

Tekstløst, men ikke vektløst

Abstrakt vokal — Sang, språk og stemme

Ane Bjerkan



Masteroppgave
Mastergrad i Musikkvitenskap
60 studiepoeng

Institutt for Musikkvitenskap
Humanistisk Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

November/2020

Tekstløst, men ikke vektløst

Abstrakt vokal — Sang, språk og stemme

© Ane Bjerkan

2020

Tekstløst, men ikke vektløst: Abstrakt vokal — Sang, språk og stemme

Ane Bjerkan

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Abstrakt vokal er en sangform som inkluderer lyder, fragmenterte språklyder, pitch-basert synging og som ofte abstraherer teksten. Denne oppgavens problemstilling spør om intensjonene, hos fire norske utøvere, bak å uttrykke seg med denne sangformen. Metoden som er brukt er kvalitative intervjuer, satt sammen med aktuell litteratur fra blant annet musikk sosiologi, musikkfilosofi og litteratur om stemmen (med samlebetegnelse *voice studies*).

En samlet oppfatning er at utøverne har ønsket seg frihet, både i måten de bruker stemmen på og måten musikk defineres på. De har forklart sitt arbeid med abstrakt vokal som et prosessorientert konkretiseringsarbeid hvor de omrokerer musikalske parametre, delvis som et brudd med konvensjoner og tradisjoner, samt som en måte å nærme seg sin musikalske egenart.

Disse indre drivkreftene peker også utover: kulturelt, sosialt, filosofisk, estetisk og historisk. Abstrakt vokal kan kulturelt og sosialt knyttes opp mot å bryte konvensjoner for kjønnsroller i musikk, spesielt med tanke på forventningen om å formidle følelser, hvor intervjupersonene ikke ønsker å insistere på et bestemt emosjonelt innhold som skal formidles.

Filosofisk kan abstrakt vokal forbindes til vår oppfatning av form og materialitet, hvor sistnevnte element diskuteres som en nøkkel til å etablere musikk som eget semiotisk system. Estetisk viser det en mangefasettert, ambivalent og rik uttrykksform, som innehar flertydighet og åpne tolkningsrom. Historisk føyer sjangeren seg inn i utviklingen av hva vårt syn på musikk og språk er, hvor abstrakt vokal viser spesielt til det lydlige og musikalske som bor i språket.

Gjennom disse aspektene kan abstrakt vokal være en inngang til nye muligheter for forståelse. Det er et felt som er lite beskrevet innenfor norsk jazzhistorie, til tross for at vi har utøvere som har markert seg internasjonalt og vært aktive innen denne sjangeren i flere tiår.

Forord

På et øvingsrom, hvor man kan se ned på Akerselva og bakgården til utestedet Blå, koblet jeg opp mikrofon med kompressor med formål om å improvisere lange vokale strekk en vårdag i 2013. Jeg hadde ikke bestemt hvordan jeg skulle improvisere, men det naturlige for meg viste seg å være å benytte språklyder, jobbe med klanger, kjenne på hvordan de ulike lydene følte i munnen og syngte ord baklengs. Tidligere hadde jeg hørt på scat-sangere, men dette var noe annet, som forfulgte noe mer intuitivt og befriende på stemmens premisser. Senere har jeg gått vekk fra dette, men det kom tilbake som en boomerang i forbindelse med masteroppgaven. Denne måten å improvisere på har spennende forbindelser med språk og gir muligheter til å utforske stemmen fra et vidt perspektiv.

Noe av det som interesserer meg spesielt er hvordan klangen og teksturen i stemmen blir tydeligere i fraværet av tekst og kommuniserer noe vi ikke lett kan sette ord på, men som kan bevege, forstås kroppslig og endre. Om man kjenner noen godt, så kan bare lyden av den andre utveksle et rikt spekter av kommunikasjon. Stemmens livlighet, den emosjonelle sinnstilstanden, fornektelse, nøling, bestemthet, varme, kulde, nærhet og avvisning. Stemmen bærer disse egenskapene siden stemmens materielle tekstur kommer direkte fra kroppen.

Det handler også om opplevelser av å høre konserter med det jeg kaller *abstrakt vokal*, hvor jeg har følt at noe har forandret seg etter det, som en gjenklang i det ubevisste. I tillegg er det også noe med det før-språklige og det surrealistiske i møtet med musikk uten tradisjonell «tekst». For meg er dette mer mystisk, enn det tilsynelatende er for de utøverne som har konkretisert dette håndverket og gjort det til sin levevei.

Det første møte i forbindelse med mastergraden skjedde i Hannah Ryggen-rommet på Blindern ved den store veven *Trollveggen* fra 1966. Hun er en helt for meg, både med sin vevkunst, men òg tanken om at hun satt på Ørlandet, kanskje rasende over internasjonale politiske ledere, samtidig som hun gjorde dette saktegående jevne arbeidet. Noe av motivasjonen min for å gjennomføre denne mastergraden har vært å gjøre et større skriveprosjekt, som tar noen år og er en langsommere og mer «vevete» prosess enn jeg er vant med.

Min bacheloroppgave handlet om sjelen og stemmen. Da leste jeg Roland Barthes «The Grain of the Voice», som inneholdt spørsmål som også har forfulgt meg siden. I min årsoppgave på folkemusikkstudiet i Rauland skrev jeg om vokalteknikker innen folkemusikk, som er et til dels ubeskrevet (og litt ulovlig) tema. Kanskje er disse oppgavene et ønske om å nærme seg en kjerne; en illusjon om å finne stemmens hemmelighet om hvordan den kan resonere sjelelivet. For jeg vil høre hvordan stemmen knekker, hvordan menneskets energi og temperament skinner gjennom i fremføringen av musikk. Høre hvor lavt noen kan synge, hvor mumlete, hvor nært noe kan plasseres og kjenne de ulike distansene i musikken.

