

# Vokalrytmikk

*- En studie av vokalistens rytmiske rolle i groovebasert musikk*



**Elise Måsvær**

Masteroppgave i Musikkvitenskap  
Institutt for Musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo  
Våren 2017



## Forord

Arbeidet med denne oppgaven har vært en svært lærerik prosess, og til tider både faglig og personlig utfordrende. Det er flere mennesker som har vært til stor hjelp for meg i denne tiden, og jeg vil først og fremst takke min solide veileder Anne Danielsen, som har vært til stor inspirasjon gjennom givende samtaler og godt samarbeid. Tusen takk for tålmodig, grundig og konstruktiv oppfølging, som har gjort at jeg etter hvert av våre møter har hatt ny motivasjon og nysgjerrighet. Takk til mine medstudenter på Institutt for Musikkvitenskap for en fin studietid. En stor takk går også til mine gode venner i København, som med støtte og oppmuntring under mitt utvekslingsopphold ved Københavns Universitet har bidratt til en uforglemmelig tid. Takk til Martin Johannessen for kyndig tilbakemelding, korrektur og personlig støtte, og til pappa Håkon for nøye korrekturlesing, samt alle andre samtalepartnere for interessante innspill. Til slutt vil jeg sende en takk til min Tobias, som har vært en stor støtte for meg med mye tålmodighet og oppmuntring.

Oslo, mai 2017

Elise Måsvær

Copyright (C) Elise Måsvær

Mai, 2017

Vokalrytmikk

Elise Måsvær

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Innholdsfortegnelse

1. Introduksjon.....	7
1.1. Presentasjon av tema.....	8
1.2. Groovebegrepet.....	10
1.3. Oppbygning.....	11
2. Teori og Metode.....	13
2.1. Rytme og groove.....	13
2.1.1. Meter og rytme, figur og gest.....	13
2.1.2. Mikrorytmikk.....	17
2.1.3. Tidsopplevelse.....	17
2.2. Rytme og tekst.....	18
2.2.1. Fonologi.....	19
2.2.2. Stress.....	22
2.2.3. Talerytme.....	23
2.3. Metode.....	25
2.3.1. Analysehistorie.....	25
2.3.2. Analysen i en ny tid.....	26
2.3.3. Auditiv analyse.....	27
2.3.4. Visuelle hjelpemidler.....	28
2.4. Vokalrytmikk.....	29
2.4.1. Prosedyre for analysen av vokalrytmikk.....	29
2.4.2. Handlingskategoriene.....	30
2.4.3. Vokalrytmiske virkemidler.....	33
2.4.2.1. Vokalrytmiske effekter.....	34
3. Analyser.....	43
3.1. «Molasses».....	43
3.1.1. Tydelig rollefordeling.....	45
3.1.2. Allianse og retrett.....	47
3.1.3. Band versus hi-hat.....	49
3.1.4. Vokalist i fokus.....	52
3.1.5. Engasjert reprise.....	56
3.1.6. Vamp.....	56
3.1.7. Intens avslutning.....	59
3.1.8. Oppsummering.....	61
3.2. «Come Down».....	62
3.2.1. Live.....	63

3.2.2. Studio og steril groove: Komparative aspekter.....	71
3.2.3. Oppsummering.....	76
4. Drøfting.....	79
4.1. Vokalrytmiske tendenser i analysene.....	79
4.2. Vokalrytmikk i samspill: Innspill og Uttrykk.....	82
4.3. Vokalistens intrikate rolle i groove.....	85
4.4. Konklusjon.....	87
Referanseliste.....	89
Vedlegg.....	93

# 1. Introduksjon

Rytme og groove har ikke vært utgangspunkt for musikkvitenskapelig forskning i særlig lang tid. Vestlig musikktradisjon har definert musikalske verdier ut ifra andre parametre, som melodikk, klang og harmonier. I de siste årene har likevel forskningen på disse feltene blomstret, og rytmekognisjon, rytmeteorologi og grooveteorologi har blitt sentrale begrep innenfor populærmusikkstudier. Dette har ført til større forståelse av groove, hva prosessen å spille eller lytte til groovebasert musikk gjør med oss, samt hvilke elementer som skal til for at musikken oppfattes og defineres som groovebasert. Anne Danielsen beskriver groove som «[...] en vanlig betegnelse på det grunnleggende rytmiske mønsteret i en låt og vil i vestlig populærmusikk ofte begrense seg til det rytmiske fundamentet som utgjøres av trommer og bass, og ofte også av gitar, keyboards og/eller blås dersom de sistnevnte har en kompfunksjon.» (Danielsen, 2002:132). Dette synes å være en vanlig definisjon av groove, typisk for vestlig populærmusikk, som sier noe om stabilitet, og at grooven er utført av grunnkompet som et rytmisk fundament. Det indikerer dog at vokalistene ikke er inkludert i definisjonen.

Denne oppfatningen kan forklare hvorfor man kan oppleve kommunikasjonen mellom vokalist og andre instrumentalister innenfor groovebasert musikk som problematisk. Bandet arbeider ofte for en groove der de forskjellige instrumentalistene har sine distinkte roller, med tanken om at vokalisten leker seg på toppen av det hele. Men i praksis er det ikke mangel på vokalistens mulighet til å bidra på et 'dypere', rytmisk plan. Det finnes mange eksempler på grooveskapende sangere gjennom tidene, og ikke minst nåværende utøvere, som viser at man som vokalist kan spille en vesentlig rolle i den rytmiske veven som kalles for groove. Når det er sagt, er det ikke sikkert at man skal definere denne rollen for en vokalist på samme måte som man gjør for en trommeslager, og heller ikke på samme måte for en gitarist som for en bassist. Det finnes en rollefordeling som for de bestemte instrumentene innebærer visse føringer. Derfor er det åpenbart at også vokalistens rolle bør utforskes på sine egne premisser, og ut ifra instrumentets egne muligheter og begrensninger.

Det er selvsagt flere grunner til at den generelle oppfatningen om arbeidsfordelingen innenfor et band når det gjelder groove, er som den er. En grunn kan være at groove

defineres på forskjellige måter. I tråd med sitatet fra Danielsen over, ser noen på groove som en rytmisk base utført for eksempel av bandets rytmeavdeling bestående av trommer og bass. Denne definisjonen av groove har ikke vokalisten mulighet til å bidra til, på grunn av annerledeshet i klang, kraft og instrumentkapasitet. Andre tenker på groove som et fenomen kun skapt av instrumentalistene i et samspill, mens vokalisten står for formidlingsaspektet - det vil si i mer direkte kontakt med publikum. Men dersom man skal høre etter om musikk *groover*, kan man ikke se bort ifra magien til en rytmisk dyktig sanger, det være seg engasjementet og utbruddene til Michael Jackson, presisjonen til Eminem eller den tilbakeleverte time'n til D'Angelo; de spiller en rolle i låtens opplevelse av groove. Selv om sangeren fungerer i samspillet på en annen måte enn de andre instrumentalistene, så er det akkurat denne mangfoldigheten innad i bandet som skaper en spennende dynamikk. Dermed er det også relevant for denne mangfoldigheten å undersøke hvordan vokalisten spesifikt kan delta i grooven, noe denne oppgaven vil undersøke.

I denne oppgaven vil jeg ta utgangspunkt i rytmisk og groovebasert musikk, og se nærmere på hvordan vokalisten i en gitt kontekst gjennom rytmisk bruk av stemmen skaper musikk av en karakter som oppfattes groove-skapende. Oppgaven vil gjøre bruk av eksisterende relevant litteratur og gjøre auditiv analyse av to utvalgte musikalske eksempler. Overordnet er oppgaven forankret i populærmusikkstudier, da det er et av oppgavens mål å bidra til bedre terminologi i dette feltet enn den sangere har fra den klassiske skolen. Ønsket er å kunne utvikle, diskutere og anvende terminologi som passer for å beskrive og analysere fenomenet *vokalrytmikk* med tanke på å forhåpentligvis styrke feltet på dette området.

### **1.1. Presentasjon av tema og mål**

Vokalister er generelt underrepresentert i musikk-literaturen når det gjelder rytmikk som tema. Vi finner teorier om riktig sangteknikk og forskning på sunn stemmebruk, samt vokalisten som formidler av affekt, mening og uttrykk. I nyere tid har det også blitt forsket mer og mer på sangere innenfor populærmusikkfeltet, og de aspekter hos sangere som dette feltet fører med seg. Forskningen inkluderer blant annet andre masteroppgaver som belyser ornamentikk i R&B-sjangeren (Bjørlykhaug, 2015), improvisasjon i R&B og neo-soul (Åndahl, 2011) og vokalisten i gospelmusikk (Teien, 2014). Likevel, når det gjelder groove og rytmikk, finnes det få koblinger til vokalisten og sangerens rolle i samspill. Men mangelen på litteratur om emnet betyr imidlertid ikke at denne koblingen ikke finnes.



Det finnes nemlig eksempler på nyere arbeid som berører vokalens rytmiske rolle i samspill, som dermed belyser noe av denne oppgavens tematikk. For eksempel skriver Anne Danielsen (2006) om James Brown sin rolle som vokalist i funk-grooven, og hun kaller ham for en 'vocal percussionist' (2006:82). Perkusjonsbegrepet vil bli tatt opp flere ganger i oppgaven, da det er en god betegnelse for å forklare et aspekt ved den rollen som vokalisten kan ta i en groove. Danielsen har også analysert vokalens rolle i groove med kryssrytmiske elementer i artikkelen «Metrical Ambiguity or Microrhythmic Flexibility? Analysing Groove in 'Nasty Girl' by Destiny's Child» (2015). Serge Lacasse (2010) analyserer den mikrorytmiske effekten av paralingvistiske trekk hos en popvokalist i «Slave to the Supradiegetic Rhythm: A Microrhythmic Analysis of Creaky Voice in Sia's 'Breathe Me'».

Grunnen til at vokalrytmikk utover dette er et lite belyst tema, har antageligvis forskjellige og sammensatte årsaker. Mest sannsynlig henger det sammen med at den klassiske skolen, som lenge har preget terminologien, finner musikalsk verdi i en sangprestasjon av korrekt teknikk og klang. Dermed blir det i praksis et mål i seg selv å som sanger være i stand til å utføre melodiske elementer med formidling og overskudd. Når det gjelder sangerens sosiomusikalske posisjon, har sangere i musikktradisjonen ofte inntatt en formidler- og frontfigurrolle. Om dette også har resultert i at sangerens rolle har blitt begrenset til kun dette, er vanskelig å vite. Det oppleves uansett som et stadig voksende behov i både populærmusikkforskningen og -kulturen å definere vokal på nye og mer passende måter enn med det tradisjonelle fokuset på melodi og formidling, da dette ikke lenger tilbyr et tilstrekkelig språk. Terminologien som er basert hovedsakelig på klassisk sangteknikk fungerer ikke særlig godt for vokalist i samspillsituasjon i dialog med band og andre rytmiske instrumentalister. På denne måten oppleves musikk-literaturen som mangelfull i dag - både fordi litteratur som omhandler groove i mange tilfeller ekskluderer vokalists bidrag og dermed går glipp av flere aspekter, og fordi litteraturen om sang og sangteknikk kommer til kort når det gjelder undervisning om, og utførelse av, rytmiske elementer i vokal. Gjennom forskning på vokalrytmikk går man derimot inn i sider av vokalists rolle som man tidligere ikke har hatt terminologi til å snakke tilstrekkelig om. Med denne oppgaven ønsker jeg å gi disse sidene av vokalists rolle mer tyngde og akademisk oppmerksomhet. Ved å diskutere stemmen som et rytmisk instrument, og ta utgangspunkt i historie og tidligere forskning når det gjelder sangerens rolle parallellt med grooveteori, vil oppgaven fungere som en utvidelse av den etablerte forskningen. Gjennom denne utvidelsen kan man få bedre innsikt i det brede spekteret som ligger i vokalistrollen

- ved å belyse vokalrytmikken. I tråd med dette er oppgavens overordnede problemstilling: Hvordan bidrar vokalisten til groove?

Gjennom oppgavens gang vil det arbeides for å sette lys på hvordan vokalisten fungerer i samspillet, og hvilke måter han/hun gjør dette på. Dermed vil tilnærmingen til problemstillingen bli todelt: Hvilke groovebestemmende parametre har vokalisten til sin disposisjon? Og videre; hvordan brukes disse parametrene i praksis?

Det å velge en todelt problemstilling innebærer at det vil bli to forskjellige vinklinger på arbeidet. I og med at vokalrytmikk som fenomen er et lite utforsket område, oppleves det som uunngåelig å måtte kombinere to forskningsfelt; på den éne siden teorier om groove, og på den andre forskning på stemmen som et instrument.

Målet mitt med denne oppgaven er først og fremst å åpne opp for at vokalister i større grad kan bli inkludert i diskursen som omhandler groove. Dette er trolig en lang prosess som det krever mye forskning for å oppnå - mer enn denne oppgaven kan tilby. Noe av hensikten med forskningen er også å vise at sangere i like stor grad som andre instrumentalister må trene på det rytmiske samspillet. God *time* i forhold til andre kommer ikke av seg selv, og i samspill krever dette et spesielt samarbeid. Det er et ønske at forskningen på vokalrytmikk skal kunne legge til rette for denne rytmiske bevisstheten, da vokalrytmikken fordrer kreativitet og rytmisk overskudd for å tas i bruk, og åpner opp for at sangeren kan fungere som bidragsyter i groovebasert musikk. Selve begrepet fordrer fokus på grooven som en helhet, samtidig som at det anerkjenner at vokalisten som formidler står i en særegen posisjon innad i bandet. Oppgaven vil derfor arbeide for å samtidig adressere aspekter ved vokalistens rytmiske uttrykk som skiller seg fra de andre rollene som finnes i et band.

## 1.2. Groovebegrepet

Det vil i løpet av oppgaven forekomme begreper som kan oppfattes som uklare eller tvetydige. I denne sammenhengen vil *groove* være et slikt begrep. Groove er navnet på det grunnleggende rytmiske mønsteret i en låt som repeteres (Danielsen, 2002:132), men også en betegnelse på hvordan dette rytmiske mønsteret av figurer blir spilt: «[...] for å være en groove må grooven groove.» (Ibid.). Dermed fungerer substantivet også som et verb, og innebærer et samspill av parallelle, komplimentære elementer, hvor hvert element har en meningsfull oppgave.

Ofte vil en groove på tross av variasjoner og alternative spillemåter fremdeles inneholde de grunnleggende strukturelle komponentene som gjør akkurat denne grooven

gjenkjennelig og av gjennomgående samme karakter. Andre ganger vil en låt inneholde skifte av forskjellige groover, hvor ordet groove brukt i flertall indikerer et totalt skifte av karakter, og i noen tilfeller grunnleggende pulsfølelse og tempo. Ordet blir samtidig brukt som definisjon av en spesifikk type musikk, som kalles for *groovebasert* musikk. Denne musikken er i sin natur basert på dette samspillet; en dialog mellom de involverte instrumentalistene som indikerer en viss rytmisk struktur. Om rytmiske elementer i musikken opptrer på en spesielt fengende måte, omtales disse i oppgaven som *grooveskapende* elementer som defineres ved at de er heldige for opplevelsen av groove.

I oppgaven presenterer jeg det selvskapte begrepet *groovebilde*, som er utviklet på grunn av et behov for å bruke et annet ord enn et *lydbilde*. Det er ofte tydelig i lydbildet at instrumentalister har forskjellige roller i samspillet, som komplimenterer hverandre, og fyller lydbildet på en god måte. Ofte høres trommer og bass som strukturskapende i bunnregisteret, og gitar og keyboards med utfyllende *fills* og riff som er med på å skape et helhetlig og fullt lydbilde. Vokal i lydbildet ligger ofte *på topp*. Problemet ved å kun bruke lydbilde som referanse, oppstår i det at, mens lydbildet er generelt og ikke sier noe om de forskjellige bidragsytternes prestasjoner i seg selv, er *groovebildet* en beskrivelse der alle inkluderte instrumenter har en signifikant rytmisk rolle i grooven, og er med på å danne hele *bildet*. Tanken om et groovebilde stammer fra Trygve Teiens masteroppgave, hvor han henviser til det han kaller for groovekart (2014:26). Han definerer den rytmiske rollen til hvert av instrumentenes oppgave på makronivå gjennom en visuell figur. Dette kan være en nyttig poeng i også denne oppgaven, som fokuserer på å analysere ett enkelt bandmedlem sin rolle i grooven. Dette kan tydeliggjøre vokalistens plass i den helhetlige, rytmiske veven; groovebildet.

### **1.3. Oppbygning**

De forskjellige stadiene av forskningsprosessen har ført til en naturlig oppbygning i oppgaven. I første omgang blir det gjort rede for litteratur og teori, hvor tidligere forskning blir presentert i forhold til tema. Deretter vil det i samme kapittel bli gitt en presentasjon av metode, som i denne oppgaven innebærer en detaljert presentasjon av analyseredskap for hvordan å identifisere vokalrytmikk i en analysesituasjon. Som en del av dette vil jeg også presentere ny terminologi som er skapt for å ytterligere definere vokalrytmikk som vokalistens bidrag i den groovebaserte musikken. Begrepene som presenteres her har som hensikt å styrke analysene i oppgaven, og er essensielt for å forstå oppgavens fremstilling av musikalske elementer. Videre vil det bli presentert to omfattende analyser som hver tar for seg forskjellige utøvere av vokalrytmikk innenfor groovebasert musikk.

Disse er valgt på grunn av en karakteristisk vokalbruk som jeg opplever som interessant å forske på. Første analyse tar for seg en studioinnspilling med fremtredende og dominerende vokal, som skifter mellom forskjellige groover innad i låten. Andre analyse tar for seg en liveinnspilling av en groovesituasjon der vokal ikke synger melodi, men snakker teksten på en rap-aktig måte. De elementene som åpenbarer seg på grunn av mangelen på tonalitet her, åpner opp for diskusjon av flere aspekter innenfor vokalrytmikk, og utfyller første analyse på en fin måte. Denne liveinnspillingen vil bli satt opp mot den samme låtens studioinnspilling, for å undersøke forskjeller og likheter når det gjelder vokalrytmikk i live- og innspilt setting. Oppgavens siste del er et oppsummeringskapittel, som diskuterer funn i analysen, perspektiver på vokalrytmikken i etterkant av forskningen, og til slutt en konklusjon i forhold til oppgavens overordnede problemstilling.

## 2. Teori og Metode

Denne studien baserer seg på eksisterende forskning innenfor temaer som sammen strekker seg over flere felt. Dette innebærer elementer fra rytme- og grooveteori inkludert mikroritmikk, fonologi, anatomi og musikkpsykologi. Mest sentralt står likevel rytme- og grooveteorier, da forskningen baserer seg utelukkende på rytmiske aspekter ved sangerrollen i groovebasert musikk. Dette betyr likevel ikke at disse aspektene kun omhandler målbare, temporale mønstre. Christopher Hasty (2010) skriver i «*Meter as Rhythm*» om hvordan tonale aspekter i musikken kan ha en rytmisk funksjon. Kristoffer Yddal Bjerke (2010) forklarer i «*Timbral Relationships and Microhythmic Tension: Shaping the Groove Experience Through Sound*» hvordan klanglige verdier i rytmiske mønstre kan fungere som groovebestemmende parametre. Bob Snyder (2000) viser i «*Music and Memory*» forskjellige måter man som lytter mentalt grupperer rytmiske og andre musikalske hendelser ut ifra forskjellige dimensjoner i musikken. Noe forskning tilsier dermed at rytmiske elementer ikke kun omhandler det som kan måles som mønstre av en viss varighet og proporsjon over en målbar, temporal puls, men at flere aspekter spiller inn i oppfattelsen av rytme og groove. I dette kapittelet skal disse aspektene utforskes og settes i kontekst med metode og analyse av vokalrytmikk.

### 2.1. Rytme og groove

Som de mest sentrale begrepene i denne oppgaven, og som grunnlaget for det auditive analysearbeidet, vil rytme og groove i dette kapittelet bli tydelig definert - både hver for seg og i lys av relasjonen de har til hverandre.

#### 2.1.1. Meter og rytme, figur og gest

I sin bok «*Meter as Rhythm*» fremstiller Christopher Hasty (1997) meter og rytme som to distinkte, men gjensidig avhengige aspekter ved det vi oppfatter som musikalsk rytme. Meter representerer et regulativt, kvantitativt, temporalt mønster med faste, symmetriske proporsjoner (1997:3). Rytme fremstilles som et mer fleksibelt aspekt som skaper spenning mellom det metriske og realiseringen av andre tidspunkt med mer kvalitative mønstre med variert betoning og av en friere karakter (1997:4). Hasty understreker flere

ganger at meter er et *aspekt* av rytme, og ikke en motsetning, slik det i tradisjonell rytmeteori har vært vanlig å fremstille de to termene (1997:5). Meter er i denne sammenhengen betegnelsen på det strukturelle rammeverket, som puls og taktart - et rammeverk som rytmen er avhengig av for å kunne realiseres og gi mening. Rammeverket refererer til passering av tid, og rent musikalsk fungerer dette som samling av energi på punkter i tiden, som videre fungerer som en referansestruktur for videre rytmiske innslag. Rytmen har da funksjonen som lydlig realisering av meter, heller enn at meter er et skjema som rytmen måles opp mot. Dermed er rytmen et mindre strukturert fenomen, som også er gjenstand for subjektivitet i større grad enn meter. Hasty skriver at innenfor de teoriene som mener at rytme og meter må oppfattes som uforenelige motsetninger, kan rytmen ved å settes opp som en motsetning til meter, unngå å bli skjematisk og strukturert. Men av de samme grunnene vil rytmen dermed bli utilnærmelig for analyse på et dypere plan, dersom den skal forklares som et rent subjektivt motstykke. I disse tilfellene sitter vi kun igjen med vage forestillinger av 'spenning og avslapning' for å beskrive det som kan argumenteres for at er det mest komplekse aspektet ved en musikkopplevelse (1997:viii). Hasty poengterer at dette degraderer den musikalske rytmen i analyse, som han anser som mye mer komplekst og fascinerende enn som så.

Anne Danielsen (2006) presenterer teorien om den opplevde rytmen som sammensatt av klingende musikk og ikke-klingende referanser, som spiller videre på Hasty sine poeng, som refererer til henholdsvis rytme og meter. Danielsen viser blant annet til en artikkel fra 1948 av Richard Waterman, som presenterer begrepet 'metronome sense' (Danielsen, 2006:56). Begrepet er en betegnelse for en felles følelse av puls, eller en indre følelse av den strukturelle rammen som Hasty kaller for meter. Også John Miller Chernoff (1979) refererer til Watermans artikkel, og sier denne opplevdes som et gjennombrudd for musikere i vesten, når det gjaldt å forstå den musikalske sensibiliteten som var nødvendig for å enten spille eller høre på rytmisk afrikansk musikk.

In African music, it is the listener or dancer who has to supply the beat: the listener must be *actively engaged* in making sense of the music; the music itself does not become the concentrated focus of an event, as at a concert. It is for this fundamental reason that African music should not be studied out of its context or as "music": the African orchestra is not complete without a participant on the other side. (Chernoff, 1979:49)

Denne 'andre siden' som Chernoff nevner i slutten av sitatet, viser til denne indre følelsen av en strukturell ramme, eller følelse av meter og puls, som lytteren bidrar med til sin egen

opplevelse av musikken. Danielsen poengterer at begrepet 'metronome sense' fungerer dels misvisende i den forstand at ordet metronom refererer til en stødig og isokron puls, og at denne iboende følelsen av struktur heller blir formet individuelt gjennom forskjellig frasing og betoning hos den enkelte lytteren (2006:56). Dette innebærer at, selv om man som lytter får en forståelse av en indre, jevn struktur gjennom musikkens rytmer, kan den ikke nødvendigvis kalles isokron eller stødig, da denne strukturen påvirkes av subjektive måter å strukturere musikken på. Danielsen kaller dette fenomenet for en *virtuell struktur*. Referansene man forholder seg til i musikken består da av denne virtuelle strukturen i form av ikke-klingende referanser, samt de faktisk realiserte referansene i musikken som er klingende. Disse referansene kaller hun henholdsvis gest og figur. Sistnevnte innebærer blant annet taktart og puls som referansestruktur (jf. Hasty om meter) og fungerer som et rammeverk som er uunnværlig for gesten. Gesten er en klingende ytring i form av enkelttoner, riff eller lengre fraser. Disse er klingende, men signaliserer også sine ikke-klingende referanser, da de ikke-klingende referansene alltid kommer til uttrykk gjennom de klingende. Omvendt er det klingende i like stor grad avhengig av de ikke-klingende, som fungerer som grunnleggende skjematisk nødvendig for å forstå gesten, som også Hasty poengterer at rytme og meter trenger hverandre. Groove blir da skapt, ifølge Danielsen, i denne relasjonen mellom figur og gest.

Tidligere bidrag innenfor forskning på groove indikerer et hierarkisk forhold mellom referansestruktur og avvik fra denne. Danielsen legger vekt på at groove heller består av disse to nevnte aspektene i samspill. For å dykke litt dypere i Danielsen sin forklaring av *virtuell struktur*, blir det også relevant å inkludere et annet forskningsarbeid som er gjort i forlengelse av hennes teorier. I kapittelet «*Simultaneous Rhythmic events with Different Schematic Affiliations: Microtiming and Dynamic attending in two contemporary R&B grooves*» understreker Kristoffer Carlsen og Maria A. G. Witek (2010) at grooven blir uttrykt gjennom *figur* og *gest*. De skriver videre om fenomenet *entrainment*, en betegnelse på en prosess som arbeider for å oppnå synkronisering av to individuelle 'pendeler' (2010:54-55). Dette ble først forsket på innenfor fysikk, og teorien ble deretter tatt med videre til emner innenfor biologi. Forskning gjort av blant andre Mari Riess Jones (Large og Jones, 1999) forklarer denne prosessen innenfor persepsjon i tid og rytmekognisjon, og foreslår at man som lytter av musikk harmoniserer en intern 'pendel' med musikkens periodisitet gjennom *entrainment*. Når denne interne svingningen eller 'pendelen' blir eksponert for et eksternt temporalt, rytmisk mønster for eksempel gjennom musikk, vil en prosess starte der den indre 'pendelen' hos lytter påvirkes og streber etter synkronisering (Carlsen og Witek, 2010:54-55). Videre vil denne synkroniseringen skape

en forventning hos lytter om den eksterne 'pendelens' utvikling. Forventningene skaper en konsentrasjon av oppmerksomhetsenergi rundt disse slagene, som her danner det de kaller for en oppmerksomhetspuls. Denne skaper en forventning om hvor 'pendelens', det vil si musikkens, neste slag finner sted, samt forventning om størrelsen og omfanget på dette slaget. Dette omfanget kalles for *pulsområde*, og jo stødigere stimulusintervallene blir uttrykt av den eksterne 'pendelen', desto mer fokusert blir oppmerksomhetspulsen - og pulsområdet blir smalere. Når mikrorytmiske variasjoner kommer inn i bildet, vil vi se at pulsområdet blir utvidet som resultat, og fokuset blir distribuert over et videre tidsspenn (Ibid.). Det skal også nevnes at det i denne forskningen blir gjort rede for to typer *entrainment*, der den ytre og indre pendelen forholder seg til hverandre, og der hvor lytteren har aktivert flere indre, deltakende mønstre samtidig. Carlsen og Witek skriver om hvor stor effekt det har på lytterens oppfattelse av groove der hvor man evner å skape en utvidet puls utover det éne punktet som blir oppfattet som betoningpunktet. I eksempelet 'What About Us' av sangeren Brandy skapes det forskjellige oppfatninger av hvor pulsslaget inntreffer, noe som blir forklart som at det skaper et større oppmerksomhetsspenn hos lytter, og dermed et lavere oppmerksomhetsfokus i grooven (2010:61). Hvordan vi forholder oss til den virtuelle strukturen som lyttere blir da avgjørende for våre forventninger til hva som skal realiseres av klingende gester.

Robert Walser (1993) gir et relevant poeng i artikkelen «Out of Notes - Signification, Interpretation and the Problem of Miles Davis». Her forklarer han at kritikere gjennom årene har hatt problemer med å definere hva det er Miles Davis gjør som fenger publikum i så stor grad, og samtidig påpeker at Davis på ingen måte besitter den virtuositeten som ofte kjennetegner så store musikere:

The uneasiness many critics display toward Miles Davis's «mistakes», and their failure to explain the power of his playing, suggest that there are important gaps in the paradigms of musical analysis and interpretation that dominate jazz studies. Understanding Davis's missed notes and accounting for his success as a performer may require rethinking some of our assumptions about what and how music means. (Walser, 1993:345)

Her er det snakk om mening i musikk, heller enn groove, men det er også svært viktig for vår oppfattelse av groove at det blir tilført noe 'ekstra' og noe som blir skapt i øyeblikket, utover den gitte strukturen og utgangspunktet i en låt - som Walser påpeker at musikkritikere ikke evner å forklare. Blant annet understrekes det her at luft og 'missed notes' har en stor effekt på formidlingen dersom det blir brukt riktig. Poenget Walser



kommer med her, som er viktig for forståelsen av grooven, er at det ikke kreves virtuositet for å skape musikk som fenger. Heller understreker han at det er valget om å trekke seg tilbake og ikke realisere det som forventes, som hos Davis ofte skaper spenningen. Et viktig stikkord blir *forventninger*, som i groove skapes gjennom realiseringen av klingende og ikke-klingende referanser - eller fraværet av denne realiseringen.

### **2.1.2. Mikrorytmikk**

Den virtuelle referansestrukturen man tillegger musikken, både som instrumentalist og lytter, legger grunnlaget for hvordan vi opplever rytmen. Ifølge Iyer blir mye groovebasert musikk gjenkjent på bruken av mikrorytmikk og dens medfølgende avvik fra regulariteten i de skjematiske, ikke-klingende referansene (Iyer, 2002:403). Mikrorytmikk, som som blant annet omfatter mikrotiming hos en utøver, fungerer både som formidler av figur og struktur, samtidig som den gir en innsikt i utøverens interne representasjon av musikken (2002:397).

