of Fools» (1967) og til Stevie Wonders «Living for the City» (1973). I alle tre låtene som er eksemplifisert kan man også høre blåtoner. Det vil si at tersen synges et sted i mellom dur og moll slik at tonekjønnet i låten ikke defineres. Dette er veldig vanlig i både blues og soul og forekommer svært ofte. Tolvtakters bluesskjema er et annet stiltrekk fra bluesen som også forekommer ofte i soul og særlig i ulike variasjoner. I et slikt skjema er det vanlig å ha fire takter med tonika, to takter med subdominant og to takter med tonika, etterfulgt av en takt med dominant, en takt med subdominant som avsluttes med to takter på tonika. I John Lee Hookers «I'm In The Mood» (1951) kan man høre et eksempel på et typisk tolvtakters bluesskjema. James Brown anvender et slikt skjema i soullåten «I Got You (I Feel Good)» (1965). Tekstlig innhold i blues er dystert og utøveren skal uttrykke sin dystre skjebne via denne stilen. Werner skriver at bluesen skal beskrive smertefulle detaljer og brutale erfaringer noe Howlin' Wolf gjør i «I Asked for Water» (1959). Det tekstlige innholdet i soulmusikken var preget av gospelens håp om frelse, men med en underliggende tone av en grusom realitet for afro-amerikanerne adoptert fra bluesen. Denne dystre følelsen kan man høre i James Browns «Wonder When You're Coming Home» (1960) og Ray Charles' «Unchain my Heart» (1961).

Innledningsvis ble det nevnt at også gospel hadde en sterk innflytelse på soul. Hyppig koring og bruk av call and response er et viktig stiltrekk fra gospel som ble adoptert til soul. Et eksempel på call and response kan man høre i gospelsangerinnen Clara Wards «The Old Landmark» (1959). Her åpner Ward med å synge frasen: «Now let us all», der koret svarer: «Go now back». Og slik fortsetter låten med tydelig bruk av denne teknikken. Et slikt kor varierer med å synge flerstemt eller unisont, og stemmeleiet er ofte forholdsvis tett. Denne call and response-teknikken ble tatt i bruk på flere soullåter av blant annet James Brown i låten «Please, Please, Please» der koret svarer Brown i annenhver frase med: «Please, please don't go». Anne Danielsen skriver i boken «Vestens Musikkhistorie» om Browns rolle etter modell som forsanger fra kirkelige sermonier i afro-amerikanske menigheter:

*«Om og om igjen synge-deklamerer han den samme tekstfrasen; han trygler og ber og sper på med vokale utbrudd som for å intensivere budskapet og understreke alvorret og får tilbakevendene støtte av koret som gjentar oppfordringen: «Please, please, please, don't go!» (Danielsen 2012, 381)*

Et annet eksempel er Aretha Franklins «Respect» (1967) der koret svarer Franklins fraser med «Just a Little bit» eller liknende. Dette er også en call and response-teknikk som videreføres gjennom hele låten, der teksten varieres. I tillegg til call and response på begge låtene forekommer det generelt hyppig koring som er stiltrekk adoptert fra gospelmusikken. Andre musikalske stiltrekk som er hentet fra gospel er utvidede akkorder, som firklanger og femklanger. Aretha Franklin skriver i sin biografi at hun lærte å spille piano mye på gehøret og tilførte «store akkorder» fra gospel og jazz inn i sin pianistiske stil. (Franklin og Ritz 1998) Man hører spesielt ofte septimakkorder og elleveakkorder i soul som begge forekommer i Franklins «Soulville» (1964).

Craig Werner trekker fram Mahalia Jacksons sitat: «*Gospel songs are the songs of hope*» (Werner 2006, 29) for å beskrive noe av tankene bak gospelmusikken. Han skriver at essensen fra gospelimpulsen var en tro om at livets byrder kan bli gjort om til håp, frelse og løfte om et bedre liv. Dette er noe Burnim og Maultsby også trekker fram i sin bok: «(Curtis) Mayfield's songs and those of other soul singers that contained social and/or political messages became known as message songs and equated with the concept of soul.» (Burnim and Maultsby 2006, 277) Jackson sang om nettopp dette i hennes låter. Selv om mye av repertoaret hennes hadde et kristent budskap, var det en «forkledning» av tekster som skulle opprettholde håpet om en bedre framtid. Dette kunne informant C

bekreftede. Informanten fortalte at mange av tekstene hadde en dobbel betydning og at Jackson og andre gospel/soul-artister hadde skjulte budskap som omhandlet hvordan de faktisk hadde det, håp om en bedre framtid, eller politiske budskap. Informant C forklarte at tekstene ble kamuflert slik at de ikke skulle bli for direkte, men nok til at folk skulle kunne forstå budskapet. Når Jackson synger «Keep Your Hands on the Plow» (1954) betyr det sannsynligvis å opprettholde det harde arbeidet om like rettigheter for alle. Da Jackson sang gossellåten «Move On Up a Little Higher» (1947) mener Werner vi kan høre at målet hennes var en plass ved siden av Jesus, som egentlig kan bety at hun synger om frihet, og full integrering i det Amerikanske samfunnet. Himmelen er himmelen, men det kan også bety et sete foran på bussen. Werner mener at musikerne adopterte håpet om en forandring fra sjangerne gospel og negro spiritual og bragte disse med inn i soulmusikken. Denne gossellinnflytelsen hører man blant annet i låten «A Change is Gonna Come» (1964) med Sam Cooke. Her synger Cooke om at han har tro på at det kommer en forandring. Dette omhandlet like rettigheter for alle innbyggere i samfunnet og i låten holder han fast på at det vil komme en forandring. Videre skriver Werner at gossellåter hjalp folk til å ikke føle seg alene men stå sammen gjennom vanskelige tider. Denne betydningen finner man også i utallige soulttekster, deriblant The Impressions: «People Get Ready» (1965) og Martha and the Vandellas: «Nowhere to run» (1965). (Werner, 2006)

Vokalteknikken i soul bærer et sterkt preg av innflytelsen fra de andre stilretningene. Som en fellesnevner for de tre retningene og soul er at det vokale uttrykket er tilnærmet tale og stemmeleppene vibrerer på tykk masse (Estill, 2005). Dette gjør at man får et relativt kraftig klangideal, ofte med mye volum og klangen er av en litt påtrengende karakter. Informant C forklarte at afro-amerikanere generelt er høylytte og at de aldri klager stille. Dette kan kanskje settes i sammenheng med hvorfor dette relativt kraftige klangidealet er foretrukket. I sjangeren blues står dette med å klage over det ulykkelige livet sterkt i fokus. I John Lee Hookers «Boom Boom Boom» (1962) bruker han effekter som rop og growl som oppleves som kraftige virkemidler. Et element ved stemmen som også er nærliggende dette kraftige klangidealet er twang. Twanget gjør at man får et spissere uttrykk på stemmen, og kan øke volumstyrken opptil 15 desibel med twanget alene. Denne spisse lyden oppleves også som et generelt stiltrekk for afro-amerikaneres stemmebruk, som vi blant annet finner i rhythm & blues. I Ruth Browns «Wild Wild Young Men» (1953) åpner Brown med mye twang på ordet: «Wild». Twang er også et generelt stiltrekk i gosselmusikk, noe vi blant annet hører hos Clara Ward og Marion Williams.



## Sørstatenes posisjon i soulmusikken

Da soulmusikken vokste fram på tidlig 1960-tallet fikk man etterhvert sterke skiller mellom soul i nord og sør. I sørstatene regjerte plateselskapene Atlantic og Stax, der disse to selskapene samarbeidet og byttet musikere. Husbandet i Stax var Booker T. & The M.G.'s og var infytelsesrik i dannelsen av et sørstatslydbilde og Memphissoul. Atlantic og Stax hadde et røft lydbilde med harde blåserstøt og heftig groove. Vokalistene gjorde også uttrykket røft med blant annet Otis Reddings forvrengte rop i «Hard to Handle» (1968), Sam and Daves kraftige skrik i «Hold on, I'm Comin'» (1966) og Wilson Picketts utrop i «Funky Broadway» (1967). Sam and Dave, Carla Thomas, og Wilson Pickett gjorde sine innspillinger med Stax og var med på å danne nettopp dette typiske sørstatslydbildet. Plateselskapet Atlantic var banebrytende for sitt arbeid med distribusjon av de afro-amerikanske sjangerne jazz, R&B og soul og ble sett på som ett av de viktigste amerikanske selvstendige plateselskapene. (Starr og Waterman, 2006) Flere av artistene i Atlantic hadde røtter fra gospel og bragte elementer derfra og inn i den nye Memphissoulen, deriblant Sam Cooke og Aretha Franklin. Cooke slo gjennom med gospelkvartetten The Soul Stirrers, der gruppen var med på å globalisere gospelmusikk og få unge lyttere. Da Cooke ble plukket opp av Atlantic Records bragte han erfaringene sine fra gospelmusikken inn i den nye sjangeren. I innspillingen «A Change is Gonna Come» har han en gospelinfluert vokal med en tekst som uttrykker håp om en bedre framtid. Sam Cooke var en av de mest innflytelsesrike vokalistene i soulmusikken og både James Brown, Otis Redding, Marvin Gaye og Curtis Mayfield har uttrykt sin inspirasjon fra han og Aretha Franklin forteller at Cooke inspirerte henne i hennes biografi: «Sam was certainly an inspiration to me. I was so influenced by him that daddy told me to stop emulating Sam and instead express my own heart and soul.» (Franklin og Ritz 1998, 52) Franklins gospelrøtter kan høres i hennes innspillinger både vokalt, musikalsk og i selve låtmateriale. De høye ropene: «Lord knows to my surprise» rundt 0:35 i «Son of a Preacherman» (1970) er direkte hentet fra erfaringer fra Franklins baptistiske kirkesamfunn. Arrangementet av låten «Border Song (Holy Moses)» (1972) er tydelig gospelinspirert med synkopert piano og utvidede akkorder i tillegg til en hyppig koring, samtidig som at teksten har et kristent innhold. Åpningen i Franklins egen låt «Spirit in the Dark» (1970) har en kort gospelintro før hun setter i gang låten med fullt band. Utover i låten har hun ikke lagt skjul på sine gospelrøtter både gjennom hennes vokale uttrykk og

den typiske gospelkoringen, men også hennes pianoarrangement og den groovende bassen.

### **Nordstatenes posisjon i soulmusikken**

Berry Gordy Jr. etablerte plateselskapet Motown i 1959 og gjorde en historisk dyd ved å skape en forretning som fikk internasjonal suksess bare styrt av afro-amerikanere. Motown som hadde sitt tilholdssted i Detroit de første 13 årene arbeidet med sitt eget musikalske sound og blandet soul med pop og fikk et bløtere lydbilde enn sørstatssoulen. De byttet ofte ut de harde messingblåserne med treblås og fioliner, og vokalistene sang med et mye mykere preg enn de røffe sangerne som blant annet Otis Redding og Aretha Franklin. Gordy hadde en klar forretningsidé som gikk i korthet ut på å lage musikk etter samlebandprinsippet. (Danielsen 2012, 384)

*«Tanken var at en ukjent artist - hvis alle bidro med sitt - skulle kunne gå fra samlebandet som en fiks ferdig stjerne. Spekteret av artister og stilarter var bredt, for Gordy var opptatt av at det skulle finnes en Motown-plate med appell for enhver type publikum.» (ibid)*

Dette var for å kunne slå gjennom hos et stort publikum, både et hvitt publikum og et svart publikum. Et diskutabelt synspunkt på Motown-idéen er at Gordy skapte dette bløtere lydbildet for å slå gjennom i hovedsak hos et hvitt publikum. Motown handlet ikke bare om musikken i seg selv, men like mye om forretningsideen, penger og salgbar popmusikk. Anne Danielsen i «Vestens Musikkhistorie» nevner dette om Gordys idé:

*«Komponister, tekstforfattere, arrangører, musikere og artister var alle ansatt i bedriften og bidro med sitt i produksjonskjeden, som også omfattet klær, koreografi samt opplæring i manerer og språkbruk. Sluttproduktet skulle være sofistisert og utstråle et snev av klasse, samtidig som det hadde en ung, svart, «cool» undertone» (Danielsen 2012, 384)*

Man kan se at mange av Motown-artistene hadde et mykere lydbilde i kontrast til det røffe Stax-lydbildet, men begge plateselskapene fikk stor internasjonal suksess, både hos et hvitt og et svart publikum. I Hollywood-filmen «Dreamgirls<sup>21</sup>» fra 2006 som beskriver historien til The Supremes, presenteres idéen om at et mykt lydbilde ville få større suksess enn det røffe. Dette vet man ikke sikkert, og kan diskuteres i og med at både Stax, Atlantic

---

<sup>21</sup> Dreamgirls. 2006. DreamWorks Pictures/Paramount Pictures

og Motown fikk kommersiell suksess. Gordy hadde en forretningsidé der målet var å slå gjennom hos enhver type publikum.

Det myke lydbildet kan også ha oppstått ved en ren tilfeldighet. Flere av musikerne i Motown var jazzmusikere. Jazz hadde et mykere lydbildet enn den røffe memphis-soulen. Om man tar for seg innspillingen «I Heard it Through The Grapevine» (1968) med Marvin Gaye hører man fioliner som underlag, fills og «støt» som gir et lettere alternativ enn de harde messingblåserne i Stax. Diana Ross fra jentegruppen The Supremes hadde en myk og behagelig stemme som man blant annet kan høre på innspillingen «Baby Love» (1964), og det var denne gruppen som skulle gi Motown aller størst suksess. Motown fikk også mye oppmerksomhet for sine barnestjerner som Little Stevie Wonder og Michael Jackson fra Jackson Five. Selv om det tradisjonelt presenteres at Motown hadde et lettere lydbilde enn Stax hadde Motown likevel et stort mangfold av stilarter, kanskje mye på grunn av de mange artistene og deres utvikling. Vi ser at Stevie Wonder over tid har utviklet et stort mangfold av låter av forskjellig art, og har mange låter som ikke har dette typiske bløte lydbildet. Andre grupper som ble distribuert av Motown var blant andre Gladys Night and The Pips, The Four Tops, og The Marvelettes. Gordy hadde tydelige ideer både musikalsk og om salgbarhet og gjorde dermed hensynsløse valg på veien mot suksess. (Werner, 2006)

### **70-tallets soulmusikk og avrundning av soul-epoken**

På 1970-tallet hadde soulmusikken rukket å bli en ekstrem populær sjanger, men utviklingen videre skulle vise seg å bli hardere. Afro-amerikanerne hadde på mange måter lyktes i å skape et bedre samfunn, der flere av politikerne frontet saken med aksept for alle. Mye av dette var på utsiden, og de reelle problemene om et fritt Amerika var der fremdeles. (Werner 2006, s 177) Man hadde fortsatt en lang vei å gå. Musikken belyste den dystre realiteten (bluesimpulsen), å bevare troen på et bedre Amerika (gospelimpulsen) og å protestere for å nå fram med sine mål om like rettigheter. Under tiårsskiftet kunne man se en endret nasjon med viktige låter som «Say It Loud (I'm Black and I'm Proud)» (1968), «Respect» og «We're a Winner» (1967) bak seg (Werner 2006, 172). Da frihetsforkjemperen Martin Luther King Jr. døde i 1968, Sam Cooke døde i 1964 og Otis Redding døde i 1967, alle tre under tragiske omstendigheter, ble det ifølge Werner et tomrom som ikke kunne fylles igjen og drømmen om et bedre Amerika begynte å slå sprekker. Tapene av disse viktige menneskene gjorde at tvilen ble sådd noe som

gjenspeiler seg i musikken på 1970-tallet. Werner trekker fram «Where Is the Love» (1972) med Donny Hathaway og Roberta Flack som et eksempel på desperasjon. Hathaway og Flack reflekterer over en verden full av brutte løfter og falmende håp:

*«Where is the love? You can hear their question as an indictment of the white world that reneged on LBJ's<sup>22</sup> promises. Or you can hear it as a blues on the theme of Black Power, a lament for the love promised, but not delivered, by a revolution that never really happened on TV or anywhere else.» (Werner 2006, 173)*

1970-tallets soul ble dratt i mange retninger. Stevie Wonder var fortsatt overbevist om at musikk kunne hjelpe til med bringe alle sammen. Låtene «Heaven Help Us All» (1970), «Higher Ground» (1973) og «Love's in Need of Love Today» (1976) bekrefter Martin Luther Kings visjoner, og viderfører drømmen om et samfunn der alle behandles likt. Wonder sa dette i Capitol Mall 15. januar 1982: «Dr. King left an unfinished symphony which we must finish» (Werner 2006, 187) Albumet «Songs in the Key of Life» (1976) viderefører troen og håpet om endring.

James Brown tok også en banebrytende retning på slutten av 1960-tallet og ble en av hovedinspirasjonene til den nye sjangeren funk med låtene «Cold Sweat» (1967) og «Sex Machine» (1970). Disse låtene var mer polyrytmiske og trigget publikums lyst til danse. Denne nye sjangeren skulle senere bli kalt *Funk*. Sjangeren er stilistisk en blanding av rhythm'n'blues, hard bop og den røffe sørstatssoulen som ble utviklet av plateselskapet Stax. (Danielsen 2006, 3-4 )

Siden Motown gjorde suksess med å inkludere popmusikk i sjangeren levde Motown videre med nye artister. Med denne sjangeren fikk publikum anledning til å danse og dermed skiftet mye av det musikalske fokuset over til dansbarheten i låtene. Dermed avrundes soul-epoken, da den tradisjonelle soulmusikken fra Stax, Atlantic og Motown utviklet seg videre til nye retninger.

### **Stemmebruk og vokaltradisjoner i soul**

Jeg skal nå gjøre rede for hvorfor kulturen har så mye å si på stiltrekkene i stemmebruken samt trekke fram andre vokale tradisjoner i soul. Deretter vil jeg foreta meg tre detaljerte analyser av stemmebruken til tre forskjellige vokalistene i sjangeren.

---

<sup>22</sup> Lyndon B. Johnson, USAs president fra 1963-1968

«Som sjanger var - og er - soulmusikken en arena for store stemmer, og mange av den afroamerikanske musikktradisjonens mest virtuose vokalist har utfoldet seg nettopp i denne sjangeren.» (Danielsen 2012, 382) Som Danielsen nevner er soul en sjanger der vokalistene får utfolde seg og brilljere. Dette hører vi blant annet hos vokalistene James Brown, Aretha Franklin og Stevie Wonder. Som nevnt i forrige kapittel uttrykker vokalistene sterke følelser i sin vokale stil og man hører ofte kraftfulle utrop som forsterker budskapet til vokalisten. Vokalistene bruker stemmen som et speil for å vise hvordan de har det. I James Browns frustrerende «Please, Please, Please» får man tydelig medfølelse for Brown i hans forvrengede rop, og i Aretha Franklins «Respect» hører man tydelig aggresjon i hennes «strengte» vokale uttrykk. Vokalistene benytter seg ofte av klaging, rop og skrik i sitt vokale uttrykk, noe som lar lytteren bli med inn i følelseslivet til sangeren. Burnim og Maultsby skriver dette om soulsangere:

*«Soul singers achieve the heterogeneous sound ideal by alternating lyrical, percussive, and raspy timbres; alternating straight with vibrato tones; weaving moans, shouts, grunts, hollers, and screams into the melody; and juxtaposing unique vocal and instrumental textures. They also vary the pitch by contrasting voices of different ranges; shifting from high to low pitches; and incorporating «bends,» «slides,» melismas, and passing tones in the melody» (Burnim and Maultsby 2006, 281)*

Dette sitatet viser at stemmbruk i soulmusikk inneholder et mangfold av stemmeteknikker, som dette kapittelet skal gå nærmere inn på. Også i vokaltradisjonene ser man at andre sjangere har inflytelse i soul, som jeg utifra det har opprettet tre ulike kategorier man kan dele de vokale tradisjonene inn i. For å få et helhetlig bilde av den særegne stemmebruken i soul, har jeg gått tilbake for å se litt på stemmebruk på det afrikanske kontinent.

### **Stemmebruken på det afrikanske kontinent**

Samuel A. Floyd Jr. trekker fram stemmebruken hos afrikanere i boken «The Power of Black music». Floyd Jr. snakker også om troverdigheten i arbeidet om afrikanske studier. Han mener siden man ikke hadde opptaksutstyr før på starten av 1900-tallet vet man ikke nøyaktig hvordan stemmebruken på det afrikanske kontinentet var, og at man bare kan anta. I dette arbeidet nevner han flere forfattere som har detaljerte beskrivelser blant annet Frances Bebey (1975) og J. H. Kwabena Nketia (1974). Floyd Jr. trekker fram arbeidet til Bebey, der hun skriver at afrikanske sangere ofte bruker stemmen som en imitasjon av

talestemmen så troverdig som mulig uten utsmykning. Tekstene omhandlet ofte tankene og følelsene til utøveren. Teknikken og stemmebruken deres etterstreber å bli så lik virkeligheten som overhodet mulig. En afrikansk sanger vil stamme om den han/hun synger om er en stammer, eller vil dramatisere under sangen. Videre skriver hun dette:

*The African singer alternates head and chest voice like a game of hide-and-seek in a labyrinth of rhythm. Every note that he sings is a reflection of like itself and his technique is amply suited to his role of depicting life. (Francis Bebey 1975, 32 i The Power Of Black Music, Floyd Jr. 1995)*

Bebey forklarer at en afrikansk sanger bruker både metallede og ikke-metallede funksjoner som nøytral, curbing, overdrive og edge, og veksler hyppig mellom dem. De synger på en måte som reflekterer livet og dette er ikke ulikt fra de politiske tekstene fra afro-amerikanere både som skildringer av samfunnet og krav om et bedre liv. Dette gjorde John Lee Hooker i sine dystre blueslåter som «Boom Boom Boom» (1962) og som ble adoptert videre i soul som «Nowhere to run» av Martha and the Vandellas. Man ser også en hyppig bruk av alle de fire funksjonene i soulmusikk på mange innspillinger fra begge kjønn deriblant «Think» (1968) med Aretha Franklin og «I Got a Woman» med Ray Charles.