På flere måter er det sangstemmene rundt meg som bidrar til å gi mening og sammenheng i livet mitt. Mariam Wallentins varme, dype stemme, Laurie Anderson som leser på *Big Science*, Mary Margareth O’Haras frenetiske frasering eller Nina Simones raskt skiftende sinnelag kjennes som en direkte kobling til livsnerven. Siden å synge eksperimentelt avviker fra mange oppfatninger om hva sang er, ser jeg på det som en rebelsk handling og som et ønske om å bryte med etablerte forventninger. Det å ta slike valg og stå for de i en årrekke krever en vilje til å gå motstrøms. Dette motet og trassigheten er beundringsverdig. Det kunstneriske fokuset mange av utøverne innenfor dette feltet representerer, fordrer – på samme måte som Hannah Ryggens arbeid – en stamina, en langsomhet i håndverket, en radikal konkretet og en tro på kunstens evne til å forandre

Jeg håper at jeg gjennom denne teksten kan vekke noe av den samme fascinasjonen og undringen dette feltet vekker i meg. Tusen takk til de som lot seg intervjuet i denne oppgaven, for å dele perspektiver, kunnskap, personlige historier og betraktninger.

Takk til veileder Kyle Devine for utfordringer, innspill og diskusjoner. Tusen takk til Adrian, Camilla, Cecilie, Frieda, Ellen-Martine (for korrektur), Ken Erik, Mari, Maria, Mette, Mikael, Oddrun, Olav, min kjære Tor-Finn og familien min.

Oslo, november, 2020

Ane Bjerkan

Innholdsfortegnelse

Tekstløst, men ikke vektløst	III
Sammendrag	IV
Forord	VI
Innholdsfortegnelse	IX
1. Innledning	1
1.1 Innledning	1
1.2 Introduksjon	1
1.3 Problemstilling	5
1.4 Begrepsavklaring	6
1.4.1 Abstrakt vokal: Historie, fokus, og avgrensning	6
1.4.2 Intensjoner	15
1.5 Metode og litteratur om metode	17
1.6 Teoretisk rammeverk	17
1.7 Oppgavens struktur	18
2. Metode	20
2.1 Introduksjon til kapitlet	20
2.2 Metode: kvalitativt intervju og analyse med bricolage	20
2.3 Utøvere, utvalg og anonymisering	24
2.4 Hermeneutikk	25
2.5 Digitale intervjuer og covid-19	26
2.6 Fagtradisjoner	28
3. Teori	32
3.1 Introduksjon til kapitlet	32
3.2 Koblinger mellom musikk og språk	33
3.3 Vokalmusikk uten tekst	36
3.4 Tekst i musikk	37
3.5 Følelser, feminitet og sang	38
3.6 Felles grunn mellom tale, lyd og språk	40
3.7 Oppsummering	41
4. Analyse	43
4.1 Introduksjon til analysekapitlet	43

4.2	Intensjoner	44
4.3	Musikk- og språkparametre	47
4.3.1	Klang.....	49
4.3.2	Språk som lyd.....	51
4.3.3	Stemmen og kroppen.....	53
4.4	Konvensjoner	55
4.4.1	Hvem har lov til å «bryte» reglene og hvilke regler brytes?	56
4.4.2	Kjønnsroller	58
4.4.3	Bye bye standardjazz & scat-sang	59
4.4.4	Bye bye klassisk sangideal & skjønnsang	61
4.4.5	Flukten fra følelsene	64
4.4.6	Å bryte opp språket	66
4.5	Musikalsk egenart	68
4.5.1	Variert musikalsk bakgrunn	68
4.5.2	Ønsket om å kunne jobbe solistisk	69
4.5.3	Samspill og tilhørighet	70
4.5.4	Integrering av dialektlyder	71
4.5.5	Innenfra/utenfra	72
4.6	Oppsummering av analysen	73
5.	Drøfting	77
5.1	Stemmen som peker ut over stemmen	77
5.2	Konvensjoner	79
5.3	Kjønn	80
5.4	Språk og musikk	82
6.	Avslutning	84
6.1	Utvikling av fagfeltet	84
6.2	Oppsummering og konklusjoner	85
	Litteraturliste	88
	Vedlegg 1: Informasjonsskriv	93

1. Innledning

1.1 Innledning

Hva skjer hvis du synger en frase fra en sang du kjenner, bare 40 ganger saktere? Hva er det som er igjen og hva hører du når lydene du vanligvis former i munnen får utspille seg i det tempoet? Språket fragmenterer seg og hvis du for eksempel har et ord med en k-lyd, kan du kjenne den fysiske følelsen av at lyden former seg ved at strupehodet løfter seg, luften holdes tilbake og du kan kjenne luften som kommer ut i slutten av lyden. I en vokallyd i et ord, vil du kanskje høre hvordan vokallyden varierer ut fra hvor du befinner deg tidsmessig i lyden. Hvis du synger frasen for en tålmodig lytter, vil dere begge kanskje oppdage hvordan meningsinnholdet forsvinner eller endrer seg og at det bor en musikk i språkmaterialet. Det er en vekt i materialiteten og betydningen av stemmen, selv om den er uten tekst vi forstår.