Disse mikrorytmiske uttrykkene signaliserer avvik fra en norm, og signaliserer dermed en spesifikk lyd eller lydgruppe som spesiell for lytterens sanser (Iyer, 2002:403.) Iyer fortsetter med å skrive at rytmisk uttrykk i groovebasert kontekst foregår på et så subtilt plan at det kan være vanskelig å gjenkjenne og identifisere på en annen måte enn karakterskapende og engasjerende i en groove. Men selv om gestene ofte fungerer på mikronivå, har de små avvikene fra strukturen potensiale for stor effekt. Mikrorytmikk opptrer gjennom å bryte med de forventningene som vi har etablert gjennom vår virtuelle struktur, eller som grooven har etablert for oss gjennom metriske gester, som indikerer hvor de rytmiske hendelsene skal befinne seg. Mikrorytmikken behøver ikke nødvendigvis å indikere avvik kun når det gjelder enkelthendelser i rytmen, men kan også komme til uttrykk som et regulært og gjennomgående fenomen som på én eller annen måte avviker fra den virtuelle strukturen og de forventningene vi har. Målet er å skape en friksjon i musikken, som er karakteristisk for den groovebaserte musikken. Men for å oppnå denne effekten, må figuren også komme til uttrykk i tilstrekkelig grad, for å kunne være en motpart til de mikrorytmiske gestene. Disse gestene er uforståelige og effektløse uten figuren. De to er gjensidig avhengige av hverandre, og det er i dette samspillet at grooven oppstår.

### **2.1.3. Tidsopplevelse**

Groove foregår over tid, og oppstår gjennom friksjon eller samsvar mellom rytmiske elementer. Christopher Small (1977) beskriver tidsopplevelsen i repetitiv groovebasert

musikk slik: «The repetitions of African music have a function in time which is the reverse of our own music - to dissolve the past and present into one eternal present, in which the passing of time is no longer noticed.» (Small, 1977:55) Lineær musikalsk tidsforståelse har en privilegert posisjon i vesten, både i musikkvitenskapen og i samfunnet generelt, men er kun én form for, og forståelse av, musikalsk tid. Small sier her at denne musikken fungerer som en motsetning til det lineære perspektivet på tid i vestlig klassisk musikk.

Groovebasert musikk gir en annen tidsforståelse som er ikke-lineær - men ikke-lineære tidsopplevelser kan imidlertid være forskjellige. Danielsen henviser til Kramers uttrykk 'vertikal tid' for musikk uten temporal artikkelasjon og progresjon (2006:154-155). Dette kan knyttes sammen med det Bob Snyder (2000) kaller for en vertikal dimensjon i musikken, som viser at vi som lytter ubevisst grupperer og separerer musikalske, ikke-temporale hendelser sammen, og dermed forholder oss til og tilnærmer oss denne vertikale dimensjon på en annen måte enn den horisontale dimensjonen som refererer til tid (2000:144).

Danielsen påpeker likevel at groove ikke er stillestående, men er heller i bevegelse og relasjon mellom de forskjellige elementene (2006:155), og denne bevegelsen krever aktiv deltakelse fra lytteren, som gjør at lytteren oppleves å bidra i dannelsen av grooven med sin deltakende struktur. Det er dette fenomenet som gjør at man kan 'miste seg selv' i musikken, hvor repetisjon og kontinuitet gjør at man beveger seg mentalt sammen med musikken i tiden, heller enn å høre på den utenfra og sette den i et rammeverk. Dette er et viktig aspekt av grooven når det gjelder analyse av dens rytmeelementer, og 'the groove experience', som Danielsen kaller det (2015:69). Hver nye, rytmiske gest får mening fra den foregående, samtidig som persepsjonen vår påvirker hvordan vi opplever grooven. Persepsjonen er igjen preget av kulturell og historisk sammenheng, i tillegg til våre preferanser, erfaringer og eventuell opplæring (Ibid.).

## 2.2. Rytme og tekst

Ett av hovedargumentene som viser nødvendigheten for dannelsen av et begrepsapparat for rytmiske sangere, er at vokalistene står i en spesiell rolle som ikke kan defineres på andre premisser enn sine egne - på grunn av tekstaspektet. Dette innebærer at noen rytmiske termer som brukes for andre instrumentalister i et band vil enten måtte bli oversatt til et språk relevant for sangerens muligheter og begrensninger, eller bli redefinert

for å kunne bli tatt i bruk. Selvsagt er premissene for rytme, groove og samspill de samme, men den rytmiske sangeren som instrumentalist har foreløpig et svært begrenset og lite definert referansespråk for instrumentet sitt. Følgende delkapittel vil ta for seg forskjellige aspekter som viser sangerens særegne rolle i samspillsituasjon, både når det gjelder instrumentet i bruk, utøvelse av rytmiske elementer, og begge disse aspektene i samspill med andre instrumenter. Disse aspektene innebærer fonologi, semantikk og formidling i vokal med meningsbærende elementer. Knyttet opp mot rytmeteori, kan vokalistens tekstlige oppgaver oppleves problematiske, men på samme tid åpne opp for mange muligheter. Når det gjelder produksjon av lyd, og hvilke lyder man kan bruke i rytmisk sammenheng, skal det først av alt gjennomgås noen fonologiske aspekter som har relevans for oppgavens analyse. Videre vil talerytme vises som grunnleggende for en vokalist sine rytmiske valg videre - både i en satt låt, og i en mer kreativ og spontan prosess. Det vil bli presentert forskjellige sider ved en tekstfremførelse som har påvirkning på det rytmiske uttrykket, og videre argumenteres for at tonale og ekspressive virkemidler kan være viktige for groove.

### 2.2.1. Fonologi

Tale blir produsert av en luftstrøm initiert i lungene som reiser gjennom luftrøret, og som frigjøres gjennom nese- eller munnhulrommene. Denne luftstrømmen modifiseres av forskjellige taleorganer<sup>1</sup>, og hver enkelt av disse modifikasjonene har forskjellig akustisk effekt som brukes for å skilne på lyder i fonetikk. Dette skriver Heinz J. Giegerich om i «English Phonology» (1992). Det vil i analyser av rytmisk artikulering være viktig å inkludere dette aspektet som kalles fonologi, som er en gren ut av den generelle lingvistikken. Giegerich presiserer videre at luften går gjennom fire prosesser i løpet av lydproduksjonen; Luftinitiering, lyddannelse, valget mellom det orale eller nasale hulrom, for å til slutt eventuelt danne *artikulering*, som skiller seg ut som viktigst i oppgavens kontekst. Daniel Jones (1972) skriver innledningsvis i «Outline of English Phonetics» at språk består av suksjon av lyder/segmenter fra taleorganene, uttalt med forskjellige attributter. Disse attributtene kaller han for *suprasegmentale egenskaper* (Jones, 1972:1), og vil bli forklart videre i neste delkapittel. Taleorganene har altså full kontroll når det gjelder produksjon av lyd, men også når det gjelder å stoppe lyden. De lufthindrende funksjonene i taleprosessen er viktige når man snakker om semantikk på et mikronivå.

---

<sup>1</sup> Man bruker begrepet 'taleorganer' om alle de involverte organene i taleprosessen. Prosessen starter i lungene, hvor luft sendes til strupehodet, stemmebåndene og svelget, artikuleres i munnhulen med tunge, lepper, gane og tenner, og frigjøres til slutt gjennom munn eller nese.

Ordet som skal uttales, og segmentene dette ordet består av, avgjør mye av karakteren til de rytmiske effektene og attributtene som kan farge en sangers frasering. Giegerich sin fremstilling av artikuleringsprosessen gjør dette enklere å forstå:

Most of the differentiation of the various speech sounds of a language takes place in the mouth, in a process called articulation. Due to the mobility of the lips and the tongue, the size and shape of the oral cavity as well as of the exit passage of the air stream can be greatly modified.

(Giegerich, 1992:6)

Han skiller deretter mellom to typer artikulatorer; aktive (de som kan røre på seg; nedre leppe og hele/deler av tungen) og passive (taket i munnen, tenner, øvre leppe). Disse artikulatoren fungerer på forskjellige måter for å skape forskjellig grad av friksjon, og selv de minste modifikasjonene i munnhulens artikulatorer skaper forskjellig akustisk resonans.

Først av alt når luftstrømmen stemmebåndene. De kan være aktiverte og tett sammen, og dermed presse luft gjennom den smale åpning som på grunn av denne luften vibrerer og skaper lydsvingninger og stemme. Dersom stemmebåndene er langt fra hverandre, skapes en hviske-lyd uten stemme. Hos noen vokalister høres ofte slike lyder også som en bevisst, rytmisk effekt, som for eksempel ved et markant innpust. Disse forskjellige lydene er avhengig av om åpningen mellom stemmebåndene, kalt *glottis*, er åpent eller lukket (Giegerich, 1992:2). Dersom den er lukket, vil ikke luft slippe gjennom i det hele tatt, fordi stemmebåndene er helt tett inntil hverandre. Dette kalles for lukket glottis. Lukket glottis, etterfulgt av den eksplosive lyden hørt når denne posisjonen blir frigitt, er et resultat av et glottalt stopp (1992:3). Dette er en veldig vanlig form for ansats hos en sanger på ord som starter med en vokal. Vokaler defineres generelt som lyder uten friksjonskapende hindringer i luftstrømmen (Jones, 1972:23), og fordrer dermed en annen type ansats enn det konsonanter gjør. Konsonanter defineres nemlig som lyder skapt i friksjon på ett eller annet sted i luftstrømmens løp, og kategoriseres videre etter forskjellige egenskaper. Første kategori er de med full stopp i munnhulen, som kalles for *plosiver*. Disse er aller mest interessant for rytmisk bruk, da de fungerer som svært effektfulle, presise og perkussive lyder: [t, d, p, b, k, g] (Giegerich, 1992:18-26). Spesielt de som ikke er stemte [t, p, k] får en lite syngbar karakter, med mer attack. Dette skal undersøkes videre i avsnittet om vokalrytmiske virkemidler. Andre kategori omhandler konsonanter som lar luftstrømmen fortsette, men med friksjon (som skiller dem fra vokalene med fri passasje). Disse har alltid en form for åpning i munnhulrommet, men med distinkte forskjeller i type friksjon, som kan deles opp i tre forskjellige artikulasjonskategorier;

Nasale konsonanter må alltid være stemte, og innebærer full stopp i munnhulen og passering gjennom nesehulen: [m,n]. De frikative konsonantene høres som friksjon, uavhengig av stemme eller ei: [f, v, s, z, h], og approksimanter har åpninger rundt/gjennom en hindring skapt med tungen [j, l, r].

Dette er en svært grunnleggende og forenklet gjennomgåelse av lyder og prosesser, og det finnes flere både kategorier og nyanser enn de nevnt her. Det finnes også forskjell på teorier innenfor forskning på fonologi, men denne oppgavens fremstilling forholder seg nøytral.<sup>2</sup>

Man skiller mellom fonemer og talelyder i denne diskursen, hvor sistnevnte i større grad vil bli objekt for de visuelle fremstillingene i analysen senere i oppgaven. Fonemer er det minste mulige segmentet som kan altereres til å forandre betydning i et ord (for eksempel forskjellen på første *fonem* i [red] og [bed]), men talelyder er bestemte fonemformasjoner av bestemt akustisk kvalitet. Disse er altså forskjellige, ikke-hierarkiske kategorier i fonologien. «Let us call the underlying representation of a speech sound a phoneme; units on the abstract level of representation are phonemes, those on the concrete phonetic level are simply speech sounds [...]» (Giegerich, 1992:31). I oppgaven vil derimot fonemer i utgangspunktet bli brukt for å henvise til den enkelte bokstav eller lyd som er viktig for den rytmiske enheten som skal analyseres, og ellers vil man dele opp disse talelydene etter behov i analysesituasjonen - ofte som bokstaver, segmenter, stavelser etc. I praksis vil disse fremstillingene fungere som en slags forenklet fonemisk transkripsjon, som prinsipielt går ut på å vise ett symbol per fonem (Jones, 1972:51), hvorav denne oppgaven ofte vil bruke én talelyd per rytmiske hendelse i fremstillingene. Jones går detaljert til verks for å definere og kategorisere forskjellige uttaler av de forskjellige fonemene etter hvilke andre lyder som kommer før eller etter. Da denne oppgaven tar for seg satte ord og lyder i form av en sangtekst, vil det ikke være hensiktsmessig å gå inn på det feltet som omhandler fonemenes variasjoner i seg selv, og å skille mellom disse. Likevel vil det i noen tilfeller være relevant å se på spesifikke fonemer for å vise til deres rytmiske effekt. Tekst vil forøvrig bli markert med [ ], og det samme vil fonemer og taleord som skal fremheves i analysen<sup>3</sup>. Ord kan enten fremstilles i sin helhet, eller deles opp basert på

---

<sup>2</sup> Det finnes forskjell på fremstillinger og kategorisering av fonemer. Se Giegerich, 1992; Jones, 1975; Nilsen, 2010.

<sup>3</sup> Se Nilsen, 2010:33-36 for fremstilling av elementer i transkripsjonen.

stavelser og/eller rytmisk verdi, ved hjelp av en bindestrek: '-'. Dette vil også presiseres i analysene, hvor ord ofte blir delt opp i segmenter basert på fonemenes rytmiske funksjon.

Når det gjelder fonologi sett i sammenheng med forskning på timing og mikrorytmikk, skriver Vijay Iyer at det i groovebasert musikk sees som et ideal å skape asynkrone slag gjennom både forskjellig klang på de involverte elementene, samt temporale detaljer i forhold til puls (Iyer, 2002:400). Som nevnt i avsnittet om mikrorytmikk, har groove ofte elementer av friksjon som skaper spenning i musikken. Dette innebærer for eksempel at to forskjellige klanger markerer samme rytmeslag, eller at to markeringer opptrer i smått forskjøvet tid i forhold til hverandre. Fenomenet med de asynkrone slagene impliserer i seg selv et kollektivt samspill med flere bidragsyttere. Slike asynkrone slag har en *range* seg imellom i tid, og Iyer sitt spesifikke eksempel (figur 1, 2002:400) viser at avstanden mellom elementene ligger på 30 millisekunder. Det samme er omtrentlig varigheten på et fonem i talepersepsjon, og denne korrespondansen, skriver han, foreslår en korrelasjon mellom musikkpersepsjon og taleprosesser på auditivt nivå:

[...] the mouth movements related to the syllable correspond to rapid rhythmic digital motion, whereas the quicker lingual motion associated with phonemes correspond to the microrhythmic asynchronies of groove-based music. (Iyer, 2002:401)

Disse kvasi-synkrone markeringene kalles for *flams*, og er et vanlig virkemiddel i slagverk ved hjelp av små markeringer før eller etter det gjeldende slaget. Ordet indikerer ved bruk av to konsonanter innledningsvis at det selv fungerer som et eksempel på fenomenet - som et onomatopoetikum. Flams har blant annet funksjonen som et hjelpemiddel for å oppnå slike kvasi-synkrone markeringer (Iyer, 2002:400), og i for eksempel slagverk prøver man å oppnå dette intensjonelt. Fonemer i form av flams har dermed muligheten til å bidra til det heterogene soundidealet i groovebasert musikk, og til opplevelsen av en kollektiv deltakelse ved å forsterke oppfattelsen av to klanglige bestanddeler (Ibid.)

### **2.2.2. Betoning**

Simon Frith (1996) skriver at vi i tale skaper mening gjennom betoning (1996:181), som er tett knyttet til rytmisk bruk av vokal. Det vil bli tatt utgangspunkt i engelsk uttale i denne oppgaven, da analysene tar for seg engelskspråklige artister. Likevel vil det i utgangspunktet forsøkes å vise til prinsipper som kan overføres til et hvilket som helst språk. Det er ikke viktig med den engelske uttalen i seg selv, men det faller naturlig å

bruke denne som eksempel innledningsvis, da analysene som omhandler engelskspråklige artister kan referere tilbake til teoriene som det blir skrevet om her. Dette er også det eneste avsnittet hvor ordet stress blir brukt som et objekt, heller enn en tilstand, som viser til det engelske ordet for betoning. Intonasjon og stress vil senere bli henvist til som aksent, av den grunn at det fungerer bedre som en måte å vise til rytmiske parametre, enn det tonale aspektet som intonasjon indikerer. Videre er det også heldig for tema å bruke terminologi som er mindre spesielt for sang, og mer generelt for rytmiske parametre.

Giegerich (1992) viser til stress i tre former; primært, sekundært og fraværende stress, hvor det for hvert leksikalske ord finnes én stavelse med primært stress, og opptil flere med sekundært stress (1992:179). Han sier at stress får utslag i økt energi, volum og, oftest for det primære stresset, skifte av pitch.<sup>4</sup> Disse forskjellige typene stress vil i sammenheng med rytmeteori være av forskjellig verdi, og ha som oppgave å realisere spesifikke rytmiske enheter.

All speech, if it is delivered fluently and without interruption or hesitation, is said to have rhythm: certain identifiable phonetic events recur at roughly isochronous intervals (intervals that are roughly equal in time). There are, of course, recurrent 'phonetic events' on various levels of structure, and of various sizes, that might be utilised for such rhythmic organisation. (Giegerich, 1992:258) (uthevet skrift fjernet)

Giegerich åpner her opp for at rytme ikke bare finnes i forhold til den isokrone pulsen, men også at det oppstår naturlige fonetiske enheter som i praksis fungerer som rytmisk organisasjon og gruppering av elementer. Dette får uttrykk i naturlige grupperinger av rytmiske hendelser, som videre påvirker utførelsens tekst og aksent.

### **2.2.3. Talerytme**

Joseph Hanson Kwabena Nketia (1986) skriver spesifikt om relasjonen mellom rytme og sang i «The Music of Africa». Han poengterer at det ikke bare finnes grammatiske enheter i frasestrukturen, men også fonologisk karakteristikk fra talespråk, som korresponderer til analoge egenskaper i sangen (Nketia, 1986:180). Måten han presenterer dette på, er gjennom lengden på stavelser, og at disse ofte har en forutbestemt natur som blir tatt med inn i sangen i form av forskjellige noteverdier. Han skiller på enkeltstavet, tostavet og

---

<sup>4</sup> Pitch brukes for enkelthets skyld her kun som betegnelse på toneleie, selv om ordet har et større omfang der man taler om melodiske aspekter ved sang, og i musikk generelt.

flerstavede ord. Som en generell regel i Akanspråket<sup>5</sup>, har korte stavelser en naturlig lengde på en åttendedel i et slags tetthetsbilde, og består av enten én konsonant og én vokal (CV), én vokal (V) eller en nasal konsonant (N) (1986:181). Lange stavelser, på lengde med en fjerdedel, består som regel av én konsonant, og enten én lang eller to forskjellige vokaler (CVV). Den kan også bestå av én konsonant, én vokal og en nasal konsonant (CVN). Giegerich tar tak i den samme tematikken, og går videre med å navngi de forskjellige delene i en stavelse. Han tar ordet [klamp] som eksempel, og kaller det betonedede punktet [a] for *peak*. [kl] får navnet *onset*, og [mp] kalles *koda* (Giegerich, 1992:138). Onset vil særlig brukes i musikalsk sammenheng i oppgavens analyser. Når man setter ord sammen i flytende tale, smelter derimot ofte slutt- og startvokaler sammen, noe som kan ha en forkortende effekt på stavelens noteverdi. Dermed oppnår man ofte også stavelser på en sekstendedelstetthet i sammenhengende tale. Dette skaper et grunnlag for hvordan rytmiske fraser i vokal kan forstås - selv om det her kun blir forklart gjennom Akanspråket (Nketia, 1986:181). Likevel finner man alltid slike 'regler' i hvert språk som danner et grunnlag for hvordan talerytme relaterer seg til musikken som språket tilhører. Nketia skriver at integreringen av musikk og språk i forskjellige kontekster er avgjørende for utøvelse av en sangstil, og bidrar til distinkte trekk i musikken (Nketia, 1986:178). Språk har dermed ganske sterk tilkobling til vokalrytmikk, spesielt der man synger noe av semantisk betydning.

I lys av teoriene presentert i dette kapitlet, er det tydelig at rytme og syntaks har mye til felles med hverandre, og at de to arbeider sammen til og med i de enkleste ytringene i vår dagligtale. Det har blitt ekstra tydelig hvordan fonologien er med på å underbygge Hastys poeng om rytme i forhold til meter, og at meter fungerer som en kvantitativ puls realisert av rytmens kvalitative gester. I likhet med rytmen kan heller ikke alle stavelser betones, da det er de kvalitative betoningene som gjør talen meningsbærende og forståelig i det hele tatt. Denne koblingen skal tas videre med til de følgende avsnittene, hvor det gjøres rede for oppgavens metode og begrepsapparat, og hvor vokalrytmikken skal bli videre definert.

---

<sup>5</sup> Akan er en folkestamme med opphav i Ghana, som Nketia bruker som eksempel flere ganger i sin bok «The Music of Africa» (1986)



## 2.3. Metode

### 2.3.1. Analysehistorie

Sett i sammenheng med musikkvitenskapens analysehistorie, kan det virke vanskelig å prøve å få gitt en nøyaktig analyse av groovebasert musikk. Analysens opphav som en etablert metode for å tilnærme seg musikk kan spores helt tilbake til midten av 1750-tallet (Bent, 1987:6), og har helt siden den tid i stor grad fokusert på notérbare parametre. Notasjonsorienteringen har siden da vært en avgjørende faktor angående hva både publikum og kritikere har ansett som kvalitetsmusikk, og hvilke parametre en musikkanalyse har blitt målt etter. Én konsekvens av fokuset på notasjon har vært at performative aspekter og uttrykksdimensjoner ikke har vært et tema i analysene. Joseph Kerman (1980) er en av forskerne som har skrevet om, og slått et slag for, analyse av den gjeldende musikken på dens 'egne premisser' (1980:321). Her blir det vektlagt at estetisk verdi består av mer enn formelle aspekter, og at det som er viktige elementer i musikk ikke alltid kan noteres. Dette er én overbevisning som denne oppgaven vil bygge videre på; at estetiske gode valg innenfor groovebasert musikk kan ikke alltid forklares med notasjon. Som teorikapittelet viste, er et av kriteriene for god groove ofte at musikere avviker fra den planlagte formen, og at utsving fra et mønster er virkningsfullt. Dermed vil videre utvikling av terminologi og begreper som kan beskrive og forklare disse aspektene bli en viktig del av oppgaven.

Også Richard Middleton skriver i «Studying Popular Music» (1990) om populærmusikkens forhold til formalismen i musikkvitenskapen. Han poengterer at populærmusikken ofte har fokus på *ikke-notérbare parametre* (1990:106). Et av Middletons poeng som i aller høyeste grad er aktuelt for denne oppgaven, er at en formalistisk tankegang har en tendens til å degradere utøveren og framføringsprestasjonen. I sjangre der framføringen nærmest utgjør hele verket har vi ikke på langt nær like stort vokabular som man har innenfor klassisk musikk, til å hverken å forklare hva vi vil gjøre, hvilken måte vi vil gjøre det på, eller å kunne spesifikt formidle en mening i ettertid om hva vi har sett og hørt. Analyseobjektet kan i disse sammenhengene oppleves svært flyktig. Middleton fortsetter i sin tekst med å påpeke hvordan analyser av populærmusikk har en tendens til å forklare og beskrive selve musikken etter beste evne gjennom et impresjonistisk beskrivende språk; som for eksempel at låten var 'kul', 'majestetisk', 'intens' etc., men at en analytisk og akademisk tilnærming ofte er savnet. Det samme nevner Hasty (1997) som et problem ved en lite tilfredsstillende tilnærming til

rytme; at man degraderer disse utrolig komplekse aspektene fordi man kommer til kort når det gjelder definert terminologi (1997:117). Fraværet av passende terminologi, og tendensen musikkvitenskapen tradisjonelt har hatt til å assosieres med klassisk musikk og noterbare parametre, gjør at dét som ofte er det sentrale ved populærmusikk ikke lar seg analysere innenfor de tradisjonelle rammene i musikkakademia.

Typically, these display either a retreat into sociology - the music interpreted solely in terms of the social categories into which the industry or the fans can be fitted - or an aggressive 'insiderism', which stresses that interpretation is 'intuitive', 'anti-academic' and intrinsic to the music culture itself. Underlying these attitudes is generally an assumption that popular music, especially recent genres, is *completely* different from 'academic' music, an antithesis [...]. [...] such totalizing views are misleading, resting on an inadequate historical knowledge or on an undialectical notion of the musical field. (Middleton 1990:117)

Musikkvitenskapen i det forrige århundre med sin terminologi, fokus på melodikk og harmoni på bekostning av elementer som rytmiske detaljer og klang, og med en tendens til å redusere bort emosjonelle og legemlige aspekter (Middleton, 2000:4), var med andre ord lite egnet som utgangspunkt for analyse av populærmusikk. Dette har imidlertid endret seg i løpet av de siste tiårene.

### 2.3.2. Analysen i en ny tid

Robert P. Morgan (1977) skriver i sin artikkel «On The Analysis of Recent Music» om musikalsk analyse i forhold til nyere musikk - og diskuterer i hvor stor grad de to er forenlige. Han refererer til Edward T. Cones artikkel «Analysis Today» fra 1960, og tar blant annet opp problemstillingen rundt samtidsmusikk, og om man i det hele tatt *kan* analysere store deler av unoterte musikkverk (1977:34). Kanskje vi ikke kan gjøre mer enn å beskrive den etter beste evne, noe som i seg selv ikke kan anses som analyse - enn så mye som vi personlig anerkjenner og setter pris på musikken (ibid.). Morgan skriver at Cone spesifikt nevner musikk av improvisatorisk art, seriekomposisjoner og fasemusikk som eksempler, og i forbindelse med denne oppgaven er det musikk med improvisatoriske elementer som er spennende å utforske.

En faktor i problematikken rundt populærmusikkanalyse er at den ofte forklares gjennom lytterens inntrykk og opplevelser, som resulterer i ganske subjektive analyser. Morgan skriver videre at selv mange talsmenn for nyere musikk deler det synet at musikken kun kan forstås gjennom en slags overfladisk fornemmelse (ibid.):

For what it means, I suspect, is that new music does not lend itself to being thought about in any serious way at all; and if so, then new music is missing a crucial dimension - namely, an accompanying conceptual framework, erected through a body of critical and theoretical discourse, through which its meaning is defined and redefined as our thinking about music evolves.  
(Morgan, 1977:34)

Denne oppgavens utgangspunkt er at populærmusikken absolutt har en analysérbar dimensjon. Morgans vinkling er at forståelsen vår av analyse kan og bør forandres, og at hensikten med å fortsette å analysere er dannelsen av denne kritiske diskursen som det kan argumenteres for at er fraværende. Han siterer igjen her Edward Cone: «The good composition will always reveal, on close study, the methods of analysis needed for its own comprehension.» (Morgan, 1977:35) Dermed blir det foreslått at analysemetoden i stor grad bestemmes av det objektet den er rettet mot. Det er viktig å huske på, skriver Morgan, at de selvfølgelighetene vi tar utgangspunkt i når det gjelder analysen som eget, akseptert felt, også ble formet av musikken den var rettet mot, og av den kulturelle perioden som metoden ble utformet i. Dette bringer oss igjen tilbake til argumentet for å skape mer treffende terminologi for nyere sjangre.

### **2.3.3. Auditiv Analyse**

Gjennom auditiv analyse skal det i denne oppgaven undersøkes hvordan en vokalist kan bidra i en groovesituasjon. De valgte analyseobjektene vil bestå av både studioproduksjoner av en mer planlagt karakter, og et liveeksempel som viser intuitivt samspill og uforutsette faktorer som påvirker grooven. Ved dokumentasjon og diskusjon vil det arbeides mot å skape en så kritisk diskurs som mulig i forhold til analysen, selv om lytteprosessen ikke er mulig å gjennomføre med et 100% objektivt utfall. Uttalelser om *hva* som i musikken groover og fenger lytteren vil nødvendigvis være fundert i subjektive opplevelser for deretter å begrunnes og gi mer akademisk tyngde gjennom videre diskusjon, og ved å relatere den auditive analysen til eksisterende forskning. Det vil forsøkes å gi en mer nyansert observasjon av groovebasert musikk - mer spesifikt av vokalister og deres rytmiske rolle innenfor samspill. Dette vil forhåpentligvis resultere i bedre helhetlig forståelse av musikken.

Som problemstillingen presentert innledningsvis indikerer, har oppgaven et klart mål om å undersøke og identifisere måtene vokalrytmikk kan bidra til den opplevde grooven på. Dette er en todelt målsetting, som vil bestå av to parallelle vinklinger av tema. Først av

alt vil jeg undersøke på hvilken måte vokalistene bidrar rytmisk, hvilken effekt det har og hvilken rolle de spiller i den opplevde grooven. Dette gjøres ved å analysere vokalister innenfor låter hvor det oppleves at vokalisten spiller en stor rolle. Deretter vil jeg beskrive nærmere hvordan dette oppnås gjennom *vokalrytmiske virkemidler*. Det har tidligere blitt uttalt at oppgaven har som ønske å bidra til den begrensede terminologien som finnes for vokalister i populærmusikkfeltet. Det er dermed viktig å identifisere rytmiske aspekter i sang, sette navn på det, og bruke det i analysesammenheng for å teste om det fungerer godt som betegnelser på rytmiske hendelser i grooven.