Nketia (1974) nevner at afrikansk utøvelsesstil karakteriseres av rask diksjon, eksplosive lyder eller spesielle interjeksjoner, vokale grunts og i tillegg kan det også forekomme hvissing i deres musikalske utøvelser. (Nketia 1974, 178) Dette kan man også finne i soul. Rask diksjon kan man høre i Aretha Franklins «Think» siden hun tekster mye på sekstendeler i høyt tempo. Eksplosiv lyd åpnes «I Feel Good» med av James Browns kraftige distortede<sup>23</sup> skrik. Spesielle interjeksjoner finner vi på innspillinger der vokalisten uttrykker sine følelser i f.eks rop eller klaging som både James Brown, Otis Redding og Aretha Franklin gjør hele tiden, ofte på ord som «Oh», «Yeah», «No» eller «Ey». Vokale grunts menes nok her som forvrengingseffekter som distortion eller growl<sup>24</sup> og ikke i Sadolins betydning<sup>25</sup>. Distortion brukes hyppig hos sangerne Otis Redding, Wilson Picket, James Brown og Ray Charles som tilhører sørstatssoul-tradisjonen, mens growl hører vi oftere hos kvinnelige vokalister som Diana Ross, Mavis Staple og Candy Staton. Man kan

---

<sup>23</sup> Distortion er en forvrengningseffekt på stemmen der man tar i bruk de falske stemmeleppene som gjør at lyden tilføres støy.

<sup>24</sup> Growl er en forvrengningseffekt, men lyder litt grovere enn distortion. Luis Armstrong brukte ofte denne effekten.

<sup>25</sup> Grunt forklarer Sadolin en forvrengingslyd der hele den vokale trakten vibrerer og som utelukkende blir brukt i sjangeren heavy metal. I det moderne metal-miljøet ofte kalles ofte denne lyden «growling».

dessuten høre growl på Stevie Wonders «Living for the City» fra albumet «Innervisions» på de to siste versene. Hvissing anvendes ikke like ofte som de øvrige stiltrekkene, men på flere av Diana Ross' soloinnspillinger kan man høre en hviskende tilnærming i den vokale stilen hennes f. eks «Ain't No Sad Song» (1970).

Man kan kanskje se en sammenheng mellom afrikanere og afro-amerikanernes stemmebruk, siden begge gruppene har flere liknende trekk. Dette er også noe Samuel A. Floyd Jr. skriver i sin bok. Han trekker fram at siden det ikke finnes innspillinger av afro-amerikanere før godt ute i det 20. århundret kan man ikke si eksakt hvordan den tidlige stemmebruken til afro-amerikanerne var. Han skriver også at vi bare kan anta at stemmebruken var lik den typiske afrikanske tradisjonen som Floyd Jr. kaller «Calls», «Cries» og «Hollers». Afrikanere brukte «calls» for blant annet å lage avtaler med andre, organisere samlinger eller liknende, og afro-amerikanere brukte liknende «calls» og «cries» på samme måter. «Call» kan sammenliknes med den ropende lyden *overdrive*, siden man kan anta at for å lage avtaler med andre over store avstander er man nødt til å bruke høyt volum. Overdrive har et høyt volum og det bærer langt. Det Floyd Jr. sikter til kan imidlertid også ha vært *edge*, som har et høyt volum, men har en mye mer spissere karakter. I følge Floyd Jr. hadde man forskjellige typer «cries» til ulike sammenhenger f. eks «Hunting cries» eller «Field cries». Disse beskrev ofte hva de gjorde, eller følelsene man hadde rundt det man sang om. I følge Willis Lawrence James<sup>26</sup> delte han inn de ulike typer «cries» som vanlig, utviklet eller utsmykket<sup>27</sup>. I «cries» skulle man uttrykke følelser, noe man kan gjøre ved å bruke funksjonen *curbing* som har en litt klagende karakter. Det interessante med dette er at man kanskje kan se en sammenheng mellom disse antakelsene om stemmebruk i afrikansk tradisjon og tidlig afro-amerikansk tradisjon med de moderne afro-amerikanske sjangerne *sprituels*, blues, jazz, gospel, r&b og soul. Det er grunn til å tro at denne afrikanske vokaltradisjonen ble med slavene over havet og ble ført videre til afro-amerikanere som fortsatte å prege stemmebruken og vokaltradisjonen videre i den musikalske utviklingen av svart musikk på det amerikanske kontinentet. På albumet «Afro-American Music: A Demonstration Recording» (1970) av Willis Lawrence James, forsøker han å gjenskape stemmebruk på det afrikanske kontinent. James' demonstrasjoner inneholder fraseringer og ornamenteringer som likner på de moderne afro-amerikanske sjangerne. Man kan høre liknende «cries» i blues-innspillinger der man

---

<sup>26</sup> Calls, cries og hollers kan høres på James' album: «Afro-American Music: A Demonstration Recording, Folkway Records 1970.

<sup>27</sup> Oversatt fra engelsk: Plain, florid og coloratura.

uttrykker dystre følelser, eller disse koloraturliknende «cries» ofte i gospel-innspillinger. Her brukes det også ofte curbing som gir den klagende effekten. Om dette er ønsket, eller tilfeldig vet man ikke sikkert, men Sadolin hevder at stemmebruken gjenspeiles ofte ved uttrykk av følelser, der mange av hennes metoder for å få til de ulike lydene går nettopp ut på å forestille ulike følelser. Man kan derfor tenke seg at bruken av funksjonen curbing kom naturlig når blues- og gospel-sangerne uttrykte følelser i sine låter. Disse røttene er viktige for den videre utviklingen av stemmebruk i det 20. århundret. (Floyd, Jr. 1995, 46)

I kapittelet om den historiske utviklingen av soul blir det nevnt at blues og gospel hadde mye å si for utviklingen av soulmusikken og -kulturen, og jeg vil nå se på hva de to sjangerne hadde å si på stemmebruk og vokaltradisjonene.

### **Bluesimpulsen**

Når man hører John Lee Hookers tidlige innspillinger uttrykker han følelser i sin dystre blues. Dette gjør han også mye ved å bruke stemmen sin som et speilbilde av sjelen. I innspillingen «Leave My Wife Alone» (1956) kan man høre hans uttrykksfulle beskjed om å holde seg unna kona hans. Blues handler ikke bare om å synge om tristhet og ulykke, men også dette med å uttrykke humør, stemning og følelser som f. eks i Hookers «I'm In the Mood». Her synger han om det å ville elske noen. Dette ble adoptert til soul, noe vi kan høre i James Browns «Please, Please, Please» der han trygler sin kjære om ikke å forlate han. Her bruker Brown stemmen sin til å uttrykke den desperate følelsen på en klagende måte og med forvrengende skrik for å understreke hva han ønsker. Etter å ha forsøkt å tryggle på mange klagende måter<sup>28</sup> roer han seg helt ned i sjette vers og man kan få en følelse at hun har forlatt han og han sitter igjen alene.

Howlin' Wolf var en innflytelsesrik bluesartist på 1930-tallet og var aktiv i flere tiår videre. Hans karakteristiske stemmebruk er preget av kraftige forvrengninger av effekter som distortion og growl som kan ha vært en inspirasjon for soulsangere. Hyppigheten av bruken av forvrengningseffekter som Wolf gjør på f. eks innspillingen «Evil - Is Going On» (1954) kan sammenlignes med Wilson Picketts «Land of 1000 dances» (1966) og Otis Redding «Hard To Handle». Disse effektene brukte bluesartister for å underbygge følelsene i sangen ved f.eks aggresjon eller desperasjon, noe man også kan finne hos

---

<sup>28</sup> Han bruker masse curbing (klagende), distortion (forvrenging av stemmen) som her kan gi uttrykk for desperasjon og knekk (kjapt bytte mellom nøytral til curbing) som kan gi en følelse av å være oppgitt.



soulsangere. Der bluesvokalistene brukte forvrengningseffektene for å underbygge desperasjon på grunn av sitt fattige og miserable liv, kan man se at soulsangere brukte forvrengning i samme kontekst.

## Gospelimpulsen

Som nevnt i i den historiske framstillingen av soul er gospelinnflytelsen sterk, noe man ikke minst hører i tekstene som er fylt med håp om et bedre samfunn. Informant C bekrefter dette, og forteller at dette er hentet fra spirituals:

*«Yeah! Many of the spirituals, you know, from slavetimes like «wade in the water» (...) were directions for escape. They were, you know how to escape several times. Directions about how you are gonna get to escape. For some, they have a double meaning. Either escape or dying was a way to get out of that situation.»*

I gossellåter hører man ofte bekræftelser og gjentakelser av viktige poeng i teksten som ofte er av kraftige rop i høyt leie eller en frase med mye ornamentering. Denne virtuositeten ble videreført til soul. Kraftige rop kan man høre i «How I Got Over» (1994) med Clara Ward. Her bruker hun interjeksjonene «Yeah»<sup>29</sup> og «Oh»<sup>30</sup> osv mellom frasene for å understreke eller bekrefte betydningen i teksten. Disse ropene synges i enten edge<sup>31</sup> eller overdrive<sup>32</sup> og får dermed denne høye lydstyrken og pågående lyden. Gjentakelser av viktige poeng i teksten kan man høre i Marion Williams «Packin' Up» (1994) der hun gjentar mye på «Packin»<sup>33</sup> og «Lord»<sup>34</sup>. I soul forekommer dette relativt mye f. eks i James Browns «It's A Man's Man's Man's World» (1966) der han gjentar «Man's» ofte for å understreke teksten. Dette er noe vi kan høre rundt 1:15. I andre vers forekommer det et kraftig distortet skrik på ordet «Nothin'» rundt 1:21 som han gjentar med et enda høyere skrik og legger enda mer følelse i det. Denne oppbygningen og gjentakelsene av ord og

---

<sup>29</sup> Noe vi kan høre rundt 0:33.

<sup>30</sup> Dette kan vi høre rundt 0:17 og 0:40

<sup>31</sup> Edge er den helmetalliske funksjonen som lages ved å skape distinkt twang i strupelokket og dermed får denne ekstremt spisse lyden som et spedbarnsskrik eller en hekselatter.

<sup>32</sup> Overdrive er den helmetalliske funksjonen som har en ropende karakter. Denne lyden høres ofte hvis folk roper etter en på gaten, eller fotballsupportersang.

<sup>33</sup> Noe vi kan høre rundt 0:54 og 1:19

<sup>34</sup> Noe vi kan høre rundt 0:59 og 1:19

betydninger bruker Brown ofte i sine innspillinger, noe som også forekommer hos andre soulvokalister som Otis Redding<sup>35</sup> og Sam Cooke<sup>36</sup>.

De kraftige utropene stammer fra gospel som ble videreført til soul. Opprinnelig var disse ropene tilegnet Gud eller andre kristne betydninger. I soul ropte vokalistene gjerne til Gud, men det var også rop til kvinnen eller samfunnet. Som tidligere nevnt byttet Ray Charles ut Gud med kvinnen i sine låter som vi hører på «Night Time Is The Right Time» (1958) der han roper til kvinnen som den gudinne hun er. Låten har en seksuell undertone, som får en troverdig følelse når Charles legger inn sine sjelfulle og noen ganger distorterte rop. Et eksempel på dette kan vi høre rundt 1:04. Aretha Franklin anvender også rop, som er nærliggende å tro kommer fra Franklins gospelerfaringer. Slike rop høres i «Baby, I Love You» (1967) på andre verst der hun roper «Oh! What you want», som senere skulle bli hennes signaturrekk. Dette eksemplet kan vi høre rundt 1:24.

I gospel hører vi ofte at vokalistene har en høy lydstyrke på sine stemmer og mye twang som resulterer i mye overdrive og edge, der sistnevnte ser ut til å være et særlig stiltrekk i sjangeren. Marion Williams vokalstil er preget av generelt mye twang gjennom hele registeret slik at hun klarer å synge med relativt høy lydstyrke i lavt leie, mens i det høye leie forekommer edge. Dette kan høres på «I Shall Be Released» (1971) når hun synger i det mellom- og høye leiet. Hyppig bruk av edge hører vi også i Clara Wards «Feeling Good» (1969) når hun synger i det høye leiet, spesielt rundt 1:30. Denne måten å synge på ble videreført til soul, noe vi kan høre på blant annet James Brown og Aretha Franklin. Vi hører edge i høyt leie hos Brown på innspillingen «I Feel Good» f. eks i åpningskriket. Franklin anvender ofte edge i sitt høye leie, noe vi kan høre på innspillingen «Think» (1968) spesielt på refrenget når hun synger «Freedom» rundt 0:48.

Typisk for en gudstjeneste i en svart kirke var den åndelige og veldig kraftfulle prekenen til presten og med et deltakende publikum. Denne måten å forkynne budskapet på videreførte flere soulvokalister i sine opptredner, deriblant James Brown. Han snakket til publikumet som om de var i en kirke, men temaene til Brown kunne være noe annet. Det var naturlig

---

<sup>35</sup> Gjentakelser av ord og betydninger hører man i Otis Reddings «Try a Little Tenderness» (Complete and Unbelievable: The Otis Redding Dictionary of Soul, Volt/Atco 1966)

<sup>36</sup> Bekreftelser av teksten hører man i Sam Cookes «A Change is Gonna Come» (1964) der han avslutter verset med «Oh, yes he will» som sterkt kan minne om en preken i en svart kirke. Dette kan for øvrig høres rundt 0:45.

for han å snakke om det undertrykkende samfunnet eller kvinnen. Han kunne også dramatisere at han besvimte på scenen og i det en av koristene skulle se til han reiste han seg opp å sang videre. Opptrednene til soulartistene var ofte preget av dette å fortelle en historie og si direkte til publikum hva de mente, noe informant C kan bekrefte er adoptert fra gospelmusikken og kirken:

*«Much of the styles, especially the male singers goes directly back to the preachers»*

Hun forklarer at den vokale stilen er adoptert fra prestene og predikantene. Måten prestene og vokalistene i soulmusikken brukte stemmen sin på er veldig lik. Da trekker hun linjer tilbake til gospel og forteller at grunnen til denne likheten er fordi soul springer ut fra nettopp denne sjangeren. Denne måten med «preaching» og «tellin' your story» og røffheten var adoptert fra prestene. Og denne røffheten i stemmen hadde mange av soulsangerne som f. eks Otis Redding og James Brown. Som informant C forklarer sammenhengen mellom en gospelprest og en soulsanger trekker Burnim og Maultsby fram observasjoner fra artist og gospelviter Pearl Williams-Jones:

*«In seeking to communicate the gospel message, there is a little difference between the gospel singer and the gospel preacher in the approach to the subject. The same techniques are used by the preacher and the singer-the singer perhaps being considered the lyrical extension of the rhythmically rhetorical style of the preacher. Soul singers are best described as secular counterparts of gospel preachers, and, by extension, gospel singers.» (Burnim and Maultsby 2006 , 279)*

Et annet fremtredende trekk er ornamentering<sup>37</sup>. Ornamentering forklares som å dekorere sangen, som både kan være av melodisk og rytmisk art. Dette kan man høre i gospel for eksempel i Mahalia Jacksons «Just A Closer Walk With Thee» (1969) når hun åpner verset ved å synge på «mm» som hun utsmykker. Det samme skjer på slutten av verset når hun synger på ordet «please»<sup>38</sup>. Det forekommer masse ornamenteringer videre i låten. I soul forekommer dette hele tiden og er et klart stiltrekk med eksempler som Stevie Wonders «For Once In My Life» (1968)<sup>39</sup>, Otis Reddings «Hard to Handle»(1968)<sup>40</sup> og

---

<sup>37</sup> Ornamentering er også kjent som raske fraseringer, raske toneløp, koleratur eller melismer.

<sup>38</sup> Dette hører vi rundt 0:34

<sup>39</sup> Ornamentering kan høres rundt 0:34 på «For Once in My Life»

<sup>40</sup> Ornamentering kan høres fra rundt 0:12 og utover i verset.

Aretha Franklins «Save me» (1967)<sup>41</sup>. Sadolin nevner at dette ofte forekommer i sjangerne gospel og R&B (Sadolin 2008, 213). Danielsen skriver i «*Vestens kunstmusikk*» om Ray Charles' espressive sangstil med ekstrem dynamikk og typiske gospel-ornamenter i soullåten «I Got a Woman» og Aretha Franklins bruk av melismer i hennes vokale stil (Danielsen, 2012). Ornamentering er felles for de aller fleste vokalistene innenfor soulsjangeren, noe som sannsynligvis er adoptert fra gospeltradisjonen. Informant C sier dette om opphavet til ornamentering:

*«Følelsen som ligger i hymnene og spirituals kommer fra smerte og lidelse som de tryglet om å forsvinne, samtidig å slippe fri fra det å være slave. Denne «whailing» og «moaning» kom derfra. Afro-amerikanere klager ikke stille!»*

Hun mener at grunnen ligger hos afro-amerikanernes manglende utdanning og integreringen i samfunnet, som gjorde at de hadde et behov for å uttrykke følelser i form av klaging.

### **Tre vokale retninger**

På bakgrunn av inndelingene av soulmusikken som ble gjort i forrige kapittel velger jeg å dele vokaltradisjonene i soul inn i tre retninger. Disse retningene viser tre forskjellige vokaltradisjoner på bakgrunn av forskjellige impulser og uttrykk.

Den første kategorien har jeg valgt å kalle *Soul/R&B* og refererer direkte til vokalist med et røft uttrykk i vokalen der mange av impulsene er hentet fra nettopp rhythm & blues. En vokalist i denne kategorien har ofte mye volum på stemmen, spiss klang og anvender mye forvrengningseffekter som distortion og growl, som innebærer at vokalister i soul/r&b har et røft uttrykk og har kraftfulle utrop. Informant C omtaler dette om noen soulvokalist:

*«Some of the older bluesingers (...) kind of Etta James. (...) Not that many woman that really were SOUL! They were few, but as far, so it's most in the category of the men. You know, you have Wilson Picket and Jackie Wilson and all of those guys (...) mostly they had that rough thing to their voice (...) and being rough and tough.»*

Inspirasjonene til denne type stemmebruk kan vi finne hos rhythm & blues-vokalist som Little Richard og Willie Dixon. Little Richard har veldig røft uttrykk med høy intensitet og

---

<sup>41</sup> Ornamentering kan høres rundt 0:16

mye distortion. Han synger ofte i et høyt leie og med mye distortion som kan gi en relativt skrikende karakter. Willie Dixon har et beslektet vokalt uttrykk, men varierer forvrengningseffektene også med growl. I innspillingen «Back Door Man» (1970) legger han på forvrengningne som forsterker røffheten i vokalen. Dette kan vi høre gjennom hele låten, spesielt i begynnelsene av frasene.

Et slikt røft uttrykk med mye forvrengningseffekter og høy intensitet hører vi hos soulvokalistene Otis Redding i blant annet «Hard to Handle» og Jacke Wilson i «(Your Love is Lifting me) Higher and Higher» (1967). Otis Redding anvender mye distortion på stemmen samtidig som han har en rask rytmisk presisjon. Distortion forsterker den rytmiske presisjonen slik at den oppleves tydeligere og gir nettopp dette røffe uttrykket. Wilson i «(Your Love is Lifting me) Higher and Higher» anvender også distortion på sin stemme<sup>42</sup>, men ikke like hyppig som Redding. Wilson får likevel uttrykket til å oppleves røft, også på grunn av sin ropende karakter i stemmen. Begge vokalistene synger i et relativt høyt leie og anvender for det meste brystklang eller halv-metallet/hel-metallede funksjoner som curbing, overdrive og edge, da dette automatisk gir en høy volumstyrke. Overdrive og edge er karakterisert av en pågående lyd med høy volumstyrke, mens curbing har en litt klagende karakter som gir et mellom-volum. Informant C mener Brown er et interessant eksempel når det kommer til å definere hvilken kategori han hører hjemme i:

*«Hvis man hører tidlig James Brown er den vokale stilen veldig smooth og flott uten mye røffhet i stemmen. Man kan nesten kunne forveksle han med Nat King Cole på de tidlige utgivelsene som balladene osv. Dette er veldig annerledes fra den James Brown alle kjenner.»*

Ser man først på James Browns innspillinger i perioden 1962-66 og trekker fram innspillingene «It's a Man's Man's Man's World» og «Georgia on My Mind» (1970) hører man imidlertid at Brown kunne hørt hjemme i kategorien soul/R&B. Browns kraftige distortion gjør han stilrett i denne kategorien, og det vokale uttrykket hans er røft. Hans bruk av distortion forsterker budskapet. Når han anvender distortion legger han ekstra vekt på dette ordet, som kan gi et uttrykk for hva han virkelig mener. Det samme gjør han i «Georgia on My Mind» der det forekommer heldistortion rundt 2:19 som bekrefter Browns posisjon i denne røffe kategorien. James Brown anvender mye twang på stemmen i begge låtene som gir det vokale uttrykket hans en spisshet og en kraftig lydstyrke. Dette er felles

---

<sup>42</sup> Distortion kan høres rundt 0:26.

med Ray Charles' vokale uttrykk i hans tidlige karriere. Ser man på f.eks låtene «Come Back Baby» (1954) og «What I'd Say» har Charles et klagende uttrykk i stemmen som han forsterker med sin distortion. Han har ikke like røft uttrykk som Redding eller Brown, men han har elementer i stemmen som kunne plassere Charles i denne kategorien. Han har til tider kraftig volumstyrke og mye twang som bidrar med å gjøre uttrykket røft.

Soul på tidlig 1960-tallet var dominert av mannlige vokalistene og spesielt i sørstatssoul. Som nevnt i den historiske utviklingen var plateselskapet Stax og Atlantic opptatt av å lage et røft lydbilde, noe som også kom til uttrykk hos vokalistene som er grunnlag for nettopp denne kategorien. En kvinnelig vokalist som kan nevnes i denne røffe kategorien er Gladys Night. Hennes harde uttrykk og mørke klangfarge gjør den vokale stilen hennes røff. Hun anvender imidlertid ikke forvrengningseffekter i samme grad som mennene i denne kategorien. Night synger på en måte som er preget av at hun holder lydmessig mye igjen, som avslører hennes bruk av curbing. Likevel gjør intensiteten i stemmen hennes at uttrykket blir røft. Andre vokalistene som hører med i den røffe kategorien soul/r&b er Wilson Pickett, Sam and Dave og Carla Thomas.