Stemmen er et ekstraordinært instrument med sin rikdom av muligheter for lydproduksjon, i tillegg til at hver stemme har egen lyd siden hvert enkelt menneske har ulik fysiologisk oppbygning. Denne øvelsen er en praktisk inngang til noe av det utøverne utforsker gjennom abstrakt vokal.

1.2 Introduksjon

Abstrakt vokal er en sangform som inkluderer lyder, fragmenterte språklyder, pitch-basert synging og som ofte abstraherer teksten. I denne oppgaven ser vi på utøvernes intensjoner med å uttrykke seg med denne sangformen, som i et større bilde plasseres kulturelt, filosofisk, sosialt, estetisk og historisk.¹ Samtidig peker fenomenet innover ved at uttrykket utfordrer idéer om hva stemme og musikk egentlig er og hvordan det kan forstås. Intervjupersonene har forklart sitt arbeid med abstrakt vokal som et konkretiseringsarbeid med musikk- og språkparametre, som et brudd med konvensjoner og som en måte å nærme seg sin musikalske egenart.

¹ Intensjoner forstås i denne oppgaven som bevissthetens rettethet eller innsikt mot det objekt oppmerksomheten befatter seg med i en bevissthetsakt; tanke, vilje, følelse eller erindring (Tranøy, 2018).

At intensjoner og agenda kobles til stemmen, fremhever blant annet Eidsheim og Meizel:

Voice is so heavily inscribed with power relationships that it is often conceptually conflated with power itself and with agency—through the English word *vote* comes from the Latin *votum* as applied to ancient Roman religious vows, in many Germanic languages such as German, Norwegian, Danish, Dutch and Yiddish a vote is literally a voice» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 3).²

På disse måtene befatter denne teksten seg med stemme både ved at den handler om stemme som sanguttrykk, den «indre stemmen», gjennom bevisste eller ubevisste intensjoner, i tillegg til at denne uttrykksformen for noen av utøverne også kan sees på som en samfunnsstemme, med en politisk agenda.

Stemmen har en essensiell funksjon for menneskets eksistens, både som sentral menneskelig funksjon i livet og kulturen. Derfor produseres kunnskap om stemmen innenfor felt som medisin, vitenskap, samfunnsfag, kunsthøgskole og andre humanistiske fag. Eidsheim og Meizel sier i «Voice Studies Now» at: «[...] the vocal apparatus is so central to basic human function, life and culture, that it always points to dimensions outside itself» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 8). Siden stemmen har denne rike og sammenvevde kompleksiteten argumenterer de for at det ikke er et mål at stemmen skal studeres for smalt: «Voice and its imaginary are immensely complex, and affects so many aspects of our interaction with and meaning-making in the world that they exceed study by a single discipline»kjønnsidealet (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 2).

I denne oppgaven er det valgt å beholde både et smalt perspektiv, både ved å gå inn abstrakt vokal som fenomen, men også ved å smale det ned til en musikalsk parameter som klang, for så å se dette som en del av en større helhet, for eksempel i en større kulturell sammenheng som omhandler vokale kjønnsidealer. På denne måten jobber den med en metodikk som leter etter muligheter og koblinger: «Instead of defending a domain («This is how musicology should be carried out»; «This is the kind of methodology that is correct»), the outer boundary instead becomes a zone that is redefined to signal opportunity and connection points» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 11).

En viktig del av arbeidet med abstrakt vokal er at utøverne jobber med musikalske parametre på en mer instrumental og lydfokusert måte enn vi kjenner fra låtbasert musikk i for eksempel pop-, vise- og standardjazzsjangeren. Det handler, ifølge intervjupersonene, om en søken etter å finne en egen musikalsk egenart, om å konkretisere sang og jobbe med musikalske parametre fordi de har hatt behov

² Stemme på tysk, norsk, dansk, nederlandsk og jiddisk: «Stimme, stemme, stemmen, shtimen/שטימען»—(the latter also means “to fit in” or “agree”») (Eidsheim og Meizel, 2019, s. 3)

for å uttrykke seg på andre måter enn de har møtt gjennom etablerte konvensjoner for vokalistrollen. Sangstemmen er ofte forbundet med å formidle tekst og følelser. Intervjupersonene har derimot en intensjon om å la tolkningsrommet være mer åpent gjennom å ikke insistere på et bestemt emosjonelt innhold som skal formidles til lytteren. Gjennom å beskrive abstrakt vokal sees samtidig hva som er mer konvensjonell bruk av sangstemmen.

Abstrakt vokal handler om hva stemmen har mulighet til å uttrykke og lyd som kan utforskes i stemme-materialet vi kan skape ut fra vår egen kropp. I en større sammenheng kan det handle om friheten til å uttrykke seg som man ønsker. Stemmefrigjøring er også et begrep som dukker opp i forbindelse med sangkurs, som òg impliserer at stemmen er undertrykt.³ Sangeren Phil Minton sier i et intervju i boka *Voices Found: Free jazz and singing*:⁴

I think humanity has been duped somehow or other. In Western Christian society, we've been told: «this is what the voice does.» Think how politicians and priests talk, they're giving this information over and over about right and wrong. Vocal oppression I would say ... We've been sanitised vocally ... I think the human voice has been suppressed and I like to think that I'm part of the liberation, the vocal liberation movement» (Tonelli, 2019, s. 40).