#### **2.3.4. Visuelle hjelpemidler**

Det har i de siste årene oppstått flere måter å forklare musikken på med hjelp av visuelle hjelpemidler. Notebilder og transkripsjon kan være hensiktsmessig for å vise til spesifikke, rytmiske hendelser, noe som vil bli tatt i bruk i oppgavens analyser. Dette er på grunn av et behov for å ha visuelle hjelpemidler som representerer rytmikken på en mer oversiktlig måte enn å forklare disse med tekst. Noen bruker andre tegn i tillegg til transkripsjon for å identifisere mikrorytmikk, som man ellers går glipp av i et vanlig notebilde. Noen forskere bruker sonogrammer som viser energien i forskjellige deler av frekvensspekteret over tid (Danielsen 2015, Zeiner-Henriksen 2010, Bjerke 2010). Ofte er dette supplert med amplitudegraf som viser volum over tid. Alle disse måtene å fremstille musikk på er hensiktsmessige i en analysesituasjon. Likevel har jeg valgt å ikke bruke disse hjelpemidlene i oppgaven. Grunnen til dette er sammensatt, men er hovedsakelig forbundet med at de ikke får fram sangerens tekstlige oppgaver og rammer, som både preger ens mulighet for mikrorytmikk og ens lydvalg. Det er derfor viktig å se på vokalrytmikk som en helhet, også når man velger hvordan man vil fremstille en auditiv analyse. Av denne grunn vil analysen bli komplimentert av visuelle hjelpemidler i form av notasjon av rytmiske enkelthendelser og fraser, samtidig som at de vokalrytmiske virkemidlene blir presentert gjennom parallell fremstilling av tekst og lyder som følger de spesifikke, noterte gestene.

Det skal likevel sies at det kunne vært spennende å fremstille vokal gjennom de nevnte hjelpemidlene, for å undersøke nærmere aspekter som mikrorytmikk og klang. Jeg har imidlertid valgt å velge dette bort av hensyn til oppgavens omfang, og har i følgende delkapittel fokusert på å utvikle terminologi for å beskrive vokalrytmiske virkemidler.

## 2.4. Vokalrytmikk

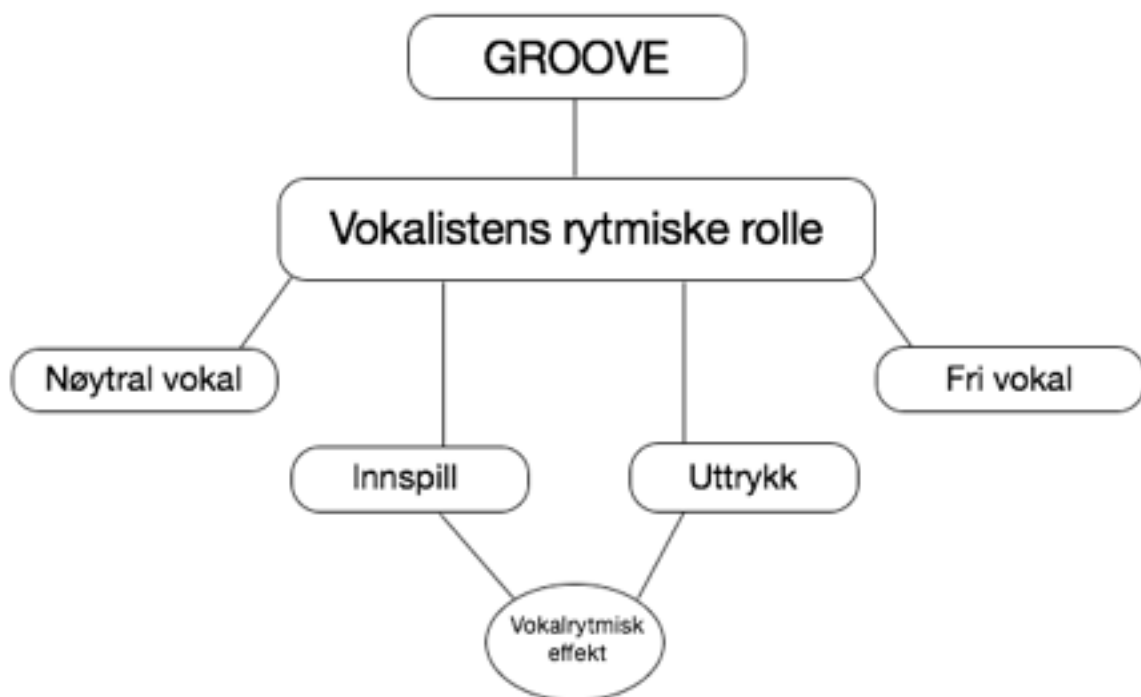
For å kunne definere vokalrytmikk som vokalistens rytmiske bidrag i en groove, er det nødvendig å utvikle en passende terminologi. Denne har som mål å kunne beskrive de forskjellige måtene en vokalist kan handle på i en groovesituasjon, og hvilken effekt disse bevisste handlingene har på både samspillet og lytteropplevelsen. På denne måten blir det åpnet opp for en mer konkret diskurs om emnet som oppgaven videre kan dra nytte av.

### 2.4.1. Prosedyre for analysen av vokalrytmikk

Definisjonen av vokalrytmikk vil ha som utgangspunkt at vokalisten kan bestemme sin egen rytmiske rolle gjennom forskjellige måter å handle på. Det vil derfor i neste avsnitt bli presentert fire forskjellige handlingskategorier som representerer vokalistens forskjellige tilnærminger til grooven, og hvilke rytmiske alternativer dette eventuelt fører med seg. For å forklare og vise vokalrytmikk i groove, vil jeg i analysene gå gjennom tre nivåer av den rytmiske hendelsen og dens kontekst:

1. Samspillet på det aktuelle punktet i grooven: Hvem er inkludert?
  2. Rytmisk figur: Hvordan inngår hendelsen i vokalistens rytmiske figur?
  3. Effekt: Hvordan går vokalisten frem for å bidra til eller skape groove?

Først av alt skal det påvises og defineres en hendelse som skiller seg ut som fengende og heldig for grooven, som i punkt én. I denne oppgavens analyse vil det være fokus på hendelser der vokalisten er en aktiv del av grooven, selv om det finnes mange instrumentale hendelser som oppleves fengende utover disse. Når aktuelle hendelser er identifisert, må det i prosedyrens punkt to tas stilling til hva det er som gjør at hendelsen oppleves rytmisk god, med fokus på vokalistens bidrag. Dette gjøres gjennom å forklare spesifikt hva det er som foregår i vokalistens rytmiske figur. Det siste steget vil være å definere på hvilken måte vokalistens rytmiske rolle blir fremført, noe som fører til bruken av én eller flere vokalrytmiske effekter. Prosedyren for analyse av vokalrytmikk i groove kan fremstilles i en figur på følgende måte:



Figur 1: Prosedyre for analyse av vokalrytmikk i en hendelse i grooven.

### 2.4.2. Handlingskategoriene

Figur 1 baserer seg på en grunnleggende idé om at man kan hovedsakelig skille på to forskjellige roller for en sanger; man fokuserer enten på samspill og rytmiske valg innad i bandet gjennom et innovervendt fokus på groove, eller så søker man utover mot lytter, og skaper musikk i rollen som formidler. I en analysesituasjon må man derfor først av alt ta stilling til om det foregår en dialog mellom sanger og band for å definere hvilken av disse rollene som gjelder, og om det dermed blir naturlig å inkludere de andre instrumentalistenes musikalske valg i diskursen. En slik musikalsk dialog er vanligst i innovervendte improvisasjonssammenhenger som man kanskje mest typisk finner i livesituasjoner eller live-opptak i studio. Videre forekommer dialogen hyppigere i noen improvisatoriske sjangre enn andre, som for eksempel jazz eller gospel. I disse innovervendte situasjonene handler vokalisten instinktivt basert på noe, eller i forhold til noe, de andre musikerne gjør - enten ved å svare på dette eller ved å pause og gi rom. Denne handlingskategorien vil jeg omtale som *innspill* fra vokalisten (se figur 1), noe som betyr at hans/hennes bidrag er en aktiv del av den pågående dialogen. Innspilllets karakter er avhengig av valget av *vokalrytmiske effekter* som vil bli presentert senere i oppgaven. Innspillskategoriens effekter brukes ved å ta stilling til *hvordan* man vil uttrykke en rytmisk

gest som sanger, og det blir viktig å finne ut hvordan samspillet kan tjene på den spesifikke effekten i gitt situasjon. Eksempler på innspillseffekter kan være å bidra med et perkussivt innslag ved hjelp av utpreget artikulasjon, eller ved å bruke ord og lyder på en bearbeidet og alternativ måte - som fungerer enda bedre for grooven enn teksten i utgangspunktet.

Den andre handlingskategorien vil jeg kalle for vokalistens *uttrykk* (se figur 1), og refererer til graden av engasjement i den formidlingen som rettes mot publikum, selv om disse også opptre som rytmiske, grooveskapende elementer. Dette vil i mange av eksemplene handle om ekspressive virkemidler, for eksempel frasering, stemmeleie, dynamikk og andre måter å skape intensitet på - eventuelt valget om å tydeliggjøre fraværet av engasjement. Uttrykk omfatter måten dette menneskelige uttrykket påvirker både groove og lytterens opplevelse av groove, ved å tilføre rytmikken det emosjonelle aspektet som kan fremheve hendelser i grooven. Dette fungerer da som utovervendt fokus på groove fra sangeren sin side. Stemmen har en særegen rolle i samspillet, da den for lytteren oppleves som meningsbærende og menneskelig. Det betyr at lytteren instinktivt forholder seg til stemmen som noe personlig og meningsbærende, selv i en rytmisk groovesetting. Dette vil bli ytterligere utforsket i avsnittet kalt 'Vokalrytmiske virkemidler'.

Figur 1 viser at det finnes ytterligere to handlingskategorier for en sanger; nøytral og fri vokal. Disse fungerer som ytterpunkter i vokalistens rytmiske rolle, og innebærer ikke vokalrytmiske effekter slik som *innspill* og *uttrykk* gjør. I enhver låt finnes en forventning om utførelse av satte komponenter og mønstre, for at lytteren skal kunne gjenkjenne hvilken låt som blir fremført. *Nøytral vokal* på venstre side av figuren er en betegnelse på den rytmiske vokalprestasjonen basert på dette utgangspunktet. Betegnelsen er fundert i tanken om vokalens rytmiske minstekrav i den gitte låten, men må ikke forveksles med mangel på prestasjon og engasjement. Det er heller en betegnelse på at rytmikken fremføres i henhold til formen, og representerer grunnlaget for hva sangeren kan legge på eller trekke fra av effekter for å skape groove. Dette innebærer store muligheter for bearbeidelse av en vokalist. Den nøytrale rytmiske figuren opptre som oftest i samarbeid med én eller flere andre av de vokalrytmiske effektene, på samme måte som Anne Danielsen forklarer at figuren realiseres gjennom gester, og at de to er gjensidig avhengige av hverandre. Nøytral vokal vil i praksis fungere som den figuren eventuelle vokalrytmiske gester forholder seg til, og den vil dermed være det man noterer som selve 'sangen' dersom den blir skrevet ut i noter eller tekst. Effektene som blir presentert i neste avsnitt blir dermed i praksis forskjellige typer gester som arbeider ut fra figuren i den nøytrale vokal som legger føringene for hvordan en tekst skal synges. Dette indikerer at noen

grooveskapende elementer oppstår allerede på låtskrivernivå, noe som gjør at også helt nøytral vokal i groovebasert musikk bidrar til det rytmiske samspeillet, på en forutbestemt måte. Nøytral vokal fungerer slikt sett som et utgangspunkt for at vokalrytmiske effekter kan finne sted og skape groove, men samtidig som en egen handlingskategori, da man som sanger kan velge å utføre en låt nøytralt uten noen form for rytmisk bearbeidelse. Vijay Iyer skriver at «[...] we treat microtiming as an attribute of a musical note in a metered context.» (2002:400) Det er den nøytrale vokalens ideal å fungere som en slik kontekst, hvor de vokalrytmiske effektene kan fungere som attributter.

Som en motsetning til den nøytrale vokalen finner vi rytmisk fri vokal (se figur 1). Betegnelsen henviser til en vokalist sitt valg om å forholde seg helt fri fra den rytmiske grooven, enten til fordel for andre elementer i musikken (for eksempel harmoni og melodi), eller på grunn av resten av bandets selvstendighet og manglende behov for innspill fra vokal. Ved å tone ned det rytmiske til fordel for f. eks. melodikk, gir vokalen fra seg ansvar i det rytmiske samspeillet, selv om melodien selvsagt blir utført på et punkt i tiden og har en viss varighet, som også rytmiske elementer har. Bob Snyder (2000) skriver om 'fri rytme' som kan identifiseres gjennom andre nyanser enn kun metriske rammeverk, som å forandre tempo i tidsintervaller i forhold til hverandre, eller spenninger skapt gjennom forskjellig intensitet (2000:190). Han skiller videre på rytmisk spenning og metrisk spenning, jamfør Hastys teori om rytmisk og metrisk aksent. Dette viser at fri vokal ikke vil være et malplassert element i en rytmisk groove, men den vil heller ha muligheten til å bidra med spenninger som ikke fungerer som direkte bidrag til den kollektive, rytmiske veven. *Fri vokal* er et paraplybegrep som oppleves nødvendig innenfor denne typen rytmisk vokalanalyse, da det er viktig å formidle at langt fra alle musikalske valg hos en sanger er utført med et rytmisk fokus. Der hvor man gjenkjenner fri vokal vil det ikke være hensiktsmessig å lete etter metrisk definerbare elementer eller intensjon om groove hos sanger, og heller ikke vokalrytmiske effekter.

*Nøytral vokal* og *fri vokal* blir satt som egne handlingskategorier på hver sin side av figuren av to grunner. Først av alt fungerer de på den måten, at om man velger den éne, kan man ikke bruke den andre handlingen samtidig. Deretter ser vi at de to fungerer som motsetninger på den måten at nøytral vokal i aller høyeste grad fungerer som en realisering av skjema og form som planlagt, mens fri vokal trekker seg helt bort fra den i form av fravær eller ikke-rytmiske innspill. Der vokalisten unnlater å realisere nøytral vokal gjennom pauser, og trekker seg tilbake for å la grooven utvikles uten vokal, fungerer dette også i praksis som et valg om å frigjøre seg selv fra grooven.

De to hovedkategoriene, *innspill* og *uttrykk*, fungerer som to forskjellige måter å



aktivt bearbeide utgangspunktet i *nøytral vokal*, med sterkere opplevelser av groove som resultat. Innspillkategorien ligger nærmest den nøytrale vokalen, som er utgangspunkt for det innadrettede samspeillet, hvor samspeillet innebærer flere muligheter å bidra rytmisk utover det nøytrale. Uttrykkskategorien fungerer utadrettet som en formidlingskategori, hvor man bidrar rytmisk på en måte som er heldig for grooven når det gjelder spenning, uttrykk og ekspressivitet. Dermed kan man si at kategorien har fjernet seg enda litt mer fra å følge sangens form nøytralt, samtidig som at disse effektene kan ha fellestrekk med den frie vokalens spenningsskapende kvaliteter. Kategorien fjerner seg dermed enda litt fra det nøytrale og strukturerte, i motsetning til innspillene som konsekvent forholder seg til denne formen. Disse to måtene å forholde seg til grooven på gjennom innspill eller uttrykk er avgjørende for både samspill og lytteropplevelse. Hvilket fokus man som vokalist har i grooven, og dermed hvilken rolle man tar i samspeillet, er grunnleggende føringer for det videre valget av vokalrytmiske virkemidler.

### 2.4.3. Vokalrytmiske virkemidler

Selv om nøytral vokal fungerer som et utgangspunkt og en figur for videre bearbeidelse, betyr det ikke at det ikke forekommer vokalrytmiske virkemidler innenfor denne kategorien. Nøytral vokal i groovebasert musikk vil som regel alltid inneholde grooveskapende elementer som en følge av rytmisk bevisst låtskriving. Disse elementene vil i forbindelse med forskningen på vokalrytmikk omtales som vokalrytmiske virkemidler som bidrar til groove, og er sider ved en vokalprestasjon som oppleves at er i tråd med aspekter ved groovens estetikk (Danielsen, 2002:132). Virkemidlene fordrer ikke bevisst rytmisk bearbeidelse for å opptre i musikken, men kan derimot forsterkes av de vokalrytmiske effektene som skal forklares i neste avsnitt.

Først av alt vil det oppstå naturlige pauser i en tekst som resultat av oppbygningen av fraser. Det vokalrytmiske virkemiddelet vil jeg kalle for *retrett*, som i nøytral vokal oppleves som naturlige pauser og fravær av vokal som kan gi fokus til andre elementer der vokalisten ikke bidrar. «Det å ta en stemme helt ut av den rytmiske veven kan faktisk gi den økt oppmerksomhet, samtidig som det er et middel for å fokusere en annen (komplementær) stemme», forklarer Danielsen (2002:134). En annen måte å enten gi fra seg fokus eller å forsterke en rytmisk hendelse på, er å *alliere* seg med andre instrumenter i form av synkroniserte rytmiske mønstre og markeringer. Et godt eksempel på en grooveskapende allianse i et band er den mellom trommer og bass, hvor de to ofte arbeider sammen og betoner samme slag for å oppnå en større, samlende rytmisk effekt. På samme måte er det virkningsfullt der vokalist dobler en rytmisk figur som allerede

finnes i grooven, gjennom vokalrytmiske effekter for å bearbeide teksten. Da høres det en rytmisk allianse mellom sanger og én eller flere instrumentalister, som formidler et mer bastant, rytmisk uttrykk enn man kan oppnå alene. Som nevnt i tidligere avsnitt, drøfter Carlsen og Witek (2010) betydningen av *entrainment* for lytterens synkronisering med puls. Ifølge teorien gjør synkroniseringen at det skapes en forventning hos lytteren om utførelse av rytmiske elementer på bestemte tidspunkter i rytmen - en forventning det kan argumenteres for at en alliansebasert vokal er med på å bidra til. Man vil som sanger kunne både imøtekomme denne forventningen samt skape avvik som skaper en oppmerksomhetskrevende uro. Et annet viktig virkemiddel i vokalrytmikken er *semantisk lekenhet*, som er en stor del av det å være vokalist i rytmisk samspill. Virkemiddelet vil vi senere se at kan opptre i den skrevne låten som en del av selve strukturen, selv om det oppleves som bearbeidelse av tekst. Lekenhet indikerer videre en impulsivitet som ikke alle sjangre tillater i like stor grad. I den musikken der det skapes groove legges det ofte opp til en åpenhet og spontanitet som er svært velkommen også hos sangeren som formidler gjennom bearbeidelse av tekstelementer, og fungerer derfor svært godt i samarbeid med én eller flere vokalrytmiske effekter. Det siste virkemiddelet som finnes i nøytral, groovebasert vokal er *flams*, som nevnt tidligere i forbindelse med fonologi. 'Flams' er et lydmalende ord, som viser at selv om fonemet [a] er betonet, skaper de to fonemene [fl] en upresis onsets. Vijay Iyer (2002) poengterer at ett enkelt fonems varighet ser ut til å ligge på omtrent 30 ms, og at flams dermed er med på å skape en heterogen klang på det gjeldende slaget, som igjen er et estetisk ideal i grooven (2002:397-400). Det siste av de fem virkemidlene er det mest omfattende innenfor vokalrytmikk, og kalles for *vokalrytmiske effekter*.

#### **2.4.3.1. Vokalrytmiske effekter**

Effektene fungerer også som vokalrytmiske virkemidler innenfor vokalrytmikk, men de er spesielle i det at de fordrer bevisst, aktiv bearbeidelse utover den nøytrale vokalen. Først og fremst er de avhengige av valget mellom handlingskategoriene innspill eller uttrykk for å realiseres. Mellom den strukturelle nøytrale og den rytmisk frie vokalprestasjonen finnes innspill og uttrykk som de viktigste aspektene ved vokalrytmikk. Vi kan se ut ifra figur 1 at valget av enten nøytral eller fri vokalprestasjon avslutter prosessen som søker etter å definere vokalrytmiske effekter, da man gjennom dette valget enten forholder seg skjematisk eller fritt til den rytmiske hendelsen. Men innspill og uttrykk åpner opp for enda et ledd med aktiv rytmisk bearbeidelse, og prosessen utvides ved å undersøke hvilken vokalrytmisk effekt som blir brukt i groovehendelsen. Valget av én av de to kategoriene vil

videre legge føringer for hvilke effekter man tillegger den nøytrale vokalen for å i større grad være med på å aktivt *skape* groove.

Et kjennetegn for de effektene som er innadvendt mot samspillet, er at de har en tydelig rytmisk hensikt i grooveens grunnleggende struktur og samspill. Enten vil disse effektene forsøke å fremheve puls, eller å skape en høyere rytmisk tetthet, og vise seg som det Nketia kaller for tetthetsreferanser (1986:127). Disse kan ofte sammenlignes med andre perkussive instrumenters tilnærming til grooven, og knyttes sammen med det Daniel Jones referer til som suprasegmentale egenskaper (Jones, 1972:1). Felles for mange av disse fonemenes egenskaper er at de skaper en distinkt rytmisk karakter i vokal gjennom dannelse av eksplosive og artikulerte lyder på forskjellige vis. Disse kaller jeg for vokalrytmiske effekter av **perkussiv** art. Dette anerkjennes som en egen effekt i vokalrytmikken på grunn av et tilbakevendende behov for å trekke tråder mellom bruken av vokal og perkusjon, og å se nærmere på sammenhengen mellom dem (jf. Danielsen, 2006:82-84). Vokal som perkusjonselement er svært vanlig i form av konsonantbruk, eksplosive fonemer, repetitive mønstre og korte sekvenser av lyd. I svært stor grad blir perkussiv vokal brukt for å bygge opp rundt, eller lede opp mot, et allerede eksisterende mønster som spiller en stor rolle i grooven; ofte i forbindelse med første slag i en takt, et brekk eller for å bidra til driv. Den har muligheten til å skape smakfulle variasjoner. Jones viser videre til et slags systematisk fonemisk hierarki basert på segmentenes evne til å opptre fremtredende, noe som kan knyttes opp mot det enkelte fonemets evne til å opptre mer eller mindre mikrorytmisk definerbart. Han skiller vokalers forskjellige fremtredende karakter mellom grad av åpenhet; om tungen er så lav som mulig i munnen, eller om den er høy og nær ganen. Konsonantenes karakter skilles mellom de med stemme på, og de uten, og Jones omtaler plosive konsonanter som de mest fremtredende (1972:23-48). Fremtredende, perkussive lyder i vokal har dermed store muligheter for å bestemme fokus i groovesituasjonen. Denne effekten er som regel inspirert av det nøytrale utgangspunktet ved å skape perkussive innspill av tekstelementer som allerede er gitt av den satte, nøytrale rammen.

I samme kategori som den perkussive effekten, kan vokalistens ansats ofte brukes som en rytmisk effekt. Heinz J. Giegerich (1992) skriver om den vokale trakten hvor stemmen vår blir dannet, og at det finnes flere steder gjennom luftens løp fra lungene hvor man kan stoppe luftstrømmen, med forskjellige lyder som resultat (1992:2). Enten det er starten på et nytt ord eller om man deler opp et eksisterende ord over flere toner, fungerer ansats som en ny start - og i denne sammenheng: en ny rytmisk enhet. Innenfor innspillskategorien finnes ansats i form av **tone- og fonemskifter** for å oppnå høyere

tetthetsreferanse, og skiftene har den intensjonen å dele opp én rytmisk enkelthendelse til å bli to eller flere gjennom en form for ny ansats. Der én lyd blir delt opp av to forskjellige toner, vil dette oppleves som to forskjellige enheter i rytmen, og det samme der én tone deles opp av to forskjellige fonemer/lyder. Tone- og fonemskifte skaper ofte kortere noteverdier, og dermed hyppigere og travlere rytmikk enn det som finnes i nøytral vokal.

En annen form for innspill er bruken av betoning som fører til **aksent** med et heldig rytmisk utslag. Aksent brukes som tekst i samspill med meter, som gjennom betoning avgjør hvordan talerytmen oppfattes. Der hvor den semantiske betoningen samarbeider med meter, fungerer dette som en riktig uttale av ordets natur etter fonologisk lære (Giegerich, 1992:179-181). Om disse ikke samstemmer, derimot, vil man enkelt kunne definere dette som 'feil' betoning, da følelsen av meter ligger så sterkt i lytteren at den ikke kan overskrides av sangerens betoning på en alternativ stavelse eller lyd. Cristopher Hasty (1997) skriver omfattende om denne sammenhengen og friksjonen mellom metrisk og rytmisk aksent (1997:15). Som det har blitt redegjort for tidligere, blir det i denne oppgaven arbeidet ut ifra tanken om at meter og rytme samarbeider og er avhengig av hverandre, og ikke fungerer som motsetninger. Men vi kan likevel ikke påstå at dette forholdet er uproblematisk, noe aksent og betoning er et godt eksempel på. Hasty forklarer fenomenet selv på den måten at, imens meter fungerer som regelmessige vekslinger mellom tunge og lette, kvantitative pulsslag, kan man se på aksent i rytme som en mer kvalitativ presentasjon av forskjellige betoning (Ibid.). Man kan regne med meter; det er forutsigbare pulsslag som informerer rytmen, og som tilrettelegger for at rytmen kan leke seg med aksent i form av dynamikk, tonalitet og agogisk<sup>6</sup> frihet (Ibid.). Gapet mellom de to blir enda større der hvor de betoner forskjellige punkt og det forekommer konflikt i aksentene, som Hasty skriver. Men, de kan på den andre siden fungere forsterkende og intensiverende på hverandre, når de betoner samme slag og finner felles grunn. Dermed finnes det uendelige variasjoner av interaksjon i bruken av aksent, som strekker seg fra den ekstremt kjedelige og lite konfliktfylte koordinasjonen, til anarkistiske motsetninger hvor rytmen mer eller mindre truer følelsen av meter (Ibid.). Vokalist har nok sjeldent muligheten til å true følelsen av meter med sin aksent alene. Men den spenningen som Hasty skriver om at oppstår mellom meter og rytme, er nok gjeldende for hvilken som helst musiker - inkludert vokalisten. Bob Snyder forklarer aksentuerte slag som svært viktige i formasjonen av rytmisk gruppering og frasering (2000:170). En vokalist sin følelse av time og groove vil derfor komme til uttrykk som aksent gjennom et samarbeid mellom betoning

---

<sup>6</sup> Store Norske Leksikon definerer agogisk aksent som fremhevelse av en tone ved forlengelse av noteverdien.

og semantikk, og vil videre være en viktig faktor for den grunnleggende fonologisk-rytmiske forståelsen av vokalrytmikken. Iyer understreker også dette poenget, og sier at man ved å legge seg tidlig eller sent i forhold til et teoretisk metrisk punkt er i stand til å frembringe nye rytmiske kvaliteter, aksenter og humør (Iyer, 2002:398).

Meningen og innholdet i selve sangteksten blir ofte satt til side til fordel for groovebildet når det gjelder innspillseffekter, da resultatet av effektene noen ganger blir stavelser og lyder som ikke bærer mening. Dette nevner også Nketia som en fremgangsmåte vanlig i afrikansk sangtradisjon:

«Such grammatical units of structure do not have to be of the same length; however, where a song is in strict rhythm, a number of adjustments are made in the length of the verbal units to achieve symmetry and balance. For example, where the verbal text of a musical phrase is shorter than the basic time span, it may be followed by a phrase which makes up for this. It may also be extended by means of a *nonsense* syllable or number of syllables, or a vowel which can be prolonged to the required duration.» (1986:179) (Kursiv tilført)

Nketia snakker her om hvordan man i afrikansk musikk ofte bruker sang for å fortelle en historie eller få fram et poeng. Der hvor denne meningsbærende setningen har for få eller for korte noteverdier i forhold til frasens naturlige tidsspenn, bruker man effekter for å skape flere rytmiske enheter. Dette skjer ofte med å fylle opp rytmiske enheter med 'nonsense'. Som regel går lekenheten ganske ubemerket hen, siden man som lytter får mening ut av det som blir sunget selv om sanger leker med ordene. Selve handlingen, derimot, og det overskuddet som kreves for å gjøre det, er svært heldig i en groove. Dette omhandler selvfølgelig lek med semantikk i forhold til hva man faktisk skal formidle rent tekstlig, men det handler også om kreativ bruk av forskjellige vokalrytmiske effekter som muliggjør denne lekenheten. Rytmiske **utbrudd** er en slik effekt som muliggjør lekenhet, og kan opptre som både innspill og uttrykk, basert på utbruddets karakter. Enten er dette lyder eller stavelser som høres som rene, rytmiske bidrag, eller så kan de bli utført på en ekspressiv og formidlende måte. Sistnevnte blir hyppig brukt der en vokal har mye av fokuset i en opptreden, og innebærer både emosjoner, tekstformidling og personlig uttrykk i form av relaterbare, menneskelige utbrudd. Som Simon Frith (1996) skriver, er vokal et spesielt instrument i det at man som lytter alltid vil knytte mening til det som blir uttrykt av en sanger, og at også de enkleste lydene betyr noe (1996:168). Han siterer Edward Cone:

[...] a voice can never be heard as a wordless instrument; even when we listen to a singer in a language we do not understand, a singer making wordless sounds, scat singing, we still hear those sounds as words we do not understand, or as sounds made by someone who has chosen to be inarticulate. (Cone i Frith, 1996:190)

Dermed oppfatter lytteren, uansett om det skjer med overlegg eller ei, en viss formidling av følelser fra vokalistens enkleste stønn, 'yeah' eller 'oh'. Vi kan relatere til sangeren og hans/hennes karakter, og føle emosjonene i det vi synger med på gjennom det instrumentet vi har til felles i sangen. Serge Lacasse (2010) har forsket på paralingvistiske trekk i popsangere, og i sin analyse av mikrorytmikk i artisten Sia sin låt «Breathe Me», konkluderer han med følgende: «It is in these moments, when the listener's and singer's lips synchronize with each other in a mutual ritual of beat controlling, that music really starts to make us groove.» (Lacasse, 2010, 155) Det å understreke mening gjennom utbrudd blir derfor ofte brukt - selv i en rytmisk kontekst, og ikke nødvendigvis med semantisk formidling i tankene. Men da man som oftest forholder seg til tekst som vokalist, blir det naturlig å ta utgangspunkt i formidlingen også der man skaper ikke-verbale lyder, eventuelt andre ord, utover utgangspunktet i den nøytrale vokalen. Riktig plasserte utbrudd i forhold til grooven vil derfor ha en svært heldig effekt på uttrykket, og om disse oppleves som innspill eller uttrykk avgjøres av den enkelte situasjonen. Denne oppgaven arbeider ut ifra tanken om at god groove krever følelse og uttrykk i større grad enn hva som er gitt i det tekstlige utgangspunktet i både nøytral vokal og innspill, og at formidling av oppriktighet integrert i rytmisk sammenheng videre er et kraftfullt virkemiddel. Nketia nevner også denne typen uttrykk i forbindelse med tekstlig rytmikk: «Furthermore, the possibility of enhancing musical expression through the choice and usage of the prosodic features of speech is not ignored. The use of rapid delivery of texts, explosive sounds or special interjections, vocal grunts, and even the whisper is not uncommon.» (1986:178) Utbrudd kan dermed for lytteren kunne oppleves som både innspill og uttrykk samtidig og knytter de to kategoriene sammen på et vis, på en måte som er svært heldig for grooven. Disse fungerer også svært godt sammen med virkemiddelet *retrett*, som fremhever utbruddenes funksjon.