Den andre retningen har jeg valgt å kalle *Soul/Gospel*, og denne omfatter vokalistene som har en tydelig gospelinspirasjon i sitt vokale uttrykk. Disse vokalistene kjennetegnes ved en kraftig lydstyrke, ofte med en spiss karakter i det høye leiet, mye ornamenteringer og plutselige høye utrop til «Jesus» eller «Lord». Et viktig stilelement er den rytmiske karakteren i stemmen hos gospelvokalistene som er adoptert til soul. Forskjellen fra soul/r&b-kategorien er mye på grunn av den sjeldnere bruk av forvrengningseffektene som gjør det vokale uttrykket mildere, samt hyppigere bruk av lange ornamenteringer. Mye av denne inspirasjonen er hentet direkte fra den lange gospeltradisjonen, men man kan se på gospelvokalistene Mahalia Jackson og Marion Williams som kan gi et bilde av dette vokale uttrykket. Tar man fram «Keep Your Hands on The Plow» (1954) hører man med en gang Jacksons rytmikk i stemmen som gjør at låten *groove*<sup>43</sup>. Allerede i første frase har hun et kraftig utrop med mye volum på teksten «Oh Lord». Jacksons vokale uttrykk er preget av mye overdrive som gjør stemmekarakteren åpen og til tider ropende. Hennes hyppige bruk av overdrive gjør at volumet hennes ofte er høyt. Jackson bruker også mye ornamentering

---

<sup>43</sup> Danielsen beskriver groove som: «(...) en vanlig betegnelse på det grunnleggende rytmiske mønsteret i en låt, som blant annet finnes i betegnelse som swing-groove og funk-groove, og vil i vestlig populærmusikk ofte begrense seg til det rytmiske fundamentet som utgjøres av trommer og bass (...). Opplevelsen av groove henger sammen med musikkens evne til å bevege kroppen (...). (Danielsen 2012, 387)

som utsmykker låten, og gir et gospelpreget uttrykk. Dette gjør hun blant annet i rundt 0:13. Marion Williams på sin side har et et spissere uttrykk fordi hun anvender mer twang på stemmen enn Jackson. På innspillingen «Packin' up» synger hun ofte i det høye leiet med mye twang på som gir en skrikende karakter. I tillegg anvender hun forvrengningseffekten growl i store deler av låten for å understreke betydningen i teksten. Felles for både Jackson og Williams er deres tydelige og raske bruk av vibrato. Dette kan se ut til å være et stilelement som er viderført inn i soulmusikken, noe vi kan høre hos Aretha Franklin, Sam Cooke og Curtis Mayfield. Aretha Franklin er en vokalist som hører hjemme i kategorien soul/gospel. Dette kan man høre i hennes hyppige, kraftige utrop til «Jesus», edge i meget høyt leie, gospelornamentikk og det rytmiske drivet som ble beskrevet hos Mahalia Jackson. Anne Danielsen skriver dette om Franklins stemmebruk:

*«Låtene kjennetegnes av en enkel, presis, groovy vokal og et renskåret, edgy R&B-sound. (...) preges av hennes overdådige store stemme og en briljant teknikk der hun demonstrerer hele spekteret av sangteknikker innen gospel og soul, fra krevende belting (presset brystklang i høyt register) og utstrakt bruk av melismer, til falsett og neddempet fløyelsklang.» (Danielsen 2012, 383)*

Her uttrykker Danielsen tydelig at Franklin hører hjemme i en soul/gospel-kategori siden hun beskriver Franklins vokale uttrykk med hele spekteret av sangteknikker innenfor både gospel og soul. Danielsen forklarer at Franklin også har en spiss karakter i det vokale uttrykket som også hører hjemme R&B-lydbilde. Burnim and Maultsby snakker også om Franklins gospelinfluerte vokal som kan bekrefte at hun hører hjemme i denne kategorien:

*«Aretha's musical delivery also reflects the dramatic performance style of Black preachers, who employ a range of improvisatory devices - vocal inflections, varying timbres, word repetition, and phrase endings punctuated by «grunts<sup>44</sup>», «shouts» and moans<sup>45</sup>, etc, - to gradually build the intensity to a level that transforms the sermon into quasi-song.» (Burnim and Maultsby 2006, 279)*

Som nevnt tidligere har/hadde mange av vokalistene som hører hjemme i soul/gospel-kategorien bakgrunn i kirken og har dermed fått en sterk tilknytning til gospelkulturen. Foruten Aretha Franklin, startet også Sam Cooke også sin karriere i kirken. Cooke var med i vokalgruppen The Soul Stirrers som bragte gospelmusikken ut av kirken og gjorde populærmusikk av det. Det var her Cooke hadde sine røtter fra, da han etterhvert gjorde

---

<sup>44</sup> Burnim og Maultsby's begrep «grunt» ser ut til å være det samme som det Sadolin forklarer som «growl»

<sup>45</sup> Burnim og Maultsby's begrep «moan» ser ut til å være det samme som det Sadolin forklarer som «curbing»

soulinnspillingerne på 1960-tallet. Dette kan vi høre i låten «A Change is Gonna Come» der han i åpningsfrasen roper på en forkynnende måte som kunne vært direkte tatt ut av en gospellåt. Låten er utsmykket av Cookes gospelornamenter, og da han dessuten anvender litt distortion på åpningsfrasene i de neste versene forsterker han betydningen i teksten. Cooke anvender ikke så mye twang på stemmen, som gjør at selve karakteren i stemmen blir mildere og mindre spiss enn f.eks vokalistene i soul/r&b-kategorien. Siden Cooke bruker mye av disse gospelementene i stemmen kan man plassere han nettopp i soul/gospel-kategorien. Man kan også se på Ray Charles' tidlige innspillinger og man kan plassere Charles inn i denne kategorien. Med de kraftige utropene, gospelornamenteringene og det rytmiske fokuset han har i stemmen på innspillingerne: «I Got a Woman» og «Hallelujah, I Love Her So» (1956) passer Charles godt inn i soul/gospel-kategorien. Andre vokalister som kan plasseres i denne kategorien er Curtis Mayfield, Solomon Burke og Candi Staton.

Den siste retningen har jeg valgt å kalle *soul/pop*. Soul/pop-uttrykket innebærer ofte et mykt lydbilde med mye luft og bruk av nøytra<sup>46</sup>. Vokalister i denne kategorien anvender sjelden lange ornamenteringer, lite forvrengningseffekter, men fokuserer mer på en fin/vakker klangfarge på sine stemmer. Likevel anvender flere av vokalistene i denne kategorien mye twang på sine stemmer, men siden det ofte synges i et høyt leie med lavt volum, oppleves ikke stemmene så spisse. Dette kan man tydelig høre hos Diana Ross i The Supremes f. eks i låten: «You Can't Hurry Love» (1966). Gjennom hele låten bytter Ross på å bruke tilført luft på stemmen og mye twang. Luften gir en svakere lydstyrke og en mild karakter, mens twangen gir en spissere karakter og som dessuten gjør at klangfargen blir enda lysere. Man hører twangen tydeligere når hun synger i et høyere leie, noe hun gjør rundt 0:43. Det er interessant å se likheter i Ross' stemmebruk med datidens popsangere. Hun velger å synge i et relativt høyt leie samtidig som hun ofte velger en myk klangfarge. Man kan f.eks høre i The Beatles-låten: «She Loves You» (1963) at det vokale uttrykket er veldig mykt og ligger i et høyt leie med en forholdsvis lys klangfarge. Det samme gjelder også i «No Milk Today» (1966) med Herman's Hermits. En stor forskjell er at Ross anvender generelt mer twang enn de nevnte bandene. Et slikt mykt uttrykk kan også høres hos Smokey Robinson i låten: «The Tracks of My Tears» (1965). Han synger i et høyt leie og anvender litt ornamentering. Robinson bruker generelt mye luft på sin stemme, noe som bidrar med å gjøre det vokale uttrykket

---

<sup>46</sup> Nøytral er den myke lyden av stemmen som også går under navnene: falsett og headvoice



mykt. Det samme gjør Diana Ross i låten «Baby Love» (1964) da hun ofte synger i nøytral, som i utgangspunktet er en myk funksjon. Både Robinson og Ross synger i et høyt leie, med en lys klangfarge. I tillegg anvender Ross en god del twang på sin stemme som gjør at hun får en litt spissere karakter en Robinson. Anne Danielsen skriver om Ross' stemmbruk og nevner at hun hadde en stemme som passet godt i pop-markedet på 1960-tallet:

*«I «Baby Love» synger hun lyst og avspent og uten de kjennetegnene som vanligvis forbindes med afro-amerikanske sangtradisjoner, som ornamentikk, perkussive ekstralyder og skarp, nasal brystklang i presset stemmeleie.» (Danielsen 2012, 385,)*

Her peker Danielsen på noe interessant. Hun mener at man vanligvis forbinder afro-amerikansk vokaltradisjon med et mer kraftig og røft uttrykk. Kategorien soul/pop viser til at denne myke og lette klanglige uttrykket også er en stor del av vokaltradisjonen på 1960-tallet og Danielsen påpeker nettopp dette store mangfoldet i afro-amerikansk musikk. Dessuten hevder hun at afro-amerikanerne ofte synger nasalt i et høyt leie. Dette er en vanlig forveksling med twang der begge lydene kan oppleves skarpe og spisse, men som oppstår på vidt forskjellige plasser i munnen. Afro-amerikanere bruker oftere twang enn å bruke den nasale passasjen når de synger, og bruk av begge lydene samtidig forekommer også. Stemmeforsker Estill skiller oral twang og nasal twang fra hverandre der dette er to forskjellige måter å bruke stemmen sin på. Andre vokalister som tilhører denne soul/pop-kategorien er Michael Jackson i gruppen Jackson 5. Her er Jackson ung og selv om han røffer opp stemmen sin med distortion og kraftige utrop, har han en lys klangfarge som gjør at lydbildet likevel blir relativt mykt. Man ser at i denne kategorien brukes ikke veldig mange elementer av stemmen, nettopp fordi målet kanskje var å få det mykt og at vokalistene ikke skulle skille seg for kraftig ut. Andre vokalister som tilhører denne kategorien er vokalistene i The Marvelettes, The Four Tops og Marvin Gaye.

## **Oppsummering**

Som man kan se er det mange måter å bruke stemmen på i denne sjangeren, men det er også noen visse typiske stiltrekk som må være med. Informant C fortalte om viktigheten av at en soulsanger er «groovy» og «funky» som er et fellestrekk mellom alle kategoriene. Med dette mener hun at det er følelsen i utøvelsen som gjør det til soul. Graden av dette varierer fra vokalist og kategori. Man kan trekke fellesnevnerne mellom plateselskap og disse vokale kategoriene. Soul/R&B-kategorien hører ofte hjemme hos vokalister som var

tilknyttet selskapet Stax. Dette er også mye på grunn av at Stax distribuerte det røffe og kraftfulle souluttrykket, noe som også kommer til uttrykk i stemmebruken med mye distortion i metallede funksjoner som curbing, overdrive og edge og kraftige forvrengte utrop som man kan høre hos vokalistene Otis Redding. Soul/gospel-kategorien kan knyttes til plateselskapet Atlantic, siden flere av vokalistene som var knyttet dit hadde en tydelig gospelinflytelse som Aretha Franklin. Det ble også sagt at da Franklin signerte hos Atlantic ville de basere musikken rundt henne og gospelinflytelsen hennes (Franklin og Ritz 1998, 108). I denne kategorien inneholder stemmebruken lengre ornamenteringer, mye twang og edge i høyt leie, samt hyppige rop til Gud. Soul/pop-kategorien hører man ofte hos vokalistene som var knyttet til plateselskapet Motown. Denne myke stemmebruken innebærer ofte anvendelse av luft på stemmen, høyt leie og lys klangfarge. Vokalister med dette typiske myke uttrykket var Diana Ross og Smokey Robinson. Det er også vokalister som har beveget seg mellom disse kategoriene i løpet av sin karriere, noe som både James Brown og Ray Charles har gjort. Det finnes også vokalister som kunne passet inn i flere kategorier, som f. eks Sam Cooke som både passer inn i soul/gospel og soul/pop. Stevie Wonder er en uhyre allsidig vokalist som kunne passet inn i alle tre kategoriene. Ser man på innspillingen «Living for the City» (1973) kunne den passet inn i soul/R&B-kategorien på grunn av den røffe karakteren han har i stemmen ved å bruke mye twang og kjappe utrop, samt et vers der han kun synger med effekten growl<sup>47</sup>. Låten «Heaven help us all» (1970) kunne passet godt i soul/gospel-kategorien med lange gospelornamenteringer og rop til himmelen i høyt leie<sup>48</sup>, mens soulballader som «You and I» (1972) eller «Lately» (1980) inneholder en meget myk curbing selv i det høye- og meget høye leie<sup>49</sup> som gjør at Wonder kunne passet inn i en soul/pop-kategori. Ser man også på innspillingene til Wonder kan man få et inntrykk av at han eksperimenterer på tvers av mange sjangere, og dette er noe som gjør Wonder så spesiell. Med utgangspunkt fra sjangere som soul, gospel, blues, jazz, funk og pop kommer også dette til uttrykk i Wonders mangfoldige vokale uttrykk.

Jeg vil nå gjøre en detaljert analyse av stemmebruken til hver av de tre kategoriene for å underbygge den innsamlede empirien om vokaltradisjoner i soul. For få et korrekt bilde av de ulike kategoriene har jeg forsøkt å finne innspillinger som er så nært opp til kategoriene

---

<sup>47</sup> Growl hører vi rundt 5:19

<sup>48</sup> Slike ornamenteringer og rop høres rundt 1:44

<sup>49</sup> Myk curbing i høyt leie høres i «You and I» rundt 3:55 og i «Lately» rundt 3:17

som mulig uten så mye inspirasjon fra andre sjangere eller vokale retninger. Det første analyseobjektet er originalversjonen av «Respect» (1965) med Otis Redding. Dette er et eksempel på soul/R&B-kategorien.

### **Analyse av «Respect» med Otis Redding**

Allerede i introen settes an det røffe Stax-lydbildet med harde blåserstøt. Når Otis Redding kommer inn på verset åpner han med en meget distortet «What» etterfulgt av en frase uten forvrengning. Resten av verset er preget av mye twang som gir denne spisse kvaliteten. Han distorter ofte på vokalen «Æ» som gir han et glimrende utgangspunkt å distorte når forvrengningen går via twangen<sup>50</sup>. Dette kan høres rundt 0:45. Han twanger til tider så mye at han ofte er innom funksjonen edge på disse twangede vokalene «Æ», «E» og «I» som dessuten er vokaler som innbyr til edge og som Sadolin mener er avgjørende for å nå sentrum av funksjonen i et høyt leie. Dette kan man også høre på volumet. Samtidig hører man forskjellen når han ikke synger edge, da volumet blir betydelig lavere, karakteren på lyden er litt klagende og Redding anvender curbing. Dette gjør han på ordene han ikke anvender distortion. Når B-delen (0:26) kommer anvender Redding enda mer distortion, slik at han kamuflerer godt hvilken funksjon som ligger under. Da han synger «Hey, hey, hey» kan man likevel høre hans ropende karakter, som kan indikere på at han her synger overdrive. Gjennom hele låten tilfører Redding fills, utrop eller skrik, både med og uten distortion, som forsterker budskapet samtidig som det underbygger særpreget til Redding. I andre verset (0:36) leker han med rytmikken og forskyver den og varierer fra forrige vers. Dette er også noe som er et viktig stiltrekk i soulmusikk. Informant C forteller at i soul er det stilistisk rett å variere versene gjerne i ulik stemmebruk og ornamentikk. Målet er at versene ikke skal høres like ut. Redding varierer ofte med enda mer distortion fra forrige vers og gjør uttrykket enda røffere. Redding gir tydelig uttrykk for at han krever respekt med dette røffe uttrykket. På C-delen (0:57) velger han å kun anvende curbing, som gjør at han roer ned og ikke har så mye volum som det blir av edge og overdrive. Da det nærmer seg et nytt vers putter han på distortion som gjør at det bygger seg opp til et høyere intensitetsnivå.

Det er ikke mye Redding varierer stemmebruken sin i låten, og man kan høre at han bruker samme «oppskrift» gjennom hele låten. Distortion, mye twang, edge og curbing når

---

<sup>50</sup> For å lage en distortion (tilsette støy på stemmen) må man få kontakt med de falske stemmeleppene, noe man kan få til ved en kraftig twang. Vokalene E, Æ, og I innbyr blant annet til twang og kan dermed bruke disse vokalene til å lage en distortion.

han har et middelsvolum, preger Reddings vokale uttrykk. Han har ofte kraftige utrop og skrik som er med på å gjøre uttrykket røft. Det er interessant å se hvor mye Redding forvrenger stemmen og hva slags effekt det gir. Han forvrenger stemmen sin så ofte, at man kunne tro at han ikke greier å synge uten distortion. Sadolin nevner at dette ofte er faren ved å anvende distortion så hyppig. Hun mener at om sangere blir for vante med å legge på visse effekter kan det være vanskelig å ta det av. Hvor vidt Redding er bevisst på sin effektbruk eller ikke kan diskuteres, men det er god grunn til å tro at han vet hvordan han legger på sin distortion da man hører i ordet «Respect» hvordan han varierer graden av støy på sin stemme.

Redding passer godt inn i kategorien soul/R&B på grunn av hans røffe vokale uttrykk. Dette uttrykket er beslektet med den neste kategorien soul/gospel, siden denne røffheten fra soul/R&B i følge informant C kommer fra prestenes og predikantenes måte å forkynne på. For kategorien soul/gospel har jeg valgt «Spirit in the Dark» (1970) med Aretha Franklin.

### **Analyse av «Spirit in the Dark» med Aretha Franklin**

Åpningsfrasen til Aretha Franklin er en typisk gospelåpning, med rubato tempo og mye ornamenteringer. Når hun setter igang låten på ordet «spirit» går hun fra nøytral til curbing og får automatisk mer volum og konkret tone. Deretter ornamenterer hun i både nøytral og curbing på en frase, som gir et uttrykk for brilljering allerede i første vers. Neste frase går hun høyere opp i leiet og bruker nøytral som effekt og får en bløt karakter før hun raskt går over til en ropende karakter som indikerer overdrive. Verset er preget av at hun går opp og ned i leiet, og når Franklin er i det høye leiet twanger hun og får en kraftig karakter på stemmen. Når neste vers begynner øker tempoet og Franklin øker intensitetsnivået og endrer karakter i stemmen. Det Franklin gjør er at hun twanger mer og får denne spisse karakteren i stemmen samtidig som hun øker volumet og velger helmetallede funksjoner som overdrive og edge. Når hun synger bytter hun funksjoner ofte, men på f.eks frasen: «Did you feel like dancin'»<sup>51</sup> synges store deler av den i overdrive på grunn av det kraftige volumet. De frasene og ordene som får en mer spissere karakter synges i edge. Med de helmetallede funksjonene gjør at stemmen får en ropende og skrikende karakter. Dette skjer også automatisk med et kraftig volum og også når Franklin velger å synge på de twangede vokalene «Æ» og «E». Hun fortsetter å utsmykke melodien med sine hyppige ornamenteringer, som preger mye av det vokale uttrykket hennes. Når låten øker tempo

---

<sup>51</sup> Dette synges rundt 0:55

igjen kommer koret inn med call and response-teknikk og Franklin improviserer over. Her velger hun å synge i curbing på frasene «Move, in the spirit» noe vi kan høre rundt 1:32. Dette hører vi siden vokalene «O» i ordet «Move» og «I» i ordene «In» og «Spirit» innbyr godt til curbing fordi de er litt «innestengte». Da Franklin varierer frasen med å synge: «Go on and move, in the spirit»<sup>52</sup> synges «Go on» i overdrive fordi hun synger på vokalen «Å» og samtidig øker volumet. Videre i låtene holder hun seg primært til å synge i curbing, men når hun varierer frasene sine varierer hun også stemmebruken ved å f. eks synge i nøytral på «Spirit» og edge på det påfølgende utropet «Yeah!». Det er også interessant å høre når Franklin gjør om vokalene for å bytte funksjon i slutten av verset. Hun synger ordet «Spirit» igjen (2:06), starter med en curbing på første del av ordet, og avslutter med overdrive fordi hun endrer vokalen fra «I» til «E». Dermed får hun også et kraftigere volum. Ved å bytte funksjon og ved å variere ordet «Spirit», gjør hun låten mer interessant. Rundt 2:14 endrer hun karakter i stemmen og synger mye mer kraftig og spissere enn hun vanligvis har gjort før i låten. Her synger hun da i overdrive og putter til tider på mye twang, slik at hun får en spissere karakter. På slutten av låten endres lydbildet til en gospelinspirert del der Franklin har en generelt ropende karakter i stemmen. Dette er en veldig vanlig måte å synge på i gospelmusikk, med improviserte linjer og utrop av forskjellige arter. Dette er ofte med helmetallede funksjoner som overdrive og edge som gir denne ropende og til tider skrikende karakteren på stemmen.

Franklins stemmebruk preges av metallede funksjoner, der hun bruker curbing som hovedfunksjon. Når hun varierer opp og ned i leiet endrer hun ofte funksjoner til enten nøytral, overdrive eller edge, noe som gir en spennede effekt fordi hun varierer så mye. Samtidig varierer Franklin frasene sine på en gospelinfluert måte gjennom hele sangen, slik at de færreste frasene blir like. I det høye leiet får hun en meget lys klangfarge når hun synger edge, som gjør karakteren i stemmen hennes så spiss. Dette er mest sannsynlig på grunn av at hun har så mye twang som automatisk lysner klangfargen, samtidig som det høres ut som hun har tungen høyt plassert i munnen. I følge Cathrine Sadolin er en lys klangfarge viktig for å få en så sunn edge som mulig.