Med andre ord ser Minton på sitt virke som en del av en vokalfrigjøringsbevegelse som kritiserer det jeg tolker som en forflatning og undertrykkelse, hvor det som er uakseptabel og kontroversiell stemmebruk er rensset vekk.

Et tidlig møte med abstrakt vokal for meg var Meredith Monks plate *Monk: Our Lady of Late* (Meredith Monk 1973), som åpnet et rom jeg ikke kjente med sine spennende og spartanske vokalimprovisasjoner med syngebolle.⁵ Monk sier i intervjuet *Meredith Monk and the 'fundamental joy' of singing*, at det å bruke stemmen uten tekst, rommer muligheten til å uttrykke følelser og energier hun mener at det ikke finnes ord for: «Using the voice this way, she found, allowed her to express feelings and energies for which no words exist» (Combs, 2016). I motsetning til dette utsagnet, som kan tolkes som en flytende tilnærming forbundet til underbevisstheten, har utøverne som er intervjuet i oppgaven stort sett uttrykt konkrete tilnærminger til sin praksis.

³ Stemmefrigjøring: I forbindelse med sangkurs og workshop hender det at begrepet stemmefrigjøring dukker opp, som i begrepet selv impliserer at det finnes en undertrykkelse av stemmen. Begrepet dukker for eksempel opp som et kurs hos Rosensenteret som arrangerte kurset «Dypdykk i lyd og stemmefrigjøring - et kurs for deg som ønsker å bruke stemmen mer, som vil ut av boksen med begrensninger» (Rosensenteret, 2015).

⁴ Phil Minton (f.1940) er en vokalist, improvisatør med lyd/språk, trompetist og komponist, som blant annet har grunnlagt stemmebandet *Voice*. (Discodogs 2020).

⁵ Meredith Monk: (f. 1942) er en komponist, sanger, koreograf og interdisiplinære uttrykk. Hun er en pioner innen det som kalles "extended vocal technique" (Meredith Monk, 2020).

Uansett uttrykk og utspring, åpner det å synge uten tekst for refleksjon omkring at stemmen er en akustisk meningsbærer som er rikere enn ordene vi formidler med den. Meredith Monk beskriver hvordan stemmen i seg selv er større, mer universell, klarere, mer direkte og veltalende enn ordene:

It's a very primal instrument, it's an ancient instrument [...] It has a lot of power. I've always felt that the voice itself is more eloquent than words. And it is universal; we're able to go all around the world and people respond to it directly. So it's a very powerful and rich source of communication (Combs, 2016).

Abstrakt vokal er en måte å bruke stemmen, som er så nært forbundet med å «si noe», til å «si noe annet», så et møte med abstrakt vokal som lytter handler også om hvordan språkløs vokal skaper nye fortolkningsrom. Dette feltet er ikke godt beskrevet eller forstått ifølge flere av litteraturkildene, blant annet Tonelli (2019). Gjennom arbeidet har jeg ikke funnet bøker om denne retningen i Norge, selv om vi har utøvere, eksempelvis Sidsel Endresen, som har vært aktive innen sjangeren i snart 20 år.⁶ Nasjonalbiblioteket jobber med en nettside kalt jazzbasen.no (Nasjonalbiblioteket, 2020), som skal være en videreføring av norsk jazzarkiv digitalt, men her mangler nyere oppdateringer og oversikt over både historien og utøvere. Derfor er også den historiske oversikten innen dette feltet samlet fragmentert til denne oppgaven.

Eidsheim og Meizel skriver at målet med *voice studies* er også å erkjenne at man er med på å definere hva stemme er gjennom blant annet kunnskapsproduksjon som i denne oppgaven og at dette har mulighet til å påvirke relasjoner mellom praksis, pedagogikk, kunnskapsproduksjon og definisjon: [...] we contend that the goal of voice studies is to recognize that we are not only carrying out the study of voice *per se*, but we are also in the business of defining voice (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 29). At nøkler til forståelse av musikk handler å vite hva hvordan man kan lytte, både til hva og hvordan, i musikken peker Frith på i artikkelen «What is Good Music?»:

After all, we can only hear music as having value, whether aesthetic or any other sort of value, when we know what to listen to and how to listen for it (Frith, 1990, s. 96).

⁶ Sidsel Endresen (f.1952) er en norsk sanger, komponist og tekstforfatter i grenselandet mellom jazz, fri improvisert musikk og moderne samtidsmusikk. Endresen har utgitt 17 soloalbum, og bidratt på over 40 utgivelser (Bergh, 2020, 6.4). «En av de viktigste utøverne og stilskapere innen vokal improvisasjon og såkalte utvidede vokalteknikker. [...] De siste 15 årene har hennes arbeid hovedsakelig vært konsentrert om den sjangerfrie improvisasjonsmusikken, både som utøver, stemmeutforsker og komponist» (Nasjonalbiblioteket, 2015).

Hvis vi ser på det som om at dette fenomenet ikke er forstått og beskrevet godt, kan det dras en parallell til da instrumentalmusikken oppsto som kunstmusikk på 1700-tallet og musikken ikke ble forstått, fordi det ikke var noe verbalt språk der (Hestholm, 2019). Det uforståelige som blir beskrevet for den tidlige interpretasjonen av instrumentalmusikken, kan òg gjelde den «språkløse» sangen, fordi dette er et relativt nytt musikalsk språk. Denne masteroppgaven tar sikte på produksjon av kunnskap og å gi nøkler som kan gjøre denne forståelsen klarere og rikere.