Uttrykkseffekter baserer seg hovedsakelig på et samspill mellom rytmiske elementer og utførelsen av disse som menneskelig og meningsbærende, og det argumenteres her for at disse fungerer som grooveskapende parametre. *Emotional schemata*, som Cohen og Inbar (2001) kaller det, er ekspressive former utenfor musikken,

for eksempel i prosodiske<sup>7</sup> nivåer av tale, og er også sterkt knyttet til språkbruk, men på en annen måte enn det vi ser i innspillskategorien. De skiller på *lært skjema* eller *naturlig skjema* i musikk, henholdsvis skjematisk tilnærming til musikken definert av kultur i varierte målbare parametre (som skalaer og rytmiske mønstre), og emosjonelle assosiasjoner av natur utenfor musikkverden og kunst generelt (2001:138). Sistnevnte argumenterer de for at ikke er mulig å uttrykke i presise, kvantitative termer, og at fenomenet derfor har vært fraværende fra vestlig, tonal musikkteori (Ibid.) Men måten emosjonell tilnærming utføres på rytmisk vis kan ha stor effekt på en lytteropplevelse, og bør forsøkes å inkludere i diskursen. For eksempel kan man som vokalist gjennom høyt eller lavt stemmeleie og engasjement i forskjellige former tale til lytterens empati med den menneskelige formidleren, og engasjere ham eller henne der hvor man ønsker å gi grooven et løft. Hasty (1997) skriver nemlig om at tonale forhold kan bli sett på som dynamiske agenter for rytmisk bevegelse (1997:60). Intervaller har ingen forbindelse med passering av tid i seg selv, slik som rytmiske elementer har, selv om intervallene også ofte opptrer suksessivt, både som harmoni og melodi. Likevel åpner dette aspektet opp for klanglige aspekter i rytme. Det er spesielt i forbindelse med uttrykkseffekter i vokalrytmikk at dette viser seg å være svært effektivt. Emosjonelt uttrykk i musikken preges av menneskets både verbale og non-verbale stemme (Cohen og Inbar, 2001:139). Non-verbal stemme kan vi se for eksempel gjennom utbrudd som uttrykkseffekt. Den verbale stemmen inkluderer paralingvistiske trekk som er med på å skape uttrykk i musikk gjennom tekstbearbeidelse og effekter. Oppslagsverket Den Store Danske definerer paralingvistiske trekk som «[...] sprogvidenskabelig betegnelse for visse træk ved brugen af stemmen og den måde, som talen signalerer sindsstemning på, fx tøven, stammen, nervøs fnisen, hæshed eller *højt stemmeleje ved affekt*.» ([denstoredanske.dk](http://denstoredanske.dk)) (Kursiv tilført). Det at høyt stemmeleie ved affekt oppleves som at signaliserer en sinnsstemning fører dermed til at man som vokalist har mulighet for å eksperimentere med **leievariasjon** som vokalrytmisk uttrykkseffekt. Bob Snyder (2000) viser også at variasjon i pitch påvirker lytterens måte å definere elementer som enten sammenhengende grupperinger eller separate enheter, i den *vertikale dimensjonen* av musikken (2000:144). Denne står som motparten til den *horisontale dimensjonen*, som refererer til rytme i tid. Der det finnes en vertikal dimensjon i form av tonalitet og pitch, får vi dermed et nytt perspektiv også på det rytmiske. Som lyttere grupperer vi lyder med stor forskjell i pitch som at de kommer fra to forskjellige kilder, heller enn å tenke på dem som sammenhengende sekvenser fra samme lydkilde (ibid.).

---

<sup>7</sup> Store Norske Leksikon definerer prosodiske elementer som fenomener i tale knyttet til større enheter enn det enkelte fonem - som trykk og tonelag i et språk.

Gjennom **vibrato** kan man videre tilføye et ekte og følelsesladet uttrykk, på grunn av effektens nære auditive likhet til primallyder som oppstår ved fortvilelse og gråt, skriver Bjørlykhaug (2015:42-43). Vibrato påvirker formidlingen på den måten at lytteren kan gjenkjenne en ekthet i det emosjonelle engasjementet som kreves for å skape dette uttrykket. Vibrato gir seg ofte til kjenne på lengre noteverdier, som naturlig nok opptrer i saktere rytmiske mønstre, i motsetning til de ofte travlere, rytmiske innspillene. Men disse lengre tonene oppleves på grunn av vibratoen som friksjons- og spenningsskapende, og leder opp til neste rytmiske hendelse, eller bidrar til å avfrasere på en mer levende måte. De tiltrekker seg også oppmerksomhet i lydbildet, på grunn av deres mikrovariasjoner i *pitch*:

As an example, consider the way that vibrato or a trill can facilitate auditory scene analysis by drawing our attention to a particular instrument in an otherwise blended orchestral texture [...]. The micro variation of a single pitch is enough to make that voice pop out in the auditory scene. (Iyer, 2002:304)

**Ornamenteringer**, såkalte melismer, kan også trekke til seg fokus i et lydbilde. Det er en spesielt sjangerbestemt måte å uttrykke seg på, og er et vanlig fenomen særlig i afroamerikansk sangtradisjon. Disse opptrer som små, melodiske utsmykninger som ikke nødvendigvis er en del av den nøytrale vokalen, men oppleves i afroamerikansk musikk som velkommen spontanitet og individuell fremføring. Ornamenteringer er dermed en måte å personliggjøre uttrykket for den enkelte vokalist, noe som kan knyttes opp mot ens vokalrytmikk, og er en meget subjektiv måte å bearbeide musikken på etter føringer i sjanger og personlig stil. Selv om ornamenteringer er en melodisk hendelse i seg selv, sier selve definisjonen av ornamentikk at disse personlige utsmykningene består av små noteverdier.<sup>8</sup> Ornamenteringenes karakter blir beskrevet i rytmiske termer, som blant annet forslag, dobbeltslag og trille. Ornamentering kan også fungere som et ledende rytmisk løp med små noteverdier, som er meget relevant i groove. Dette fungerer i praksis som nye, hyppige anslag for å skille rytmiske elementer, beslektet med innspillseffekten *toneskifte* som nevnt tidligere. Ornamentering utført på en bevisst og smakfull måte vil kunne bidra som rytmisk avfrasering, smårytmiske detaljer og uttrykk for en personlig vokalrytmikk. Denne effekten er den som har mest til felles med fri vokal, som ikke alltid opptrer som selvstendig rytmiske elementer, på tross av sin effekt i den rytmiske veven. Derfor kan ornamenteringer forekomme i en ganske fri figur, rent rytmisk, men oppleves som

---

<sup>8</sup> Definisjon fra Store Norske Leksikon.



spenningsskapende og ledende. Slike ledende løp nevner Snyder også at fremhever de nærliggende rytmiske hendelsene (2000:174).

Effektene som har blitt presentert her er vokalrytmiske virkemidler. Perkussivitet, tone- og fonemskifter, aksentuering og rytmiske utbrudd fungerer som innadvendte effekter ment som et bidrag til den helhetlige dialogen i bandet som skaper groove sammen. Felles for disse er at de grupperer rytmiske elementer, skaper flere elementer i den rytmiske veven og/eller kommenterer på andres rytmiske valg i samspillet. Emosjonelle utbrudd, vibrato, ornamenteringer og leievariasjoner bidrar derimot heller som uttrykk i sangerens formidlerrolle, og kan skape ytterligere intensitet i form av rytmiske elementer der hvor dette er heldig for grooven. Selv om disse har rytmiske oppgaver i grooven, er formidlerrollen i fokus heller enn instrumentalistrollen i samspillet. Lekenhet, retrett, flams og allianser viser seg også som virkemidler i vokalrytmikken. Disse defineres ikke som konkrete effekter i bearbeidelsen av tekst, men de kan likevel tas aktivt i bruk som virkemidler i større grad enn de opptrer i den nøytrale vokalen, der dette tjener samspillet. Virkemidlene setter videre de innadrettede og utadrettede effektene i forbindelse med hverandre, da effektene i både innspill og uttrykk oppleves å ofte samarbeide med og forsterke bruken av de andre vokalrytmiske virkemidlene.

De to handlingskategoriene *innspill* og *uttrykk*, som legger til rette for videre bearbeidelse av tekst, gjør det mulig å definere vokalistens rolle og muligheter tydeligere i en groove. De viser at sangeren har en særegen rolle på grunn av sine parallelle oppgaver som formidler og som et rytmisk instrument. I følgende kapittel blir oppgavens analysearbeid presentert. Der vil jeg ta i bruk terminologien fra de vokalrytmiske virkemidlene, med den hensikt å undersøke sangerens rytmiske rolle i praksis.



### 3. Analyser

Dette kapittelet vil ta for seg to musikkseksempler med fokus på å analysere vokalrytmikk som en del av groove. Som vist i metodepresentasjonen vil analysen gjøre dette ved å finne spesifikke rytmiske hendelser i samspillet som tydelig oppleves som at de bidrar til en økt følelse av groove. I utgangspunktet vil disse hendelsene bli analysert med vokalisten i fokus, og dermed vil det videre være viktig å definere hva vokalists oppgave er i samspillet i den gjeldende hendelsen. Det som spesifikt definerer vokalrytmikk i grooven, er *hvordan* vokalisten utfører sin rytmiske oppgave - det vil si hvilke vokalrytmiske virkemidler og effekter han/hun bruker for å skape en økt følelse av groove i samspillet.

Analysene foregår som en lineær gjennomgang av sangene fra start til slutt, for å understreke oppbygningen av den gjeldende låten. Ved å referere til tidspunkt for den rytmiske hendelsen, vil det være mulig å orientere seg gjennom både lydeksempler og de skriftlige beskrivelsene. I tillegg vil det forekomme visuell fremstilling av rytmiske hendelser gjennom noteeksempler der det virker hensiktsmessig. Rene referanser til teksten vil alltid vises i klammer; [ ], og indikerer at ordene er direkte hentet ut ifra musikkseksempelet. Der oppgaven viser til rytmiske hendelser, skilles stavelser eller fonemer fra hverandre slik: [ - ], hvor hvert enkeltstående element da representerer sin egen rytmiske noteverdi.

#### 3.1 «Molasses»

Det australske bandet Hiatus Kaiyote slapp platen Choose Your Weapon 1. mai 2015, og låten «Molasses» ligger som 17. spor på denne.<sup>9</sup> Bandet består av sanger og gitarist Naomi Saalfield, bassist Paul Bender, keyboardist Simon Mavin, og trommeslager og perkusjonist Perrin Moss. Musikken kan kalles for neo-soul på grunn av sine elementer fra soul og moderne R&B - selv om den inneholder mange flere elementer enn det som kan defineres innenfor én enkel sjanger. Bassist Paul Bender beskriver selv denne sjangermiksen til avisen The Guardian som et stort, massivt og komplekst puslespill.<sup>10</sup> Forfatteren av denne artikkelen, Everett True, forklarer videre musikken som en blanding av «[...] modern jazz, polyrhythmic time structures, labyrinthine explorations of 1970s funk,

<sup>9</sup> Spor 1 på vedlagt CD.

<sup>10</sup> Fra artikkel i The Guardian (True, 2015)

scat-singing, samba, West African soul, pastoral prog rock in the style of Weather Report and Gentle Giant, sprawling electric fusion and elemental rhythms.»<sup>11</sup>.

Følgende analyse vil ta for seg «Molasses» i sin helhet. Låten opererer i større grad med runder og deler heller enn vers og refreng. Selv om delene er relativt oversiktlige i form av antall takter og følelse av puls, og at de virker avtalte heller enn improviserte, er det spennende å se på hvordan sangerinnen fungerer som motor for fremdrift og variasjon slik også James Brown gjorde som vokalist i en groove (Danielsen, 2006:82). Samtidig blir det viktig å undersøke hennes bidrag i de forskjellige delene i forhold til hverandre. Da dette likevel definitivt blir oppfattet som en helhetlig låt, blir det også viktig å finne ut hvordan de forskjellige delene blir bundet sammen, gjennom gode overganger eller andre måter å sy det hele sammen på. Formen på låten ser grovt sett slik ut, med varierte repetisjoner som merkede (') :

**(Intro) - (1. del) - (2. del) - (3. del) - (4. del) - (2. del') - (instrumental) - (vamp) - (3. del')**

Begrepene groove og runde viser til forskjellig mening i denne sammenhengen. Der hvor samspillet skifter karakter etter et visst antall takter, for deretter å beholde den nye karakteren i et visst antall takter, kan man gå ut ifra at en *ny groove* blir etablert. Det oppstår derfor et behov for å vise til disse forskjellige måtene å spille sammen på, ved å referere til dem som forskjellige groover. En runde blir da et mer metrisk begrep, som indikerer en fullførelse av et visst antall takter med repetisjon av fraser eller et mønster - ofte bestående av 8 takter per runde i «Molasses». Dette blir spesielt tydelig der hvor en groove gjentas som en variasjon, noe som indikerer at man spiller samme groove i to omganger (som «**2.del**») med variasjoner i andre runde (som i «**2. del'**»).

«Molasses» er gjennomgående preget av dette skiftet av groover, som hver vil få tydeligere merkelapper gjennom analysen. På tross av disse karakterskiftene er det noen fellestrekk som kan trekkes frem som viktige. Som forklart tidligere, vil vokalisten konsekvent være hovedfokus for analysen. Det vil likevel i denne sammenheng være viktig og riktig å trekke inn elementer fra de andre instrumentalistene som er av relevans i forhold til det vokalisten gjør. Bandet som en helhet er første steg i å oppdage vokalrytmiske virkemidler. Derfra kan man kartlegge grooven, hvilken rolle vokalisten har i denne, og videre hvordan hun utfører sin rolle gjennom vokalrytmikk (se figur 1 i kapittel 2).

---

<sup>11</sup> True, 2015

Jeg vil her ta for meg de forskjellige delene separat, for å kunne poengtere i detalj det som er interessant å ta tak i av de forskjellige elementene i forskjellige groover. Noen av disse rundene er mindre rytmisk innholdsrike enn andre, og noen krever mer oppmerksomhet. De delene av musikken der det ikke refereres til bruk av vokalrytmiske virkemidler i denne analysen, kan man gå ut ifra at låten utføres som nøytral vokal. Med dette mener jeg at den nøytrale vokalen ikke inneholder fremtredende rytmiske virkemidler, og at vokalisten heller ikke bearbeider teksten utover dette.

### **3.1.1. Tydelig rollefordeling (0:25-0:49)**

Fra starten av første groove ved 0:25 får vi servert en stødig beat på rundt 161 BPM med klare pulsreferanser i 4/4, selv om den virtuelle strukturen ikke nødvendigvis alltid realiseres (jf. Danielsen, 2010:19-21). Den melodiose og flytende introen vi har hørt hittil gir stor kontrast til der grooven starter med mye luft mellom de forskjellige innspillene, og det dermed legges til rette for en oversiktlig struktur for lytteren. Denne stødigheten er spesielt tydelig i trommene, som markerer hvert fjerdedelsslag, vekslende mellom basstromme og hi-hat. Der hvor han noen ganger varierer mønsteret i basstrommen, fortsetter han konsekvent med hi-hat på andre og fjerde slag - pulsmarkeringer som vokalisten ofte unngår. Basstrommen fungerer vekselvis sammen med vokalisten på eller utenfor hennes markeringer, og denne vekslingen skaper en avslappet dynamikk i samspillet. Låten har et jevnt, men dynamisk tempo, noe som ikke trenger å bety noe mer enn at bandet ved innspilling har unngått å bruke klikk. Vi har likevel ingen problemer med å forholde oss til puls som lytter, gjennom de åtte taktene som runden består av.

Vokalistens bidrag er allerede fra start fylt med effekter som både fremhever, og fremheves av, grooven. Ved å skli på tonene i de første frasene, og ved å starte ordene med nasale konsonanter i [might] og [not], og dermed ikke ha en fullt så tydelig ansats, bidras det til at slagets energi blir spredt utover et større spekter av tid. Dette fungerer som en smakfull motsetning til de stramme markeringene hos de andre instrumentene. Et godt eksempel finner vi i frasens andre ord; [not], hvor sanger setter første lyd [n] før bassistens anslag i pulsslaget, og avslutter siste konsonant [t] like etter dette anslaget, som er andre tone av en oppadgående bassgang på tre toner. En såpass oppdelt rytmikk, som likevel oppfattes som samlet energi på samme pulsslag, er meget virkningsfullt, og kan sammenlignes med hvordan flams kan påvirke rytikken. Det skaper et litt bredere fokus på hvor taktslaget egentlig finner sted på et mikrorytmisk nivå (jf. Carlsen og Witek, 2010:65). Vokalisten skaper med dette en 'seig' effekt ved å forlenge fonemet [o] i stedet for å prøve å konsentrere ordet til å være presist på slaget. Det utvidede pulsslaget

komplimenterer den nevnte bassgangen, som med en klar åttendedel både før og etter det gjeldende slaget, skaper en tydeligere virtuell struktur og oppfattes som mer definerende for pulsen enn det vokalens diffuse start- og slutt punkt kan. Referanser ellers i bandet i forhold til beaten gjør at vi kan høre bassen presist på slaget. I samme setning høres ord utført med fonemskifter, der sangeren deler opp ordet [get] ved å legge inn en [j] og deretter en ny glottal ansats på samme lyd, slik at ordet blir delt opp i tre forskjellige toner i en seig åttendedelstriol. Vi blir allerede her introdusert for hennes avslappede holdning til puls, da resten av bandet har mer stabil og straight rytmikk. Hun utfordrer denne stabile rytmikken ved å legge seg lenger bak deres markeringer med åttendedelstriolen. Bandets stabilitet åpner opp for at vokalisten kan leke fritt uten å måtte forholde seg til alt for mange klare, metriske referanser som hun skal fungere rytmisk godt sammen med. Videre i frasen gjentas ordet [get] (0:27), men med en nøytral [h] i stedet for den forrige [j], og triolen er byttet ut med straighte sekstendedeler. For hver gang denne setningen blir repetert, blir den første [might not get] konsekvent utført på en litt mer rytmisk provoserende og bakpå måte enn den etterfølgende - i alt fire ganger. Setningen består av ordene [might not get, might not get any better], og strekker seg alltid over to takter. Basert på tekst vil disse to taktene kalles for én frase. Frasen avslutter hun alltid med en nedadgående melodi på [better], hvor hun deler ordet opp i fire sekstendedeler som skilles ved toneskifte; [be-e-e-ter] (0:30). Disse første to taktene - første utførelse av den gjennomgående frasen - fungerer som en presentasjon av det nøytrale utgangspunktet for videre bearbeidelse av ordene i de neste repetisjonene, altså nøytral vokal (se figur 2). Denne nøytrale vokalen viser tydelig hvordan semantisk lekenhet kan fungere som et virkemiddel på samme tid som at den er en del av selve strukturen i grooven.

I tredje repetisjon av frasen, ved 0:31, blir det brukt en tilbaketrent stemmebruk i avfraseringen av ordene som ligner heller en snakkende stemme enn en syngende en. I denne triolen, som også er betraktelig seigere enn sånn vi har hørt den før, følger hele bandet med på å markere dette. Sanger markerer hver nye tone med ny ansats og gir dermed enda en alternativ uttale av ordet [get]. Man kan gjenkjenne triolen på grunn av repetisjonen fra forrige frase, og hører det som en seig triol. Hadde vi ikke hatt denne referansen fra tidligere, ville denne muligvis blitt opplevd som en fraserings basert på rytmisk fri vokal - noe det i teorien fungerer som. Hun markerer ingen tydelig rytmikk i forhold til referansene, men denne gjenkjennelige repetisjonen legger grunnlaget for at fraserings heller kan oppleves som bevisste og rytmisk frie gester ut ifra nøytral vokal.



Figur 2: Nøytral vokal som utgangspunkt for bearbeidelse, 0:25.

Ved 0:34 har vokalisten en markering på det andre slaget i takten ved å bruke et innspill av et slags stønn. Ikke bare har det en effekt rent rytmisk, men det har også i oppgave å bekrefte bruken av talestemme i forrige frase. Lytteren får et sterkere inntrykk av ærlighet og ekthet, som forsterker uttrykket i det som her blir formidlet. I triolen i fjerde og siste frase, på ordet [get], får hun enda mer ut av variasjonen ved å gå opp i stemmeleie og bruke en intens vibrato på stemmen (0:44). Denne typen vibrato er ikke estetisk vakker, men heller brukt som et engasjert uttrykk. Her bryter hun enda mer med bandets enkle markeringer, og skaper en motsetning til den foregående frasen som inkluderte et rytmisk stønn. Ved å bruke engasjement som virkemiddel i form av vibrato og variasjon i stemmeleie, gir hun grooven et løft og lytteren en overraskelse. Vibratoen skaper utover dette også et spenningsmoment og friksjon i lydbildet. Dette er den første bruken av lange toner og noteverdier. Disse, forsterket av vibrato, er et sterkt virkemiddel, men er likevel ikke dominerende i form av at det melodiose får mer oppmerksomhet enn det rytmiske hos vokalisten. Sangeren viser så mye variasjon og overskudd rytmisk at hun ikke trenger å lene seg på disse melodiske og teknisk virtuose effektene, selv om hun tydeligvis har overskuddet nok til å kunne gjøre dette der hun ønsker. Sangeren bruker i disse gjentatte frasene utover det vi har etablert som nøytral vokal, noe som viser at virkemiddelet også tas i bruk på en aktiv måte i bearbeidelse av rytmiske elementer. Den siste frasen gjør hun i motsetning til de foregående helt enkelt, men hun skaper en synkope til i siste åttendedel i siste takt med en lang tone som oppleves beroligende og stabiliserende. Denne forbereder oss til overgangen til neste groove.

### 3.1.2. Allianse og retrett (0:49-1:15)

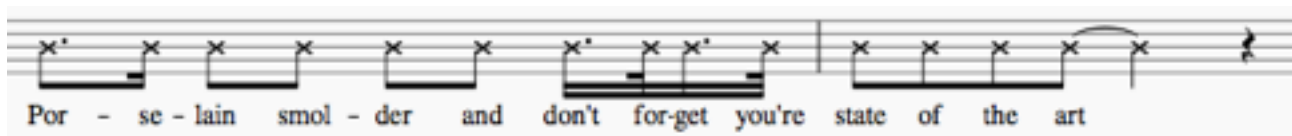
Denne grooven starter som en tydelig motsetning til den forrige, hvor pausene og markeringene dominerte. Her hører vi et litt travlere lydbilde, med mer konsekvent, oversiktlig rytmikk - som minner om et vers i forhold til refreng når det høres i forhold til forrige groove. Vokalisten markerer alle åttendedeler fra start med mer lengde på hver note, mens keyboard ligger på akkorder i spredte sekstendedeler over hele takten.

Trommeslager holder også en jevn beat med tetthet på sekstendedelsnivå, og gitar legger et rytmisk mønster som fyller annenhver takt. Bassisten leker med å alliere seg med vekselvis trommer og keyboard. Ikke bare har alle instrumentene et travlere og mer konsekvent rytmisk mønster, men de spiller lengre og utfyllende toneverdier, og har dermed ikke det attakket i lydbildet som i forrige, dialogbaserte groove.

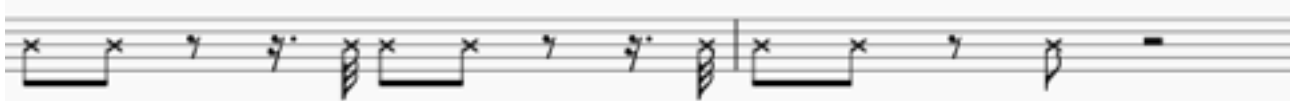
Vokalisten har ikke en så utpreget rolle i denne grooven - det har heller ikke noen av de andre instrumentene i særlig stor grad. Inntrykket av grooven er sånn sett at den skapes kollektivt med alle de inkluderte instrumentene. Det som likevel fremstår som tydelig i bruken av vokalrytmikk, er hvordan sangeren understreker noen av instrumentalistenes markeringer gjennom allianser. For eksempel hører vi ved 0:53 et brekk hos trommeslageren i slutten av groovens andre takt; en rytmisk detalj som vokalisten dobler i sin fraseavslutning gjennom toneskifte. Trommeslageren har to markeringer i dette brekket; på tredje slag og sekstendedelen etter, og på fjerde slag og påfølgende sekstendedel. Vokalisten holder allerede en tone fra andre slag i takten, og skifter tone som avfrasering samtidig med trommeslagerens markering på sekstendedelen etter tredje slag. Dermed gir trommeslagerens neste markering, som nå står alene, resonans hos lytter og mer fokus på grunn av vokalists fravær - rettetten oppleves som en motsetning til alliansen i forrige markering. Det er en virkningsfull variasjon i denne ellers forutsigbare grooven. Både trommer og vokal markerer første slag i tredje takt, og fortsetter med den oversiktlige rytmikken videre. Ved samme punkt i neste frase (groovens fjerde takt), som er helt lik, velger vokalist å ikke avfrasere med dette rytmiske toneskiftet, noe som fører til at trommeslager utfører samme brekk på egenhånd denne gang.

Ved 1:01 brytes groovens forutsigbarhet ved igjen å samle bandet i markeringer og avtalte brekk, ved at basstromme og vokal i tredje runde allierer seg gjennom innslag av swingrytmikk. Dette uttrykkes ved at trommeslager i tillegg til pulsslslag markerer en sekstendedel foran første og tredje slag i taktene, og konsekvent bruker basstromme til dette for å skape en haltende følelse i bunnen av lydbildet (se figur 4). Vokalist gjør det samme ved å også korte inn stavelsene som leder mot et pulsslslag, og understreker svingen med sin frasering som vist i figur 3, på toppen av lydbildet. Ubetonte stavelser får dermed i oppgave å skape swingrytmikk i forhold til de betonte:





Figur 3: Swingrytmikk i vokalfrasering, 1:01.



Figur 4: Swingrytmikk i basstromme som resonnerer med rytmikk i vokalfraseringen, 1:01.

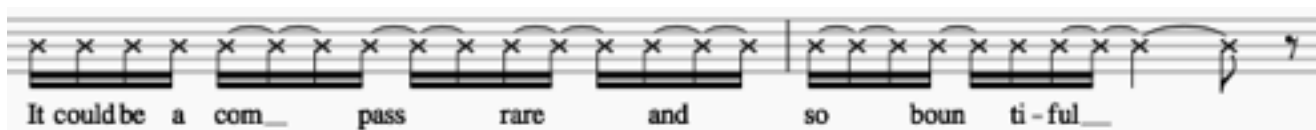
Dette blir rettet opp igjen til straight rytmikk ved 1:06, hvor det i siste frase høres allianse mellom vokal, bass, og keyboards. Det finnes ingen andre rytmiske referanser i denne delen annet enn korte og lange, aksentuerte og ikke-aksentuerte noteverdier i forhold til hverandre, noe som gir en slags vakuutfølelse i forhold til pulsfølelsen vi har forholdt oss til så langt. Pulsfølelsen blir utfordret av disse markeringene som består kun av gester ut fra tenkte referansepunkter, som en rytme uten tilstrekkelig realisering av meter (jf. Hasty, 1997:3-6). Disse kollektive linjene som skaper vakuutfølelsen følger tekstfraseringen, hvor det blir sunget [bu-ried deep in the] meget rytmisk og kort som opptakt til en opplevd éner som varer lenger ved å trekke ut varigheten på diftongen i [soil], og aksentuere dette slaget ytterligere. Vokalisten avslutter ved å legge én lang tone som avfrasering med litt vibrato. Avfraseringen indikerer dermed ikke en full avslutning, som blir bekreftet av resten av bandets overgang til neste groove gjennom markeringer. Vokalisten er ikke en del av samspillet i denne overgangen.

### 3.1.3. Band versus hi-hat (1:16-1:58)

Her skiftes tempo til omtrentlig 178 BPM, og man merker enda et tydelig løft i grooven - i stor grad på grunn av tempo. Men det merkes også i form av at groovebildet forandres til å få kortere noteverdier, og mer luft og rom til innspill, noe som trigger forventning til hva som kan fylle disse tomrommene. Grooven varer i to ganger åtte takter, og gir dermed en mye mer solid og oversiktlig følelse av dens karakter, i forhold til de andre rundene på kun åtte takter. Hver fjerde takt består av et enkelt slag etterfulgt av en takt på 3/4, noe som ikke forandrer antall pulsslå, men som bestemmer betoning og markeringer i bandet. Dette påvirker derimot ikke vokalistens utførelse. For enkelhets skyld forklares rytmikken i disse taktene som om de er integrert i et 4/4-format, som i resten av låten, selv

om det basert på trommenes markeringer spesielt kan argumenteres for at det i realiteten foregår et kort skifte av taktart.