*«It is important to realise that the lighter you make a metallic mode<sup>53</sup>, the better you secure yourself against misusing the voice. (...) Avoid dark a sound colour, as the might be painful and damaging to the voice.» (Sadolin, 2008 123, 126)*

---

<sup>52</sup> Frasen høres rundt 1:34

<sup>53</sup> Metallic mode forklarer Sadolin er metallede funksjoner allment kjent som brystklang.

Jo Estill ville omtalt Franklins stemmekvalitet som en belting, og forklarer at en belting krever at tungen er høyt plassert i munnen: «*Keep the tongue and larynx<sup>54</sup> high*» (Estill, 2005, 70)

Det er interessant å se hvor sunn stemmebruk Franklin har, sett i lys av stemmeforskerne. Både Sadolin og Estill forteller at denne måten å bruke stemmen på er stilrett i soul og gospel. Franklin passer godt inn i denne kategorien med hennes spisse karakter i stemmen, kraftige lydstyrke og hyppige ornamenteringer. Låten bærer preg av et gospelinfluert lydbilde, som også kommet til uttrykk i stemmebruken til Aretha Franklin. Særlig hører man gospelinspirasjonen fra 3:00 og utover, som transformerer låten til å bli en stilistisk gopellåt. Dette hører man blant annet med call and response-teknikken.

Informant C forteller dette om Franklins stemmebruk:

*«I think about Aretha's.... It's always interesting about her. (...) The way that she sings is very relaxed, and you know it's punchy and big. (...) because she sings very «twangy» and it has a lot of high placement in her voice. And she has a round and warm voice at the same time. A combination what her natural speaking voice would be, and the way she uses her voice makes that, that higher tone that she uses a lot more round. Sometimes she does scream, but it feel a lot more screamy than it is. And you really hear it often quite relaxed and often very thin. You know, it is a combination of her natural speaking voice which is quite round and warm and then it is that she uses her voice that she place her voice really high. So you not hear a lot of vocal stress.»*

Mye av dette bekrefter nettopp beskrivelsene som er gjort under analysen, som preger Franklins stemmebruk gjennom låten «Spirit in the Dark». Hennes unike stemmebruk omfatter mye gospelinflytelse som gjør at hun passer godt inn i kategorien soul/gospel.

For å underbygge soul/pop-kategorien har jeg valgt «The Tracks of my Tears» (1965) med Smokey Robinson & The Miracles.

### **Analyse av «The Tracks of my Tears» med Smokey Robinson**

Når Robinson begynner å synge velger han et høyt leie og lys klangfarge. Det er vanskelig å finne riktig funksjon han synger i, siden han anvender mye luft som Sadolin mener er

---

<sup>54</sup> Larynx er det latinske navnet for strupehode

usunt å bruke på en metallfunksjon. Robinson bruker definitivt en metallfunksjon, men det er vanskelig å høre et hold om det hadde vært curbing, og det er for svakt volum til at det kunne vært overdrive eller soft overdrive. Det er grunn til å tro at han bruker curbing siden volumstyrken har et svakt- og mellom-volum og man til tider kan høre at han holder litt igjen. Den myke karakteren i stemmen hans kommer av at han anvender mye luft når han synger. Klanglig varierer han lite, da han kun velger å bruke curbing med luft og nøytral på de aller høyeste tonene.

Gjennom første og andre vers synger han på akkurat samme måte, men velger heller andre musikalske virkemidler for å variere som å utsmykke melodien med f. eks ornamenteringer. Da han anvender mye luft gjør dette at han får et relativt svakt volum. Når refrenget kommer, hører man at Robinson drukner litt i lydbildet, når de andre musikerne øker intensiteten. Dette er naturlig da en slik måte å synge på gir begrensninger i hvor kraftig lydstyrke man kan nå. På slutten av refrenget anvender Robinson nøytral som gir den bløte karakteren i stemmen på frasene «*I need you*» (1:02). Dette bruker han som effekt slik at han kan synge i et høyere leie og fortsatt få det like mykt. Utover i låten bytter han ofte mellom curbing og nøytral, særlig på grunn av leiet. I det høyeste leiet synger han nøytral og i mellomleiet synger han i curbing med luft. Begge funksjonene gjør at han generelt har et svakt volum. Når intensiteten øker legger han på litt mer twang i nøytral som automatisk gjør at lydstyrken økes. Her (2:28) får man også et lite snev av snytebelt<sup>55</sup>. Robinson varierer ofte frasene sine, akkurat som Franklin i «*Spirit in the Dark*», noe som er stilistisk riktig i soulsjangeren. Dette kan gjøre låten interessant da han varierer lite i sin stemmebruk.

Det andre refrenget synges imidlertid sterkere, men han slipper ikke luften på stemmen, slik at det blir begrenset hvor mye kraftigere det kan få blitt. På refrenget går han ganske høyt oppe i leiet og man kan anta at dette er Robinsons svar på utrop eller skrik, men som blir svake og myke når han velger å synge det i nøytral med lite twang. Etter andre refrenget legger han inn fills som «*Hey*» og «*Yeah*» (1:53) som også er vanlig i soulmusikk, men han velger å synge det i curbing med luft som automatisk gir en myk karakter. Dette er svært kontrasterende til Otis Redding eller James Browns fills som ofte er i et høyt leie og kraftig distortet. Etter dette øker intensiteten både i lydbildet og Robinsons stemmebruk. I frasen: «*Yeah! Just look closer*» (2:26) kan man høre at han

---

<sup>55</sup> Snytebelt er twanget nøytral, slik at man kan en høyere lydstyrke. Dette fører også med seg en meget spiss karakter som kan minne om edge, men med et betydligere mindre volum og litt bløtere lyd.

holder lyden litt igjen og karakteren virker litt klagende. Her synger Robinson curbing uten luft og får mer kraft på stemmen, noe han dessuten gjør inn mot refrenget. Dette blir avløst av en høy tone i nøytral på grunn av den bløte lyden. Robinson varierer frasene sine hele veien til musikken fades ut.



## 5. Vokaltradisjoner i heavy metal

### Historisk og kulturell bakgrunn

Robert Walser skriver i boken *Running With The Devil* at The Oxford English Dictionary sporer begrepet «heavy metal» tilbake ca to hundre år. På slutten av det tjuende århundret hadde begrepet hovedsakelig to betydninger: for kjemikere og metallurger brukte de «heavy metal» om en gruppe elementer og giftige forbindelser, og for resten av oss refereres begrepet til en musikk sjanger. Disse to betydningene kan absolutt relateres til hverandre. Walser forklarer at «heavy metal» og dens forbindelser uttrykker kraft, styrke og autoritet. «A man of heavy metal» var kraftfull og skremmende. Walser trekker fram at «Heavy Metal» ikke bare er en nylig oppfunnet sjanger, men betydningen er påvirket av den historiske sirkulasjonen av bilder, kvaliteter og metaforer som ble brukt til spesiell musikalsk praksis fordi det sosialt var naturlig å gjøre det. Sjangeren uttrykte kraft: Det som slo i gjennom hos fansen var den høye lydstyrken og intensiteten i heavy metal. Fansen viste dette gjennom tilrop og headbanging. Walser skriver at det visuelle språket skulle tydelig gjenspeile musikken, noe vi ser med spektakulære sceneshow som skulle være pompøse. «The clothing and hairstyles of metal fans, as much as the music itself, mark social spaces from concert halls to bedrooms to street, claiming them in the name of a heavy metal community. (Walser 1993, 2) Dette var bundet til heavy metal-fellesskapet. Disse aspektene ga store reaksjoner fra de som kom utenfra heavy metal-kulturen, der det ble knyttet frykt og avsky til dette. (Walser 1993, 1-25)

### Inspirasjonskilder

Etter rock'n'rolls gullalder på 50- og 60-tallet var det band som ønsket å utvikle rocken videre. Med blant annet inspirasjon fra Elvis' sceneopptreden og Little Richards hylevokal dukket sjangeren heavy metal opp. Sjangeren utviklet seg fra rocken, men hadde sterk inspirasjon fra sjangerne blues, klassisk musikk og jazz (Dunn 2011). Tankegangen bak sjangeren blues var svært beslektet med metallen der dette med å uttrykke følelser sto i sentrum i begge sjangerne. Musikken skulle være et utløp for aggresjon slik mange ungdommer føler, som også var mye av grunnen til at heavy metal slo gjennom. Med heavy metal kunne ungdom identifisere seg med musikken gjennom en utfordrende periode. Klassisk musikk var en viktig inspirasjonskilde til heavy metal på grunn av det store og komplekse lydbildet samt virtuositeten. I følge informantene mine var metallbandene ute etter å tøye grensene til publikum på nye måter slik at oppmerksomheten ble

rettet mot dem. Disse metall-bandene dro musikken i en mørkere retning enn det var blitt gjort tidligere. I følge en av informantene mine ble dette et viktig virkemiddel som sjokkerte publikum. Sjokkeeffektene på publikum strekker seg langt tilbake og det var nettopp dette som inspirerte metall-musikere. Da Elvis dukket opp filmet de han bare fra overkroppen og ned på grunn av hans voldsomme dansetrinn. Screamin' Jay sang om kannibalisme og voodoo i blant annet låten: «I Put a Spell on You» (1956) og Arthur Brown sang i inkakostyme og hadde flammer på scenen (Dunn 2011). Mange metall-musikere var også ekstremt dyktige på sitt instrument, de ville gjerne brilljere og vi kan oppleve heavy metal som en virtuos sjanger. Denne inspirasjonen var hentet både fra klassisk musikk og jazz.

Jeg vil nå se nærmere på inspirasjonskildene til heavy metal: Bluesbasert heavyrock, klassisk kunstmusikk og sjokkeeffekter som inspirasjon og deretter etablere sjangeren ved å redegjøre for noen av de viktigste historiske subsjangerne innenfor heavy metal.

### **Bluesbasert heavyrock**

Walser skriver at *heavy metal*, som alle former for rock og soul, har sin største påvirkning fra afro-amerikansk blues. De harmoniske progresjonene, vokale linjene og gitarsoloene i metallen er sterkt forbundet til den pentatoniske skala som kommer fra bluesen. Den skrikende og klagende metall-gitarlyden utføres nå med whammy bars<sup>56</sup> som opprinnelig stammer fra de flaskehals-spillende delta-blues musikere fra tidlige afro-amerikanske vokalstiler. Gitaristen Angus Young i AC/DC forteller at han i sin tidlige gitarkarriere hørte på blues-artister som B. B. King, Buddy Guy og Muddy Waters. Dette var nok ikke uvanlig og parallellt med dette var inspirasjonen Eric Clapton og Jimmy Page eller Jimi Hendrix som skapte en sammenheng mellom heavy metal, blues og R&B. (Walser, 1993)

En av mine informanter er overbevist om at heavy metal springer ut fra rock og heavyrock og han uttrykker det med den største selvfølgelighet, men det er kanskje ikke like selvsagt for alle. I innledningen av kapittelet nevner jeg Sam Dunn som hevder at heavy metal har tatt mye av inspirasjonen fra blues. Heavyrockens store påvirkning var også afroamerikansk blues. Dette ser man på stiltrekkene i sjangeren der det forekommer mye av de samme stiltrekkene i heavyrock som i afroamerikansk blues. Et av de absolutt viktigste musikalske stiltrekkene som ble direkte overført fra bluesen til heavyrocken var pentaton tonalitet. En

---

<sup>56</sup> Teknikk som gjør at utøveren får en glidende overgang mellom båndene, slik at det høres ut som det er ikke er bånd på gitaren.

pentaton skala består kun av hele toner og over en oktav vil man da bare få fem toner. Denne tonaliteten kjennetegner den afroamerikanske musikkulturen og man hører den gjerne i andre sjangere som gospel, soul, funk og R&B også. Låtene til bandet Aerosmith er sterkt inspirert av pentaton tonalitet (og blues generelt) noe vi kan høre spesielt i låten «Cryin'» (1993) både fra vokalisten Steven Tylers fraseringer i melodien, men også i gitaren. Flere av disse fraseringene er typiske i amerikansk blues som vi blant annet kan høre i B.B. Kings «The Thrill is Gone» (1969). Andre viktige stiltrekk fra bluesen er *call and response*<sup>57</sup>. Denne teknikken er representert hos Aerosmith i «Cryin'» som man kan høre i introen under åpningsfrasen til bass og trommer som overtas av fills på gitaren. Disse stiltrekkene er viktige i heavyrock, men sjangeren skulle også bli den siste i tungrockens historie med hovedsaklig utspring og så stor musikalsk innflytelse fra bluesen.

Det var stilskapere som The Who, Kinks, Led Zeppelin, Cream med Eric Clapton og Jimi Hendrix som utviklet heavyrock i England på slutten av 1960-tallet. Retningen hadde sin bakgrunn fra det britiske R&B-miljøet som Rolling Stones. Gitaristene Clapton og Hendrix utviklet en tyngre og virtuos gitarstil som skulle bane vei for videre gitarister skriver Molde og Salvesen. Led Zeppelin skulle også bli en av de første bandene som var med å utviklet sjangeren heavy metal. Lydbildet deres kjennetegnes med kraft og fart, uvanlige rymiske mønstre, kontrasterende terassedynamikk<sup>58</sup>, vokalisten Robert Plants kraftfulle fraseringer og gitaristen Jimmy Pages kraftige forvrengende lyd (Walser 1993, 10). Robert Plant viste seg å bli selve definisjonen av en rockestjerne og ble regnet som en av de første store rockestjernene i denne epoken. Låtene til Led Zeppelin var bygget på tematiske figurer som man kalte riff, som ble praktisert i sjangeren urban blues og ble utviklet videre av britiske imitatorer som f. eks Eric Clapton (ibid). Den teknologiske utviklingen hadde kommet så langt på slutten av 60-tallet at PA-anlegg, fuzz-pedaler, større trommesett, 100-wattsforsterkere og annet utstyr bidro til å spille med høyt volum og lage spektakulære sceneshow. Noen av heavyrockens stiltrekk var at det skulle være dramatisk, tyngde og volum fra første akkord. Molde og Salvesen skriver at lydbildet i heavyrock skulle være voldsomt og overstyrt, og det visuelle skulle være dramatisk og teatralisk. Gitorsoloene i heavyrock var ofte i sentrum og vokalisten poserte som tøffe og truende skikkelser.

---

<sup>57</sup> Teknikken call and response går ut på at et instrument spiller en frase (spørsmål), som blir overtatt av andre som et svar.

<sup>58</sup> Terassedynamikk er store dynamiske forskjeller over en meget kort tid. Det kunne f. eks gå fra svakt til veldig sterkt på et øyeblikk. Dette var et kjent stiltrekk i klassisk kunstmusikk fra barokken.

Innholdet i flere av tekstene var også sexinspirert og dette var noe av det som gjorde heavyrocken til et macho-image. (Molde og Salvesen 2006, 280)

### **Klassisk kunstmusikk som inspirasjon**

Den klassiske kunstmusikken har inspirert mange metal-musikere både på grunn av sin virtuositet og pompøse tankegang. Power metal og symfonisk metal er to subsjangere der man direkte hører den klassiske musikkens påvirkning, men i flere av de andre sjangerne som grupperes senere i kapittelet, har også en klassisk påvirkning. Robert Walser skriver om nettopp dette i *Running With The Devil* der heavy metal-gitarister på slutten av 1960-tallet eksperimenterte med musikalsk materiale fra det attende- og nittendeårhundrets europeiske komponister, men det var Yngwie Malmsteen og gitaristen i Deep Purple Richie Blackmore som fullt realiserte dette. De hadde J. S. Bach, Nicolo Paganini, Antonio Vivaldi, Ludwig van Beethoven som store forbilder og brukte denne inspirasjonen i sine komposisjoner. Walser trekker fram konkrete eksempler på den klassiske innflytelsen der gitaristene i sine gitarsoloer har vært så inspirert av enkelte stykker at de har lånt idéer fra komponistene. Som eksempel trekker han Richie Blackmore, som spiller en gitarsolo i låten «Highway star» (1972) av Deep Purple der noen av skalaløpene er hentet fra Antonio Vivaldis «Fiolinkonsert i D-moll». Den klassiske innflytelsen på heavy metal markerer en sammenslåing av hva som generelt blir ansett som de mest og minst prestisjefylte musikalske diskurser i vår tid. Denne innflytelsen er generelt sett på som uvanlig, men musikkvitere ser at denne sammenslåingen er funnet nyttig. Forholdet til klassiske tenkemåter og musisering ser vi også utenfor det konkrete materialet. Den instrumentale virtuositet, teoretisk og studeringen av musikk er sterkt knyttet til den klassiske tradisjonen som gjør at arbeidet deres kan bli verdsatt for vilkårene fra klassisk brillians (Walser 1993, 57-102).

Walser trekker fram at for mange kan klassisk musikk og heavy metal være selve ytterpunktene musikalsk, men de deler mange av de samme virkemidlene. Metall-musikerer bruker klassisk tradisjon og kultur i arbeidet med sjangeren og blander det med bluesbasert rock. En av mine informanter forteller i intervjuet at for å like heavy metal og klassisk musikk må man ha et litt utviklet øre. Med det tror jeg hun mener at disse to stilene utfordrer lytteren på ulike måter enn andre stiler som f. eks mainstream pop, og på grunn av kompleksiteten og det store pompøse lydbildet kan heavy metal og klassisk kunstmusikk oppfattes som for mye. Selv om man også kan kategorisere black og death

metal under sjokkinspirasjonen, hører man også tydelig en klassisk inspirasjon her også. I Dimmu Borgirs «Progenies Of The Great Apocalypse» (2003) hører man et symfoniorkester med et arrangement som kan minne om filmmusikk under introen, samtidig som man også kan høre et kor som synger på vokaler med et klassisk klangideal senere i låten.

## **Sjokkeeffekter som inspirasjon**

Informantene mine forklarer at dette med å sjokkere publikum og tøyse grenser står sentralt i heavy metal. *Shock Metal* er en retning innenfor heavy metal som tok utgangspunkt i det visuelle, og det musikalske var ikke like betydningsfullt. Jeg velger derfor å plassere denne sjangeren mer som en inspirasjon enn som en betydningsfull musikalsk sjanger.

Sjangeren er ekstremt viktig siden denne sjokkbølgen ble en stor inspirasjon for band i heavy metal. I shockmetal skulle utøverne sjokkere publikum med spektakulære sceneshow. Sjangerne har tidligere blitt utviklet på grunn av sound, men shockmetall stod for at det teatraliske og visuelle var like viktig som musikken. Som omtalt under inspirasjonskilder tidligere i kapittelet strekker sjokkeeffekter på publikum seg langt tilbake med Elvis' dansetrinn og Little Richards hylevokal. Utøverne i shockmetall mente at folk elsket å bli sjokkerte, og laget sceneshow deretter. Man regner med Screamin' Jay som den første shockrocker der han blandet rock'n'roll og skrekk. I 1956 kom «I Put a Spell On You» der han sang om kannibalisme og voodoo. Han begynte å utføre stunt på sine live show der han dukket opp fra en kiste, sang i en hodeskalleformet mikrofon og satt av røykbomber. Arthur Brown dukket opp i inkakostyme og sminke med flammer på scenen og noen ganger på hodet. Dette var til inspirasjon til shockrockerne deriblant Alice Cooper. Den amerikanske bandlederen skapte denne subsjangeren og lagde en rockeskurk. Han sa selv at det var nok av rockehelter, og ville lage en rockeskurk. Derfor skapte han spektakulære sceneshow som gjorde han til skurk. Den første og mest berømte hendelsen var nok i 1969 under Toronto Rock and Roll Revival konsert. Cooper forteller selv at det dukket opp en høne på scenen. Uten å ha erfaring med husdyr, trodde han den kunne fly. Han plukket den opp og kastet den utover folkemengden, der han forventet at den skulle fly avgårde. I stedet landet den på de første radene der det satt funksjonshemmede i rullestol, og de skulle angivelig ha revet fuglen i stykker. Denne hendelsen viser at man var ute etter å sjokkere. Alice Cooper sies å være først og best i alt. Kiss var også med på shockmetalbølgen med sminke og teatraliske sceneshow. King Diamonds dukket opp, og med falsettskirkene hørtes han ut som et spøkelse. Ingen hadde gjort noe liknende før.

Låtene hans var dramatiske og definerte skrekk. Noen låter var med kirkeorgel og en falsettkoring som får det til å gå kaldt nedover ryggen på en. Mot slutten av 1980-tallet døde shockmetallen ut. Mye i shockmetallen skulle gjenspeile hvordan utøverne egentlig hadde det. Mange følte seg utsøtt av samfunnet og noen hadde hatt en vanskelig barndom. Med musikken og sceneshowet skulle de uttrykke denne realiteten, og de ønsker at fansen skulle kjenne seg igjen i dette. Musikken skulle appellere til ungdom som har blitt snudd ryggen til. (Dunn 2011)

Bruk av støy ble et viktig stiltrekk i heavy metal. Her har man former for støy på ulike plan, både bruk av støyeffekter i instrumentene og i lydbildet generelt. Støybruk har flere effekter på sjangeren, deriblant skitten- og urenhet, aggresjon og skrekk. Ikke minst fra utøvernes perspektiv var det en måte å tøyse grenser og utfordre publikumet. Vreng på gitaren ble til da gitarister skar hull i høytalermembranen slik at de fikk en forvrenging av lyden (Dunn 2011). Dette ble etterhvert utviklet til distortion som har samme effekt. Det er også vanlig å bruke støyeffekter på stemmen, som Sadolin kaller for distortion, growl, rattle og grunt (Sadolin, 2008). Her finner man ulike former for støy på stemmen, alt fra en mild growl til den grusomme grunt. Alle disse lydene er forvrenginger av lyden der det kan uttrykke råskap, sexismen og kraft, men lyden grunt kan uttrykke djevelen selv. En av informantene mine forteller at man i heavy metal kan oppleve meget kraftige forvrenginger både av stemmen og generelt i lydbildet som oppleves ulikt fra person til person. Man ser en utvikling i heavy metal der man tok i bruk mer støy etterhvert som nye subjangere ble etablert, og når man kommer til black metal og death metal er lydbildet meget skittent, mørkt og blir ofte forbundet med skrekk.