Å gjøre denne forståelsen rikere skjer gjennom en prosess av å utforske utøvernes intensjoner for å bedrive denne kunstformen. I dette finner vi òg beskrivelser av elementer og egenskaper for den abstrakte vokalutøvelsen. Denne oppgaven ønsker å finne koblinger i stemmens muligheter til å formidle; gjennom kreativitet, utforskning av språk i form av fonetiske bestanddeler og sang med lyder.⁷ Videre oppstår andre forbindelser i form av broer mellom språk og musikk, mellom ulike musikkjangre, mellom stemmen og andre instrumenter. Feltet åpner også for koblinger til andre type kunstformer gjennom interdisiplinær virksomhet, som for eksempel i samarbeid med teater og dans.

1.3 Problemstilling

Gjennom kvalitative intervjuer med utøvere innenfor denne grenen vil jeg kartlegge sentrale «intensjoner» (mer om intensjoner i 1.4.2) for at utøvere har valgt å gå denne retningen musikalsk. Slik forsøker jeg å finne en sammenheng mellom deres intensjoner rent musikalsk sett og hva deres dypere beveggrunner for å utøve musikk i dette feltet er. Her legger jeg til grunn at det finnes noe interessant innenfor denne retningen, spesielt med tanke på bruk av språk, tekst og tekstformidling for vokaler. Underordnet i problemstillingen ligger også et spørsmål om hvorfor utøverne ikke bruker tradisjonell tekst og hvorfor utøverne har valgt vekk dette. Jeg har valgt å se spesielt på intensjonene fordi det først og fremst vil kunne si noe om utøvernes indre retning, samtidig som det innehar et rom for å beskrive de ytre premissene for deres musikkutøving. Ordlyden av problemstillingen min er derfor:

«Hva er intensjonene bak at noen norske utøvere har valgt abstrakt vokal som hovedretning?»

Abstrakt vokal utfordrer hva sang er og ut fra min forståelse berører fenomenet noe essensielt blant annet i et møtepunkt mellom det abstrakte uttrykket og et konkret musikkhåndverk. Det konkret

⁷ Fonetiske bestanddeler: Med fonetiske bestanddeler menes her de ulike språklydenes oppdelinger i lyder, slik som lydskriften IPA (International Phonetic Alphabet) (Opheim, 2010).

musikalske ved å beskrive dette fenomenet, er at det forteller om et musikalsk vokalt håndverk hvor det, i tillegg til tradisjonelle musikalske parametre (som for eksempel tonehøyde, tonevarighet og dynamikk), også jobbes med kroppens lyder på en annen måte enn et ikke-kroppslig instrument vil ha muligheten til å gjøre.

En implikasjon av problemstillingen er at den også leder til filosofiske spørsmål om hva musikk er og hva språk består av. Jeg har valgt å la den filosofiske retningen være en del av oppgaven, fordi det abstrakte vokalfeltet befinner seg i et krysningspunkt som kan belyse forbindelser og ulikheter mellom musikk og språk, samtidig som det også har mulighet til å diskutere hva kommunikasjon med stemmen er og være med på å utvide vår forståelse. Som vi vil se er abstrakt vokal en uttrykksform som kan belyse teorier om dette på en ny måte.

1.4 Begrepsavklaring

Det er på tide å gi en mer utfyllende beskrivelse av begrepet og fenomenet abstrakt vokal, både for å skape klarhet i problemstillingen og analysen. Her blir abstrakt vokal beskrevet og avgrenset med forbindelser til annen vokalmusikk uten tradisjonell tekst. Vi ser også på noe av det historiske bakteppet til sjangeren og til slutt avgrensningen av fenomenet i denne oppgaven. I tillegg vil vi se nærmere på begrepet intensjon, som inngår i problemstillingen.

1.4.1 Abstrakt vokal: Historie, fokus, og avgrensning

At stemmen er blitt brukt uten tekst, har sannsynligvis vært en del av musikk så lenge musikk har eksistert (Hayden, 2014), som samlet sett kan kalles *vocalise*.⁸ Den typen vokalmusikk som det refereres til i oppgaven, har flere rike historiske perspektiver, påvirkninger og koblinger, hvor mange er overlappende. Abstrakt vokal er en retning som ikke ønsker å avgrense seg selv, hvor utøverne forteller om at de har absorbert en rik mengde av inntrykk, både musikalske og ikke-musikalske, både fra eget språk og andre språk, for å skape det uttrykket de jobber med.

⁸ Vocalise: «a term that originated in the nineteenth-century classical music tradition to refer to pedagogical vocal pieces for which no text was provided» (Hayden, 2014, s. 42). Mer om musikk i et evolusjonært perspektiv kan leses i Tomlinson (2013) hvor han skriver om musikken som en del av menneskets utvikling og historie. Her skriver han både at mennesker både er musikalske skapninger og *symbol-makers*: «We are, almost, all of us, musicians—everyone who can entrain (not necessarily sing it) to a beat, who can recognize a repeated tune (not necessarily sing it), who can distinguish one instrument or one singing voice from another. [...] Humans are *musicizing* creatures (Tomlinson, 2013, s. 647).