Fra start dobler bassisten konsekvent vokal i en allianse som også blir underbygget av basstrommens markeringer. Vokalist starter første takt med sekstendedeler utført med eksplosive fonemer og tydelig konsonantbruk, for å deretter å skifte til lengre toner som fører til en slags 'fire-over-tre'-følelse i grooven fra andre slag (1:17). Det samme gjør de allierte instrumentene. Da ligger hele bandet på en alternativ puls i forhold til hi-hat - som holder fast på straighte sekstendedeler og som alene gir oss referanser i pulsen til fremdriften videre. Denne pulsen oppleves ikke som dominerende, men viser heller til kryssrytmiske mønstre som passer inn i pulsfølelsen, spesielt siden samtlige elementer alltid møtes igjen på éneren. Som Danielsen (2002) poengterer i forhold til kryssrytmikk i en groove, så er den motrytmiske pulsen aldri så artikulert at musikken oppleves som at den truer med å ta over (2002:133), og det er også tilfellet her. Man kan definere rytmikken som av at den har tendenser til kryssrytmer, men den oppfattes ikke som kryssrytmisk i seg selv (ibid.). I denne groovens andre takt tar også vokalistens tak i sekstendedelene i hi-hat gjennom rytmisk toneskifte, for å avslutte sin frase. Først legger hun en synkopert, lang tone fra siste åttendedel i andre slag (1:19), for å deretter markere sekstendedelen før fjerde pulsslå, og fortsetter med sekstendedeler frem til hun pauser på siste åttendedel i andre takt. Hun markerer i utgangspunktet de samme mønstre som de andre instrumentene, men spiller her på å kunne variere sitt rytmiske språk gjennom enten opprinnelig tekst, rytmisk toneskifte eller å leke med ord. Markeringene tilsier nemlig at vokalist ligger på 'fire-over-tre'-rytmikken. Men dersom vi inkluderer rytmisk toneskifte i groovebildet, hører vi at hun skifter mellom å alliere seg med bandet i denne kryssrytmikken, og å referere til hi-haten sin stødige og straighte rytmikk. For eksempel ved 1:17 binder hun sammen to av disse markeringene ved å skape ornamenteringer i rytmisk allianse med hi-hat. I figurene nedenfor vises vokalistens rytmikk som binder sammen hi-hats konsekvente sekstendedeler med bandets markeringer gjennom lengre toner. Figur 5 viser hvordan rytmikken i vokalistens frasering høres fra 1:17, fremstilt som nøytral vokal vist gjennom noter:



Figur 5: Rytmisk mønster i vokallinje basert på semantisk tekst, 1:17.

Den semantisk korrekte betoningen i figur 5 legger til rette for en ganske identisk frasering parallellt med bandets kryssrytmiske markeringer som i figur 6:



Figur 6: Bass og gitar sine markeringer, 1:17

Vokalistens rolle som bindeledd mellom bandets markeringer i figur 6 og hi-hat sine konsekvente sekstendedeler, blir enda tydeligere dersom vi inkluderer den fonemiske oppdelingen av ordene gjennom både tone- og fonemskifter. Som vist tydeligere i figur 7, gjøres dette enten ved å skape flere stavelser, gi ny ansats eller å skifte toner innad i et ord for å skape en rytmisk effekt:



Figur 7: Oppdeling av rytmiske enheter i vokal basert på toneskifter og variasjon av fonemer innad i semantisk sammenhengende ord.

Dermed ser vi at hi-hatens sekstendedeler er ganske fremtredende i vokalfraseringen, selv om vokalistene betoner semantisk som om hun allierer seg med resten av instrumentene. Dette har selvsagt mye å gjøre med hvordan nøytral vokal fungerer og er avgjort i låtskrivingsprosessen, men det er også en viktig faktor at det videre lekes med effekter på ordene og skapes flere markeringer enn det som er naturlig - her med funksjon å fremme groovens tosidighet. «[...] the vocals mediate between the different structural schemes, sometimes smoothing out the tension between them, sometimes tilting the overall rhythmic feel in the direction of a particular one.» (Danielsen, 2002:54).

I de påfølgende taktene høres også markeringer av kryssrytmikken, som i groovens fjerde takt ender i et brekk hos alle instrumentalister foruten vokalist, som etter endt frase på andre slag er fraværende (1:24). Dette er en kort, men hensiktsmessig retrett, som er god for grooven og en heldig variasjon. Dette brekket avslutter annenhver takt, vekselvis med og uten vokalist. Etter de åtte første taktene av de totalt seksten, går vokalist opp i leie, og hever dermed intensiteten til en viss grad. I tillegg kommer koristene som et nytt

element ved starten av femte takt for å doble vokalistens bevegelser, samtidig som at keyboards også tydelig markerer i et lysere leie.

Også ved 1:45 frigjør vokalisten seg fra grooven ved å skape linjer uten rytmisk formål, men heller som en travel ornamenteringsdetalj med et engasjert uttrykk. Dermed høres ikke fravær av vokal, som i frasesluttet på samme punkt i forrige frase, men en slags avansering gjennom ledende melismer (1:24). Disse blir doblet av korister, og oppleves derfor avtalte og intensjonelle på tross av sin frie karakter. Sangeren kommer ut av markeringene noen ganger for å legge seg på sekstendedelsslag - for eksempel ved 1:54 ved å gi ordene [of-let-ting] en ekstra stavelse, som i praksis høres ut som [of-e-let-ting]. Ellers opprettholder hun kryssrytmikken sammen med resten av bandet. Dette ekstra sekstendedelsslaget henter hi-hat'en inn i veven og understreker de basale sekstendedelsslagene som vi som lyttere kan lene oss på. Relasjonen mellom fonemer og betoning i samspill med hi-hat resulterer i at vi likevel ikke er i tvil når det gjelder puls - på tross av at vokal egentlig allierer seg med de andre instrumentene sine kryssrytmiske markeringer.

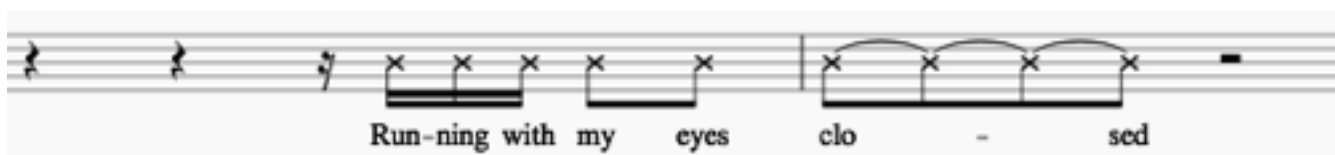
Brekket som frem til nå har fungert som en overgang i hver fjerde takt i denne grooven, blir i praksis et ekstra taktslag i siste takt (1:55), som ender i en lang akkord for samtlige i bandet, der vokalisten synger [go]. Energien i denne lange akkorden vokser hos alle involverte, og skaper en spenning som utløses i et markant tredje pulsslag i opptakten inn til neste groove. Vokalisten understreker denne oppbygningen ved å legge på vibrato, og videre ta et tydelig innpust som effekt millisekunder før det markante slaget, som dermed virker som en forlengelse av hennes innpust. De to siste slagene i takten får hun helt alene som opptakt (1:58) med frasen [running with my eyes closed] (se figur 8). Dette avslutter tredje groove.

### **3.1.4. Vokalist i fokus (1:58-2:22)**

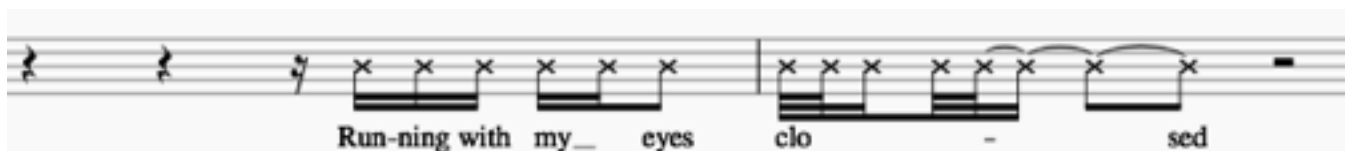
I fjerde groove forekommer det definitivt mer virkemidler i vokal i forhold til groovene vi har hørt tidligere. Vokalisten får som sagt opptakten til denne grooven alene, og fyller det opp med tre sekstendedeler av teksten [run-ning with], etterfulgt av åttendedeler på ordene [my eyes], og legger opp til ny puls på 162 BPM. De siste to ordene får en tonalt glidende effekt på åttendedeler. Ved å trappe ned noteverdiene innad i dette pulsslaget fra sekstendedeler til åttendedeler, leder hun oss mot éneren i grooven som skal til å starte med seig rytmikk i både vokal og i resten av bandet. Rytmikken følger ordet [closed] som starter på éneren og varer over to pulsslag, og de avsluttende fonemene like før tredje slag (se figur 8). Ordene i frasen har lik, åpen lyd, og vokalist gir først tydelig ansats med

en nasal konsonant: [my], og deretter glottal ansats: [eyes]. Hun bruker diftongene [ai] i disse to ordene til å skape motsetning til første slag i neste takt, hvor ordet som synges er [closed] med en diftong av en mer lukket klang (Jf. Jones sin distinksjon mellom åpne og lukkede vokaler, 1972:23-24). Avslutningen på ordets siste bokstav [d] kommer på markeringen til resten av bandet på andre åttendedel i andre slag i takten (2:00). Bokstavene før [d]; [se] som hører til samme stavelse, vil derfor komme noen millisekunder før resten av bandets markering (og den presise [d]), selv om de hører til samme slag. Ved at også [s] er et tydelig hørbart fonem, vil det høres som et utvidet pulsslagslag, uansett hvor presist lyden [d] blir uttalt (jf. Iyer, 2002:400).

Vokalisten henter alene opp igjen referanser til groovens andre takt etter denne innledende markeringen i første takt. Det gjør hun ved å markere sekstendedelsslag fra første takt sitt tredje pulsslagslag, og skaper dermed fremdrift alene, før bandet markerer for deretter å komme inn for fullt igjen på éneren i groovens andre takt (2:02). Innledningen oppfattes som en unntakstilstand før grooven kommer ordentlig i gang på ordet [closed]. Vokalisten tar smakfulle pauser mellom fraser i disse første taktene, med et heldig og luftig resultat, hvor hennes retrett åpner opp for andres innspill. Setningen som ble sunget innledningsvis i denne delen, blir repetert på en leken måte inn til tredje takt (se figur 9), hvor vokalisten skaper betydelig flere rytmiske elementer ved å tilføye enten flere fonemer eller toner. Forskjellen på disse kan fremstilles gjennom å deles opp i noteverdier basert på fonemskifte og/eller toneskifte:



Figur 8: Vokalfrase i 1.takt, 1:58.



Figur 9: Vokalfrase i 5.takt, 2:04.

Det blir med dette skapt en tettere rytmikk hos vokalisten som igjen resonnerer hos trommeslageren - som sammen med bassist og innslag fra gitarist svarer med markeringer der vokalisten tar pause etter frasen.

Denne typen lekenhet ser vi også ved 2:07. Det gjør hun denne gangen gjennom lek med aksent, hvor hun velger å betone ordet [omens] på feil sted - og legge vekt på den svake vokalen [e] istedet for den originalt betonedede [o]. Den svake vokalen blir da betonet på et metrisk punkt, og forårsaker en overensstemmelse mellom rytmisk og metrisk aksent (jf. Hasty, 1997:13-21). Det er likevel en form for motsigelse her, hvor hun starter stavelsen på en sekstendedel før slaget, og skifter betoning i ordet for å passe inn rytmisk på den måten hun ønsker, på bekostning av semantikk. Videre skaper hun en ekstra stavelse ved å gi en egen tone til bokstaven [n], som om den er en vokal (2:07). Ved at ordet betones ulogisk i utgangspunktet, blir aksent som vokalrytmisk virkemiddel her ekstra tydelig, hvor vokalisten har en klar tanke om hva hun vil oppnå; hun ønsker å markere samtlige sekstendedeler for groovens skyld, og ved å utnytte lyden i [n] får hun skapt et eget og mer spennende uttrykk enn om hun hadde flyttet på ordet for å si [omens] med dets riktige betoning. Dette er en spennende gest som er spesielt hos vokalisten med mulighet for meningsbærende tekstformidling. Lekenheten vekker oppmerksomhet på en særlig måte på grunn av dets semantiske innhold, og de reglene dette fører med seg. Dette tilfellet av lekenhet finner sin validitet i foregående frase, hvor hun synger [blinding the lens with the focus], noe som fører til at repetisjonen av samme aksent og fonemer på samme sted i [finding omens in the woodwork], blir en viktigere lyd for grooven enn ved semantisk korrekt utførelse og formidling.

Også her deles grooven opp ved å, etter fire takter, slippe markeringene til fordel for en stødigere og roligere beat i de neste fire. Den stødige beaten åpner opp for at keys kan spille åpne akkorder ved 2:11 - et mønster bestående av konsekvente sekstendedeler som skaper en alternativ vending på grooven. Vokalist leder opp til denne ved 2:10, da hun markerer tydelige åttendedeler i fjerde takts siste pulsslå. Hun synger [cold, cold] med svært perkussiv ansats, som for å gjøre opp for at hi-hat slipper opp i sitt mønster, og at resten av bandet kun markerer den siste fjerdedelen i femte takt. Hun pauser videre på éneren som variasjon for å fortsette på andre sekstendedel med tydelige fonemer på ordet [braille] som skaper tre stavelser i stedet for én. Hun innhenter oss med samme rytmikk som hun har gjort i frasene i de tidligere taktene, på [mechanical and frail]. Dette binder det hele sammen på en måte som gjør de store skiftene i bandet til kun uttrykk for en variasjon av grooven heller enn et grooveskifte. Det at hun fortsetter med de samme frasene i tekst føles også naturlig i den temporale utviklingen, da det gjennomgående i låten har blitt spilt minst 8 takter i hver groove før man får et skifte, og at man forventer det samme her. I denne femte takten finner vi også lekenhet i markeringene, hvor hele bandet markerer unison rytmikk, men hvor vokalist deler opp ord og leker med fraser. Først av

alt starter hun perkussivt med [mech-an-i-cal], for så å utvide ordet [frail] til fire åttendedelsslag gjennom glidning på vokalen og gi fire nye anslag på fonemet [e], og deretter å ornamentere nedover mot fonemet [i] i samme ord. Det er tydelig at hun her vet hva som skal foregå i resten av bandets markeringer, da hun tydelig betoner de aktuelle tonene i disse ornamenteringene med tung aksent der hvor de opptrer på samme rytmikk som ett eller flere andre instrumenter. Dermed er det tydelig at hun er bevisst samspillet, og at det er derfor hun leker med ordene. Det samme skjer i oppgangen videre, hvor hun som i figur 10 følger markeringene i bandet gjennom toneskifter, og gir flere stavelser enn det som er semantisk korrekt:



Figur 10: Rytmiske enheter skapt gjennom fonemskifter i markeringene, 2:17.

Hun markerer også tydelig den kollektive pausen på 2:19 med et slags utbrudd, hvor hun slår om fra å synge toner til å si siste stavelse med snakkestemme: [tah]. Dette spiller på formidlingen, både ved at man blir minnet på menneskeligheten bak sangeren og det hun synger, samt at det føles som en mye mer bastant avslutning av frasen enn det ville gjort ved en sunget tone og avfrasing. I samme stil bruker hun tydelig pusten sin for å markere taktens siste, ledige åttendedel - et slag som ingen andre instrumenter markerer, og som indikerer at hun skal til å uttrykke en mening eller uttale seg. I sterk kontrast til de mindre synkroniserte markeringene i band som spilt like før, får vi tydelige referanser til puls gjennom ordet [tes-sa-la-te] - hvor [tes], [la], [te] og [\*innpust\*] gir tydelige referanser til pulsen. I de siste slagene i siste takt blir det roligere rytmikk som tillater lytter å lande i slutten av grooven. Vokalistene deler opp siste ord [rage] ved å igjen legge inn en ny ansats midt i ordet og lage en ekstra referanse enn ordet opprinnelig inneholder - ved å synge [ra-(h)age] på fjerdedeler. Første stavelse kommer på 2.slag, og følges av en pause helt til hun markerer ordets andre stavelse på tredje slag. Denne stavelsen ender like før fjerde pulsslag, men gir tid til å legge neste anslag på en synkopering i fjerde slag sin andre sekstendedel, sammen med resten av bandet og korister. Dette fungerer både som en effektfull opptakt til neste groove, samtidig som det innhenter oppmerksomheten til lytter. Synkoperingen viser oss at denne 'landing' vi nettopp opplevde i form av enkel og avsluttende rytmikk i ordet [rage], ikke var så absolutt likevel. Vi blir dermed ført videre til neste groove ved at våre forventninger om avslutning blir brutt.

### 3.1.5. Engasjert reprise (2:22-2:50)

Nå gjentas den samme grooven som en variasjon av 'allianse og retrett' (0:49-1:15), som gjennom denne repetisjonen tar rollen som et slags hook i «Molasses». Man kan gjenkjenne både tekst og rytmikk, samt akkompagnementet som fremdeles rent rytmisk fungerer som et mer oversiktlig og ryddig teppe enn flere av de andre grooveene. Også i denne reprisen legger keyboard et melodisk mønster ved å gjennomgående spille sekstendedeler, samtidig som at trommer holder en fast beat som bass leker seg med, mens gitar bidrar med mindre markeringer og *fills*. Når det gjelder vokalrytmikk, så har vokalist gått opp i leie for å synge en alternativ, lysere melodi i første frase, noe som uttrykker intensitet innledningsvis i grooven - ettersom vi tidligere har hørt samme frase i lavere leie (0:50). Samtidig hører vi at korister har kommet inn som et komplimentært og ikke-alliert element siden forrige gang, noe som også skaper et tettere groovebilde med flere elementer og rytmiske figurer, da disse ikke lenger kun fungerer som dobling av vokalistens. Dermed vil samspeilet oppleves enda tettere enn før. Dette fungerer svært godt i akkurat denne grooveens karakter, da resten av bandet spiller like forutsigbart som i 'allianse og retrett' tidligere, men nå med vokalistens enda mer engasjerte bidrag som skaper mer intensitet enn forrige gang.

Denne grooven blir preget av nettopp dette - uttrykk i form av leie og engasjement som enten opptrer gjennom alternative og improvisatoriske melodiføringer, eller som mindre gester vi ikke har hørt før. Gjennomgående høres det små forandringer i forhold til forrige gang denne grooven ble spilt; alle i form av et lysere tonevalg og dermed et uttrykk for engasjement hos sanger - selv om noteverdiene og mønstrene er de samme som vi har hørt før. Eksempler på dette er ordet [smoul-der] ved 2:35, [soil] ved 2:41 og [daft] ved 2:44. Sistnevnte starter i lyst leie og fortsetter nedover i et mønster i form av en ornamenteringslinje basert på sekstendedelstrioler, på toppen av keyboards sine markeringer av åttendedeler. Herfra høres kun korister over en kort instrumentaldel som oppleves rolig og melodisk, hvor vokalist er fraværende i en runde på åtte takter. Dette er en velkommen retrett, hvor mangel på tekst og meningsbærende elementer er en positiv avveksling.

### 3.1.6. Vamp (3:12-3:58)

Dette er en spennende del av låten, hvor vi skal se at mye av det som foregår rytmisk er vokalbasert eller foregår rundt vokalistens sin rolle i groovebildet. Teksten går ut på akkurat de samme ordene som i låtens første del; [might not get any better, get any better], på



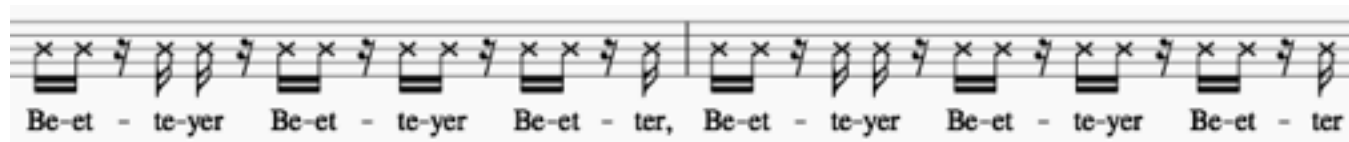
tross av at ingen andre elementer repeterer samme rytmikk. Ordene tar dermed lytteren instinktivt tilbake til start, hvor vi har hørt disse før. Likevel er akkorder, rytmikk og melodi en helt annen, noe som kan være et bevis for tyngden i den semantiske rollen hos vokalist, og effekten av dette på lytter.

Ordene som blir sunget før vampen går i gang, er: [might not get any better, get any better - oh, better, better]. Dette synges to ganger, over fire takter hver, før vampen tar seg opp. Prosessen ved å synkronisere seg med grooven her er tosidig, fordi vi på samme tid som å bli minnet på den pausebaserte grooven i start, samt hvordan og i hvilken kontekst disse ordene ble sunget i forrige gang, hører at det introduseres noe helt nytt som krever vår oppmerksomhet. Tempoet er også raskere enn første gang, og ligger nå på 175 BPM. Intensiteten er av den grunn alene tatt til enda et nytt nivå. Her merkes det tydelig et samspill mellom vokalist og trommer på vokalistens premisser - hvor trommeslageren bryter med sitt mønster for å alliere seg med hennes faste rytmikk ved 3:18. Dette knytter sammen de to elementene melodilinje og rytmeseksjon på et diskret plan. Grooven inkluderer vokalist på en måte som krever innsats fra trommeslageren og hans bevissthet rundt også hennes oppgave. Rytmikken baseres på åttendedelstrioler - som varierer hos vokalist, men som opptrer ganske konsekvent på annenhvert slag hos trommeslager. Han starter ved 3:13 å spille en triol der vokalist synger [not] i et mønster som unngår triolens rytmikk, for deretter å synge [get a-ny] på 3 straighte sekstendedeler som opptakt til neste takt. Disse markeringene ligger oppå basstrommens trioler, og fører til at lytter kan miste fokuset som tidligere markeringer og oversiktelige groovebilde har skapt frem til nå. Dette er et godt eksempel på at vokalist faktisk fjerner seg fra groove eller skaper en slags motpol - eventuelt at hun bevisst utfordrer flyten i rytmeseksjonen. Et alternativ er også at hun fokuserer på melodiføring og formidling, heller enn å underbygge det som foregår av trioler og andre markeringer i kompet. Hun tar uansett en formidlerrolle som står utenfor disse markeringene, hvor mange av tonene har lange noteverdier, og dermed har en mer passiv rytmisk rolle - dog svært intens i uttrykket på grunn av volum og skarp klang. I de tilfellene hun bruker ornamentering som fraseringslutt, som ved 3:27, legger hun disse i trommenes pause mellom triolene, noe som skaper det lille av dialog som forekommer i denne grooven. Det de forskjellige mønstrene har til felles, er at de alle lander på éneren, leder opp mot den på hvert sitt vis, og har en viss pause etter dette felles slaget. Det er dette som samler dem sammen for hver takt, etter et mer rotete samspill ellers innad i deres markeringer. Som lytter er det vanskelig å henge med på denne groovens grunnleggende beat. Det er kompliserende at grunnmarkeringene arbeider imot tekstens

naturlige flyt og sangerens rytmikk. Likevel er det mer enn nok pulsreferanse for lytter til at alle samles på éneren, og at slagene fremdeles alltid går opp i 4/4.

På 3:22, i slutten av tekstfrasen som nevnt ovenfor, får vi innblikk i noen markeringer som i utgangspunktet kun virker som en overgang til neste frase. Samtlige instrumenter markerer en 2-over-3-rytmikk som virker å gå over to takter på 3 åttendedelsslag, samtidig med ordene; [better, better] - før neste tekstfrase på 4/4 starter igjen ved 3:24. Men det viser seg at denne overgangen repeteres i åttende takt, og fungerer her som starten på en ny del av grooven. Her utvikles det til å bli en etablert vamp over samme kryssrytmikk som i overgangen tidligere. Det som skiller seg ut fra forrige gang disse tendensene viste seg, er at de denne gangen oppleves mer dominerende og utfordrende i forhold til den grunnleggende pulsen, og dermed får vi opplevelsen av taktartskifte. Aksentueringen i vokal opptrer sammen med resten av bandet, som en realisering av en alternativ puls i forhold til keyboards, som gjennomgående ligger på offbeat åttendedeler. Disse åttendedelene både motarbeider den nye strukturen, og setter den i kontekst med låtens karakter tidligere ved å holde på en 4/4-takt. Igjen handler det om å komme seg tilbake til éneren igjen for felles referansepunkt og for å få en samlende følelse av energien som ellers har flere retninger.

Vokalist repeterer her kun ordet [better] på en oppdelt måte (se figur 11), tre ganger per takt, med aksenter som tilsier at vi har takter på henholdsvis 3+3+2 åttendedelsslag. Bass og trommer markerer også disse første slagene i de alternative taktene. Her indikerer alle betoningene en annen taktart og andre pulsslag enn 4/4. Videre er aksent i vokal en så viktig del av denne kryssrytmikken, da en annen betoning ville hatt store konsekvenser for denne rytmikken. I figur 11 vises bruken av aksent i forhold til puls i kryssrytmikken;



Figur 11: Rytmikk i vokal fremstilt i 4/4, 3:33.

På grunn av at vokalist betoner [yer] så tydelig, kan det være mer naturlig å tenke en alternativ kombinasjon av taktarter i vampen, hvor det er keyboards som ikke følger taktartskiftet. Foreslått taktart blir 6/8 på grunn av behovet for å betone starten av hvert ord på et metrisk pulsslag (se figur 12) - alltid etterfulgt av en takt på 1/4:



Figur 12: Alternativ taktart 6/8+1/4, basert på vokalens aksentuering, 3:33.

Det er tydelig at man her har store effekter av kombinasjonen av lekenhet og aksent i vokal. Lekenheten gjør det mulig for vokalist å markere og betone de rytmiske hendelsene som hun allierer seg med. Samtidig aktiverer aksentene både semantisk mening og utnytter de mer eksplosive konsonantene i ordet til det fulle, ved å betone rytmisk effektive fonemer. Mot slutten i vampgrooven øker hun i intensitet ved å alliere seg med koristene, som gjennom skifte av harmonier oppover i leie skaper energi og fremdrift. Sammen leder de opp mot et trommebrett - igjen som en elegant overgang til neste groove.

### 3.1.7. Intens avslutning (3:58-4:49)

Avslutningsgrooven er en repetisjon av tredje groove - 'band versus hi-hat' (1:16-1:58), og varer i de resterende seksten taktene av låten. Denne gangen blir den sterkt preget av vokal, både i form av travel koristaktivitet, samt uttrykkseffekter fra vokalisten i form av stemmeleie, vibrato, ornamentikk og klangvalg. Denne gangen starter vokalisten med å synge gjennom sin tekst [it could be a compass] i det stemmeleiet hun sluttet i forrige gang vi hørte denne grooven, da hun allerede hadde gått opp i leie én gang. Hun tar altså opp tråden fra forrige runde av denne grooven ved å starte på det vi allerede da syntes at var betraktelig mye mer intenst enn første gang hun sang denne setningen. Rent rytmisk starter sangeren med samme tekst som vi kjenner igjen fra før, men pauser midt i setningen (3:59), og bryter med forventningen om form slik vi husker den. Retretten gir plass til et trommebrett, noe som er et velkomment dialog-innspill, og som viser økt fokus på innspill og mulighetene som ligger for samspill. Vokalisten holder en tone over i takten til dette trommebrettet, og avslutter ordet med [s] på fjerde slag i første takt, hvor trommene tydelig betoner det samme slaget med skarptromme innad i brettet (4:00). Vokalisten kommer inn på neste frase med alternativ rytmikk på teksten, hvor vi fremdeles i utgangspunktet har forventninger til repetisjonen på grunn av ord vi kjenner igjen fra den tidligere etablerte grooven. Her markerer hun første slag i andre takt, og synkoperer sammen med de andre instrumentene inn til det andre slaget, hvor hun videre henter seg inn igjen fra variasjonen ved å bruke rytmisk toneskifte i andre takt, som første gang vi

hørte tredje groove ved 1:19 (se figur 6). Måten hun avfraserer dette på, er at hun forandrer uttalen av bokstaven [o] for hvert toneskifte (4:02), og får en parallell bruk av fonemskifte. Det er en seig måte å skifte tone på, men likevel presiserer hun disse toneskiftene ved å holde noteverdiene korte, og dermed oppleves rytmisk presis. Ved 4:06 fyller hun også ut med rytmisk fri ornamentikk der bandet legger en akkord. Dermed er det kun trommer og korister som skaper fremdrift mot neste frase med henholdsvis sekstendedelsslag og offbeat åttendedelsslag, som til slutt møter vokalist på siste åttendedel før første slag i femte takt. På denne åttendedelen, på opptakten til femte takt, vrenger vokalisten på stemmen (4:08), noe som indikerer engasjement og ektefølthet. Med dette fjerner hun seg samtidig fra estetisk vakker stemmebruk i denne intense avslutningen. I slutten av følgende frase synges det ornamenteringer i overgangen til den neste, for å indikere at vi kan forvente mer fra denne grooven, ved å skape en fremdrift i samspillet og økning i intensitet (4:17). Ornamentikken er en del av sangerens formidling som ikke bidrar til rytmikken innad i bandet, men som likevel ender kontrollert med å markere andre slag, dens andre åttendedel samt tredje slag med nye anslag, hvor trommeslager videre markerer fjerde slag. Det ledes nemlig opp mot repetering av grooven - men denne gang i enda høyere stemmeleie.