Inspirasjonskildene til utviklingen av heavy metal er mange og for det utrente øret er kanskje noen av dem overraskende. Heavy metal springer ut fra heavyrocken med innflytelse i hovedsak fra sjangerne blues og klassisk, men også jazz og pop med en tankegang bak som går ut på å tøyse grenser og sjokkere publikum med blant annet symboler fra satanisme, mystisisme og okkultisme. Jeg har nå sett på inspirasjonskildene til heavy metal og nå vil jeg forsøke å etablere sjangeren og ta for meg den historiske utviklingen.

## Heavy Metal fra 1970

I 1970 dukket heavy metal opp og skilte seg fra heavyrock ved at man ikke lenger kunne høre at musikken var basert på afroamerikansk blues. Black Sabbath fra England er det aller viktigste bandet i utviklingen av heavy metal siden sjangeren oppstod med dem. Bandet ga i 1970 ut sitt første album: «*Black Sabbath*» og dette ble begynnelsen på sjangeren. De hentet inspirasjon fra nærmiljøet deres som var en industriby og platen fikk et mørkere sound enn noen andre band tidligere, men det var Judas Priest som var det første bandet som kalte seg for et heavy metal-band. Definisjonen på metal var at musikken var orkestrert. Her var det ikke orkestrert med fioliner eller treblåsere, men orkestrert med band. Disse bandene lekte med symboler fra satanisme og okkultisme som skulle vise seg å bli en salgsvare. På 1970-tallet var det en fiendtlighet mellom metall og punk og punken begynte å bli veldig populær. I motsetning til metallen var ikke punk-musikere skolerte og dette var noe av tankegangen og stiltrekkene bak punken. Man trengte ikke være flink til å spille, og musikken skulle være et symbol på ungdomsopprør og aggresjon. Som store forbilder i heavy metal er det verdt å nevne Eddie Van Halen og Yngwie Malmsteen. Disse gitaristene ble skoledannende i sjangeren på grunn av virtuositeten deres. Gjennom sin teknikk og hurtighet la de grunnlaget for gitartradisjonen i sjangeren. Utifra dette utviklet den tradisjonelle heavymetallen seg og den nye retningen *New Wave Of British Heavy Metal* oppstod. (Dunn 2011)

New Wave Of British Heavy Metal blandet punk, progrock, Black Sabbath og Led Zeppelin og laget et nytt riffbasert uttrykk. På denne tiden ble musikkvideoen et viktig virkemiddel for metall-bandene å nå ut til publikum på. De viktigste platene og bandene i denne bølgen ble utgitt mellom 1980 og 1982 og var Motörheads «*No sleep till Hammersmith*» (1981), Judas Priests «*British Steel*» (1980), AC/DCs «*Back in Black*» (1980), Black Sabbaths «*Heaven and hell*» (1980) og Iron Madiens «*Number of the beast*» (1982) (Molde og Salvesen 2006, 314). Det skulle bli Iron Maiden som skulle fronte denne sjangeren i britisk heavy metall. De var tydelig inspirert av Black Sabbaths musikk og ideologi med tung riffbasert rock og spektakulære sceneshow. Tradisjonen tro brukte de okkulte symboler og for å skremme publikum brukte de et fire meter høyt zombieskjelett. De forteller selv at i Iron Maiden var det musikken som skulle stå i sentrum og image med et skremmende uttrykk skulle ikke ha like sterkt fokus. Maiden hadde Paul Di'Anno som vokalist på de to første albumene deres som ga bandet et punk-sound og gjorde at de slet med å slå gjennom. Di'Anno ble erstattet med Bruce Dickinson på grunn av at Dickinson hadde et

større register som var et viktig stilelement i sjangeren. Med den nye vokalisten slo de gjennom og de ble viktige i den videre utviklingen av heavy metal (Trunk 2010, 90). I USA skulle Guns N' Roses bane vei for metallen da de ga ut albumet *Appetite for destruction* og solgte 20 millioner eksemplarer.

På slutten av 1970-tallet oppdaget amerikanske musikkprodusenter at en kombinasjon av heavy metal og pop var svært salgbart. Da oppstod *Glam Metal*. Denne stilen vokste fram i Los Angeles i USA der image stod i sentrum. Musikken talte ikke lenger for seg selv og derfor utviklet de sceneshowet, med pompøse, teatraliske sceneopptredner, pyro og flammer på scenen, i tillegg til ekstra mange forsterkere. Med elgitarspill og vokaltradisjon fra heavy metal ble blandet med popmusikkens melodiositet, arrangering og harmonier, som la grunnlaget for glam-metallen. Bandene spilte poplåter som var kledd i et metall-lydbilde. Bandet Mötley Crüe banet vei og bidro til å gjøre sjangeren ekstremt populær. Glam-metall fikk kommersielt stor suksess utover i 1980-årene, men fikk hard medfart av kritikerne og andre band i miljøet. For å få fart i karrieren igjen tydde band også til glam-metall deriblant Whitesnakes. Med Bon Jovi i spissen dukket powerballadene opp. Det gjorde heavy metal enda mer populær siden denne ufarlige musikken appellerte til både voksne og barn. Denne «*lettmetallen*» var et alternativ til Guns N' Roses' «*tungmetall*». (Dunn 2011)

Parallellt med glam-metallen på slutten av 1970-tallet dukket *Trash Metall* opp med inspirasjon fra punk og new wave of british heavy metal-stilen. Noen band ville ikke være med på pop-bølgen med sminke og hårstyling, men heller ta vare på den opprinnelige metall-ideologien der musikken skulle være hard og tøff. Trash metal er den mest aggressive subsjangeren, og for mange for tung. Musikken var kompleks, med rymiske utfordringer og instrumentalpresentasjonene var imponerende. Stilskaperne Metallica, Slayer, Megadeth og Anthrax hadde en høy energi og var innflytelsesrike i løpet av 1980-tallet. Tekstene handlet om krigføring og mennekseofring, men drap var også inspirasjon. Med albumet «*Master of puppets*» i 1986 var Metallica en av de største stilskaperne i denne sjangeren og fikk mange tilhengere og utøvere, og de skapte respekt for undergrunnsmiljøene i rocken. I tillegg til glam metal ble trash metal også stort og det var masse penger i omløp. Plater ble solgt til gull og platina. Sammen med trash metal ble det utviklet enda mer ekstrem metall som skulle bli enda mørkere. (Dunn 2011)



*Black Metal* og *Death Metal* kom også tidlig på 1980-tallet der sjangerens idealer ble gjennomført til det ekstreme på alle områder. I løpet av 1980-tallet dannet de første sataniske metall-bandene en fremtidig skisse for hvordan et moderne black metallydbilde skulle høres ut. Med band som Venom, Bathory, Hellhammer, Celtic Frost og Sarcófago oppsto den «første bølgen» av black metal. Det ble utviklet en vokalstil som skulle låte dypt, grusomt og mer truende enn den tradisjonelt høye og lyse vokalklangen ellers i heavy metal. Denne vokalstilen kaller man ofte for «*growling*» i følge informantene mine. Gitarstilen er forvrengt og spilles ofte med rask tremolo-picking. Gitaristen bruker dessuten et vidt spekter av skalaer og akkordprogresjoner som gir dissonerende, engstelige og illevarslende lyder. Trommeslageren spilles ofte med raske tempi og bruk av dobbel basstromme er et typisk stiltrekk.

Molde og Salvesen skriver i sin bok at symbolbruken i denne retningen rendyrket de mest makabre sidene ved heavy metal-estetikken, der det ble fokusert på voldsromantikk, okkultisme, sexisme og et menneskesyn som lignet pornoindustriens. Noen av forskjellene på black og death metal er at black metal skal være satanistisk og death metal handlet om død, smerte og lidelse. På wikipedia står det under tekstbruk i black og death metal:

*«Tradisjonelt sett har black metal-band tekster som omhandler anti-kristendom, satanisme, okkultisme, åsatro, paganisme, krig, filosofi og natur. Andre typiske temaer er nihilisme, misantropi, depresjon og død. Mens death metal-musikere, med utspring i USA, ofte hadde religiøsfientlige tekster rundt 1990, hadde black metal-band ofte fokusert på kristendomfientlige tekster, og gjerne ved å benytte religiøse motpæler, som norrøn mytologi og sataniske tekster. Dette er på mange måter knyttet til kristningen av Norge i 1000 e.Kr., hvor tradisjonelle norske verdier ble erstattet med kristne under tvang.»*<sup>59</sup>

Her synes jeg wikipedia peker på noe viktig. Aggresjon og opprør dukker opp som et viktig tema. For heavy metal-musikere og lyttere innebar ideologien at det var viktig å bli sett og hørt siden de følte at de ikke fikk tilstrekkelig omsorg eller ikke ble lagt merke til. Med både tekstinnhold og lydbilde til det ekstreme klarer man å skape en kultur som tydelig blir lagt merke til, der folk utenfra ser på dette fenomenet med avsky.

Lydbildet til death metal skulle være dypere og var mer velprodusert og man kunne høre meget dype growl i forhold til black metal der man heller hørte at vokalstilen var tynnere,

---

<sup>59</sup> Wikipedia. (2012). *Black Metal*. Leserdato: 13.06.12 Hele URL: [http://no.wikipedia.org/wiki/Black\\_metal](http://no.wikipedia.org/wiki/Black_metal)

spedere og mer høyt skrikende. Det skulle produseres «stygt» eller «ondt» skriver Molde og Salvesen. Det er ikke så stor musikalsk avstand fra black og death metal forteller en av mine informanter, men den viktigste forskjellen er at death har dypere frekvenser generelt i lydbildet og dermed blir death metal enda mer truende og grusom enn black metal. Death metal ble i 1990-årene mindre populær mens det ble blåst nytt liv i black metal i Skandinavia på slutten av 1980. Med de norske bandene Darkthrone, Mayhem, Burzum, Immortal og Emperor fikk Skandinavia en ledende posisjon internasjonalt og de la mye av grunnlaget videre for black metal-musikk i 1990-årene og den «andre bølgen» ble dannet<sup>60</sup>. Dimmu Borgir bidro til å gjøre sjangeren svært populær og fikk en kommersiell suksess. Molde og Salvesen trekker fram albumet «*Blessed are the Sick*» (1991) med Morbid Angel som et eksempel på death metal og «*Black metal*» (1982) med Venom som et eksempel på black metal. (Molde og Salvesen 2006, 316)

1990-tallet ble en dårlig tid for heavy metal og grunge tok mer eller mindre over. Det er stor diskusjon om hvorvidt grunge tilhører heavy metal-treet. Grunge hadde funksjonelle musikere som tok avstand fra glam metal lydmessig og visuelt, men hadde heller en mer punkrock-holdning. Skrik, tunge gitarriff og mye trommer gjorde at det var litt metall i den. Utgangspunktet var heavy metal der den var i 1976 (New Wave Of British Heavy Metal) og blandet seg med punkrock. I forbindelse med grunge blir bandene Black Flag, Nirvana, Soundgarden og Alice in Chains trukket fram. De stemte om gitaren som ble en av de store stiltrekkene i grunge. I grunge var det ikke fokus på teknikk, men heller masse rå følelser som fra bluesen, og dermed tok grunge-bandene opp arven fra blues inn i metallen igjen. Grunge var synonymt med å spille mye og ha det gøy. Da Nirvanas vokalist Kurt Cobain tok selvmord i 1994 så mange på at grunge døde med han. Deretter begynte det å dukke opp band som spilte imitasjoner av den originale grunge som hadde et mildere lydbilde som publikum skulle tåle. I den forbindelsen dukket bandet Days of Next opp. På 2000-tallet var det ingen grungeband igjen, men da tok blant annet Nickelback og Creed opp arven fra grunge og skapte en ny sjanger som ble kalt post-grunge.

*Power Metal* er den sjangeren som skulle bli det store heavy metal-comebacket som oppstod etter at trash og glam metal døde ut på 1990-tallet. Power metal fikk base i Europa og var veldig inspirert av fantasy og europeisk folklore. Europeere har klassisk musikk i blodet og sammen med europeisk kultur som vikinger var dette til stor inspirasjon

---

<sup>60</sup> Wikipedia. (2012). *Black Metal*. Leserdato: 13.06.12 Hele URL: [http://no.wikipedia.org/wiki/Black\\_metal](http://no.wikipedia.org/wiki/Black_metal)

for utviklingen av denne sjangeren. Med power metal dukket det også opp nagler og lær som bandet Hammerfall begynte med. Rainbow på 1970-tallet med Robert James Dio i spissen var de første som ble inspirert av fantasy. Dio var opptatt av myter og legender og bragte det inn i musikken. Rainbow var en direkte forbindelse til power metal. Band som Dragonforce var kjent for episke temaer og lagde enkle glade melodier slik at tilhørerne kunne synge sammen. Bandet redefinerte fremtidens heavy metal med fengende refreng og lange, virtuose soloer. Med utgangspunkt i denne sjangeren ble det arrangert metalcamper der alle slags mennesker dukket opp, og derfor ble allsangen viktig. Power metal ble musikk for hele familien og det ble arrangert festivaler rundt om i Europa. Det skulle bli Nightwish som førte power metal opp på hitlistene. De definerte seg også som et *Symfonisk* og *Gotisk* metall-band. Låtene hadde elementer som var pompøse og svulstige med tydelig elementer fra klassisk musikk. De mente de gjorde det samme som andre klassiske komponister som f.eks kompleks arrangering og komponering. Vokalisten Tanja Turunen var klassisk skolert og hun ble et forbilde for andre jenter i metallmiljøet. (Dunn 2011)

Sam Dunn forteller i dokumentaren «tungrockens historie» om at heavy metal-kulturen var på mange måter bygget opp av outsiderne i samfunnet. Det var ungdom med et ønske om å bli sett og hørt som deretter førte til aggresjon. Da de ikke følte de fikk sosial stimuli fant de hverandre å skapte sitt eget samfunn, og heavy metal-musikken beskrev hvordan denne gruppen i samfunnet hadde det. (ibid)

Utviklingen bak stemmebruk og vokaltradisjoner deler den samme tankegangen som jeg har beskrevet ovenfor og i neste kapittel skal jeg se nærmere på stiltrekk ved stemmebruken i heavy metal.

### **Stemmebruk og vokaltradisjoner i heavy metal**

Her vil jeg forsøke å organisere de ulike måtene å bruke stemmen på og gi gode eksempler på dette og deretter foreta meg detaljerte analyser av stemmebruken på to innspillinger.

Walser skriver at stemmebruken i heavy metal på mange måter kan likne på gitarlyden. Veldig ofte forvrenger vokalistene stemmen sin av samme grunner som gitarister forvrenger gitarlyden sin. Walser kaller denne forvrengingen distortion, akkurat som

gitarister gjør når man bruker effekten som forvrenger lyden. Sadolin kaller også den samme lyden for distortion<sup>61</sup> i sin teori, der hun var inspirert av nettopp gitarlyden. Walser omtalte dette i boken sin i 1993, mens Sadolins Complete Vocal Technique ble ikke utviklet før på 2000-tallet. Imens (og før dette) har en slik effekt blitt brukt på stemmen vært sett på som usunt og uheldig for et vakkert klangideal. Jeg finner dette uhyre spennende i og med at Walser allerede i 1993 begynte å utfordre den veletablerte sangkulturen. Han skriver også at heavy metal-vokalistene ofte hadde meget lys klangfarge på stemmene, med mye kraft ved å tilsynelatende presse eller tøyne stemmene deres. Han bruker setningen «Overdriving their voices» som jeg tolker at han mener å presse eller tøyne stemmene deres. Sadolin bruker ekstakt samme begrep på en funksjon i sin teori. Hun skriver også at funksjonen overdrive<sup>62</sup> er meget vanlig blant heavy metal-vokalistene når man ønsker en kraftig lydstyrke. Igjen bruker Sadolin og Walser samme begreper uavhengig av hverandre. Som andre stiltrekk nevner Walser lange kraftfulle toner med en tung vibrato for ytterligere intensivering der han trekker fram Rob Halford fra Judas Priest som referanse. Walser trekker fram skrik og andre lyder for fysisk og emosjonell intensitet som stiltrekk sammen med flerstemt kor under refrengene. (Walser 1993, 45)

Eddie Trunk er en radiojournalist som har skrevet boken «Eddie Trunk's Essential Hard Rock and Heavy Metal» der han har intervjuet et knippe bandmedlemmer i de mest kjente bandene innenfor hard rock og heavy metal. I et intervju med vokalisten i AC/DC, Brian Johnson, sier han selv at for å synge i denne sjangeren kreves det god fysisk styrke. Dette kreves også for å opprettholde god teknikk slik at man holder ut på konsertene. Nå begynner han å bli gammel og nevner at det er utfordrende å opprettholde den fysiske styrken som kreves i hans alder. Trunk beskriver stemmebruken til vokalisten i Aerosmith, Steven Tyler, som raspete med bluesy growl sammen med den høy-pitsjede signaturskriket som man kan høre 3:16 på låta «I Don't Want to Miss A Thing» (1998). Hvis man ser på denne stemmebruken med Sadolins begreper vil man kunne oversette den raspete lyden til litt distortion på tonene i mellomleiet, og han ornamenterer med en blues-tonalitet. Med begrepet growl mener Trunk kraftige distorterte toner som forekommer ofte i

---

<sup>61</sup> Sadolin forklarer distortion ved at man tar i bruk de falske stemmeleppene som gjør at man forvrenger lyden og tilfører støy på stemmen. Distortion blir brukt i mange sjangere som rock, heavy metal, soul, r&b osv av artister som Brian Johnson, Alice Cooper, Ray Charles og James Brown.

<sup>62</sup> Overdrive forklarer hun som en ropende lyd som har et kraftig volum og kan oppleves som en åpen lyd. Overdrive blir ofte brukt i rock, gospel og soul der man ønsker et kraftig volum som Ian Gillian, Mahalia Jackson og Whitney Houston.

det høye leiet. Det høy-pitsjede signaturskriket hans synges i nøytral<sup>63</sup> i høyt leie med distortion. Når Tyler vanligvis bruker metallede<sup>64</sup> funksjoner som curbing<sup>65</sup> og overdrive hører man godt at han bytter til nøytral ved at volumet avtar litt, samtidig som lyden blir litt bløtere. Sammen med masse distortion utgjør dette til et kraftfull signaturskrik. I Sadolins Complete Vocal Technique nevner hun Tyler under grupperingen av sangere som bruker distortion i nøytral uten luft.

Mine informanter forklarer stemmebruken og vokaltradisjonene i heavy metal som utfordrende. Dette fordi det er så mange subsjangere der det har oppstått forskjellige klangidealer. Noe de er enig om er at stemmebruken er aggressiv og fylt med mye kraft, noe som kan tyde på volum og twang i vokalen. Igjen kommer metal-kulturen fram der man hadde behov for å tøye grenser og dra det til det ekstreme. F. eks forklarer informant A at i trash-metal bruker vokalistene mye av forvrengningseffektene growl<sup>66</sup> og distortion, men de ville utvide grensene videre.

«Ut i fra satanisk trash-metal kom black-metal mye på grunn av at man ville sjokkere og provosere, og stemmebruken preges av et høyt volum, ropende vokal og lite tydelig melodi. Da bandet «Imortal» kom med black-metal ble idealet slik at man skulle høres mest mulig ond og grim ut. Da brukte de effekter på stemmen til å forsterke dette uttrykket».

Ofte velger man funksjoner med høyt volum for å høres i bandsammenheng som overdrive og edge<sup>67</sup> som er de to hel-metallede funksjoner der overdrive har en ropende karakter og edge har en ekstrem skarp karakter som bryter gjennom lydbildet. Paradoksalt kan man høre noen lyder som framstår som høyt volum, men som i realiteten bare er godt forsterket

---

<sup>63</sup> Nøytral forklarer Sadolin med en bløt klang og med et lavt volum. Hodeklang blir ofte brukt på denne lyden. Nøytral brukes ofte i pop der man ønsker et lavt volum som Mariah Carey, kvinner i klassisk sang som Maria Callas, eller som effekt i soul som Curtis Mayfield.

<sup>64</sup> Metallede funksjoner er Sadolins svar på det som ofte blir omtalt som brystklang.

<sup>65</sup> Sadolin forklarer curbing som en klagende eller sytende lyd med et middels volum på stemmen. Curbing blir ofte brukt i pop, soul og r&b der man ønsker et middels volum som artistene Alicia Keys, Stevie Wonder og Jessica Simpson.

<sup>66</sup> Forvrengningseffekten growl forteller Sadolin er en grovere form for distortion der de falske stemmeleppene aktiveres. Lyden sitter lenger ned i halsen enn distortion og for nettopp denne grove lyden. Growl benyttes i de fleste sjangere der man ønsker et røffere uttrykk. Artister som bruker (eller brukte) mye growl er/var Louis Armstrong og Joe Cocker og Jennifer Holliday.

<sup>67</sup> Edge forklares av Sadolin som en ekstrem spiss og skarp lyd med et kraftig volum. Edge blir ofte benyttet i høyt leie i soul, gospel og heavy metal som f.eks artistene Aretha Franklin, Tina Turner eller Ronnie James Dio.

i studio eller live. Som et eksempel trekker informant A fram grunting<sup>68</sup> i lavt leie som krever veldig mye luft og da er det begrenset hvor lenge man klarer å holde ut. Her blir vokalistene forsterket godt. Dette bekrefter også Cathrine Sadolin.

Hvis man ser med Sadolins øyne tas store deler av stemmen i bruk i heavy metal. Samtlige funksjoner og nesten alle effektene blir brukt, noe som viser at heavy metal er en ekstrem kompleks sjanger også når det kommer til stemmebruk. I den historiske utviklingen av heavy metal nevner jeg kompleksiteten som et viktig stiltrekk som også informantene mine støtter seg til. Kompleksiteten er også et viktig stiltrekk i vokaltradisjonene. Som informantene mine nevner varierer klangidealene innenfor subsjangerne som jeg skal forsøke å ta for meg senere i kapitlet. Man kan dele vokaltradisjonene inn i to kategorier: *clean-vokal* og *effektvokal*.