Abstrakt vokal er valgt å bruke som begrep i oppgaven og var originalt en av intervjupersonenes begrep for sin vokalmusikk. Begrepet gir assosiasjoner til abstrakt kunst, som er et begrep mange er kjente med og kan forestille seg.⁹ Det som er godt ved dette begrepet er også at det gir assosiasjoner til at musikken og teksten er abstrahert, samtidig som det åpner opp for at uttrykket ikke er noe lytteren umiddelbart trenger å forstå. En utfordring med ordet abstrakt er likevel at det kan implisere at vokalutøvelsen ikke er konkret og forbundet med virkeligheten, når den både i litteraturen (Tonelli, 2019) og for intervjupersonene, nettopp oppleves som en sannere måte å synge på. Intervjupersonene beskriver at abstrakt vokal er resultatet av et konkretiseringsarbeid, og på svensk er i tillegg et annet begrep for abstrakt kunst, konkret kunst. («Abstrakt kunst», 2019).

I intervjuene med utøverne var det et poeng å ikke legge føringer for hvilke begreper de skulle bruke om sin musikk, men la de beskrive det selv. Flere av intervjupersonene kaller seg musikere eller sangere, uten videre spesifisering. Jaap Blonk forklarer at en av årsakene til dette, er ønsket om å definere sang og musikk bredere:¹⁰

We should widen the definition of music by telling that music is organized sound, and singing is just anything produced by the voice - well not ordinary speech - but anything that is meant to be art or music (Tonelli, 2019, s. 5).

Et argument for likevel å definere, er at det blir svært vanskelig å referere og forstå fenomenet og dets implikasjoner, uten begreper. I denne teksten velges det derfor å bruke begrepene, selv om de kan kjennes klaustrofobiske og kan bidra til hierarki for ulike sangformer.

Det er også viktig å understreke at måten de utøverne jeg har intervjuet utøver musikk på ikke er lik. Innenfor feltet utvikler de egenart, egne metoder, fordypninger og interdisiplinære forbindelser, så det er ikke nødvendigvis ett bestemt begrep som kan favne det korrekt. Det vokalistene som er intervjuet har til felles, er at de jobber med et vidt spekter i stemmens muligheter. Lydmateriale kan for eksempel kan være ulike lyder man lager med stemmen og munnen: «[...] to signal that what is being worked with includes nonvocal sounds such as tongue pops, lip-smacks, tooth grinding, saliva swishing, tooth-rubbing, sucking, lip-flubbing, and a wealth of other totally nonvocal

⁹ Abstrakt kunst: «Abstrakt kunst er en betegnelse på retninger i moderne kunst som i billedfremstillingen helt avstår fra eller sterkt reduserer de figurative funksjonene. Begrepet abstrakt kunst er i dag omdiskutert. En rekke kunstnere hevder at deres kunst heller er et resultat av et konkretiseringsarbeid. Kunstverket skal ikke avbilde en virkelighet, men være et objekt i seg selv, og utformingen styres av konstruktivistiske former eller fargeflater. Begrepet er også terminologisk sett noe uklart fordi nesten hvert land har sin egen benevnelse på det samme fenomenet» («Abstrakt kunst», 2019).

¹⁰ Jaap Blonk: (f. 1953) er en nederlandsk, selvvlært komponist, sanger og lydpoet med bakgrunn fra blant annet fysikk og matematikk (Discodogs, 2020).

effects» (Tonelli, 2019, s. 3). Særlig via bruk av lyder på den måten som er beskrevet, skiller den abstrakte vokalen seg fra scat-sang, som også er en ordløs og beslektet sangform.¹¹

Som vi kommer tilbake til i 2.6 Fagtradisjoner, plasserer denne oppgaven abstrakt vokal innenfor frijazzvokal-grenen. Dette handler om en kategorisering av sjangeren for videre arbeid og årsaken til at den plasseres der, er at lydene fra instrumental frijazz har preget denne sjangeren og er en bakgrunn for mange av utøverne som gjør abstrakt vokal, noe Tonelli utdyper i sin bok: «I pay tribute to how the sounds of instrumental free jazz are undoubtedly, of course, one of the fundamental sources of free jazz voice» (Tonelli, 2019, s. 73). I tillegg er også tankegodset bak abstrakt vokal, beslektet med frijazz (Hodson, 2007).¹²

Et begrep som blir brukt om denne type sang er også *extended vocal techniques*, noe som også blir opplevd som problematisk på flere måter enn dette korte avsnittet rommer. Denne kritikken er også er gjeldende for andre instrumenter enn vokal.¹³ Improvisatør Paul Dutton mener at det mest problematiske innenfor begrepet er ordet *extended*, som impliserer at de mindre konvensjonelle lydene en sanger bruker er en utvidelse vekk fra kjernen av utøvelsen, når det oppleves som det motsatte. Problemet med ordet *extended* er i tillegg at det impliserer et hierarki innen sang som plasserer den vestlige standarden med pitch-basert sang som en universell kjerne:

For singers like Dutton and many, but not all, of the singers we meet in the following chapters, this simply isn't true. This less conventional material with which soundsingers work is often the core of their art. Thinking of these sounds as extensions harmfully misrepresents vocal practices (Tonelli, 2019, s. 2).

Eidsheim skriver om Juliana Snapper som også har blitt plassert innenfor denne teknikken, men hun ser på det som en nedbrytning av teknikk, ikke som en utvidelse. Hun forbinder prosessen med å plukke fra hverandre stemmen som instrument til arbeid med preparerte instrumenter:¹⁴

¹¹ Scat-sang: «Ordløs sangform først og fremst brukt i jazz, en slags imitasjon av instrumental jazzimprovisasjon. Formen oppstod meget tidlig, men ble allment kjent gjennom noen av Louis Armstrongs plateutgivelser i slutten av 1920-årene. Scat brukes fortsatt innen de fleste av jazzens stilarter» (Bergh, 2016).