I andre runde synges akkurat den samme melodikk som i presentasjonen av denne grooven ved 1:16, men ved 4:20 har denne blitt lagt opp en hel oktav, og oppleves mye mer intens. Ved 4:29 hører vi vokalisten bidra med et ekstra utbrudd hvor hun synger [say] på fjerde slaget, og retter lytterens oppmerksomhet mot hva hun ønsker å formidle i neste takt - både hva gjelder semantisk mening og rytmisk funksjon - i form av en opptakt. I den følgende frasen, som er låtens nest siste setning (i groovens trettende takt), kan vi merke at intensiteten avtar, da stemmeleiet blir tatt ned igjen. 4:34 viser også at hun fraserer nedover for å indikere en nedtrapping av engasjement, selv om rytmikken er den samme som ved de andre variasjonene av samme setning (for eksempel ved 1:31, med samme rytmikk som i figur 6). Lytteren slipper da å sitte på kanten av setet i alt for lang tid før intensiteten blir tatt ned igjen, og resten av bandet og korister fortsetter som før. Det er nemlig vokalisten som gjennomgående bestemmer intensiteten her, og leder oss opp og ned i dynamikk for å lede mot høydepunktet og deretter en forventet avslutning. Det aller siste vokalrytmiske innspillet er en allianse mellom vokal, bass, gitar og keyboard, med markeringer på fjerdedelstrioler som minner om den rytmikken vi hørte i vampen tidligere. Det skaper noe nytt, førende og rytmisk stramt, men avsluttes på en lang tone, understreket av et siste slag i åpen hi-hat. Vokalisten avslutter denne lange tonen på en også tidligere nevnt 'snakkete' måte, og avfraserer ved å slippe tonen og demonstrere en

tydelig avslutning. Dette gir også mening i den forstand at det oppfattes som et slags 'stønn' med lyd på, som en lyd man ville lagd for å uttrykke at man er sliten eller trett. Dette travle groovebildet, i tillegg til utfordringen av pulsfølelsen med åttendedelstriolene rett før avslutning, gjør at man som lytter også er svært mottakelig for en endelig konklusjon. Det oppleves som en tydelig avslutning av en samspillsituasjon.

### 3.1.8. Oppsummering

Det finnes mange forskjellige varianter av vokalrytmikk i «Molasses». Det skyldes at det er en låt med så forskjellige deler og groover. Det er derfor rom for utallige idéer og uttrykk i samspillet, i form av mange variasjoner av figurer og gester både hos vokalist og de andre instrumentalistene. Dette viser også Danielsens (2015) analyse av 'Nasty Girl', hvor Beyoncé har en meklende rolle mellom kryssrytmiske tendenser, flere rytmiske lag og mellomrommet mellom disse elementene. Det som først høres som varierende vokalmønstre og gester i forhold til formen, viser seg gjennom repetisjon at faktisk er en konsekvent og karakteristisk struktur i grooven skapt av vokalisten (2015:60).

På grunn av disse mange mulighetene for struktur og utførelse av denne, er det først av alt viktig å presisere at det ikke finnes noen spesifikke gjennomgående effekter som generelt kan karakterisere «Molasses». Groovens karakter forandrer seg stadig, og vokalisten tilpasser seg deretter. Likevel består hver enkelt del av nok referanser og gjentakelser av den enkelte delens nye rytmiske fraser, til at man som lytter får synkronisert seg med grooven og opparbeidet en virtuell struktur av hver dels nøytrale vokal. Dermed kommer vokalistens vokalrytmiske effekter tydelig til uttrykk, på tross av skifter i samspillet karakter. Som en ganske naturlig oppbygning, kan vi i starten høre at vokalist har en ganske nøytral måte å synge på i den forstand at hun etablerer en figur som kan varieres, og at hun i løpet av den første delen tillater seg noen få lekende effekter på ordene. Denne lekenheten er såpass gjennomgående at den blir en del av den nøytrale vokalprestasjonen - man kan nemlig ikke utføre denne låten uten å leke med ordene, fordi det er sånn sangen og grooven er strukturert. «[...] a way of playing a certain gesture on a particular instrument can, in a given context, become so striking and so systematic as to form an identifying pattern in itself. The gesture, that is, becomes the figure» (Danielsen, 2015:67). Rytmikken i denne nøytrale vokalen blir ofte understreket av én eller flere instrumentalister, og alliansen er effektiv, selv om det ikke virker som at det er vokalist som tar initiativ til dette. Tvert imot virker det som at hun heller tilpasser ordene etter bandets rytmikk.

Utviklingen i låten viser at vokalisten blir mer og mer engasjert gjennom uttrykkseffekter i grooven, gjennom rundene 'allianse og retrett', 'band versus hi-hat' og 'vokalist i fokus'. Andre gjennomgående effekter hos denne vokalisten er ansats og aksentuering, og noen innslag av ornamentikk. Avslutningsvis bruker sangeren oftere toneskifter for å enkelt skape en intensitet og variasjon i uttrykket, og oppnår bedre formidling på bekostning av rytmiske innspillseffekter. Mange ganger dropper hun her disse effektene for kun å fokusere på uttrykk. Gjennomgående er imidlertid vokalen veldig rytmisk orientert, og flere av fraseringsene i nøytral vokal blir uttrykt gjennom synkoper, noe som gjør at vokalisten i veldig stor grad oppleves som en rytmisk drivkraft.

De travleste vokalprestasjonene er i rundene jeg har kalt 'engasjert reprise', 'vamp' og 'intens avslutning'. Dette er derimot ikke nødvendigvis synonymt med at disse rundene groover mer. På grunn av mer luft og samspill i dialog og vekslende mønstre i starten av låten, er opplevelsen av grooven 'tydelig rollefordeling' for eksempel en mer fengende del av låten enn de avsluttende groovene, med mer bruk av retrett. Dette viser til motsetningene mellom ofte hørt vokal og grooveskapende bidrag gjennom vokalrytmikk. Som Danielsen (2002) også skriver, er det ofte heldig for grooven med ledige rom rundt de klingende gestene (2002:134). Dermed er det godt for grooven at også vokal har pauser og rom, noe som naturlig nok må vike når vokalisten i et lydbilde skal ta *mer plass*. Dette belyser en intern problematikk i vokalistens rolle, som krever bevissthet og balanse.

### 3.2. «Come Down»

Anderson .Paak (Brendan Paak Anderson) kaller seg selv for sanger, låtskriver, rapper, trommeslager og produsent (NPR, 2016), og har tidligere gitt ut musikk under pseudonymet Breezy Lovejoy. Hans første utgivelse kom ut i 2012. «The dot stands for the detail - always be paying attention to the detail», sier han i et intervju med radiokanalen National Public Radio om sitt nåværende artistnavn, Anderson .Paak (NPR, 2016). Han sier at han alltid vil minne både seg selv og andre på å legge merke til detaljene i musikken. Selv har han en far av amerikansk og mor av sør-koreansk opprinnelse, og har mange definerende detaljer og opplevelser i sitt liv som han sier at preger musikken.

'Come Down' er en låt fra .Paaks plate 'Malibu' utgitt i januar, 2016. Låten har en oppbygning som ser slik ut:

**(Intro) - (vers) - (pre-hook) - (hook) - (vers) - (pre-hook) - (hook x2) - (outro)**

Også i denne låten opereres det med runder, men likevel i en vanlig vers-refreng-oppdeling. Her blir disse delene kalt for vers, pre-hook og hook, basert hovedsakelig på at *hooket* ikke varer over nok takter til at det oppleves som et fullverdig refrang. Disse delene baseres på fire takter som i bandet gjentas konsekvent gjennom hele låten, og er de samme på tross av hvilken del man befinner seg i. Dette setter vokalist i en særlig posisjon, som vil være interessant å analysere med tanke på fremdrift, oppbygning og grooveelementer.

Grunnen til at det i denne analysen er valgt et liveopptak, er for å kunne undersøke muligheten for om det dukker opp andre aspekter ved vokalrytmikken enn de som finnes i studioopptak. Ved å analysere et videoklipp på det auditives premisser, ligger det definitivt til rette for at noen aspekter i samspillet ikke blir tatt i betraktning, for eksempel fysisk gestikulering, øyekontakt, ansiktsuttrykk etc. - noe det kan argumenteres for at er hensiktsmessig. Fokuset i denne analysen er å finne ut om man bruker sin rytmiske rolle som vokalist på en annen måte enn det man gjør i en mer planlagt situasjon, som ved produksjon i studio. Dette betyr at jeg ikke vil diskutere visuelle aspekter ved kommunikasjonen i livesituasjonen.

Det vil i analysen først og fremst henvises til livevideoen som referanse, og deretter vil det gjøres tydelig der hvor det refereres til lydfil for sammenligning. Videre vil denne analysen også skille seg ut på den måten at det redegjøres for en melodiløs rap-aktig vokal, hvor vokalist samtidig spiller trommer. Også denne analysen fokuserer på en vokalist som selv fungerer som instrumentalist, med en rytmeforståelse som det kan være hensiktsmessig å lære av. Vokalisten er i stor grad bevisst på grooven, og dette kommer til uttrykk gjennom hans vokalbruk.

### **3.2.1. Live**

Låten i videoklippet (YouTube) starter med at vokalist utbryter [Ya'll niggas got me high] i time, og med dette legger en tetthetsreferanse på sekstendedeler i 4/4. Deretter kommer bandet inn på følgende éner. Han sier også [hot] på siste åttendedelsnote med ekstra aksent i forhold til de tidligere sekstendedelene, noe som enda tydeligere skaper spenning

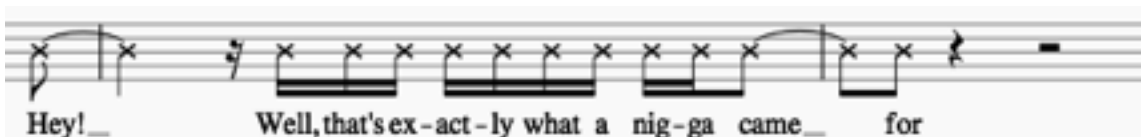
opp mot éneren og inviterer bandet til å markere denne. Tempo er dynamisk, men ligger jevnt mellom 97-99 BPM.

Gjennom hele låten ligger bandet på en groove som har et konstant rytmisk mønster over fire takter, som først spilles gjennom to ganger gjennom som et vers på åtte takter. Ut ifra dette synger vokalist både nøytral rytmikk, det vil si en ganske rett fram rytmisk figur som bidrag til grooven, og legger til etter hvert andre elementer som underbygger både egne og andres rytmiske valg. Mønsteret i bandet, som konsekvent blir spilt gjennom hele låten, ser slik ut:



Figur 11: Dette mønsteret gjentas konsekvent av hele bandet gjennom hele låten, med unntak av variasjoner, andre markeringer og pauser. De danner grunnlaget for alt som foregår i vokal, og fungerer også som en figur samtlige bandmedlemmer spiller ut ifra. Disse fire taktene blir referert til som én grooverunde, og det grunnleggende mønsteret i grooven.

Vokalistens første vers starter med at vokalisten roper [hey] på en engasjert måte på åttendedelen etter at bandet markerer siste fjerdedel i grooverunden. Med et kantslag på skarptrommen markerer han selv éneren, før vokal markerer sekstendeler i takten som i figur 13 med perkussive fonemer, slik:



Figur 13: Vokalistens første frase inkludert dens optakt, 0:27.

I vokalens synkoperte slag på [came], blir det igjen ledet opp mot at bandet kommer inn på éneren i rundens andre takt, og vokal og resten av instrumentene synkroniseres etter den vekslende innledningen. I rundens tredje takt deler også vokalisten opp frasen ved å synge [you] på andre åttendedelsslag (0:33). Dette skjer rett etter at bandet har markert éneren med en fjerdedelsnote, og vokalist får også her optimal oppmerksomhet ved å fremheve den opprinnelige énermarkeringen med sitt eget fravær. I disse to første setningene, gjennom første runde av groovemønsteret, tar hi-hat pause på ett sekstendedelsslag etter hvert tredje slag i annenhver takt. Det er dermed i starten av låten et preg av pause og fravær av noen forventede referanser i trommer - som vokal heller tar



i bruk i sin frasering. Ved 0:37 bidrar han med [huh] som et utbrudd på rundens aller siste åttendedel, som igjen fungerer som en slags opptakt, men uten semantisk tilknytning til ordene videre. Dette fungerer derfor heller bare som en liten, rytmisk detalj, heller enn en start på kommende frase, som de andre utbruddene har hatt som funksjon. Sett bort fra disse utbruddene som opptakter før hver av vokalistens fraser, er det gjennomgående at han starter sin frasering med retrett, og heller lar resten av bandet markere éneren. Han skaper altså luft både før og etter disse utbruddene som er tilknyttet éneren i hver takt, noe som tillater dem å ta stor plass og ha en tydelig rolle i grooven. Likevel er utbruddene med på å understreke slaget, ved å plassere seg som en kort noteverdi like før eller like etter, som oppfattes å henge sammen med éneren som et samlingspunkt for energi.

Videre fyller vokalisten tredje vokalfrase ved 0:38 (femte takt) i større grad uten pauser, men går fra travle sekstendedeler til å avfrasere med tre åttendedeler. Denne fraseringen fungerer i dialog med de tre siste sekstendedelene hos resten av bandet i versets sjette takt. Denne dialogen begynner nå å etablere seg som en tilbakevendende nøytral vokalrytmikk i versene, da vokalist ofte trekker seg bort i tide for at de tre siste markeringene i band skal komme tydelig frem som en fast avslutning - som oftest i fjerde takt av bandets faste groovemønster på fire takter. I syvende takt innleder heller ikke vokal med et utbrudd som i de forrige opptaktene, men heller en rytmikk som oppleves ledende i en retning, med ordene [But don't I make it look easy - don't I make it look good]. Også her lander ordet [good] på tredje slaget, hvor bassist og gitarist svarer på fjerde slag. Han allierer seg med hi-hat på sekstendedeler i syvende takt, hvor hi-hat videre i åttende og siste takt åpner opp og markerer fjerdedeler for å indikere et kommende brekk. Vokalisten, som leder til brekk ved å variere rytmikken fra de forrige frasene, har også gått smått opp i leie, og skaper et intensitetsløft. Han fullfører brekket ved å utbryte [hey] på fjerde slag sin andre sekstendedel.

På 0:47 kommer et skifte i groovebildet som resultat av dette brekket - kun gjennom at vokalisten synger i en ny rytmikk vi ikke har hørt før - fremdeles støttet av det gjennomgående groovemønsteret over de fire taktene (se figur 3). Vi ser at det derfor er vokalist alene som skaper en ny del av låten, og at det likevel oppleves som et tydelig skifte som definerer grooven. Ved 0:46 har han ved å utbryte [hey] satt fokus på tetthetsreferansen i hi-hat og krever vår oppmerksomhet for det han har tenkt å si videre. Samtidig, med en kortvarig noteverdi i utbruddet, legger han føringer til bruk av kortere noteverdier i denne nye delen som han selv har ansvar for å definere.

Den tydeligste faktoren i dette skiftet over til pre-hook er rytmikken i starten av hver frase. Tidligere har vi hørt at han har skapt en opptakt og deretter en pause i starten av hver takt for å deretter komme inn i grooven igjen med forsterket effekt. I denne versjonen starter han hver frase med å markere éneren i takten med høyt volum og stemmeleie, på ordet [you]. Det er en anklagende tekst, noe som kommer tydelig frem ved å legge aksent på dette ordet og la det stå alene i starten av frasen, som vist i figur 14. Rytmikken og tilhørende tekst varierer mellom å spille sammen med groovemønsteret, og utenfor det:



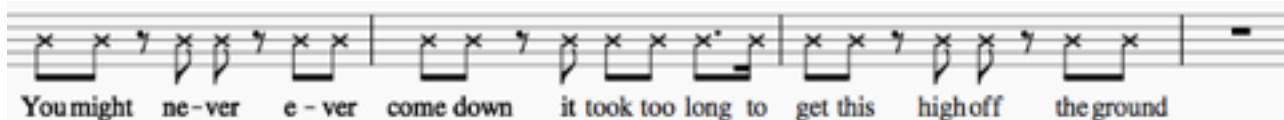
Figur 14: Vokalistens rytmiske mønster i pre-hook ved 0:47.

Denne frasen legger også opp til dialog med groovemønsteret ved å la siste slag stå åpent (se figur 14). Det som avgjør følelsen av groove hos vokalist her er hans aksentuering av varierte markeringer, og at disse samtidig beveger seg nedover i leie. Ordet [you] er høyest i leie og tyngst aksentuert. Bedømt etter hvordan man ville sagt dette i dagligtale, viser dette rytmiske valget en bevisst aksent i formidlingen. Mangelen på melodi gjør også at det er enklere å oppfatte aksentuering av denne ytringen som naturlig. [What I'm 'posed to do now] har en tettere rytmikk, og oppleves som en kommentar til teksten i takten før. Dette understrekes ved at resten av bandmedlemmene repeterer de samme ordene i samme rytmiske mønster i taktens to siste slag. Samme rytmikk høres i neste frase (0:52), i pre-hookets tredje takt, hvor også koristene repeterer. Tredje gang med samme rytmikk innebærer de samme elementene, men her allierer vokalisten seg med koristenes repetisjon så langt han rekker før sin neste frase (1:01). Dette indikerer kun at han blir revet med i samspillet, da han gjør dette kun for å markere, uten å formidle mening eller å i det hele tatt fullføre setningen. En siste variasjon av denne frasen avslutter pre-hooket og gjeldene variant av grooven. Denne gangen med mindre travel rytmikk, og ved å heller synge [nah nah] enn tekst indikerer at fokuset på formidling i denne omgang har kommet til en slutt. Han avslutter med å si [I wanna get down] to ganger i pre-hookets siste mønsterrunde på fire takter, hvor den andre gangen fungerer som vist i figur 15 som et brekk bestående av kun vokal og trommer i dialog, der resten av bandet pauser i siste takt.



Figur 15: Vokalbrekk i dialog med trommebrekk, 1:14.

Den påfølgende, nye delen, som her blir kalt for låtens *hook*, er en variant som kun strekker seg over én runde (4 takter) av bandets mønster. Vokalistens tekstfrase blir her strukket ut til å vare i fire takter i stedet for to, som har vært vanlig for frasene tidligere. Dette innebærer færre ord over lengre strekk med tid, i større noteverdier. Selv om bandet fremdeles spiller akkurat samme rytmikk som før, blir grooven på et vis seigere ved at vokal ikke lenger oppleves så travel. På samme tid bruker man skifte av stemmeleie over hver stavelse, som gjør at hver stavelse får mer oppmerksomhet enn der man har tettere rytmikk. Tettheten på denne frasen ligger heller på åttendedeler enn på sekstendedeler som tidligere. Her skapes en følelse av en slags alternativ rytmikk basert på betoning, som i teorien fungerer som kryssrytmiske tendenser, selv om pulsfølelsen på grunn av groovemønsteret forholder seg konstant (jf. Danielsen, 2006:63). Vokalistens aksent viser et mønster av 3+3+2 åttendedeler gjennom hver takt, og disse slagene kommer til uttrykk gjennom stavelsene [you], [nev-], [ev-] i første takt; [come], [it], [long] i andre; [get], [high], [the] i tredje takt (se figur 16). Siste takt blir fylt av en kommentar fra koristene.



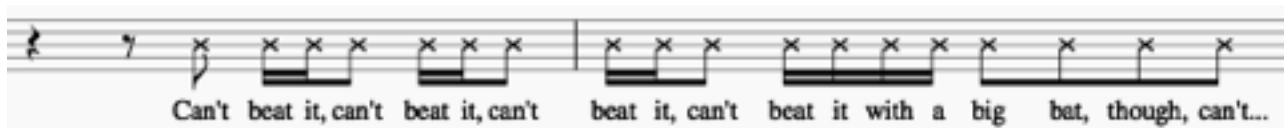
Figur 16: Groovevariant ved 1:17 har en karakteristisk betoning som viser ytterligere en måte å komplimentere og fremheve groovemønsteret på.

Aksentueringen kommer tydeligst frem i første takt der ordene beholder sin naturlige betoning i det nye mønsteret, med én betont åttendedel konsekvent etterfulgt av en mindre betont åttendedel. Ordene er plassert med intensjonelle pauser mellom hverandre, noe som setter dem i en form for kryssrytmisk posisjon. Den andre takten spiller på lytterens minne om forrige takt, da man i utgangspunktet ikke betoner ordet [it], men at det ligger lett tilgjengelig for lytter å mentalt gi denne setningen lik aksent som den forrige, da de to starter på samme måte. Tredje takt går ut på det samme som den første, men her oppleves aksenten litt mer påtvunget, da ordet [the] på unaturlig vis blir betont selv om det

i utgangspunktet er et ubetont ord. Tredje takt betoner alle åttendedelene likt, noe som også tar fokuset litt bort fra den kryssrytmiske grupperingen, selv om de oppfyller forventningen om form. Denne grupperingen av åttendedeler er en rytmisk figur som det kan tyde på at ligger latent for .Paak, da den også kommer til uttrykk gjennom hans gruppering av gester i trommespillet. I brekket inn til dette hooket, blir det gitt uttrykk for den motsatte figuren; 2+3+3, der kun de to grupperingene på tre blir gestikulert (se trommebrekk i figur 15). Disse spilles som sekstendedeler i stedet for de grupperte åttendedelene til vokalisten i hooket, men det fungerer likevel som én av de smakfulle, røde trådene som kommer til uttrykk i grooven der vokalisten også spiller et instrument. Ekstra tydelig blir det hos .Paak på grunn av slagverks viktige rolle i groovens grunnleggende karakter. Denne grupperingen blir tydelig på grunn av bruken av tammer med lysere 'tone' på første av de tre uttrykte markeringene, for et mørkere andre slag og mørkest på tredje, for deretter å gruppere de neste tre med samme 'toner'. At han pauser i to sekstendedeler før dette, for deretter å gruppere tre noter av gangen, tydeliggjør hvordan han deler opp en vanlig takt på 4/4 inn gjennom ny betoning ved å bruke toneskifte - en effekt også brukt i trommene.

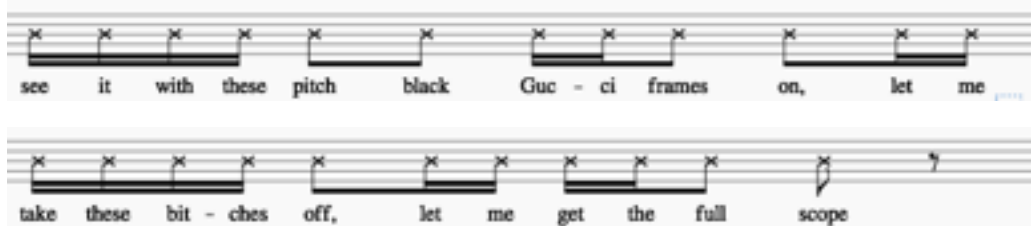
I dette hooket finnes en romsligere rytmikk der det blir gjort plass til litt lekenhet og effektbruk i vokalen som skaper motsetninger til de perkussive effektene som dominerer i vers og pre-hook tidligere. Lekenheten med stemmeleie i uttalen av ord er her virkelig det som skaper et gjenkjennelig og fengende «refreng». Innad i ordene blir det skiftet leie ganske konsekvent i starten, ved å ha en 'syngende' snakkestemme og gli på 'tonene'. Allerede fra start glir man oppover mot lyst leie på [you], for deretter å gli ned igjen på [might]. [Never] har to stavelser, og inneholder derfor samme bevegelse innad i ordet. De leker seg spesielt med ordet [long], som har en lang noteverdi, og bruker resten av setningen til å avfrasere på en veldig naturlig og 'snakkete' måte. Den siste, åpne takten legger igjen til rette for rundens avsluttende markeringer i bandet, samtidig som at koristenes kommentar faller samtidig på fjerde takt.

I andre vers hører vi, som en motsetning til hookets rytmikk, hyppigere tetthetsreferanser og travlere tekst. Vi er tilbake til en tetthet på sekstendedeler, som i forrige vers. Opptakten til dette verset på 1:26 består av ordet [say] på taktens siste åttendedel, og lar første takt i versets første runde stå åpent frem til andre slagets andre åttendedel - et virkemiddel han tidligere også har fulgt ganske slavisk. Herfra hører vi et enda travlere groovebilde enn i første vers, alene av den grunn at vokalisten knytter sammen de to frasene som normalt ville vært separert av en pause i starten av andre frase (tredje takt). Han synger [can't beat it] repetert over denne rytmikken;



Figur 17: Vokalens rytmiske variasjon i andre vers, 1:27.

I figur 17 ser vi samme rytmikk over de samme ordene [can't beat it], hvor vokalist skaper variasjon ved å skifte leie på de forskjellige ordene innenfor dette mønsteret, hvor [can't] ligger i et litt dypere leie enn [beat it]. Betoningen ligger også sterkere på de to sekstendedelene, og lyden [t] som skiller de to sekstendedelene får en signifikant og perkussiv rolle. Lyden [t] i [can't] er derimot nærmest fraværende på grunn av behovet for å flette sammen fonemer og spare plass. [n] og [b] smelter dermed sammen til en slags overgangslid, og stemmeleie skifter i løpet av artikuleringen av denne konsonantlyden. Bassen spiller fremdeles det faste groovemønsteret som tidligere, mens keyboard har pause og gitar spiller et rytmisk riff på én tone over sekstendedeler på de markeringene der vokalist synger [can't]. Dette riffet slippes opp i en oppadgående melodi som er på sitt lyseste leie på éneren i versets andre takt. Dette legger til rette for en elegant dialog med vokalist gjennom bruk av leie, som også går oppover i leie, på ordet [big] på tredje slag i samme takt (1:28). Malen som har blitt presentert som nøytral vokalrytmikk i første vers blir videre enda mer utfordret, og det skapes mer driv ved at forventningen om en pause mellom frasene ikke imøtekommes, som man kan se ut ifra figur 18. Dette skjer nemlig igjen i tredje takt (1:30). Rytmikken i frasen ser slik ut:



Figur 18: Alternativ overgang mellom vokalistens fraser ved 1:30.

Dette blir derimot utnyttet ved at frasen etterfølges av en pause etter énerslaget i femte takt, hvor vokalisten ikke er tilbake før i andre åttendedel i andre pulsslags. Gitaristen er nå tilbake i bandets faste mønster, og knytter vokalistens varierende fraser sammen i verskontekst, før vokal igjen står for rytmikken alene i mye av versets siste takt (1:36). Vi

får dermed inntrykk av at vi har hørt et vers som er nytt variert, men som likevel ganske enkelt fungerer som en alternativ utførelse av den nøytrale vokalen som vi hørte i første vers.

I andre utførelse av pre-hooket deler vokalisten opp sine fraser i samme stil som han gjorde i første pre-hook, men med litt sterkere fokus på uttrykket denne gang. Når det gjelder effekter i denne vokalbruken uten melodi, er det interessant å høre ved 1:59 at han likevel bruker stemmeleie og mørkere vokalbruk i forkant av, og på ordet [down]. Dette skaper en variasjon på en leken og enkel måte, men det er samtidig veldig effektivt. Dette blir også tydelig i forbindelse med at han på andre steder bruker enda litt lysere leie enn han gjorde i forrige pre-hook, for eksempel ved ordene [you] ved 1:46 og 1:51, eller på [ I ] ved 1:56. Spesielt på sistnevnte bruker han et gir på stemmen som indikerer et engasjert uttrykk, og det står i kontrast til det lavere registeret, og tilbyr et tonalt spekter vi ikke har blitt introdusert for i vokal tidligere i låten. Ved 2:08 ser vi også tydelig vokalistens rolle som instinktivt meningsformidlende, hvor han avbryter korister ved å si [nah, nah, nah], som om han er uenig eller ønsker å si imot, samtidig som det også har en tydelig rytmisk effekt. Ved 2:13 hører vi at han nærmest roper [nah, let me get down], som også understreker en motvilje og en mer intens formidling. Ved 2:14 bruker han videre ord som ikke hører til teksten i den nøytrale varianten av vokalrytmikken, eller figuren som vi kjenner den, da han sier [do you see what's happenin'] uten rytmisk intensjon, men med en tetthet på fonemene som tilsier et visst samsvar med tekstutførelsen i låten ellers. Han bruker det faktum at han ikke har melodi i vokal til å kunne flette inn mening på en måte som ikke oppfattes som karakterbrytende, men heller som en variasjon av tekst eller for å understreke et poeng.

Overgangen til hooket ved 2:16 består også av et brekk spilt av bandet, etterfulgt av et skifte i vokalrytmikkens karakter - hvor bandet likevel fortsetter å spille de samme grooverundene. Det virker som om at vokalist her ikke har artikulasjon som prioritet (2:22), men at lydene og allianseeffekten mellom vokalist og korist skaper det som behøves av grooveelementer og markeringer av rytme for å skape en virtuell struktur (jf. Danielsen, 2006:47). Dette fungerer fint, da den åttendedelsbaserte rytmikken ikke behøver særlig perkussiv uttale for å bli oppfattet som presis. Det er heller alliansen med koristene - den kollektive betoningen, synkronisert gliding på stavelserne, samt likt stemmeleie som gir en fengende følelse av groove, samtidig som at de alltid holder noteverdiene korte. Det blir tydelig at denne effekten med leievariasjon innenfor samme stavelse ikke er avhengig av

uttale eller artikulasjon, men heller at man har tid nok til å gjøre det på en effektiv og 'seig' måte, og at det er skifte av lyder som skiller dem snarere enn ny ansats.