På bakgrunn av påstandene til informantene mine vil jeg dele inn vokalbruk i heavy metal i to hovedgrupper: «*clean-vokal*» og «*effektvokal*». Jeg velger begrepet *clean-vokal* siden det allerede er et kjent begrep i det moderne metall-miljøet og uttrykker renhet og uten effekter. Ordet *clean* beskriver denne gruppen godt i og med at denne måten å synge på kan oppleves ren og fin. Den andre hovedgruppen har ikke metall-miljøet et begrep på, noe jeg ønsket å lage for å gjøre det mer oversiktlig. I følge tradisjonen snakker metallmusikere ofte om «*growle-vokal*», men det er et begrep som ofte kan bli misforstått i og med at det kan innebære mer enn bare growling. Dessuten har growling i metall-miljøet en annen betydning enn det Sadolin mener i hennes teori. Grunnen til at begrepet *effektvokal* ble valgt er på grunn av at vokalistene bruker forskjellige forvrengningseffekter oppå hverandre og i store deler av et parti i låtene. Jeg skal nå gå nærmere inn på organiseringen av vokaltradisjonene og hva som ligger i disse to begrepene.

## **Clean-vokal**

Clean-vokal forklares ved at vokalistene sjeldent bruker kraftige forvrengningseffekter over lengre tid som f. eks grunting. En *clean-vokalist* bruker rene funksjoner, men kan også ha innslag av forvrengningseffektene *distortion* og *growl* for å forsterke sitt uttrykk f. eks om man vil høres mer aggressivt ut. *Distortion* er en litt hesere og lysere forvrengning enn *growl* som er grovere og kremtende. Denne måten å synge på forklarer informant A at er

---

<sup>68</sup> Grunt er den grusomme lyden man hører i black og death metal der hele ansatsrøret (halsen) vibrerer. Denne effekten har lite tone og ekstremt mye støy. Artister som ofte bruker grunt er Stian Thoresen (Dimmu Borgir) og Angela Gossow (Arch Enemy).

en tilnærming mot heavyrock noe som var grunnen til at jeg ville ta for meg denne sjangeren i den historiske utviklingen. Clean-vokal ble etablert med heavyrock-bandene og eksisterer fortsatt side om side med effektvokal som en vokaltradisjon i heavy metal. Clean-vokal består ofte av mye twang<sup>69</sup>, overdrive og edge i høyt leie og det vil automatisk forekomme høyt volum i forbindelse med de hel-metallede funksjonene. Som informantene mine sier må man ha høyt volum for å nå gjennom lydbildet. Dermed utviklet denne vokaltradisjonen med mye overdrive og edge seg naturlig siden man kan oppnå høyt volum med disse funksjonene. Effekter som blir brukt i clean-vokal er ofte distortion, growl, knekk<sup>70</sup>, ornamentering, skrik, rattle<sup>71</sup>, og vibrato. Knirk<sup>72</sup> forekommer heller sjeldent, men er hyppigere brukt i popmusikk og da subsjangere i heavy metal med inspirasjon fra pop. Vibratoen innenfor denne tradisjonen er veldig karakteristisk med sin sakte pulsering og relativt større intervaller enn andre sjangere. Dette hører vi tydelig hos blant annet Geoff Tate (Queensryche), Bruce Dickinson (Iron Maiden) og Ronnie James Dio. Informant B trekker fram vokalisten i bandet «Heart», Ann Wilson som et eksempel på en clean-vokalist. I låten «Alone» (1987) hører vi i hovedsak curbing på verset, fordi hun synger med litt hold på som oppleves litt klagete eller som om hun holder litt igjen på lyden. I det lave leiet synger hun i overdrive fordi lyden er åpen og klar. På pre-chorus bruker Wilson mer overdrive mye også på grunn av hyppig bruk av vokalen «Å» og man hører den karakteristiske ropende lyden. På refrenget bruker hun både curbing, overdrive og edge avhengig av vokalene. Dessuten forekommer det enkelte effekter som f. eks knirk på ordet «wanted» i andre vers, vibrato og luft på stemmen under de stille passasjene. Man kan høre litt ornamentering på andre vers samt et skrik etter andre vers. Der forekommer det også et relativt stort knekk. Under det ropende «Oh Lord» kan man høre litt distortion som kan høres ut til å være ufrivillig. Det kan det være flere grunner til f. eks at hun faller ut av funksjonene ved for lite eller feil støttebruk der den ufrivillige distortion kan være et resultat

---

<sup>69</sup> Twang er den skarpe lyden man kan regulerer graden av spisshet ved hjelp av strupelokket (epiglottishornet). Dette forklarer Sadolin som ingen funksjon men som nødvendig i og med at alle har en viss mengde twang i stemmen og kan regulere det samtidig som twang forekommer i alle funksjoner.

<sup>70</sup> Knekk er en brå overgang mellom en metallet funksjon (curbing, overdrive eller edge) til nøytral slik at man får en kraftig knekk. Dette blir ofte brukt i country, pop og av noen artister i soul so Ray Charles. Andre artister som bruker knekk er Hank Williams og Mariah Carey.

<sup>71</sup> Rattle er en forvrengningseffekt der slimhinnene over tudrusken vibrerer eller vibrasjoner fra baktungen eller den myke ganen. Lyden alene høres skranglete ut og sammen med andre effekter som knirk og distortion får man en veldig forvrengt effekt. Rattle kan man høre hos Joe Cocker under låten «Why A Little Help From My Friends».

<sup>72</sup> Knirk lages ved at man havner mellom en halvmetallet og en helmetallet funksjon og får dermed denne knirkete lyden. Knirk blir som oftest brukt i pop, og typiske knirkere er Britney Spears og Jessica Simpson.

av det. Det kan også selvfølgelig være at Wilson legger det på med hensikt. Informantene mine forklarer også at det kan forekomme både effektene growl og distortion og det likevel blir sett på som clean-vokal. Det er fordi at disse effektene blir sett på som for «milde». Ser man på vokalisten Steven Tyler bruker han mye distortion, men det blir likevel sett på som clean-vokal. I låten «Cryin'» med Aerosmith hører vi Tyler åpne første vers med curbing i mellomleiet med innslag etterhvert av distortion og edge. På refrenget bruker han ofte distortion i edge, overdrive og curbing avhengig av vokalene han synger på, noe som gjør lydbildet hans svært forvrengt og kan oppleves skrikende til tider. Tyler bruker distortion hyppigere enn Wilson i Alone. Dessuten bruker Tyler andre effekter som knekk og vibrato. Som en annen side av clean-vokal finner man også nøytral-bruk som f.eks King Diamonds og Geoff Tate (Queensrÿche) med hyppig bruk av snytebelt<sup>73</sup> som er en litt mildere skrikende lyd, men også hos den klassisk inspirerte vokalisten i Nightwish. Her hører man en nøytral som er en sterk tilnærming mot klassisk kunstmusikk. Eksempler på andre clean-vokalister er Ronnie James Dio, Brian Johnson, Bon Jovi, Ian Gillian, Ozzy Osborne og Peter Gabriel.

## **Effekt-vokal**

Under intervjuene opplevde jeg denne tradisjonen som veldig diffus når informantene mine snakket om de ulike forvrengningseffektene som ble tatt i bruk. Her dukket det opp mange begreper med bare små forskjeller som kan tyde på denne mytebyggingen i kulturen, og jeg følte for å samle disse under en paraplybetegnelse som jeg til slutt kalte effekt-vokal. Denne tradisjonen er sterk innenfor heavy-metal og er motparten til clean-vokal. Effekt-vokal er samlebegrepet når vokalisten over lange partier anvender grunt eller andre kraftige forvrengningseffekter. Her oppstår det ofte en enda mer uhyggelig stemning enn de «milde» forvrengningseffektene (distortion og growl) som jeg forklarte under clean-vokal. Det finnes mange begreper på like og ulike effekter, noe som kan være forvirrende, men i dette avsnittet skal jeg forsøke å forklare hvilke teknikker som kan forekomme i heavy metal der jeg bruker mine informanternes begreper. Jeg synes imidlertid det er viktig å påpeke at teknikkene jeg forklarer her kan omtales under andre begreper.

*Growling* er allmennt kjent som den mørke, grusomme lyden metal-vokalister ofte bruker. Den går også under mange navn og her oppstår det en liten forvirring i og med at Sadolin

---

<sup>73</sup> Snytebelt (Semibelt) er en lyd kan minne om egde på grunn av den veldig twangede (spisse) lyden, men den store forskjellen er at det foregår i nøytral og dermed får en litt mildere lyd og mindre volum enn den veldig skrikende edge. Snytebelt hører man ofte i rock og heavy metal på de aller høyeste tonene.



også bruker dette begrepet for en annen lyd, men jeg vil forsøke å holde disse to begrepene adskilt. Growling i den moderne heavy metal-tradisjonen er grunt i det lave leiet eller det meget lave leiet ifølge forklaringene til Sadolin, mens growl i hennes teorier er en grovere form for distortion der bare de falske stemmeleppene aktiveres. Det som er så spesielt med gruntingen kontra distortion og growl er at det ikke bare er de falske stemmeleppene som vibrerer, men hele ansatsrøret (halsen). Informant A forklarte growling med dette:

*«Jeg har ingen akademisk bakgrunn på dette feltet og terminologien jeg bruker er fra miljøet som er muntlig overlevert. (...) Growling er det samme som grunt, som du kaller det, i lavt leie. Men jeg synes de begrepene du bruker er bedre og mer logisk forklarende og vil bruke de begrepene selv fra nå av.»*

Teknikken growling brukes for det meste i black og death metal, og forekommer heller sjelden i andre subsjangere. Vokalister bruker gjerne grunt i mørk overdrive for å få mest mulig volum på. Denne teknikken har et begrenset volum og den oppleves gjerne høyere enn det virkelig er på grunn av god forsterking av mikrofon eller studiomiks. En ulempe med denne teknikken er at diksjonen ikke kommer godt fram. Lyden virker veldig uhyggelig siden det ofte er i et lavt leie. Vokalister som ofte anvender teknikken growling er Spiros Antoniou (Septic Flesh), Stian Thoresen (Dimmu Borgir) og Angela Gossow (Arch Enemy).

*Harsing* har en lys og harvete klang forklarer en av informantene mine som også dukker opp i black og death-metal, men blir også benyttet i moderne hardrock og subsjangere innenfor hardcore og punk. Denne teknikken er relativt lik growling, men det er leiet som er annerledes. Harsing er grunt i en funksjon i høyt leie og dermed oppstår det naturlig nok en lysere klangfarge enn growlingen i lavt leie. Funksjonen er ikke så viktig når man bruker denne teknikken og det kan ofte være en ikke-metallet funksjon, men det er den lyse klangfargen og det høye leiet som har et større fokus. Om man ønsker volum blir det naturlig å velge en halv-metallet eller hel-metallet funksjon og man vil også få en spissere og kraftigere lyd. Graden av twang reguleres for hvor skarpt vokalisten ønsker det. Informant A forklarer at han finner harsing ved å gjøre dette:

*«Når man lager harsinglyden må man starte i falsett og legger grunt oppå. Deretter skal man få kontakt med støtten og bruke krefter for å øke volumet på dette. Denne teknikken hører man gjerne i et høyt og meget høyt leie.»*

Med falsett mener han nøytral som er den bløte og lyse lyden. *False Chord* er det samme som grunt, men i det moderne metal-miljøet har de laget et annet begrep på det.

Informanten A fant denne lyden sammen med funksjonen nøytral. Vokalister som ofte anvender harsing er Dave Hunt (Anaal Nathrakh), Ashmedi (Melechesh) og Agnete Kjølrsrud (Djerv og Animal Alpha)

*Screamo* minner om harsing, men oppleves og skal være mildere og blir brukt i mildere subsjangere som moderne hardrock eller metalcore-sjangeren, men kan også forekomme i enkelte black metal-innspillinger. *Screamo* er grunt i et mellom og høyt leie og har en lys klangfarge akkurat som harsing, men det er ansatsen som er forskjellig. Ansatsen til *screamo* består av ekstremt mye hold der det oppstår litt distortion. Det er nettopp dette som gjør lyden litt mindre «skrikete» og grusom enn harsing, dessuten er mellomleiet med på å gjøre denne teknikken «mild». Funksjonene som brukes er ofte halv-metallet eller hel-metallet som *curbing* eller *overdrive*, mens *edge* forekommer heller sjeldent. Vokalister som ofte anvender *screamo* er Jimmie Strimell (Dead by April), Pete Loefler (Chevelle) og Matthew Tuck (Bullet For My Valentine)

Flere av lydene framstår med kraftig volumstyrke, men som i realiteten bare er godt forsterket i studio eller live. Som et eksempel trakk informant A fram grunting i lavt leie som da krever veldig mye luft og det er begrenset hvor lenge man klarer å synge over lengre tid. I stedet for det kan noen vokalister bruke *Fry* som er en teknikk der han hevder man bare bruker de falske stemmeleppene og ikke de ekte:

*«Da er det andre vibrasjoner enn stemmebåndene i seg selv. Man kan synge i et veldig lavt leie, men uten noe særlig volum. Presser man på for å prøve og synge i et høyere volum sprekker stemmen og den kommer ut av kontroll. Denne teknikken kan også brukes i andre tonehøyder men her også er volumet lavt.»*

Måten informant A lager lyden på er at han hvisker (her er de ekte stemmeleppene åpne), samtidig som han hevder han lukker og aktiverer de falske stemmebåndene. Dette er en teknikk som sjelden blir brukt til noe annet enn studio-innspillinger. I en miks kan man klippe bort de lyseste frekvensene og denne lyden fungerer godt sammen i et lydbilde. Dette er en lyd jeg ikke kan forklare, men dette er i ytterkantene av hvilke lyder det er vanlig å bruke generelt både i tale og sangstemme. Muligens er forklaringen hans korrekt, men det kan hende det er mer i ansatsrøret som aktiveres og vibrerer enn bare de falske

stemmebåndene. Man kan være enig i at de falske stemmeleppene vibrerer slik at man får nettopp denne raspete og forvrengte lyden, men den er uten tone og har et meget lavt volum. For å finne ut hvordan man lager denne lyden må man putte et kamera gjennom nesen og ned til halsen for å se hva som faktisk vibrerer, noe jeg dessverre ikke har ressurser til i denne oppgaven. Jeg valgte likevel å ta det med for å gjøre et forsøk på å forklare det siden det tilhører tradisjonen å bruke denne teknikken. Teknikken kan høres av vokalister som Stian Thoresen (Dimmu Borgir), Attila Csihar (Mayhem).

*Strupesang* eller *overtonesang* forekommer også i heavy metal, ofte i lavt eller mellomleie i subsjangerne black og death metal. Informant A forklarte at strupesang oppstod og brukes tradisjonelt i Mongolia der det forekommer syv ulike varianter for dette. Han forklarer strupesangen slik:

*«Det er diffus forklaring, men det er litt som å filtrere lys. En tone består jo av masse overtoner, og det gjør lys også. Hvis du tar et filter foran lyset som bare slipper gjennom rødt lys vil du greie å bare se det røde lyset. Strupesang fungerer litt på samme måte. Du filtrerer gjennom en bestemt overtone».*

Han forklarer at utøveren manipulerer ressonansen slik at han/hun forsterker overtonene i stemmen og dermed gjør det mulig for oss å oppfatte overtonen tydeligere. Det gjøres ved å endre størrelsen på rommet i munnen, og man kan variere overtonene. Det er ulike overtoner på hver vokal og kan dermed oppleves litt ulikt. I heavy metal forekommer kun en av de syv variantene av strupesang og er tilsynelatende sammen med forvrengningseffekten growl. På den måten kan vokalisten uttrykke ondskap og grusomhet samtidig som han/hun kan få fram litt tydeligere tekst enn om vokalisten hadde grunnet. Vokalister som bruker strupesang er Stian Thoresen (Dimmu Borgir), Attila Csihar (Mayhem), James LaBrie (Dream theater).

*Pigsqueel* er en spesiell teknikk der begrepet uttrykker den korrekte meningen. Lyden kan oppfattes som et grisehyl, skrekkyll eller liknende. Denne teknikken brukes kun på vokalen «i» og er beslektet med strupesangen nettopp på grunn av at utøveren manipulerer ressonansen til å forsterke overtonene her også. Det som gjør det spesielt er at vokalen «i» har den lyseste overtonen og kan dermed forsterke det lyse hylet. Teknikken kan benyttes med grunt og kan gi en virkelig horroraktig stemning. Informant A forklarte at vokalister utøver denne teknikken på ulike måter, deriblant på utpust eller på innpust. *Pigsqueel* på utpust kan man gjerne høre i death metal og *pigsqueel* på innpust

forekommer heller innenfor coresjangerer fortalte informant A. En vokalist som bruker pigsqueel er John Davy (Job For a Cowboy).

## Oppsummering

Det finnes mange forskjellige måter å bruke stemmen i heavy metal, noe som avhenger av subsjangeren. Kompleksiteten er ekstrem innenfor dette feltet og det finnes ingen grenser på de ulike måtene å bruke stemmen på. I hovedsak finnes det to hovedgrupper: clean-vokal og effektvokal, med forskjellige detaljer innenfor disse. Jeg opplever ulike vokaltradisjoner i hver og enkelt subsjanger og det er noe av grunnen til at heavy metal er så komplekst. Det var med heavyrocken clean-vokalen ble etablert og satte standarden for hvordan vokaltradisjonen innen heavyrock og heavy metal skulle være, og da metallen oppstod i 1970 var det nettopp denne tradisjonen som ble anvendt. Clean-vokalen ble brukt i sjangeren New Wave Of British Heavy Metal, men vokalistene her hadde hvert sitt særpreg som skulle bli banebrytende for videre vokalister og utviklingen videre. Det var Brian Johnson med forvrengningseffekten distortion i den bløte lyden nøytral, Bruce Dickinsons veksling med distortion i den ropende overdrive og edge og Ozzy Osbournes lyse trange curbing og overdrive. Da glam metal og motbølgen trash metal dukket opp var det fortsatt clean-vokaltradisjonen som regjerte, men det var her ulikhetene begynte. Glam metal fulgte den tradisjonelle clean-vokalen mens trash metal skapte en litt mørkere tradisjon. Dette gjorde de ved å tilføre forvrengningseffektene distortion og growl enda oftere og gjerne hele tiden. Disse to effektene ble også blandet slik at man fikk et enda kraftigere uttrykk. Her ble effektene viktigere enn å ikke ha det. Det var med trash metal at inspirasjonen for effekt-vokal startet og i black og death metal ble effekt-vokal veletablert med grunting i ulike leier (teknikkene *growling* og *harsing*). Her dukket det også opp flere teknikker som false chord, strupesang og pigsqueel for å variere lydene, men dette gjenspeiler også kulturen. Denne utforskningen og tøyingen av grenser på hva som er normalt å gjøre og lage lyder som er mer grusomme enn de andre er en del av metal-kulturen samtidig som man lager nye vokale uttrykk. Imidlertid er clean-vokal også en stor del av black og death metal-tradisjonen siden det også er representert. Det er vanlig at vokalistene bytter på effekt-vokal og clean-vokal i samme låt eller ha to vokalister med forskjellige oppgaver. Da grunge dukket opp på 90-tallet var vokalistene inspirert av den tradisjonelle clean-vokalen på 70-tallet, men det var ikke like stort fokus på det meget høye leiet som det opprinnelig var. Det forekom effekter som distortion og growl til tider, men noen vokalister brukte det hyppigere enn andre, noe som minner om trash metal-

tradisjonen. Dette ble bragte videre i post-grungeband som Nickelback og Creed, men her ble det også utviklet en ny vokalstil som de kalte *yarling*. (Dunn 2011) Med yarling la vokalistene på masse twang i curbing eller overdrive samtidig som de holdt igjen lyden ved å ikke åpne munnen tilstrekkelig slik at man fikk en ganske trang lyd. I power metal sto clean-vokalen i sentrum slik den tradisjonelt var med en kraftig vibrato, lys klangfarge og høyt leie. I symfonisk metal var det flere kvinnelig vokalist som skapte en ny retning innenfor clean-vokalen ved å bringe en klassisk inspirert måte å bruke stemmen på inn i metallen. Det var band som Nightwish, Epica og Aesma Daeva. Her er det mye nøytral der graden av twang ofte varierer i takt med dynamikken. Twang er den spisse lyden man kan legge på for å øke lydstyrken. Er det piano i musikken er ofte lite twang og er det forte er det mye twang. Det forekommer til tider metallede funksjoner som f. eks curbing og overdrive i lavt leie fordi man kan oppnå høyere volum i disse funksjonene.

Som man ser har hver og en subsjanger sin særegne vokaltradisjon. Stemmen blir benyttet på de aller fleste mulige måter man vet om. I heavy metal tøyes grensene til det ekstreme, som man også ser innenfor stemmebruken. I analysen skal jeg trekke fram to av ytterpunktene innenfor heavy metal for å vise konkrete eksempler på stemmebruk i denne sjangeren. Det første eksemplet er «Over The Hills And Far Away» (2001) med bandet Nightwish. Nightwish er et finsk symfonisk metal-band der den klassiske kunstmusikken har en meget sentral rolle noe man hører på orkestreringen og det pompøse lydbildet. Vokalistene er Tarja Turunen.