¹² En av disse fellestrekkene, som er felles, men som er omdiskutert, er å benekte «tradisjonell» musikkens begrensninger (Hodson, 2007).

¹³ Saksofonist Jack Wright har for eksempel sagt: «at this point I find players using a more integrated technique, where nothing is «extended» because no technique by itself connotes a radical departure» (Tonelli, 2019 s.12).

¹⁴ Preparerte instrumenter: «To prepare a piano or guitar in this sense is to distort the instrument to create new and distinctive sounds. Similarly, Snapper distorts the sound of the operatic voice by penetrating, mutolating, or inhibiting the human body» (Eidsheim, 2015, s. 31).

She likens the process of breaking down her instrument to the instrumental preparation investigated by experimental composers of the late twentieth century, including John Cage, Oliveros, Annea Lockwood, and Cecil Taylor» (Eidsheim, 2015, s. 31).

Her ser man altså hvordan det også for Snapper handler om å plukke teknikken fra hverandre og se på mindre bestanddeler, slik som intervjupersonene også gjør. Sett fra et perspektiv som dette, kunne også et passende begrepet vært konkret sang.

Det finnes også et felt, som er i krysningspunktet med abstrakt vokal, hvor språklige elementer er mer fremtredende og det i større grad er konstruert et nytt språk for musikken med flere språkligheter som eksempelvis syntaks. Dette vil jeg i utgangspunktet kalle *fantasispråk*¹⁵, ut fra forståelsen som for eksempel bandet Sigur Rós formidler, hvor de har konstruert et eget språk kalt *vonlenska* (engelsk *hopelandic*).¹⁶ Et interessant perspektiv i dette er at bandet selv omtaler sitt fantasispråk som før-språklig (Hayden, 2014). Begrepet fantasispråk knytter seg også til fantasi-litteraturen og spillverden, et av de mest kjente eksemplene er de ulike språkene i John Ronald Reuel Tolkiens litteratur. Forsker Helge K. Fauskanger understreker det musikalske og estetiske i disse språkenes stemning og sier: «Tolkien lagde språk omtrent som en komponist kan lage et musikkstykke. Hele stemningen og følelsen av Tolkiens verden er på en måte fanget i språkene» (Grønli, 2002).

En annen lignende retning er bandet Cocteau Twins som brukte et fiktivt språk som slekter på engelsk i sin drømmepop, hvor vokalist Elizabeth Frazer sang en blanding av vanlig engelsk og lydmalende fantasiord.¹⁷ En norsk avart av dette er bandet Building Instrument som fusjonerer også en blanding av vokalist Mari Kvien Brunvolls dialekt fra Nord-Møre og fantasispråk som slekter på dette.¹⁸ De nevnte artistene heller likevel mot popsjangeren, spesielt på grunn av strukturen i låtene (formen), fokuset på det melodiose og repetisjoner, sammenlignet med sangerne som gjør abstrakt vokal.

¹⁵ Fantasispråk: Oppfunnet språk, eksempelvis ulike språk i Tolkiens litteratur. «Det som fremfor alt var nytt hos Tolkien, var det enorme arbeidet han la ned for å bygge en konsistent fiktiv verden, med konstruerte språk til fortellingens ulike folkeslag» (Guanio-Uluru, 2019).

¹⁶ Ethan Hayden har skrevet en bok om albumet () hvor han også har transkribert noen av «tekstene». Her viser han at det finnes et system i lydene, et inventar i språket, selv om det ikke er helt uten unntak. Han finner for eksempel ut at vokalist Jónsi bruker et begrenset antall stavelser: yu, fy, ly, sy, lo, so, sa og tha. Han peker også på at det ikke brukes plosiver, (lyder hvor luft samles opp, holdes tilbake og slippes ut), i vokalen (Hayden, 2014).

¹⁷ Cocteau Twins: «Ved siden av The Smiths og New Order, er Cocteau Twins blant de mest innflytelsesrike bandene fra britisk 80-tallsrock. De ledet an i utviklingen av den kunstferdige estetikken til det britiske plateselskapet 4AD, og skapte sin egen drømmeaktige innadvendte sound som siden er blitt kalt «shoegaze»» (Pedersen, 2016).

¹⁸ Building instrument: «The trio Building Instrument began to play together in Bergen in 2008, and their original idea was to explore electronic music. This project was quickly abandoned in favour of a more acoustic and home-grown focus. The members of the trio have now found their own self-defined niche within a genre that could be described as a no-man's-land. Their material is largely improvised and playfully invented as an ensemble» (Hubro Music, 2020).

Slektskap til andre former for abstrakt vokal finnes også i en variasjon av *nonsense-language* kalt *glossolalia* eller *tungetale*, som ofte er brukt i religiøs kontekst, hvor man begynner å snakke et språk man selv ikke forstår igjennom en transe eller transelignende tilstand. Hayden skriver: «Glossolalia can be the result of an alien, spiritual, emotional or even pathological possession, but, in each case, it is still a fundamentally linguistic expression» (Hayden, 2014, s. 41). Tungetale blir forstått som et intuitivt språk, som kommer fra et sted utenfor en selv. Denne spirituelle eller religiøse koblingen er det ingen av intervjupersonene som snakker om. En av intervjupersonene forteller at hun opplever arbeidet konkret og improvisasjonen som spontan:

Jeg vet det høres ganske klinisk ut, men for meg er kunst ganske konkret, basert på rene størrelser og et arbeid, en slags lang vekstgjøringsprosess. Det som man gjør med musikken og sånt noe, det kommer jo mens man spiller. Jeg har ikke med meg sånne kart eller utforskningsmoduler i pannebrasken når jeg skal spille med folk, da opererer og jobber jeg ganske spontant og tenker at mye av den intellektuelle virksomheten legger seg der hvor den skal være. Så det blir integrerte størrelser, du står ikke og tenker liksom.