Avslutningsvis spilles to runder av groovemønsteret på fire takter hver, hvor de to rundene flettes sammen ved at vokalist sier [one more time now], som definitivt oppleves førende. Her skiller de to rundene fra hverandre på grunn av forskjellig karakter, basert på skarptrommens funksjon. De første fire taktene med groovemønster arter seg som tidligere; en stødig beat med forskjellig betoning på de forskjellige slagene. Men, ved å markere samtlige fjerdedeler med kantslag på skarptrommen i de fire siste taktene (fra 2:26), oppnår .Paak en komplimenterende underbygging av sin egen og koristenes tekst som effekt, som fremhever de tendensene til kryssrytmikk som er nevnt tidligere i akkurat denne frasen. Dette skaper en særegen fremdrift, og skarptrommens markeringer av fjerdedelene forsterker følelsen av motsetninger i de rytmiske oppgavene. Vokalistens betoning av ordene [you], [nev-], [ev-], [come], [it], [long], [get], [high], [the] markerer 3+3+2 slag over to takter av gangen. Det at .Paak har dette rytmiske mønsteret i hodet som en del av sin virtuelle struktur, kan forklare mer av hvorfor aksenten i vokal er som den er i akkurat disse rundene, da han selv har skrevet teksten. Det er ikke sikkert at det er tilfeldig lekenhet i det hele tatt, men heller en realisering av en virtuell struktur som kommer bedre til uttrykk i trommene i samspill med vokal der han selv spiller tydelige fjerdedeler. Det blir samtidig brukt sterkere aksent på akkurat disse ordene, noe som validerer rytmikken i enda større grad.

Opptakten til outro består av teksten [make it funky for me] på åttendedeler, og utbrudd som [hey] og [yes, Lord] oppå grooven som bandet spiller - totalt åtte takter. Spesielt sistnevnte utbrudd er på ingen måte relevant tekstmessig, om ikke det er for å understreke en følelse av mening og ektefølthet i uttrykket han prøver å formidle. Likevel har betydningen, eller mangelen derav, ingenting å si i denne sammenheng, da utbruddet er en effektiv måte å indikere engasjement, samtidig som det ved 2:43 har en rytmisk rolle som innleder bandets avsluttende markering i den aller siste runden.

### **3.2.2. Studio og steril groove - komparative aspekter**

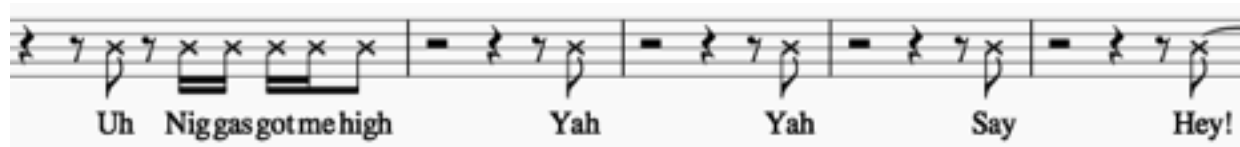
Når det gjelder studioproduksjonen av samme låt<sup>12</sup>, er det noen ting som er fremtredende og verdt å nevne i forhold til bruken av vokalrytmikk. Planlagt utførelse av vokalrytmikk i en studiosituasjon, versus instinktiv respons i et spontant samspill, skiller seg ut som den viktigste faktoren. Studioproduksjonen bærer tydelig preg av akkurat det; en produksjon,

---

<sup>12</sup> Spor 2 på vedlagt CD.

og understrekes av den jevne pulsen på 98 BMP. Den innebærer også ofte at vokal er redigert sammen av flere *takes* i studio. Selv om mye da føles mer planlagt, så finnes det andre hensiktsmessige aspekter å hente ut ifra bruken av vokalrytmikk her.

Det som i liveversjonen oppleves som et eksplosivt, rytmisk startskudd fra vokal; [y'all niggas got me high], oppleves kun som en kommentar innledningsvis på grunn av bruken av et lavt leie og volum i studioproduksjonen (0:08). I denne versjonen høres også først en melodios innledning som går i time, selv om den oppleves å ha en annen karakter enn låten som vi hører videre. Senere vil vi se at denne melodien er med på å definere hooket i studioproduksjonen. Denne innledningen gjør at vokalist ikke får de første pulsdefinerende slagene som den har i liveversjonen, men heller at han følger opp et slags akkompagnement. Kombinasjonen av dette elementet og det lave registeret, gjør at vokalist ikke markerer seg på samme autoritære måte fra start i studioproduksjonen som han gjør i liveversjonen. I løpet av introen får han i stedet en rolle som markerer mange av taktens siste åttendedelsslag - markeringer på det samme slaget som den innledende setningens ord [high] lander på ved hver gjentakelse, som utfyller groovemønsterets konsekvente pause på dette slaget. Dette skjer ved 0:14, samt i fjerde takt, på andre slag sin andre åttendedel ved 0:17, som vist i figur 19. Deretter skjer det samme i slutten av hver takt igjen fra 0:19.



Figur 19: Vokalistens utbrudd på hver taks siste åttendedel komplimenterer groovemønsteret i bandet, fra 0:17-0:28.

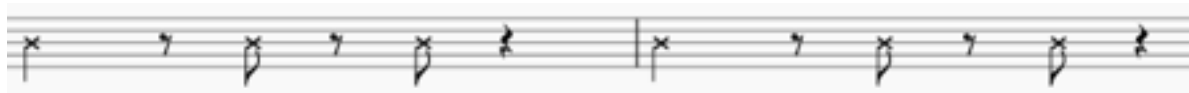
Utbruddenes rytmikk er for hver takt en forlengelse av basstrommemønsteret i studioproduksjonen. I liveversjonen synkroniserer basstrommen andre slag sammen med bandets groovemønster, og gir låten en mer synkopert følelse. I studioproduksjonen derimot, fungerer den mer som en motrytme som forholder seg til straighte åttendedeler. I liveversjonen ser basstrommemønsteret ut som i figur 20:



Figur 20: Rytmisk mønster i liveversjonens basstromme.



I studioproduksjonen vist i figur 21 skapes det mer friksjon fordi basstrommen ikke følger resten av bandets synkoperte slag, og skaper et mønster som vokalistene med sine utbrudd (figur 19) fullfører taktens siste åttendedel:



Figur 21: Rytmask mønster i studioversjonens basstromme.

Basstrommens andre slag er sjelden alliert med noen av de andre instrumentene. Dermed blir det i groovens basisstruktur flere rytmiske elementer å forholde seg til, og spille videre på. Utbruddene innledningsvis hos vokalist har dermed en rolle som fullfører basstrommens grunnleggende og straighte motpol til resten av groovemønsteret, nærmere bestemt legger vokalen på den siste fjerdedelsslagets andre åttendedel, og fullfører taktene som i figur 21, hvor basstromme har pause på siste fjerdedel. Denne markeringen forsterker også groovens éner ved å konsekvent lage en rytmisk hendelse i form av et utbrudd like før éneren, for deretter å pause på selve énerslaget. Siste utbrudd før første vers forskyves til å synkopere inn til éneren i verset. Disse regelmessige utbruddene fungerer som en kontrast til den øvrige vokalbruken i låten, da de her blir en del av det faste groovemønsteret i introen (se figur 21). Slike utbrudd, som hos andre artister ofte opptrer 'lokalt' og umiddelbart, brukes her som et regelmessig element, og viser dermed allerede i introen hvilken integrert rolle vokalistene vil ha i grooven.

Det er generelt mye hyppigere bruk av utbrudd både i hovedvokal og som ekstra effekter lagt på som egne spor i studio. Disse er også skapt av vokal, men ligger lenger bak i lydbildet, og fungerer ikke som en del av vokalistrollen. Disse sporene fungerer mer som en slags rytmisk koristrolle. Dermed er vokalistene også en del av den rytmiske veven gjennom å samarbeide med, og opptre i forhold til, disse mindre fremtredende utbruddene i de sporene som har denne rollen. Han har altså flere rytmiske elementer å respondere på i studioversjonen enn i liveversjonen (man kan også se det motsatt, som at koristene responderer på vokalistens utbrudd). Et eksempel er andre grooverunde i studioproduksjonens intro, mellom 0:19 og 0:27, og i første vers, mellom 0:35 og 0:47, hvor man kan høre mange menneskestemmer med rytmisk funksjon. I praksis høres det som en god nøytral vokal med små, perkussive elementer i form av korte ord og utbrudd. Utbruddene komplimenterer grooven som et uunnværlig element i låtens basisstruktur, og

blir som grooveskapende element ytterligere styrket av alle vokalsporene i studioproduksjonen.

Vi hører ved 0:47 at .Paak legger inn flere ord som rytmisk effekt utenom teksten - flere enn han gjør live. I liveversjonen ved 0:47 synger vokalist [hey, you] i overgangen mellom vers og pre-hook. I studioproduksjonen, derimot, høres [hey, now you], noe som enkelt skaper en enda tettere rytmikk, i samme karakter som det sekstendedelsbaserte foregående verset. Liveversjonens overgang (Youtube, 0:47) fungerte mer som en forberedelse til det åttendedelsbaserte mønsteret som kommer i det følgende pre-hooket, på grunn av at [hey] blir sagt som synkope tilhørende siste slag i takten før, og [you] ikke kommer før éneren i pre-hookets første takt. Dette skaper opplevelsen av en løsere rytmetetthet, og at [hey] ikke nødvendigvis hører til pre-hookets første frase. Ved 0:50 høres det også i studioproduksjonen at vokalisten opprettholder denne tettere rytмикken ved å bruke et innpust i time, og ved 0:52 markere fjerde slag sin andre sekstendedel med [huh]. Det virker som at man streber etter travlere tetthet ganske konsekvent i studioversjonen. 0:59 viser spesielt tydelig at det perkussive fokuset som preger denne delen skaper fremdrift, med ordene [su-gar, come on], som synges med svært korte stavelser. Korte stavelser behøver ikke nødvendigvis å bety perkussiv artikulasjon eller tydelige konsonanter. Der vokalist synger først, og koristene gjentar [I might ne-ver come down] (1:00), understrekes dette ved at vi kan høre at ordene ikke blir fullt artikulert, men heller kortet ned i varighet for rytmikkens skyld. For eksempel ordet [might] blir uttalt som [ma], hvor [a] kun fungerer som en måte å skille [m] og starten av neste ord; [n]. I neste ord [never] brukes samme effekt, hvor man uttaler [v] tydeligere enn man ville i dagligtale, for å korte ned vokalen [e] både før og etter. Dette fungerer i praksis som perkussiv artikulasjon, her med økt trykk på konsonanten for å fjerne trykk fra vokalene som kommer før og etter. Spesielt i motsetning til sanger som har fokus på melodi er dette bemerkelsesverdig effektivt, da mange melodier ville ha lagt opp til å fylle ut noteverdien med stemme på vokalen [e] i [never], da det er mer naturlig å bruke tid på vokaler og mer sangbare fonemer. Grooven tjener likevel på at [v] får større plass, og dermed skaper en følelse av presishet som resultat.

På 1:17 introduseres hooket, som utføres på en annen måte her enn i liveversjonen. I likhet med at den aller første setningen ved 0:08 utføres på en diskret måte, oppleves denne hook-runden som heller en kommentar enn en viktig del av låtens form, slik den oppleves i liveversjonen fra 1:17. Én av grunnene til dette, er at vokalisten er for lav i lydbildet i studioproduksjonen til at han oppleves som en viktig del av samspillet. Her blir

frasen utført kollektivt som om det er koristenes oppgave å synge denne delen - uten den tydelige og ledende vokalen. Dette behøver definitivt ikke å være en negativ ting for grooven, som spiller én grooverunde (fire takter) hvor også korister er med, og melodilinjen fra introen på topp - som sammen danner hook. Vokalist kan sies å alliere seg fullstendig med koristene. Han er ikke særlig tydelig i lydbildet, og har samme rolle i lydbildet som koristene - nesten ikke-eksisterende i bakgrunnen. Likevel oppfattes det som en allianse heller enn at han er fraværende, på grunn av at én av de mange stemmene ligger i samme stemmeleie som vokalist har brukt frem til nå, og oppleves som en videreføring av samme stemme av samme intensitet. Vi har også muligheten til å bekrefte dette gjennom liveversjonen (YouTube, 1:17), hvor han selv tydelig synger dette sammen med koristene.

1:34 i studioproduksjonen viser godt alliansen som foregår gjennomgående mellom vokal og trommer, med sekstendedelsmarkeringer både i tekstutførelse og hi-hat. På samme sted i live-versjonen (1:34) finnes her heller en hel takt pause med et trommebrekk inn i runden igjen - et brekk hvor vokal er fraværende. Alliansen er ikke tilstede her i liveversjonen, til fordel for et brekk som jo fremhever vokal og forsterker effekten der bandet kommer inn igjen. Likevel oppleves denne alliansen i studioproduksjonen som svært heldig for følelsen av grooven. Her er rollene nemlig omvendt, hvor man kun har taktens siste åttendedel åpen uten hi-hat'ens markeringer (1:36). Pausen fyller vokalen opp med to sekstendedeler ved å si [hold up], og lar bandet markere første og andre slag i følgende takt, når han selv markerer første pulsslag sin andre åttendedel med et kort utbrudd, som en slags anerkjennelse av énerslaget. 1:42 viser det samme, men med [whoa] som et alternativt lydvalg, før han synger [cool beans, cool beans] med distinkte uttalelser på [o]- og [i]-lydene som skaper et tydelig skifte mellom klangkvalitetene. Det følger heller ingen brekk i overgangen fra dette verset til pre-hook i studioproduksjonen, og krever dermed andre elementer for å vise at de starter på en ny del ved 1:46. Vokalist tar ikke engang pause mellom ordene [roll] og [you] mellom vers og pre-hook, som dermed går i ett. Den nye runden markeres derfor med en vokaldobling av korister på det distinkte og presise ordet [you] i starten av pre-hooket, samtidig som at gitar kommer inn igjen i groovemønsteret her etter å ha vært fraværende i de fire siste taktene i verset. Det er også avgjørende med pausen etter ordet [you], som har blitt like karakteristisk for grooven og den nøytrale vokalen i pre-hooket som selve ordet på éneren.

2:00 viser tydelig forskjell fra lekenheten som preger livesituasjonen, hvor vi hørte at vokalist lekte med ordet [down]. I studioproduksjonen blir ordet sunget likt som i forrige runde, og effekten av leievariasjonen er dermed fraværende. En stedfortredende

uttrykkseffekt er en avslutning av frasen som nærmest ropes på 2:08: [nah, wanna get down]. I studioproduksjonen får dermed uttrykk og formidling ta mer plass enn innspill, i form av leievariasjon og alternativ uttale av ordene. Neste frase senker han stemmen og avslutter med nedadgående leie der hvor han sier [let me get down] (2:13). Dette virker som en kontrollert bruk av stemmeleie som kan knyttes opp mot studioproduksjonens avtalte rammer. I liveversjonen (YouTube, 2:13) ser vi nemlig at han gjør det motsatte i de to frasene - og leder med hevet stemme og intensitet opp mot den neste runden igjen der bandet tar en takts pause. Fra 2:17 i studioversjonen repeteres det som kan sies å være et hook, men med en ganske behersket vokalbruk, med samme karakter som forrige gang vi hørte det. Det kan virke som om at sangeren lar seg rive mer med på dette punktet live, i den første grooverunden som spilles i andre hook (YouTube, 2:16), og at stemmeleiet dermed også påvirkes av engasjementet. Effekten av leievariasjon blir da brukt tydelig i hvert eneste ord, på en mer effektiv måte enn det man kan oppfatte i studioversjonen.

Det siste hooket i studioproduksjonen, som starter på 2:16, bringer derimot med seg et tydelig løft i grooven, der det kommer inn et nytt element i form av en slags klappelyd (elektriske trommer), på hvert andre og fjerde slag i hver takt. Dette hever definitivt følelsen av groove i hooket, i forhold til forrige gang vi hørte det. Det tydeliggjør den beroligende effekten som klare pulsslag har i forhold til sekstendedelsreferansene i mange av elementene ellers. Denne runden blir gjentatt; andre gang med færre instrumenter og mer fokus på relasjonen mellom klappelyden, vokalist og korister, som svært effektivt veksler mellom å møtes på disse pulsslagene, og å unngå dem. Samtidig spiller bass én hel grooverunde med det faste mønsteret, og vi hører igjen den karakteristiske melodien fra introen, som i studioproduksjonen er avgjørende og eksklusiv for disse hook-rundene. Vokal har heller ikke denne gang en særlig innflytelsesrik rolle i denne delen av låten, men smelter sammen med koristene. Slik slutter «Come Down» i innspilt form.

### **3.2.3. Oppsummering**

Anderson .Paak viser noen nye aspekter når det gjelder vokalrytmikk, på grunn av den manglende melodikken og syngbare elementer, som normalt ville ha fungert som utgangspunkt for analyse av sangere. Det er spennende hvordan .Paak likevel bruker stemmeregisteret for å få frem aspekter som påvirker grooven på andre måter enn kun de rytmiske, temporære elementene (jf. Snyders vertikale dimensjon, 2000:144). .Paaks måte å angripe vokal på er relevant for sangere i en groovesituasjon, og de aspektene som blir tydelige i hans stil er alternativt bruk av stemmeleie og effekten av dette, fokus på

artikulasjon av tekst (eller mangel på artikulasjon for å få fram andre rytmiske effekter), og konkrete rytmiske innspill som instrumentalist (i motsetning til der hvor man i andre låter for eksempel skal fylle melodiske linjer). Først og fremst er teksten mer tilrettelagt for rytmisk bruk, og det kan høres tydelig på korte ord med få stavelser, og medfølgende naturlig og riktig betoning av disse. Dette kommer tydelig frem både i live- og studioversjon, og er resultat av en i utgangspunktet groovebevisst nøytral vokal. Men hva han gjør med denne nøytrale vokalrytmikken og teksten videre i form av vokalrytmiske effekter, er definitivt interessante funn i disse analysene. Når det gjelder de andre sangbare elementene som bruk av register og stemmeleie, kommer det frem at de er ganske fengende som uttrykk i seg selv, uten å nødvendigvis kreve en sunget tone. Det gir heller ekstra formidlende attitude at han snakkesynger ord i høyt eller lavt leie, snarere enn faktisk å synge dem; dette gir stor effekt på uttrykket.

Når det gjelder innspill i form av perkussive elementer, er det tydelig at man i en studioproduksjon har bedre mulighet til å både planlegge og utføre det man ser at kan være heldig for grooven. Det er en distinkt forskjell i utførelse av tekst i de to versjonene, noe som kan være en naturlig konsekvens av muligheten til å ta flere opptak og klippe sammen disse - noe som skaffer vokalisten i studio bedre tid. I live-settingen handler det igjen om å vite hva som høres bra ut og være på utkikk etter muligheter til å samarbeide med band, og handle instinktivt på dette. Da .Paak selv spiller trommer, ligger det nok tilgjengelig for ham i sangerrollen både å alliere seg med og skape en dialog med trommene, noe som er svært dynamisk og smakfullt i denne låten, og binder sammen de to instrumentene som ofte oppleves som lengst fra hverandre i lydbildet. Likevel ser vi at .Paak generelt er spesielt opptatt av en tettere perkussiv rytmikk i studioproduksjonen, på en mer planlagt måte som ikke alltid tar hensyn til, eller er avhengig av, denne trommevokal-dialogen. Dette kommer til uttrykk gjennom flere utbrudd som ikke nødvendigvis forholder seg til aksentuerte slag i trommene.

Man har naturlig nok også anledning til å legge flere lag oppå hverandre enn det som kanskje er gjennomførbart i en livesituasjon, noe som gjør at han står fritt til å legge inn vokal som et perkussivt element hvor enn det måtte passe - noen ganger kanskje i større grad enn det som i det hele tatt er gjennomførbart for et menneske i livesituasjonen. Studioproduksjonen, med muligheten for å redigere sammen flere *takes*, gjør at vokalisten kan etterligne andre perkussive instrumenter med større 'tetthetskapasitet', og dermed lage unaturlig tette vokallinjer. Måten dette utføres på er gjennomgående engasjerte innspill og utbrudd, samtidig som at han gjentar tekst fra nøytral vokal, og at disse noen ganger går over i hverandre.

.Paak skaper også leievariasjoner for å vise hva han ønsker dynamisk og for å lede grooven videre som hovedvokalist. Leievariasjonene er absolutt mest tilstede i liveproduksjonen, da det er tydelig at han ikke alltid utfører vokal her på samme måte som den er innspilt i studio. Analysen viser for eksempel at han i mange overganger gjør motsatt av det som er innspilt i studio, i klippet der han synger live med band. Dette skjer ikke nødvendigvis bevisst, men det virker som en naturlig måte å bygge opp musikken på, for å vise hva han ønsker dynamisk. Ikke bare er det tydelig at han leder bandet i den retningen han vil at grooven skal videre, men det har en særdeles heldig effekt på lytter at tekstformidleren forholder seg så engasjert til det han vil uttrykke, og at han har et så stort overskudd at han kan gi samspillet et løft. Det at bandet spiller de samme rundene om og om igjen gjør at man lett lar seg lede av vokalisten, og hvor han vil hen med dette. Man oppfatter tidlig at vokalisten har denne rollen; han har allerede fra start vist at han kan overraske rytmisk, noe som igjen skaper tillit og vekker en nysgjerrighet. Man kan trekke tråder til James Brown her (Danielsen, 2006) og hans måte å signalisere og føre sitt band, noe man kun kan gjøre ved å være kjent med, og bevisst på, sitt eget vokalrytmiske ansvar og mulighetene det åpner opp for.

## 4. Drøfting

### 4.1. Vokalrytmiske virkemidler i analysene

Gjennom analysene av «Molasses» og «Come Down» har det blitt tydelig at det finnes fellestrekk og generelle tendenser i rytmisk vokal, selv om det er svært individuelt hvilken måte dette gjøres på. Først og fremst er det tydelig at vokalrytmiske virkemidler og effekter utføres noe forskjellig i melodibasert og ikke-melodisk sang. «Come Down» preges kun av effekter som ikke krever tonalitet for å utføres. Realiseringen av disse er kun avhengig av vokalistens kapasitet for rytmikk i sitt instrument. De høres blant annet gjennom tekstens perkussive egenskaper i form av eksplosive fonemer og korte noteverdier og sekvenser av lyd i den rytmiske veven. I .Paaks sangtekst oppleves disse korte noteverdiene som et resultat av naturlig korte stavelser i teksten, og god bruk av sangerens retrett. Nketia viser til at tekst i sang ofte kan opptre gjennom korte noteverdier på grunn av talerytmen som ligger til grunn for utførelsen (Nketia, 1986:181). Det vises i tillegg en tydelig sammenheng mellom disse naturlig korte noteverdiene og sangtekstens mangel på fremtredende flams, som resulterer i rytmisk presise fonemer i nøytral vokal også på mikrorytmisk plan (Iyer, 2002:400). Det forekommer selvsagt noe flams i enhver nøytrale sangtekst, hvis initierende fonemer forårsaker en mindre presis *onset* eller ansats i det gjeldende ordet (Giegerich, 1997:138). De korte noteverdiene i .Paaks utførelse ser derimot ut til å veie opp for dette i lydbildet de forekommer i, selv om attacket i seg selv blir mer upresist i disse tilfellene. Ansatsen i flams brukes heller som bevisst artikulasjon i starten av en stavelse og som et verktøy for å skille rytmiske hendelser fra hverandre enn å strebe etter presisjon. Utbrudd hos vokalisten viser seg også svært effektivt, enten som et rytmisk fenomen, eller som en form for uttrykk av ekspressive aspekter ved musikken med en meningsbærende funksjon (Frith, 1996:168). Utbruddene fungerer oftest som enkeltstående rytmiske elementer og markeringer som er plassert heldig i forhold til enten éneren i et slag, eller i forhold til en rytmisk figur hos én eller flere bandmedlemmer, og kan ha både verbal og ikke-verbal form. Utbruddseffektene blir ofte tydeliggjort av retrett som virkemiddel.

«Molasses» er i motsetning til «Come Down» en gjennomgående melodibasert låt, noe som er definerende for vokalens karakter og rytmiske valg, såvel som for de andre instrumentene. Dette preger dermed også alliansenes karakter, der dette virkemiddelet forekommer. Tonaliteten åpner også mer opp for den vertikale dimensjonen i musikken

(Snyder, 2000:144), selv i rytmisk kontekst og utførelse. Dette preger dermed vokalrytmikken, og åpenbarer flere vokalrytmiske effekter gjennom muligheten for å spille på nye elementer knyttet til tonalitet, pitch og spenningsskapende elementer. Det som går igjen som et tydelig og viktig trekk hos vokalist Naomi Saalfield, er evnen til å bruke melodi og rytmikk om hverandre for å prosessere tekst, som i samspill med resten av bandet får groove som resultat. Måten hun gjør dette på er med effekter som fungerer godt sammen med melodiske elementer; tone- og fonemskifte både med og uten ny ansats, tydelig leievariasjon, vibrato og ornamentikk. Lekenhet med ordenes opprinnelige form og naturlige uttale sammen med bevisst effektbruk, framstår også som et svært velkomment bidrag til grooven. Effektene som virker sammen med melodi fungerer både ved å skille rytmiske hendelser fra hverandre, og ved å skape flere hendelser ut fra et mindre rytmisk utpreget utgangspunkt.

Fonemskifter, vibrato og ornamentikk som sangbare effekter viser seg videre å være avhengig av lengre noteverdier, fordi de fungerer som bearbeiding av toner av en viss lengde, og krever tid nok til å artikulere den valgte effekten. Vibrato skaper spenning i en lengre tone gjennom friksjon i lyd bildet (Iyer, 2002:304) og viser engasjement og ektefølthet. Ornamentikk oppleves på samme engasjerte måte, ofte i form av melodiske løp, med korte noteverdier skilt fra hverandre gjennom toneskifte. Bob Snyder nevner at ornamenteringer har en generell tendens til å feste seg på en stødigere tone, enten i forkant eller etterkant av denne (2000:143). For å kunne skille disse korte løpene fra den nøytrale vokalens stødige enheter som ornamenteringene 'fester' seg på, kreves det at den nøytrale vokalen tilbyr lengre og tydeligere aksentuerte noteverdier som gjør det mulig å skille ut ornamenteringene som gestikulering over et nøytralt utgangspunkt. På tross av disse lengre noteverdiene er det likevel tydelig at Saalfield også har fokus på bidrag til bandet, gjennom rent rytmiske og ikke-tonale virkemidler og effekter - som rytmiske allianser, ikke-tonale utbrudd, perkussive effekter som rask uttale og maksimalt angrep, samt rytmisk presise ansatser. Disse melodiløse bidragene fungerer som en smakfull variasjon midt i det dominerende tonale. I «Molasses» er det spesielt lekenhet som preger låten, gjennom bearbeidelse av tekst med effektene tone- og fonemskifter og leievariasjon.

Videre kan vi også se utfordringer ved disse melodibaserte effektene, som ofte opptrer på eller i sammenheng med lengre noteverdier. Hos Saalfield hører vi at rytmikken er løsere av den grunn, samtidig som at hun artikulerer ordene tydeligere med alle de fonemene som hører til. Dermed blir flams som virkemiddel nærmest et «problem» i denne melodibaserte vokalen i groove, selv om det faktisk betonte fonemet kan opptre helt presist på slaget. Danielsen (2015) poengterer også vokalens generelle *sound* som



upresis: «If the vocal were a less flexible instrument in relation to when its rhythmic events actually start - if it were, for example an instrument with a sharp, more precise, attack - its effect on our experience of these potentially clashing patterns of subdivision would have been different.» (2015:66) Det er åpenbart at vokal av denne grunn ikke alltid har mulighet til å opptre like presist som et faktisk perkusjonsinstrument, på tross av sine perkussive egenskaper. Men av akkurat samme grunn vil vokalisten derimot ha muligheten for å utvide pulsslaget, på en mer naturlig måte og i større grad enn mange andre instrumenter (for eksempler på hvordan dette kan gjøres uten vokal, se Carlsen og Witek, 2010). Bruken av flams kan forklare hvorfor «Come Down» generelt oppfattes strammere rytmisk enn «Molasses», og at sistnevnte har en egen måte å utfordre lytterens definisjon av det nøyaktige pulsslaget på, ved at energien ofte er spredt utover et litt større tidsspenn her. Selv om flams som fenomen ikke har blitt utforsket videre i akkurat denne oppgaven, og hva resultatet av flere fonemer på et mikrorytmisk nivå fører til, sees virkemiddelet som en viktig faktor i friksjonen mellom tekst og mikrorytmikk.

Det er tydelig at begge låtenes effektbruk er avhengige av den nøytrale vokalen, og hvilke muligheter man har til rådighet ut ifra hvordan låten er skrevet. Anne Danielsens teori om figur og gest (2010:46-50) blir ytterligere aktuell i etterkant av denne oppgavens analyse, hvor det er tydelig at selve resultatet av gestene er avhengig av en etablert form. Dette blir dermed et sterkt grunnlag for teorien om vokalrytmikk som alltid tar utgangspunkt i nøytral vokal. «Come Down» har som nevnt en ganske perkussiv nøytral vokal, hvor ordvalget i den skrevne låten legger til rette for at vokalisten har en avgjørende, rytmisk rolle. Denne fungerer dermed i seg selv som en god, grooveskapende figur å arbeide ut ifra, med de vokalrytmiske virkemidlene som ligger til grunn. Det kan virke som at Anderson .Paak har skrevet tekst ut ifra intensjonen om å fungere perkussivt i grooven, ved å ofte bruke korte stavelser med få fonemer. Noen ganger er dette også et resultat av slang eller valg av uttalevarianter som korter ned på enten vokaler eller starten/slutten på et ord (for eksempel at *tostavede* [supposed] blir til *énstavede* [‘posed] i pre-hooket). Sangrollen er svært gjennomiktig i denne låten på den måten at alle de andre instrumentene ellers baserer seg på det samme groovemønsteret, og at alt som fremstår annerledes får tydeligere fokus. Som lyttere er vi ganske tilgivende her, og oppfatter ofte den semantiske meningen på tross av mange forkortelser, noe som kan vise at tekstens meningsbærende oppgave kan vike for rytmisk bearbeidelse av ord i mange tilfeller. Vokalisten får som rolle å komplimentere og utfordre dette mønsteret på forskjellig vis, og må tydeliggjøre skifter av groove på egenhånd. Nøytral vokal som figur legger til rette for at dette fungerer i

praksis, hvor gestene i form av vokalrytmiske effekter komplimenterer dette ytterligere, og bidrar til grooven som resultat. «Molasses» fungerer derimot mer helhetlig der hvor det foregår skifter av groover, fordi hele bandet er en del av disse karakterskiftene. Men også her er det essensielt med en gjennomarbeidet nøytral vokal, og en god presentasjon av denne, for å ha en solid figur å arbeide ut ifra. Det er kun da at vokalrytmikken får sin effekt - som gester basert på den opprinnelige, nøytrale figuren.