### **Analyse av «Over The Hills And Far Away» med Tarja Turunen**

Man kan med en gang høre at Turunen er klassisk inspirert og informant B kan fortelle at Turunen også er klassisk utdannet. Gjennom hele låten bruker hun den bløte lyden nøytral, men med noe forskjeller og man kan plassere henne inn i en clean-vokaltradisjon. I første vers synger hun i et mellom-leie som gjør at i denne funksjonen blir lydstyrken svak, men er på innspillingen godt forsterket. Hun veksler på og av med å ha luft på stemmen som er effektivt i et lavt volum. I andre vers bruker hun ikke luft på stemmen, men øker graden av twang som gjør at stemmen høres mer konkret, tydeligere og litt kraftigere ut. Dette øker hun i takt med at bandet øker intensiteten. Når refrenget kommer heves leiet og den klassiske klangfargen blir enda mer tydelig siden det i denne funksjonen krever et høyere leie for å heve volumet. Det blir da også lettere å legge på twangen og deretter skape den klassiske klangfargen. Måten Turunen synger på er at hun

jobber mot den klassiske klangfargen gjennom hele låten etterstreber det klangidealet med en gang hun får sjansen. I andre vers er intensiteten høy og Turunen velger den tydelige klangen, men den er fortsatt bløt og i realiteten lav lydstyrke. Slik synger hun hovedsakelig gjennom resten av låten. Det er veldig interessant å se på hvorfor hun ikke velger en metallisk funksjon som curbing eller overdrive der volumet ville vært betydelig høyere og stemmen ville dessuten kommet enda tydeligere fram. De metalliske funksjonene kunne særlig blitt brukt i det lave leiet og det ville økt volumet uten at klangfargen ville endret seg mye. Turunen velger nok dette fordi hun vil ha denne klangfargen gjennom hele sangen uten å endre for mye på det. Dessuten er det slik vokaltradisjonen framstår og hun følger det opp i hver eneste vokal. Informant B sa dette om denne vokalbruken:

*«Valget av stemmebruk i den sjangeren passer utmerket til lydbildet og får det til høres massivt, pompøst og stort ut. Vokalistene synger på en klassisk måte men hun tilpasser den slik at den skal komme fram i lydbildet. Dessuten bruker klassiske sangere brystklang, men de skolerte sangere har ikke et merkbart brekk mellom brystklang og nøytral. Dette er på grunn av klangidealet som går ut på at alt skal høres likt ut uansett vokal og leie.»*

Med brystklang mener informant B de metalliske funksjonene som f. eks curbing eller overdrive. Hun forklarer at de klassisk skolerte sangerne jobber med å egaliserer stemmen slik at alt høres likt ut. Funksjonsskiftene som hun snakker er lite merkbart og hun mistenker at vi rett og slett ikke hører hvis hun bytter funksjoner, eller at det er utfordrende å høre denne vekslingen i det lave leiet.

I denne låten anvendes det få funksjoner og få forskjeller i stemmebruken, men det er en stor del av vokaltradisjonen mener informantene mine. Her hører vi tydelig inspirasjonskildene ikke bare i stemmebruken, men også i hele lydbildet.

### **Analyse av «Progenies Of The Great Apocalypse» med Stian Thoresen**

Vokalistene i Dimmu Borgir, Stian Thoresen, blir i det moderne metal-miljøet sett på som en av de dyktigste vokalistene innenfor black metal fordi han bruker forskjellige teknikker. I «Progenies Of The Great Apocalypse» (2003) hører vi bare et utdrag av hele teknikkrepertoaret hans. Den store og pompøse introen kan på mange måter minne om filmmusikk siden den med stort symfoniorkester er så orkestrert, men når Thoresen begynner å syng forandrer uttrykket i låten seg betraktelig. I hele A-delen får vi et

eksempel på tradisjonen effekt-vokal på grunn av de harde forvrengningseffektene der man hører lite tone og stemme. Teknikken han bruker på de første frasene i A-delen er strupesang der det etterhvert sniker seg inn litt grunting og som totalt overtar den andre delen av A-delen. Her får vi et eksempel på det metal-miljøet kaller growling når han synger i det lave leiet. På noen fraser kan man også høre en effekt som minner om en slags metallisk lyd, men den er høyst sannsynlig bare lagt på i studio. Han grunter fram til B-delen og han endrer så til clean-vokaltradisjonen. Her synger han den reneste curbing på grunn av den litt klagende lyden og det forekommer i blant lys overdrive på vokalen «E» på grunn av den litt ropende karakteren. Han lager en meget lys klangfarge i det meget høye leie som glir rett inn i den typiske clean-vokaltradisjonen. Den aller siste tonen i B-delen holder han en god stund og denne synges i edge. Grunnen til det er fordi vokalen «E» på tonen tostrøken C ville ha hørtet veldig tung ut om den hadde vært sunget i overdrive fordi den øvrige grense på overdrive for menn stopper akkurat der. Overdrive på tostrøken C kjennes relativt tung ut å synges og det er ganske usannsynlig at han orker å holde en så lang tone i den funksjonen. Edge kan til tider minne om overdrive i det høye leie, men har en enda spissere og skarpere klang. Det er grunn til å tro at Thoresen heller har benyttet seg av edge som både kjennes og høres lettere ut i dette leiet. Jeg vil likevel påpeke at en miks i studio kan skape et falskt inntrykk av realiteten. Thoresen går over til effektvokal i C-delen ved å anvende grunt muligens med distortion som gir et litt raspete uttrykk, noe man spesielt kan høre på den lange tonen i et høyere leie. Videre gjør han det samme, men i et lavere leie og man får innslag av den typiske growlingen igjen. Han brilljerer med avslutningen der han grunter i et høyt leie der han regulerer volumet og senker det. Her får man et eksempel på det metal-miljøet kaller harsing på grunn av den harvete lyden i et relativt høyt leie. Thoresen imponerer vokalteknisk ved at han bytter mellom effekt-vokal og clean-vokal og i løpet av en låt har brukt funksjonene curbing, overdrive og edge, effektene grunt og distortion og ikke minst strupesang. Dette gjenspeiler kulturen på grunn av denne virtuositeten og pompøsiteten.

Analysene gir eksempler på stemmebruk og vokaltradisjoner i heavy metal der man ser at kulturen og miljøet gjenspeiler seg i musikken og hvordan det kommer til uttrykk i stemmebruken. Ideologien bak heavy metal er at man skal sjokkere og provosere noe Dimmu Borgir eksemplifiserer med analyseobjektet «Progenies of A Great Apocalypse» med et tungt lydbilde fra instrumentene og spesielt effekt-vokalen til Thoresen. Samtidig blander de dette grumsete lydbilde med klassisk kunstmusikk, noe som tilsynelatende er sjokkerende for folk utenfor heavy-metalmiljøet. Pompøsitet er også en stor del av kulturen

heavy metal ved å tenke komplekst og storslagent som f. eks med mytebyggingen der det i metal-miljøet forklarer elementer i musikken (og vokaltradisjonene) som mer storslagent enn det i realiteten er. Dette er noe vi kan se i begge analysobjektene med f. eks det store lydbildet og symfoniorkesteret sammen med et fullt band. Dette er også mikset i studio der man kan legge på effekter i lydbildet som kan gjøre arrangementet annerledes enn det opprinnelig var. Stemmebruken til Turunen kan oppleves stor og pompøs når hun velger et klassisk klangideal på stemmen, og stemmebruken til Thoresen virker meget virtuous når han går fra å anvende ulike teknikker i effekt-vokal og deretter skifte til clean-vokal. Dette kan både være sjokkerende og provoserende for lytteren. Til felles med de to eksemplene hører man at den klassiske kunstmusikken har en stor plass i metallen, men man hører også forskjellene i de to subsjangerne som er eksemplifisert. Analysene gir også et innblikk i hvor kompleks og virtuous stemmebruken er på dette feltet og innebærer det meste av ulike måter å bruke stemmen på.



## 6. Konklusjon

### Sjangeres vokale retninger

Stemmebruk i sjangere innenfor populærmusikken har et stort mangfold, der vokaltradisjonen varierer mellom stilartene. Oppgaven min har gått ut på å svare på denne problemstillingen: «*Hvordan brukes stemmen i sjangerne soul og heavy metal*». Denne avgrensningen ble nødvendig for omfanget av oppgaven, samtidig som disse to sjangerne er et interessant tema i de pedagogiske miljøer. Stemmebruken og vokaltradisjonene i de ulike sjangerne opplever jeg som et enormt og komplekst felt, og det ble et behov for å samle stiltrekkene og se sammenhenger. På bakgrunn av innsamlingen av empiri fant jeg noen hovedretninger. I soul fant jeg *soul/r&b*, *soul/gospel* og *soul/pop*

*Soul/R&B* inneholder vokalist med et røft uttrykk i vokalen der mange av impulsene er hentet fra nettopp rhythm & blues. En vokalist i denne kategorien har ofte mye volum på stemmen, spiss klang og anvender forvrengningseffekter ofte som distortion og growl, som innebærer at vokalist i soul/r&b har et røft uttrykk og har kraftfulle utrop. Her er det mye metall på stemmen, der vokalistene velger ropende og skrikende stemmekvaliteter. Dette bidrar til å skape dette røffe uttrykket. Vokalistene i denne kategorien har ofte et høyt volum på stemmen. Vokalist som passer inn i denne retningen er Otis Redding og Jackie Wilson.

*Soul/gospel* inneholder vokalist med en tydelig gospelinspirasjon i sitt vokale uttrykk. Disse vokalistene kjennetegnes ved en kraftig lydstyrke, ofte med en spiss karakter i det høye leiet, mye ornamenteringer og plutselige høye utrop til f.eks «Jesus» eller «Lord». Forskjellen fra soul/r&b-kategorien er den sjeldnere bruken av forvrengningseffektene som gjør det vokale uttrykket mildere, samt hyppigere bruk av lange ornamenteringer. Virtuositet kjennetegner denne stilen, der dyktigheten til vokalisten ofte kommer godt fram. Dette er noe som ble adoptert fra gospelmusikken. Vokalist som passer inn i denne retningen er Aretha Franklin og Sam Cooke.

*Soul/pop* inneholder vokalist med et mykt lydbilde, der vokalisten bruker mye luft og funksjonen nøytral. Vokalist i denne kategorien anvender sjelden lange ornamenteringer, lite forvrengningseffekter, men fokuserer mer på en fin/vakker klangfarge på sine stemmer.

Dette klangidealet passet godt inn i datidens populærmusikk, da flere popvokalister brukte stemmen sin på liknende måte. Likevel anvender flere av vokalistene i denne kategorien mye twang på sine stemmer, men siden det ofte synges i et høyt leie med lavt volum, oppleves ikke stemmene så spisse. Vokalister som passer inn i denne retningen er Diana Ross og Smokey Robinson.

I tillegg fant jeg noen generelle stiltrekk på bakgrunn av impulser fra blues og gospel. Fra bluesimpulsen adopterte soulvokalistene det å uttrykke følelsene sine som gjerne var triste eller desperate. Bluesvokalister bruker dessuten mye forvrenging av stemmen som distortion og growl, noe vi også kan høre hos mange soulvokalister. Gospelimpulsen omhandlet kraftige utrop til Gud, ornamentering, call and response og et kraftig volum på grunn av bruk av metallede funksjoner. I begge sjangerne er det dessuten mye twang da en spissitet i lyden var typisk for en vokalist i disse sjangerne. Måten vokalistene griper an rytmikken er også spesiell i soulsjangeren, der de eksperimenterer med rytmikken. Noen ganger synger de på pulsen, men de kan også være frampå og bakpå.

Heavy metal opplevde jeg som en veldig kompleks sjanger siden vokaltradisjonene var mange. Denne sjangeren har enormt mange subsjangere, og nye utvikles hele tiden. Likevel fant jeg to hovedretninger i vokaltradisjonen som informantene selv opererte med.

*Clean-vokal* inneholder vokalister som sjeldent bruker kraftige forvrengningseffekter over lengre tid som f. eks grunting. En clean-vokalist bruker rene funksjoner, men kan også ha innslag av forvrengningseffektene distortion og growl for å forsterke sitt uttrykk f. eks om man vil høres mer aggressivt ut. Denne kategorien består ofte av mye twang, overdrive og edge i høyt leie og det vil automatisk forekomme høyt volum i forbindelse med de helmetallede funksjonene. Effekter som blir brukt i clean-vokal er ofte distortion, growl, knekk, ornamentering, skrik, rattle, og vibrato. Vibratoen innenfor denne tradisjonen er veldig karakteristisk med sin sakte pulsering over relativt større intervall enn andre sjangere. En beslektet avart i clean-vokaltradisjonen er enkelte kvinnelige vokalister som har en tydelig inspirasjon fra klassisk kunstmusikk. Dette er et rent klassisk klangideal, der det er fokus på å skape en pompøs og overdådig stemme. Vokalister innenfor denne kategorien er blant annet Bruce Dickinson (Iron Maiden), Ronnie James Dio og Tarja Turunen.

*Effekt-vokal* er et samlebegrep (jeg har valgt å innføre) når vokalisten over lange partier anvender grunt eller andre kraftige forvrengningseffekter. Her oppstår det ofte en enda

mer «uhyggelig» stemning enn ved de «milde» forvrengningseffektene fra clean-vokalkategorien. I denne kategorien ble det samlet en rekke effekter som også i det moderne heavy metal-miljøet kan omtales under andre navn. *Growling* er grunt i det lave leiet eller det meget lave leiet som brukes for det meste i black og death metal. Vokalister som bruker dette er Stian Thoresen (Dimmu Borgir) og Angela Gossow (Arch Enemy). *Harsing* er grunt i en funksjon i høyt leie og dermed oppstår det en lysere klangfarge enn growlingen. Lyden er lys og harvete og kan høres i black og death metal, men kan også forekomme i hardcore og punk. Vokalister som bruker dette er Ashmedi (Melechesh) og Agnete Kjølsrud (Djerv og Animal Alpha). *Screamo* er grunt i et mellom og høyt leie og har en lys klangfarge akkurat som harsing, men ansatsen er forskjellig. Ansatsen består av ekstremt mye hold der det oppstår litt distortion. Siden denne teknikken ofte blir anvendt i mellomleiet er det med på å gjøre denne teknikken «mild». Screamo blir brukt i mildere subsjangere som moderne hardrock eller metalcore-sjangeren, men kan også forekomme i enkelte black metal-innspillinger. Vokalister som bruker dette er Jimmie Strimell (Dead by April), Pete Loeffler (Chevelle). *Fry* er en teknikk man kan erstatte growling med, da fry likner growling, men ikke krever like mye krefter eller volum. Man må imidlertid være godt forsterket, og fungerer dårlig på live-konserter da bandet vil overdøve vokalisten. Vokalister som bruker dette er Stian Thoresen (Dimmu Borgir) og Attila Csihar (Mayhem). Man så også en tendens til at noen vokalister i black og death metal brukte *strupesang* og *overtonesang* ofte i et i lavt eller et mellomleie. I et slikt leie kan det imidlertid minne litt om distortion, men strupesangen kan gi en enda mer grusom effekt. Vokalister som bruker strupesang er Stian Thoresen (Dimmu Borgir) og James LaBrie (Dream theater). En beslektet effekt av strupesang er *Pigsqueel* og denne effekten kan man kun synge på vokalen «I». Teknikken blir ofte brukt sammen med og i forbindelse med grunt, som gir en kraftfull horroraktig stemning. Pigsqueel blir gjerne brukt i death metal eller innenfor coresjangerne som metal core. En vokalist som bruker pigsqueel er John Davy (Job For a Cowboy). Generelt for stemmebruken i heavy metal er at det anvendes mye twang, når en spisshet i stemmen er tydelig. Dette gjør dessuten at sangeren oppnår høyt volum, og det er enklere å synge i et høyt leie. Dette er typisk for en vokalist i heavy metal. Et annet generelt stiltrekk er en relativt sen vibrato. Den kan oppleves med en sakte pulsering over et relativt stort intervall.

## Kultur vs stemmebruk

Under arbeidet med å finne stiltrekkene i vokaltradisjonene i de ulike sjangerne, ble det klart hvordan stemmen var et uttrykk for stemning, følelser eller andre tanker bak musikken og sjangerne. Stemmen ble brukt til å forsterke budskapet i låtene, på lik linje med andre musikalske effekter. Konteksten og kulturen er derfor viktig, og man kan ikke forstå vokalteknikken om man ikke er innenfor kulturen. Dette er noe som Philip Tagg (2000) trekker fram i sin forskning om populærmusikkanalyse. Han mener at man ikke vil få et helhetlig bilde i analysen om man ikke går nærmere inn på konteksten.

I forhold til soul blir det for eksempel tydelig at sjangeren har adoptert flere ting fra blues og gospel enn bare musikalske elementer. Blues ble brukt til å beskrive følelser og erfaringer som gjerne var dystre og elendige. Dette ser vi også på mange måter i soul, f. eks da James Brown i «Please, Please, Please» syng-deklamerer om at han ikke skal bli forlatt. Håpet i soulmusikken er adoptert fra gospelmusikken som også var troen på at livets byrder kan bli omgjort til frelse og et løfte om et bedre liv. Denne gospelinnflytelsen hører man blant annet i soullåten «A Change is Gonna Come» med Sam Cooke, der han synger om at han tror på en forandring, og at det faktisk vil komme til å skje. I soulmusikk handler det mye om å uttrykke kraft og positive følelser. Aretha Franklin forsterker sitt budskap i låten «Respect» med rå, usensurert kraft, og vokale effekter (skrik<sup>74</sup>).

I heavy metal er mye av tankene rundt sjangeren å tøyne grenser, sjokkere og uttrykke aggresjon. Grensesprengningen kan tolkes som en måte for å bli sett i samfunnet for ungdommer som følte seg utenfor. Utviklingen av heavy metal har skapt ekstreme subsjangere. Fra vokalistene på 1970-tallet og fram til i dag, ser vi en enorm utvikling der grensene ble utvidet enda mer. Ser man på Ian Gillian (vokalist i Deep Purple) sang han ofte i et høyt leie, lys klangfarge og lite forvrengning på stemmen sin. Dette i kontrast til Stian Thoresen (vokalist i Dimmu Borgir) når han rundt 30 år senere anvender mye forvrengning på sin stemme med blant annet grunt, rattle og strupesang. Vokalistene bruker i dag lyder som gir en mer «grusom» stemning enn de milde forvrengningene som ble brukt i starten. Mange av lydene finnes i dagligtalen vår, som distortion, growl, grunt og rattle, men lyder som strupesang og pigsqueel finner man ikke så lett i vår dagligtale. Enda har man behov for å utvide grensene, og metal-bandene oppdager og skaper konstant nye

---

<sup>74</sup> Skrik forklarer Sadolin som plutselige, kraftige og høypitsjede toner som gir forskjellige uttrykk som aggresjon, skrekk, kraftløshet osv. Det finnes mange former for skrik, både med og uten forvrengning.

lyder som gir nye uttrykk. Et annet viktig aspekt i heavy metal er virtuositet som de adopterte fra klassisk kunstmusikk. (Walser 1993, 57) Brilljering, pompøsitet og storslagenhet tok heavy metal-musikerne opp fra den klassiske kunstmusikken, noe vi også hører i stemmebruken. Når vokalistene i black og death metal skifter mellom clean-vokal og effektvokal gir dette uttrykk for teknisk brillianse.

## Sunnhetsperspektivet sett i lys av stemmeforskerne

*«The voice is not as complicated to use as many people think. It is an instrument that everybody has and uses every day. Of course it requires practice to sing professionally, but when you know how the voice works and how to use its natural functions and develop them further, you will be able to learn most of what is required» (Sadolin 2008, 6)*

Det å bruke stemmen på forskjellige mulige måter krever kunnskap og øvelse skriver Sadolin (ibid). Sjangerne soul og heavy metal som har blitt gjort rede for i denne oppgaven, krever kunnskap om stemmebruk og vokaltradisjoner for å oppnå best mulig resultat. Felles for begge sjangerne er gjerne en kraftfull stemmebruk med mye volum og vokalistene brilljerer ofte i et høyt leie. Dette hører vi blant annet i «Eyes Of A Stranger» (1988) av heavy metal-bandet Queensrÿche, der refrenget preges av mye overdrive som gir høyt volum og en ropende lyd. Den samme brilljeringen hører vi i «Come Back Baby» (1968) hos soulvokalistene Aretha Franklin, der hun spesielt i fjerde vers synger i et meget høyt leie over hele verset. Denne kraftfulle stemmebruken er diskutert av stemmeforskerne som har ulike oppfatninger om hvordan man skal bruke denne stemmeteknikken og om hvor sunt det er. Der Sadolin opererer med tre ulike typer av metall-funksjoner som man kan bruke i det meget høye leiet (som for øvrig har forskjellig innstilling og teknikk avgjørende av vokaler og volum), har Estill (2005) to stemmekvaliteter (belting og twang) man kan bruke. Seth Riggs ville frarådet å bruke en slik stemmeteknikk da det blir for mye luftkompresjon og det kan være for stor belastning for stemmeleppene.

Allerede når det gjelder et bestemt stiltrekk i sjangerne har med andre ord stemmeforskerne flere navn og teknikker å bruke, og de angriper dette forskjellig. Her kan vi se at stor kunnskap kreves for å mestre dette, og at graden av sunnhet kan diskuteres da Riggs mener dette er stor belastning for stemmen. Både Sadolin og Estill forklarer imidlertid at en god mengde støtte og kroppsforankring er ekstremt viktig for å få til denne

type stemmebruk, og det krever at vokalisten er i god fysisk form. Med denne kunnskapen vil man kunne mestre slik teknikk, og man vil også kunne greie å synge sunt.

Etter å ha studert en rekke stemmeforskere, undervist selv og fått undervisning fra diverse sangpedagoger støter jeg på problematikken om hva som er sunn teknikk og hva som er usunn teknikk. Det ser rett og slett ut til å være en evig diskusjon. Noe av grunnen til at Cathrine Sadolin ble inspirert til å forske på stemmen var å avkrefte diverse myter som hun opp gjennom tiden ikke følte stemte. Siden den klassiske kunstmusikken hadde monopol på hva som ble oppfattet som sunt oppstod det regler om sunnhet basert på vokaltradisjonen i dette feltet. Gjennom 400 år har det blitt utviklet en teknikk og et klangideal som har vært dominerende i pedagogkretser, og mye av denne holdningen og tankegangen henger igjen enda. Det er fortsatt mange som mener at det klassiske sunnhetsperspektivet er korrekt. Riggs er inne på et slik ideal når han snakker om strupehodets plassering. Han mener at det sunneste er å holde stupehodet i en mellomposisjon hele tiden, selv om man synger høye eller lave toner. I Sadolins og Estills forskning fant begge ut at strupehodet beveger seg likt med tonehøydene. Når man synger lave toner senker strupehodet seg og synger man høye tone heiser strupehodet seg. De fant også ut at om man senket strupehodet når man skulle synge i det høye leiet er det mye vanskeligere å nå tonene. De fant ingen usunnhet når man heiste strupehodet tvert imot. I deres forskning fant de ut at mange heller fikk problemer med sine stemmer hvis de ikke hadde høytstilt stupehodet i det høye leiet. I Sadolins og Estills teorier fokuserer de ikke like mye på strupehodet som Riggs der essensen i teorien er nettopp det å tvinge strupehodet ned på høye toner og opp på lave toner. I de tilfeller Sadolin og Estill jobber med det, er det for å heise strupehodet eller tungen<sup>75</sup> når man jobber i det høye leiet, noe som faktisk er det motsatte av det Riggs mener er sunt.