Det er også viktig å presisere hvor individuell denne bearbeidelsen fremstår i analysene. Dette poengterer også Vijay Iyer som nevnt tidligere, der hvor han skriver at mikroritmikk er et personlig uttrykk for den enkelte musiker, og at mikrotiming er et uttrykk for utøverens interne representasjon av musikken (2002:397). Anderson .Paak, fungerer som trommeslager i tillegg til å være vokalist, og skriver tekster som er komplimenterende for grooven, og mer spesifikt i forhold til de forskjellige elementene han selv bidrar med på trommer. Ikke bare fungerer elementene som uttrykk for personlig preferanse, men selve vokalrytmikken til .Paak i form av gester synes å være påvirket av hans mestring av slagverk. Dette sees i form av fokus på perkussive elementer, korte noteverdier og variasjon av klang og lydvalg - en faktor som han også tydelig er bevisst i trommesettet. Hans rytmiske fraser opptrer som brekk og rytmiske grupperinger - fraser som man også kan kjenne igjen hos en trommeslager. På samme måte kan det bemerkes at Naomi Saalfeld synger samtidig som at hun spiller gitar. Hennes rytmiske fraseringer utenfor den nøytrale vokalen tar form som minner om riff, markeringer og i noen tilfeller rytmiske løp med tydelig retning, som kan indikere at hennes timing er påvirket av parallell utførelse av gitarspill. Dermed kommer det frem at vokalrytmikk, i like stor grad som en musikers tonespråk, kan være formet av hans eller hennes trening og erfaring, som videre påvirker ens preferanser av vokalrytmiske virkemidler.

De andre vokalrytmiske virkemidlene setter innspill og uttrykk i forbindelse med hverandre, fordi det oppleves som et fellestrekk i både de innadrettede og utadrettede effektene at de oppleves å samarbeide med de andre virkemidlene. Effektene har dermed i oppgave å understreke aspekter ved groovens estetikk, og

#### **4.2. Vokalrytmikk i samspill: Innspill og uttrykk**

Det er utfordrende å definere sangerens rolle i samspill, på grunn av at de forskjellige aspektene ved sangerrollen kan oppleves å flyte over i hverandre. Det kan derfor være fruktbart å dele opp sangerens rytmiske rolle i to forskjellige måter å forholde seg til grooven på; gjennom det jeg har kalt innspill eller uttrykk. De to aspektene av vokalrytmikken har like stor verdi for den rytmiske grooven, og refererer henholdsvis til de

situasjonene der man som vokalist har fokus på å bidra med innspill til grooven i rollen som instrumentalist, og der man har fokus på å bidra med uttrykk som formidler med publikum i tankene. Valget av fokus bestemmer videre valget av effekter som fremhever vokalrytmikken. Formidlerrollen skal ikke bare formidle tekst og melodi slik låten er skrevet, men forholde seg til det menneskelige aspektet i sitt uttrykk mot publikum. Dette menneskelige aspektet rommer både det ekspressive i musikken, og de kravene som følger av å stå bak mikrofonen eller fremst på scenen og formidle ord, med et behov for å være tilstedeværende i den musikkskapende situasjonen. Simon Frith (1996) skriver at hvert enkelt uttrykk fra en sanger oppleves som meningsbærende på én eller annen måte (1996:168). Det at denne formidlende rollen også rommer rytmikk som enda et middel til å uttrykke seg med, er en svært viktig innsikt og en kobling som ble tydelig gjennom analysene av de grooveskapende uttrykkseffektene. Uttrykkseffektene åpner dermed opp for en særegen form for gestikulering av den satte figuren, ved å uttrykke en form for følelse eller engasjement som fremhever noe som oppleves rytmisk godt i grooven.

Analysene har også vist aspekter ved grooven der vokalisten bidrar til samspillet innad i bandet, og dermed konkretisert en annen side av vokalistens rolle. I forlengelsen av dette har det vært viktig å definere hans/hennes rytmiske innspill. Når sangeren inntar denne rollen, legges alle utadvendte aspekter til side, og det eneste som tas i betraktning er de forskjellige elementenes forhold til hverandre i den rytmiske veven. Innenfor denne typen vokalrytmiske effekter blir først og fremst tekstutførelse en utfordring. I motsetning til uttrykksparemetrene, som i stor grad baserer seg på tekst og semantisk mening som grunnlag for rytmiske valg, må man i innspillene forholde seg til tekst i presis rytmisk utførelse ved å være vår gester i samspillet - både sine egne og andres. Teksten blir heller da et utgangspunkt for et videre vokalrytmisk arbeid med vokalrytmiske effekter, i motsetning til uttrykk hvis effekter føyer seg etter teksten for å understreke mening på en rytmisk måte. Begge kategoriene er former for bearbeidelse av tekst som et skritt videre fra de mer generelle vokalrytmiske virkemidlene som allerede finnes i nøytral vokal.

Begge vokalistene i analysene leker også med retrett som virkemiddel, og med balansen mellom rytmisk travelhet og rom for dialog i samspillet. Som nevnt skriver Danielsen om dette som viktig i groovens estetikk; at en stemme kan bli fremhevet ved å spille den lavere, eventuelt ikke i det hele tatt: «I god rytmisk musikk er man derfor ideelt sett like opptatt av hva man *ikke* spiller, som hva man spiller. Plassen *mellom* lydene er viktig fordi den skaper den spenningen, det grepet, som låser grooven [...]» (Danielsen, 2002:134). Det viser seg at retrett kanskje er like viktig for vokalisten i groove som selve realiseringen av vokalrytmiske gester og effekter, spesielt i låtens og samspilllets helhetlige

følelse av groove. Men også i små mønster og fraseringer bruker vokalistene i analysene pauser og fravær som et heldig virkemiddel. Dette brukes enten som variasjon i sin egen utførelse av rytmikk, eller som en del av samspillet ved å gi plass til de andre elementene. Det at teksten fungerer som et meningsbærende element er også en viktig faktor her. En pause fra den formidlende teksten i løpet av en sang har vist seg å være virkningsfullt både for å underbygge den teksten som faktisk forekommer, samtidig som pausen kan gi instrumentale hendelser i musikken mer fokus. Dette kan være én av grunnene til at 'nonsense' i tekst, som utbrudd eller lekenhet med semantikk, oppfattes som å ha en heldig effekt på grooven. Spesielt når det gjelder de effektene som skal bidra rytmisk til bandet, viser det seg positivt og groovefremmende noen ganger å velge ikke-meningsbærende elementer, for at fokuset da kan få være på samspillet. John Miller Chernoff (1979) skriver i forbindelse med vestafrikanske trommetradisjoner, at groove godt kan anses som ledige hull hvor man har mulighet for å legge til rytme, i stedet for å anses som et tett mønster av lyd (1979:113-114), og at dette legger til rette for godt samspill og dialog. Dette må også være tilfellet for den gode sangeren i en groove, som ønsker å fungere godt i samspill med de andre rytmiske elementene. Likevel kan det være vanskelig å betrakte sang som et fullstendig likeverdig, rytmisk instrument i en groove, på grunn av at det gjennom analysene i denne oppgaven har vist seg at man som formidler av tekst får mindre valgfrihet i samspillet, noe som naturlig nok resulterer i et skille. Dette er igjen avhengig av om den skrevne låten som nøytral vokal har som hensikt å fungere groove-skapende, og om den tillater denne formen for bearbeidelse.

Det har her blitt identifisert en spenning i sangerens rolle mellom rent rytmiske innspill som vokalisten utfører med sitt instrument i samspill, og rytmiske uttrykk som vokalisten bruker i formidlingsrollen rettet mot et publikum. I dette spennet dukker det opp enda et nytt aspekt i grooven som setter vokalisten i en særlig posisjon. I innspillene vil det nemlig finnes et kollektivt rytmisk språk som det er mulig for de andre instrumentalistene å svare på i samspill, derav betegnelsen som 'innspill til grooven'. Grooven som man på denne måten skaper sammen inkluderer vokalisten som et likeverdig, rytmisk instrument med evnen til dialog og respons. Grunnen til at dette må skilles fra *uttrykk* som groove-skapende parameter, er at uttrykks-gester viser seg å fordre vokalistens særlige rolle for å i det hele tatt kunne realiseres. I denne menneskelige formidlerrollen finnes elementer som de andre instrumentene ikke har språket til å svare på med samme grad av ekspressivitet, og setter vokalisten i sin spesielle posisjon; vokalisten har en eksklusiv og menneskelig forbindelse til lytteren. Denne rollen kan veldig lett tolkes som at sangeren er ekskludert fra grooven

på grunn av sitt fokus utover, men analysene i denne oppgaven viser noe annet. Vokalistene bidrar med ekspressivt uttrykk i rytmisk form, som på tross av en viss ekskludering fra den kollektive dialogen i bandet, oppfattes som et heldig rytmisk grooveelement for *lytteren*. Disse uttrykksbaserte effektene kan ha en gestikulerende oppgave som oppfattes av en responderende lytter, i stedet for en responderende instrumentalist (selv om også instrumentalisten like fullt kan erfare effekten av uttrykket). Den gode vokalisten behersker begge disse rollene og utfører dem om hverandre, og noen ganger samtidig, selv om vokalistens personlige preferanser og rytmiske språk påvirker valgene og balansen mellom dem. Sangeren baserer alltid sine vokalrytmiske valg på grooven som foregår i bandet, men tar stilling til hvilket fokus grooven tjener på i hvert tilfelle. Formidlingen skjer ikke på bekostning av grooveskapende elementer, fordi formidlingen absolutt gjennomføres rytmisk og komplimenterende for grooven. I form av utbrudd, lekenhet, semantikk og ekspressivitet der vokalist har denne formiderrollen i et samspill, vil ikke de andre instrumentalistene kunne svare direkte på samme nivå som sangeren opptrer på. De uttrykksbaserte effektene, som kategoriseres som en egen type gest, opptrer utelukkende i vokal. Instrumentalister i bandet vil derimot kunne oppfatte uttrykkene som energigivende impulser, og få energi til å *handle på det* i nye gester, men vil ikke kunne svare på samme språk. Instrumentalistenes responsive gester vil altså heller utføres som subtile kommentarer til det som vokalisten uttrykker, i stedet for selv å respondere i form av uttrykk. Denne nye formen for gest understreker hvorfor man må utforske vokalistens rytmiske rolle i groove på egne premisser, og disse analysenes funn kan forhåpentligvis fungere som starten på en diskurs som gjør akkurat dette.

#### **4.3. Vokalistens intrikate rolle i groove**

Gjennom denne oppgaven har det blitt tydelig at fokus på noen sentrale trekk kan være med på å tydeliggjøre vokalistens rolle i en groove. Først av alt handler mye av denne diskusjonen om presisjon og temporal sensitivitet. I sin avhandling om groove i Destiny's Childs 'Nasty Girl' stiller Anne Danielsen (2015) spørsmål om hva som faktisk gjelder som strukturerende elementer i musikken hun analyserer. Hun belyser at interaksjonen mellom timing og lyd kvaliteter er i like stor grad med på å forklare sangens karakteristiske *feel*, og ikke bare de temporale aspektene alene (2015:66). Dette viser seg å være en faktor når vi forsøker å analysere hva som fanger i groovebasert musikk. Selv om det kan være vanskelig å definere groove som fenomen i seg selv, er det likevel tydelig at mikrotiming er en udiskutabel faktor, som inkluderer både timing og lyd kvalitet. Vijay Iyer (2002) understreker at groove er et fenomen hvis definisjonsprosess fremdeles er pågående, men

er tydelig at det i en groovekontekst er like viktig med finskalert rytmisk utførelse som det er med pitch, tone og volum, og poengterer dermed det samme som Danielsen ved å snu hennes poeng på hodet. Hver musiker har sin egen 'feel'; deres egne, personlige måte å forholde seg til en stødig puls på (Iyer, 2002:398).

Generelt er det tydelig at mikrorytmikken i samhandling med tekstutførelse vil være en utfordring, da man i teksten har så sterke føringer for hvordan rytmikken skal utføres, at det blir et mindre personlig og instinktivt uttrykk enn det man av og til ønsker i en groove. Dette bestemmer også muligheten for å være presis ned til millisekundene. Muligheten for mikrorytmiske variasjoner hviler på at det finnes åpninger for å etablere et forhold om figur og gest (Danielsen, kapittel 3), og at det finnes en form som man avviker fra. Figuren i form av sangtekst preges på den éne siden av at attack i stemmen er avhengig av hyppige, eksplosive fonemer i sangteksten for å ha en effekt. På den andre siden vil alt for mange fonemer gruppert som kvasi-synkrone flams før den betonte lyden oppleves som upresise. Denne typen anslag kan selvsagt også være en heldig ting, poengterer Iyer, dersom man ønsker den heterogene sounden som grooven kan tjene på (2002:400). Disse aspektene avgjøres av låtskrivingsprosessen og nøytral vokal, hvor man velger hvilke ord som skal opptre på hvilket sted i grooven. Uansett vinkling på disse aspektene, kan det likevel savnes å ha muligheten til å avgjøre dette uavhengig av sangteksten i den enkelte situasjon.

Small (1977:55) forklarer tidsaspektet i repetitiv musikk som ikke-lineært, noe som også problematiserer sangerens rolle som et rent grooveskapende element, med sin uunngåelig lineære tekstutførelse. Likevel kan man definitivt bidra til groove *gjennom* sin rolle, med tekst som verktøy, konkretisert gjennom vokalrytmikk. For å ytterligere aktualisere sangerrollen i grooven, er det interessant å minne om det Snyder (2000) skriver om forskjellige dimensjoner i musikken. Han åpner opp for at elementer som ikke nødvendigvis fungerer temporalt, som fri rytme, skapes gjennom spenninger (2000:189). Slike spenninger skapes heller ved bruk av intervaller, varighet og aksent, i stedet for spenningen mellom det metriske og det rytmiske. Dette kaller han for *rytmiske konturer* (2000:184). Det at rytme kan knyttes til andre dimensjoner i musikken, åpner opp for en bredere definisjon av groove, hvor elementer som pitch og fri rytme fungerer som spenningsskapende elementer i musikken. Som analysene viser, kan slike elementer være tydelige bidragsytere for økt opplevelse av groove når de er utført gjennom vokalrytmiske virkemidler med tekst som utgangspunkt.

Vokalisten har et utrolig fleksibelt instrument. Dette gjør det vanskelig å definere dens rolle i groove, fordi man i virkeligheten har flere parallellt fungerende roller. Man kan fungere som et medierende ledd i grooven der man legger lengre, sammenhengende noteverdier, som forhandler mellom de forskjellige andre rytmiske elementene (jf. Danielsen, 2015:66). Man kan også fungere som et perkussivt instrument med korte og presise enheter. Muligheten vokalisten har til å veksle mellom disse rollene oppleves i utgangspunktet som en positiv ting, men valgmulighetene og fleksibiliteten innebærer alltid at man i noen tilfeller må velge bort rollen som rytmisk bidragsyter i grooven til fordel for en annen funksjon i samspillet.

Det som kommer frem av denne oppgaven, er at sangerrollen ikke kan defineres ut ifra en selvsagt, forutbestemt rolle i bandet, men at man kanskje heller må se på hvordan sangteksten legger til rette for at en utøver kan bidra på en spesifikk måte. Det kan være semantisk mening som legger til rette for rytmikken, eller det kan være ordvalg som bidrar med rytmiske elementer på et spesifikt punkt i grooven - ord hvor det for eksempel finnes tydelige, perkussive on-sets, eller få flams for å oppnå presisjon. Ordene legger til rette for hvilke vokalrytmiske effekter det ligger naturlig å ta i bruk i instinktivt samspill for å komplimentere samspillet karakter og groove. Det har tidligere blitt vist til et sitat av Edward Cone som igjen blir aktuelt i lys av disse funnene: «The good composition will always reveal, on close study, the methods of analysis needed for its own comprehension.» (Cone i Morgan, 1977:35). Hvis vi overfører dette til sangerens rolle kan man fritt etter Cone si at en god tekst alltid vil åpenbare hvilke virkemidler den behøver for sin egen optimale utførelse. I en situasjon der det i utgangspunktet virker som at 'alt er mulig' for vokalisten gitt det store spekteret i instrumentet, fungerer teksten som en avgrensende ramme for sangerens fleksibilitet i den spesifikke settingen. Teksten legger sterke føringer når det gjelder hvilke parametre det er naturlig å fokusere på i en gitt groove - enten det er uttrykk som formidler, eller innspill som instrumentalist.

#### **4.4. Konklusjon**

Denne oppgaven har hatt som mål å finne ut hvordan vokalister kan bidra rytmisk i groovebasert musikk gjennom bruk av vokalrytmikk. Problemstillingen har hatt et todelt fokus, med intensjonen om å finne ut både hvilke muligheter vokalisten har i sitt instrument til å opptre rytmisk, og å undersøke hvordan vokalisten bruker disse i praksis - med groove og samspill som resultat. For å undersøke hvilke groovebestemmende parametre vokalisten har til sin disposisjon, har jeg gjort rede for eksisterende litteratur og teorier som ble presentert i forhold til tema. Teoriene omfatter på den éne siden forskning på rytme og

groove, og på den andre siden fonologi, anatomi og tekstlige aspekter som følger med en sangerrolle. Redegjørelsen tydeliggjorde hvilke forventninger man har til en rytmisk bidragsyter i grooven, og videre på hvilken måte vokalisten har kan møte disse forventningene. I samme kapittel viste jeg til analyse som valgt metode, samt presentert et egenutviklet begrepsapparat med grunnlag i de forskjellige teoriene, for å identifisere vokalrytmikk i analysen. Begrepsapparatet har hatt som formål å bidra til terminologien i populærmusikkfeltet når det gjelder vokalrytmikk som et rytmisk verktøy i en samspillsituasjon. Dette førte til videre konkretisering av vokalrytmikk gjennom *vokalrytmiske virkemidler og effekter* som vokalister kan bruke i sin sangprestasjon. Terminologien ble anvendt i kapittel 3, hvor låtene «Molasses» og «Come Down» ble analysert. Låtene er basert på henholdsvis melodibasert og ikke-melodisk sang, og har i analysene vist en diskrent betydning for valget av vokalrytmiske virkemidler gjennom bruken av, eller mangelen på, tonalitet. I analysene forsøkte jeg å konkretisere vokalprestasjonen i tilstrekkelig grad for å kunne diskutere denne og definere sangerens forskjellige roller i to effektkategorier: Innspill og uttrykk. Kategoriene omfatter hvordan sangeren forholder seg til og responderer på grooven; om man har et fokus innover mot bandet, eller utover mot publikum. Drøftingen i siste kapittel har vist at den gode vokalisten må mestre begge disse kategoriene samtidig, og hvordan vokalisten gjennom denne balansen fungerer som bidragsyter til groove i praksis. I drøftingen viser det seg ytterligere at uttrykkseffektene fordrer en ny form for gestikulering i samspill som er særegent for sangeren med sin menneskelige forbindelse til lytteren. Denne kategorien viser til rytme som et middel for å uttrykke emosjonelle aspekter i musikken, og samtidig at emosjonelle uttrykk kan fungere som rytmiske gester. I siste kapittel har det også blitt understreket at sangeren har en svært allsidig rolle med sitt fleksible instrument, og at sangteksten i den gitte låten fungerer som en ramme for hvilke vokalrytmiske virkemidler man tar i bruk. Tekstutførelse har vist seg å noen ganger fungere som en begrensning, men andre ganger som et velkomment rammeverk og dermed legge føringer for gode vokalrytmiske valg i gitt kontekst. Dermed har oppgaven vist aspekter ved vokalistens rytmiske uttrykk som skiller seg fra de andre rollene som finnes i et band, og inkludert denne rollen i diskursen om groove. Forhåpentligvis har jeg gjennom denne oppgaven vist det rytmiske arbeidet som skjer hos en sanger i en groovesituasjon, og åpnet opp for en mer nyansert diskurs når det gjelder både definisjonen av groove og sangerens rytmiske rolle i denne.



## Referanseliste

### Litteratur

Bent, Ian 1987: *Analysis*, s. 6-36. Macmillan Press, London.

Bjerke, Kristoffer Yddal 2010: «Timbral Relationships and Microrhythmic Tension: Shaping the Groove Experience Through Sound» i *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Danielsen, Anne (red.), s. 85-101. Ashgate, Farnham.

Bjørlykhaug, Anna Britt 2015: «Sangteknikk i afroamerikansk sangtradisjon og kunsten å ornamentere». Masteroppgave ved Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Carlsen, Kristoffer og Witek, Maria A.G. 2010: «Simultaneous Rhythmic Events with Different Schematic Affiliations: Microtiming and Dynamic Attending in Two Contemporary R&B Grooves», i *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Danielsen, Anne (red.), s. 51-68. Ashgate, Farnham.

Chernoff, John Miller 1979: *African Rhythm and African Sensibility*, s. 39-121. University of Chicago Press, Chicago.

Cohen, Dalia og Inbar, Edna 2001: «Musical Imagery as Related to Schemata of Emotional Expression in Music and on the Prosodic Level of Speech» i *Musical Imagery*, Godøy, Rolf Inge (red.); Jørgensen, Harald (red.), s. 137-160. Taylor & Francis, New York.

Danielsen, Anne 2010: «Here, There and Everywhere: Three Accounts of Pulse in D'Angelo's 'Left and Right'» i *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (red), s.19-36. Ashgate, Farnham.

- Danielsen, Anne 2015: «Metrical Ambiguity or Microrhythmic Flexibility? Analysis of 'Nasty Girl' by Destiny's Child», i *Song Interpretation in 21st Century Pop Music*, Von Appen, Ralf; Doehring, André; Helms, Dietrich; Moore, Allan F. (red.), s. 53-71. Ashgate, Farnham.
- Danielsen, Anne 2006: *Presence and Pleasure - The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Wesleyan University Press, Middletown CT.
- Danielsen, Anne 2002: «Estetiske perspektiver på populærmusikk», i *Populærmusikken i kulturpolitikken*, Gripsrud, Jostein (red.), s.129-155. Norsk Kulturråd, Oslo.
- Frith, Simon 1996: *Performing Rites - on the Value of Popular Music*. Oxford University Press, Oxford.
- Giegerich, Heinz J. 1992: *English Phonology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Hasty, Christopher 1997: *Meter as Rhythm*, s. vii-xii, 3-47. Oxford University Press, New York.
- Iyer, Vijay 2002: «Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music», i *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 19, No. 3, s. 387-414. University of California Press, California.
- Jones, Daniel 1972: *An Outline of English Phonetics*. 9. utgave. W. Heffer and Sons LTD, Cambridge.
- Kerman, Joseph 1980: «How We Got into Analysis, and How to Get out», i *Critical Inquiry*, vol. 2, s. 311-331. University of Chicago Press, Chicago.
- Lacasse, Serge 2010: «Slave to the Supradiegetic Rhythm: A Microrhythmic Analysis of Creaky Voice in Sia's 'Breathe Me'» i *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Danielsen, Anne (red.), s.141-155. Ashgate, Farnham.

- Large, Edward W. og Jones, Mari Riess 1999: «The Dynamics of Attending: How People Track Time-Varying Events» i *Psychological Review*, Vol 106, No. 1, s. 119-159. American Psychological Association.
- Middleton, Richard 1990: *Studying Popular Music*. Open University Press, Philadelphia.
- Morgan, Robert 1977: «On the Analysis of Recent Music» i *Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 1, s. 33-53. University of Chicago Press, Chicago.
- Nilsen, Thos Sigurd 2010: *English Pronunciation and Intonation: British, American and World Englishes*. 3. utgave, Universitetsforlaget, Oslo.
- Nketia, Joseph Hanson Kwabena 1986: *The Music of Africa*. Victor Gollancz LTD, London.
- Small, Cristopher 1977: *Music - Society - Education*, s. 34-59. John Calder LTD, London.
- Snyder, Bob 2000: *Music and Memory*. The MIT Press, Cambridge.
- Teien, Trygve 2014: *Ordets groove - en analyse av groove i moderne gospel*. Masteroppgave ved Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Walser, Robert 1993: «Out of Notes: Signification, interpretation and the Problem of Miles Davis», i «*The Musical Quarterly*», Vol.77, s. 343-365. Oxford University Press.
- Zeiner-Henriksen, Hans T. 2010: «Moved by the Groove: Bass Drum Sounds and Body Movements in Electronic Dance Music», i *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Danielsen, Anne (red.), s. 121-139. Ashgate, Farnham.
- Åndahl, Marthe Susann 2011: *Improvisasjon i musikk - Vokalimprovisasjon i contemporary RnB og neo-soul*. Masteroppgave ved Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

## Internettadresser

Den Store Danske, med søkeord «paralingvistiske træk» (hentet 11.04.2017):

[http://denstoredanske.dk/Sprog,\\_religion\\_og\\_filosofi/Sprog/Sproghistorie\\_og\\_-typologi/paralingvistiske\\_træk](http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Sprog/Sproghistorie_og_-typologi/paralingvistiske_træk)

NPR (National Public Radio), 2016. Intervju med Anderson .Paak (hentet 04.04.2017):

<http://www.npr.org/2016/01/30/464562688/anderson-paak-the-dot-stands-for-detail>

Store Norske Leksikon;

«Agogisk aksent» (hentet 02.03.2017): [https://snl.no/agogisk\\_aksent](https://snl.no/agogisk_aksent)

«Ornamentikk» (hentet 04.04.2017): [https://snl.no/ornamentikk\\_-\\_musikk](https://snl.no/ornamentikk_-_musikk)

«Prosodiske elementer» (hentet 12.03.2017): [https://snl.no/prosodiske\\_elementer](https://snl.no/prosodiske_elementer)

True, Everett 2015 (hentet 10.03.2017):

<https://www.theguardian.com/music/2015/may/01/hiatus-kaiyote-choose-your-weapon-review-psychedelic-adventure-land>

Youtube: «Anderson .Paak & The Free Nationals: NPR Music Tiny Desk Concert» (sist sett 21.04.2017); [https://www.youtube.com/watch?v=ferZnZ0\\_rSM](https://www.youtube.com/watch?v=ferZnZ0_rSM)

## Diskografi

Anderson .Paak, 2016: «Come Down», *Malibu*. Steel Wool Records.

Hiatus Kaiyote, 2015: «Molasses», *Choose Your Weapon*. Flying Buddha.

## Vedlegg

(Sangtekster refererer til vedlagt CD)

### Spor 1

#### Hiatus Kaiyote: «Molasses»

*(Intro)*

*(1. del)*

Might not get, might not get any better, might not  
Might not get, might not get any better, might not  
Might not get, might not get any better, might not  
Might not get, might not get any better

*(2.del)*

You, the born hunter - relic with an armored heart  
Color of sulfur, banished to a single arc  
Porcelain smoulder and don't forget you're state of the art  
Buried deep in the soil, selfless or daft

*(3. del)*

It could be a compass, rare and so bountiful  
It could be the opposing opinion  
It could be the point of traction bound to all  
It could be the point of letting it go (X2)

*(4. del)*

Running with my eyes closed  
Blinding the lens with the focus  
Running with my eyes closed  
Finding omens in the woodwork  
I see cold, cold braille  
Mechanical and frail  
How do I tessellate, filter the rage

*(2. del')*

Oh, You the born hunter - relic with an armored heart  
Color of sulfur, banished to a single arc  
Porcelain smoulder and don't forget you're state of the art  
Buried deep in the soil, selfless or daft

*(Vamp)*

Might not get any better, get any better, oh  
Better, better  
Might not get any better, get any better, oh  
[: Better, better, better :]

*(3. del')*

It could be a compass, rare and so bountiful  
It could be the opposing opinion  
It could be the point of traction bound to all  
It could be the point of letting it go (X2)

Spor 2

Anderson .Paak: «Come Down»

*(Intro)*

Y'all niggas got me high  
Niggas, tell me how?

*(1. vers)*

Hey! Well that's exactly what a nigga came for  
Huh, you doin' shots from afar, I'm a meet you at your front door  
Uh, so hard to be doing what you really meant for, beauty  
Huh, but don't I make it look easy - don't I make it look good

*(Pre-hook)*

Now you, drank up all my liquor, come on  
What I'm 'posed to do now?  
And you talkin' all that shit, now come on  
You gonna have to back it up  
If I get too high now, sugar, come on  
I might never come down  
You know I might never come down  
Let me get down  
You might not never come down  
Now let me come down  
You might not never come down  
Let me get down!

*(Hook)*

You might never ever come down  
It took too long to get this high off the ground  
Don't run, just stay awhile

*(2. vers)*

Can't beat it, can't beat it, can't beat it, can't beat it with a big bat though  
Can't see her with this pitch black Gucci frames on  
Let me take these bitches off, let me get the full scope, hold up  
Full screen, HD, let me take another picture  
Let me pull it to the pre-show  
Wow, cool beans, cool beans  
That's a whole lot of reefer, let me help you with the pre-roll

*(Pre-hook)*

You, drank up all my liquor, come on  
What I'm 'posed to do now?  
And you talkin' all that shit, now come on  
You gon' have to back it up  
If I get too high now, sugar, come on  
I might never come down  
You know I might never come down - let me get down  
You might not never come down, now let me come down  
You might not never come down - let me get down!

*(Hook)*

You might never ever come down  
It took too long to get this high off the ground  
Don't run, just stay awhile  
You might never ever come down  
It took too long to get this high off the ground  
Don't run, just stay awhile