Når man hører en vokalist innenfor sjangere i soul eller heavy metal synge, har mange en mening og oppfatning om hvordan de synger uansett bakgrunn. Noen er imponerte over at han/hun er en dyktig vokalist, eller noen er imponerte over at han/hun får til å synge på den måten. Noen tar avstand fra slik sang og mener det er usunt, og noen er imponerte over at han/hun får til å synge noe som er så usunt. Noen har ingen oppfatning av grad av sunnhet i det hele tatt, men synes det passer til sjangeren. Mange vokalister innenfor disse sjangerne synger ofte i et veldig høyt leie over lengre tid og ofte putter de på diverse

---

<sup>75</sup> Høy baktunge hjelper til med å heise strupehodet.

støyeffekter på stemmen. De turnerer lenge og noen band har regelmessige konserter. Mange av vokalistenes stemmer blir ikke preget av denne type stemmebruk og synger slikt over lengre tid og har fortsatt stemme igjen etter en turné. De får også til å synge med støyeffekter over lengre tid, så hvorfor har man en oppfatning av at de synger usunt? Kanskje særlig i heavy metal utfordres dette synet på stemmebruk for mange, og til og med sangpedagoger og andre stemmekyndige kan omtale denne type stemmebruk som meget usunn. Selv sa jeg meg enig i dette utsagnet fordi jeg trodde på mine sangpedagoger. Da Sadolin dukket opp med sin forskning i ryggen fortalte hun at om man bruker «riktig» teknikk skal man slippe å skade stemmen. Jeg støtter absolutt hennes teori og jeg vil i tillegg stille spørsmålene: Hvis en rock/heavymetal-sanger har usunn teknikk vil han/hun da klare å holde ut på konserter og turnér i flere måneder og fortsatt ha stemme igjen når turnéen er over? Eller hvis en rock/heavymetal-sanger har usunn teknikk vil han/hun i det hele tatt greie å synge?

Min oppfatning av dette er at siden den klassiske sangtradisjonen har vært så tydelig på f.eks at støyeffekter og høytstilt strupehodet er usunt har dette spredt seg som en generell forestilling i kulturen vår. Denne tradisjonen har vært (og er) en høykultur i den vestlige verden og dens «regler» har dermed dominert utdanningsinstitusjonene. Både Peckham og Estill mener at det ikke er noe usunt å synge f. eks i belting, men at det er noen restriksjoner man må følge for at det ikke skal bli usunt. Det samme mener Sadolin med sine effekter. Det at det krever stor bevissthet ved å synge i det høye leiet og med effekter hersker det imidlertid ingen tvil om.

I rytmisk vokaltradisjon kommer man over beskrivelser som kan oppleves negativt. Den kraftige lyden belting beskrives noen ganger som presset. Anne Danielsen forklarer belting som: «Presset brystklang i høyt register». (Danielsen 2012, s 383) Å beskrive at en stemmelyd er presset kan oppfattes som et negativ måte å synge på. Danielsen skriver i denne forbindelsen at Aretha Franklin bruker mye belting, men selv om hennes måte å synge på kan oppleves kraftig og spiss, er hennes teknikk fri for spenninger og Franklin opplever det lett siden hun er i sentrum<sup>76</sup> av funksjonene hun synger i. Det er derimot litt negativt å beskrive stemmebruken som presset, da det kan oppleves som en «uriktig» måte å synge på. Vi ser også at Franklin har brukt stemmen på denne måten helt til hun

---

<sup>76</sup> Sentrum av en funksjon forklarer Sadolin som der det oppleves lettest å synge og mange synge i fem timer uten å ta noe skade av det. Dette kan bare skje om man treffer sentrum av én av de fire funksjonene. Man kan ikke blande dem.

ble rundt 50 år. I låten «You Can't Take Me For Granted» (1991) rundt 3:16 velger Franklin å ta fram et av hennes signaturtrekk som er *skrik*<sup>77</sup>. Her synger hun i et høyt leie med kraftig volum, som indikerer på en beltingkvalitet. Dette beviser også at hennes stemme ikke har tatt skade av en presset stemme eller en usunn bruk gjennom mange år<sup>78</sup>.

Felles for vokaltradisjoner i soul og heavy metal er at vokalistene synger med mye kraft i et høyt leie som Estill og Sadolin mener er avanserte teknikker. Jeg tror det er flere grunner til at enkelte soul-, og metalvokalistene får problemer med stemmene sine. Som alle fire stemmeforskerne legger vekt på er stemmen en del av kroppen, og at kroppen er like avgjørende som selve stemmen. Det er viktig når man synger å ha god allmenntilstand presiserer både Peckham og Sadolin, og Estill mener at i belting (som mange av vokalistene i soul og heavy metal bruker) er det ekstremt viktig med forankring i hode/nakke og kroppen. Har man ikke dette kan det føre til slitasje på stemmen. Alle fire stemmeforskerne skriver også at røyk og alkohol påvirker stemmen i negativ forstand fordi det er med å tørke ut slimhinnene på stemmebåndene og kroppen generelt slik at man blir tørr i halsen. Slimet er der for å beskytte stemmen og når det er borte kan det være uheldig når man synger. Når rockevokalistene er på turné er det ofte kombinert med hyppige konserter, derav lite restitusjon, mye alkohol og diverse rusmidler over lengre tid. Jeg tror ikke teknikken deres i utgangspunktet er usunn, men når de er slitne i kroppen finner stemmen andre måter å kompensere på for å få til det samme og da kan det oppstå spenninger i stemmen. Vi vet at enkelte hardrock- og heavy metal-vokalistene som har eller har hatt stemmeproblemer f. eks i form av stemmeknuter. Steven Tyler i Aerosmith har en slør av luft på sin stemme når han snakker, slik at det høres ut som at han er hes. Det kan i dette tilfellet høres ut som at stemmeleppene ikke lukkes på rett måte, og det slippes litt luft gjennom dem. Vi vet også at hardrock-musikere, deriblant Tyler, har hatt et liv fylt med mye alkohol, røyk og dop i tillegg til et langt turnéliv og en enorm mengde innspillinger og konserter. (Dunn 2011) Stemmebruk i denne sjangeren krever god teknikk, men også god allmenntilstand fordi det også krever at sangeren er i god fysisk form. Med alkohol, røyk og dop ødelegger man kroppen, og dermed gir ikke det et godt grunnlag å synge teknisk krevende materiale på. Det er grunn til å tro at et slikt liv er med på

---

<sup>77</sup> Skrik er en effekt Sadolin forklarer som et kraftig utrop i et høyt leie. Dette skriket kan være twanget, med eller uten distortion.

<sup>78</sup> Aretha Franklins stemmebruk har i de senere år vært preget av snytebelt (twanget nøytral) framfor en belt, trolig på grunn av mangel på krefter som beltingen krever. Dette kan ha en sammenheng med vektproblem og alder.



ødelegge stemmer, heller framfor en usunn stemmeteknikk. Soulsangeren Aretha Franklin har røkt i mange år, noe vi kan høre høre på stemmen hennes fra 1980-tallet og videre i karrieren. (Franklin og Ritz 1998) Her oppstod det et slør av luft på stemmen hennes (sannsynligvis på grunn av røykingen) som gjorde at stemmeleppene ikke fikk lukket seg, og det er trolig dette som har preget stemmen hennes framfor en dårlig stemmeteknikk<sup>79</sup>.

Peckham, Estill og Sadolin ber utøveren lytte til stemmen sin og kjenne etter. Det er bare en selv som kjenner om det er vondt eller ikke. Sadolin mener at alle kan få til alle lyder på sunn måte og Estill opererer med utsagnet: «Så lenge det føles sunt, er det sunt». Disse utsagnene høres fornuftige ut. Alle tre mener at stemmen er individuell og det kan forekomme forskjeller og det er bare en selv som kjenner om det er sunt eller ikke. Det er derfor ikke så lett å komme med noen generell konklusjon i forhold til sunnhetsperspektivet, men jeg tror det uansett er viktig å ta med seg det stemmeforskerne mener, være kritiske til det og ta med seg det man selv mener er nyttig og fruktbar informasjon.

---

<sup>79</sup> Dette kan vi høre på låten Another Night (1985), der det høres ut som hun har tilført luft på stemmen sin.

## 7. Litteraturliste:

- Burnim, M V & Maultsby, P K. 2006. 'An Introduction.' i *African American Music*: New York: Routledge Taylor & Francis Group
- Estill, J. 2005. *Estill Voice Training: Level One, Figures for Voice Control*. Pittsburgh, Pennsylvania: Estill Voice Training Systems International, LLC
- Danielsen, A. 2012. 'Afroamerikansk populærmusikk etter 1960' i Hovland, E (red). *Vestens musikkhistorie: Fra 1600 til vår tid*. Oslo: Cappelen Damm AS
- Danielsen, A. 2006. *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- Floyd, Jr. S A. 1996. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press
- Franklin, A & Ritz, D. 1998. *Aretha: From these roots*. New York: Crown Productions, Inc
- Klimek, M, M. 2005. *Estill Voice Training System: Level Two, Figure Combinations for Six Voice Qualities*. Pittsburgh, Pennsylvania: Estill Voice Training Systems International, LLC
- Kvale, S, Brinkmann, S. (2010). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Molde, A., & Salvesen, G. 2006. *Ekko 2*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Nketia, K J.H. 1974. *The Music of Africa*. New York: W W Norton & Company
- Peckham, A. 2010. *The Contemporary Singer. Elements of Vocal Technique*. Boston: Berklee Press
- Riggs, S. 1992. *Singing for the stars*. Los Angeles, California: Alfred Publishing Co., Inc
- Ruud, E. 1995. 'Kvalitativ metode i musikkpedagogisk forskning' i Jørgensen, H. & Hanken, I.M (red). *Norsk musikkpedagogisk forskning. NMH-publikasjoner (2)*. Oslo: Norges musikkhøgskole
- Sadolin, C. 2008. *Complete Vocal Technique*. København: CVI Publications ApS
- Starr, L & Waterman, C. 2006. *American Popular Music*. New York: Oxford University Press

Tagg, P. 2000. 'Analysing Popular Music. Theory, Method, and Practice.' i Middleton, R. (red) *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press

Trunk, E. 2010. *Eddie Trunk's Essential Hard Rock and Heavy Metal*: New York: Abrams Image

Walser, R. 2003. 'Popular music analysis: Ten apothegms and four instances' i Moore, A F. (red). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press

Walser, R. 1993. *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Werner, C. 2006. *A Change Is Gonna Come: Music, Race & the Soul of America*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press

#### **Fjernsynsprogrammer:**

Dunn, S. 2011. *Metal Evolution*. TV-dokumentarserie: Sendt: Nrk1 10.3.2012-31.3.2012.

#### **Musikkreferanser:**

Aerosmith. 1993. Cryin'. *Get a Grip* (Geffen)

Aerosmith. 1998. I Don't Want to Miss a Thing. *Armageddon: The Album* (Colombia)

Anastacia. 2000. I'm Outta Love. *Not That Kind* (Epic)

Aretha Franklin. 1964. Soulville. *Unforgettable: A Tribute To Dinah Washington* (Colombia)

Aretha Franklin. 1967. Baby, I Love You. *Aretha Arrives* (Atlantic)

Aretha Franklin. 1967. Chain of Fools. *I Never Loved a Man The Way I Love You* (Atlantic)

Aretha Franklin. 1967. Respect. *I Never Loved a Man The Way I Love You* (Atlantic)

Aretha Franklin. 1967. Save Me. *I Never Loved a Man The Way I Love You* (Atlantic)

Aretha Franklin. 1968. Come Back Baby. *Lady Soul* (Atlantic)

Aretha Franklin. 1968. Think. *Aretha Now*. (Atlantic)

Aretha Franklin. 1970. Son of a Preacherman. *The Girl's in Love with You* (Atlantic)

Aretha Franklin. 1970. Spirit in the Dark. *Spirit in the Dark* (Atlantic)

Aretha Franklin. 1972. Border Song (Holy Moses). *Young, Gifted and Black* (Atlantic)

Aretha Franklin. 1991. You Can't Take Me For Granted. *What You See Is What You Sweat* (Arista)

Aretha Franklin. 1985. Another Night. *Who's Zoomin' Who?* (Arista)

B.B. King. 1969. The Thrill is Gone. *Completely Well* (Bluesway/ABC Records)

Charles Brown. 1951. Black Night. *Single* (Aladdin)

Christina Aguilera. 2005. Ain't No Other Man. *Back to Basics* (RCA)

Clara Ward. 1959. The Old Landmark. *Gospel Concert* (Dot Records)

Clara Ward. 1969. Feeling Good. *Soul and Inspiration* (Caroline World Service)

Deep Purple. 1972. Highway Star. *Machine Head* (EMI/Purple Records)

Diana Ross. 1970. Ain't No Sad Song. *Everything Is Everything* (Motown)

Dimmu Borgir. 2003. Progenies of the Great Apocalypse. *Death Cult Armageddon* (Nuclear Blast Records)

Dead By April. 2009. Losing You. *Dead By April* (Universal)

Donny Hathaway & Roberta Flack. 1972. Where Is the Love. *Roberta Flack & Donny Hathaway* (Atlantic)

Edith Piaf. 1961. Non, Je Ne Regrette Rien. *Piaf at the Paris Olympia* (EMI Colombia)

Elvis Presley. 1956. Love Me Tender. *Love Me Tender* (RCA Records)

Heart. 1987. Alone. *Bad Animals* (Capitol)

Herman's Hermits. 1966. No Milk Today. *There's a Kind of Hush All Over the World* (Colombia)

Howlin' Wolf. 1954. Evil - Is Going On. *Single* (Chess)

Howlin' Wolf. 1959. I Asked For Water (She Gave Me Gasoline). *Moanin' in the Moonlight* (Chess)

Jackie Wilson. 1967. (Your Love Keeps Lifting Me) Higher and Higher. *Higher And Higher* (Brunswick Records)

James Brown. 1956. Please, Please, Please. *Please, Please, Please* (Federal)

James Brown. 1960. Wonder When You're Coming Home. *Think!* (King)

James Brown. 1965. I Got You (I Feel Good). *I Got You (I Feel Good)* (King)

James Brown. 1966. It's A Man's Man's Man's World. *It's A Man's Man's Man's World* (King)

James Brown. 1967. Cold Sweat. *Cold Sweat* (King)

James Brown. 1968. Say It Loud (I'm Black and I'm Proud). *Say It Loud (I'm Black and I'm Proud)* (King)

James Brown. 1970. Georgia on My Mind. *It's a New Day - Let a Man Come in* (King)

James Brown. 1970. Sex Machine. *Live Album* (King)

James Brown. 1986. Living in America. *Rocky IV* (Scotti Bros.)

Joe Cocker. 1969. Why a Little Help From My Friends. *Why a Little Help From My Friends*. (A&M)

John Lee Hooker. 1951. I'm In The Mood. *Single* (Crown)

John Lee Hooker. 1956. Leave My Wife Alone. *The Blues* (Crown)

John Lee Hooker. 1962. Boom Boom Boom. *Burnin'* (Vee-Jay)

Louis Jordans & His Tympany Five. 1957. Choo Choo Ch' Boogie. *Somebody Up There Digs Me* (Mercury)

Marvin Gaye. 1968. I Heard it Through The Grapevine. *In The Groove* (Motown)

Mahalia Jackson. 1947. Move On Up a Little Higher. *The World's Greatest Gospel Singer* (Colombia)

Mahalia Jacksons. 1954. Keep Your Hands on the Plow. *The World's Greatest Gospel Singer* (Colombia)

Mahalia Jackson. 1969. Just A Closer Walk With Thee. *The Great Mahalia Jackson* (Columbia)

Mariah Carey. 2009. I Want to Know What Love is. *Memoirs of an Imperfect angel* (Island)

Marion Williams. 1971. I Shall Be Released. *Single* (Atlantic)

Marion Williams. 1994. Packin' Up. *My Soul Looks Back* (Shanachie Records)

Martha and the Vandellas. 1965. Nowhere to run. *Dance Party* (Motown)

Meat Loafs. 1993. I'd Do Anything For Love (But I won't do that). *Bat out of Hell II: Back Into Hell* (MCA)

Muse. 1999. Unintended. *Showbiz* (Taste/Mushroom)

Nightwish. 2001. Over The Hills And Far Away. *Over the Hills And Far Away* (Spinefarm Records)

Otis Redding. 1965. Respect. *Otis Blue* (Volt/Acto)

Otis Redding. 1968. Hard To Handle. *The Immortal Otis Redding* (Atco)

Queensrÿche. 1988. Eyes Of a Stranger. *Operation: Mindcrime* (EMI)

Ray Charles. 1954. Come Back Baby. *Ray Charles* (Atlantic)

Ray Charles. 1954. I Got a Woman. *Ray Charles* (Atlantic)

Ray Charles. 1956. Hallelujah, I Love Her So. *Ray Charles* (Atlantic)

Ray Chares. 1958. Night Time Is The Right Time. *Ray Charles at Newport* (Atlantic)

Ray Charles. 1959. What I'd Say. *What I'd Say* (Atlantic)

Ray Charles. 1961. Unchain My Heart. *Single* (ABC-Paramount)

Robert Johnson. 1937. Sweet Home Chicago. *Single* (Vocalion)

Ruth Brown. 1953. Mama, He Treats Your Daughter Mean. *Single* (Atlantic)

Ruth Brown. 1953. Wild Wild Young Men. *Ruth Brown* (Atlantic)

Sam and Dave. 1966. Hold on, I'm Comin'. *Hold on, I'm Comin'* (Stax)

Sam Cooke. 1964. A Change Is Gonna Come. *Ain't That Good News* (RCA Victor)

Screamin' Jay Hawkins. 1956. I Put a Spell on You. *At Home With Screamin' Jay Hawkins* (Okeh)

Stevie Wonder. 1970. Heaven Help Us All. *Signed, Sealed and Delivered* (Tamla)

Stevie Wonder. 1972. You And I. *Talking Book* (Tamla)

Stevie Wonder. 1973. Higher Ground. *Innervisions* (Tamla)

Stevie Wonder. 1973. Living For the City. *Innervisions* (Tamla)

Stevie Wonder. 1976. Love's in Need of Love Today. *Songs in the Key of Life* (Tamla)

Stevie Wonder. 1980. Lately. *Hotter Than July* (Tamla)

The Beatles. 1963. She Loves You. *Single* (Parlophone)

The Impressions. 1965. People Get Ready. *People Get Ready* (ABC-Paramount)

The Impressions. 1967. We're a Winner. *We're a Winner* (ABC-Paramount)

The Miracles. 1965. The Tracks of My Tears. *Going to a Go-Go* (Tamla)

The Supremes. 1964. Baby Love. *Where Did Our Love Go* (Motown)

The Supremes. 1966. You Can't Hurry Love. *The Supremes A' Go-Go* (Motown)

The Clara Ward Singers. 1994. How I Got Over. Meeting Tonight (Vanguard Records)

Willie Dixon. 1954. Hoochie Coochie Man. *Single* (Chess)

Willie Dixon. 1970. Back Door Man. *I Am The Blues* (Colombia)

Wilson Pickett. 1966. Land of 1000 dances. *The Exiting Wilson Pickett* (Atlantic)

Wilson Pickett. 1967. Funky Broadway. *The Sound of Wilson Pickett* (Stax)

Whitney Houston. 1992. I Will Always Love You. *The Bodyguard: Original Soundtrack Album* (Arista)

# Intervjuguider

## Intervjuguide 1

- 1) Kan du nevne noen viktige stiltrekk innenfor metall. Tenker generelt. Hva gjør metal til metal?
- 2) Kan du si noe om stemmebruken generelt
- 3) Det er veldig mye forskjellig stemmebruk i metal. Jeg vil gjerne vite mer om alle type lydene.
  - a) Hva kaller dere lydene?
  - b) Hvordan høres det ut?
  - c) Hvordan lager man de?
- 4) Jeg har tenkt å skrive om stemmebruken til vokalisten i Nightwish og Dead by april - Kan du si noe om denne type stemmebruk?
- 5) Har du andre tips i forhold til valg av vokalister innenfor metal?

## Intervjuguide 2

- 1) Jeg vil gjerne at vi skal diskutere litt om metalcore og dens plassering i heavy metal. Sjangeren er ettersom jeg har skjønnet veldig populær - men hvor viktig er den for utviklingen og hører den hjemme i historien?
- 2) Deretter kommer vi inn på teknikken «screamo». Er det for det meste coresjangeren screamo dukker opp? evt i hvilke sjangere dukker screamo opp?
- 3) False Chord, fortell meg det du vet om det og hva du tror skjer.
- 4) Hvilke vokalister (band) bruker denne teknikken?
- 5) Strupesang (overtonesang). Fortell meg mer om det? og hvor ofte og hvor viktig er det for vokaltradisjonen.



a) Hvilke vokalister (band) bruker dette?

6) Det samme med pigsqueel!

a) Hvilke vokalister (band) bruker dette?

### **Intervjuguide 3**

1) Kan du nevne noen viktige musikalske stiltrekk innenfor soul.

a) Hva er det som er spesielt med soul?

2) Kan du si noe om stemmebruk og vokaltradisjoner i soul? (Detaljerte beskrivelser)

3) Jeg oppfatter ulike vokale retninger innenfor soul, man har en røff "R&B" vokal alá Otis Redding, en gospelinfluert vokal som Aretha Franklin og en mer mykere Motownsound alá Diana Ross og Marvin Gaye.

A) Kan du karakterisere de forskjellige retningene?

B) Hvilken leir hører du hjemme i?

4) Jeg har tenkt å analysere stemmebruken til vokalistene Aretha Franklins "Think" og Ray Charles' "I Got a Woman". Kan du si noe om denne type stemmebruk?

5) Har du andre tips i forhold til valg av vokalister eller låter innenfor soul, som er enda mer stilistiske?