I litteraturen har jeg blant annet vært innom at musikk med abstrahert språk beskrives som *non-sense language*, *gibberish*, *eksperimentell* og *surrealistisk vokal*. I boka *Voices Found: Free Jazz and Singing* brukes begrepet *soundsinging*, som på norsk kan oversettes til lydsang.¹⁹ Bruken av det begrepet fikk forfatteren kritikk for av Jaap Blonk som forklarte at dette og lignende begreper, har muligheten til å marginalisere vokalister som benytter seg av ukonvensjonelle lyder (Tonelli, 2019).

Koblingen til utforskningen av broer mellom musikk og språk, kan kort også knyttes til utforskningen av musikken som bor i språket og at ordene ble behandlet som musikk, gjennom blant annet *sprechgesang* utviklet fra slutten av 1800-tallet, i tillegg til Dada-poetenes utforskning fra 1920-tallet som utviklet seg videre gjennom *lettrist poetry* på 1940-tallet.²⁰ I dette ser vi kontaktpunkter med abstrakt vokal, på den måten at et av målene innen disse retningene å søke en sannhet og at disse retningene også utforsket lyder, intonasjon, tempo, stillheter, situasjonen og miljøet (Tonelli, 2019). Et av argumentene for å gå vekk fra semantikken for Dada-poetene og gjennom *lettrist poetry*, var at det fremmedgjorde poetene fra deres kroppslige og følelsesmessige eksistens:

¹⁹ Soundsinging: «Soundsinging is a term singer, writer, poet, and improviser Paul Dutton coined in the mid-1990s. He was inspired by a friend of his who, during a discussion they were having about jazz singer Jeanne Lee, realised a connection between Dutton's work and hers, commenting: "She sings sounds too, doesn't she?" (Tonelli, 2019, s. 2)

²⁰ Sprechgesang: «Spoken song, speech-song. Type of vocal perf. between speech and song. First used by Humperdinck in the first version of his opera *Königskinder* (1897), where singers were told to approximate the pitches but were doubled by instr. playing exact pitches. Schoenberg used the idea in his *Gurrelieder* (1900–11), in *Die glückliche Hand* (1910–13), and especially in *Pierrot Lunaire* (1912) and in his opera *Moses und Aron* (1930–2). Berg used the device in *Wozzeck*, and many others have used it since» (Kennedy & Kennedy, 2013).

Before the Lettrist poets refused the semantic in their writing in the 1940s, arguing that words can only alienate poets from the dynamics of their embodied and affective existence, this refusal was also a feature in the 1920s of the work of Dada poets like Tristan Tzara, Hugo Ball, and Knut Schwitters» (Tonelli, 2019 s. 18).

Gjennom dette kan også kan abstrakt vokal kobles til kunstretningen surrealisme, noe én av intervjupersonene også gjør. Dette er med tanke på både *glossolalia*, det oppstykkede språket og søken etter sannhet som kommer gjennom å fragmentere.²¹ Richardson skriver at surrealisme ikke er en låst kategori og omtaler det heller slik: «surrealism is not a singular or a historically fixed category but, rather, a cluster of loosely related ideas whose genealogy extends back to Dada and beyond, as well as forwards to Fluxus, minimalism, performance art, psychedelia, punk and post punk» (Richardson, 2018, s. 1).²²

I tillegg skriver Richardson om en kritisk tilnærming til å se på musikken gjennom en surrealistisk linse: «surrealism in the sense of the historical movement can never be more than a touchstone for interpretations» (Richardson, 2012, s. 283). Han mener denne innfallsvinkelen først gir mening når den er kombinert med teoretiske og historiske perspektiver, har utspring i opplevelser i den digitale transformasjonens tidsalder. Han lister opp fire sentrale elementer for å forstå neo-surrealistisk estetikk.²³ Ett av trekkene det har til felles med abstrakt vokal er at surrealismens drømmelignende logikk løfter koder for normal oppførsel (Richardson, 2012).

I forbindelse med begrepsbruken er det også verdt å nevne verdiaspektet i begrepene som blir brukt. Dette kommer tydelig frem i begrepet *jibberish*, som blant annet ble brukt i en anmeldelse av en opptreden av Yoko Ono i *Village Voice* fra 1963.²⁴ Anmeldelsen tolkes som å vise motstand mot uttrykket, både ved å bruke uttrykket *jibberish* og ved å skrive at forfatteren «antar» at det er Yoko

²¹ Surrealisme: «Opprinnelsen til retningen surrealisme kom fra en bevegelse som både omhandlet litteratur, kunst og film omkring 1920. Retningens litterære program ble formulert av André Breton, i det første og andre surrealistiske manifest. Det omtalte blant annet at det sanneste for å lage kunst kom fra underbevisstheten, instinktene og drømmenes vesen» («Surrealisme», 2019).

²² I forbindelse med dette fremhever også Richardson ulikheten mellom surrealisme og fantasisjengere, hvor han mener den sistnevnte fortaper seg i den fiktive verdenen. Han beskriver denne skillelinjen slik slik: «An indistinct line separates fantasy genres and surrealism, but it is an important one for most specialists on surrealist aesthetics. In fantasy, the perceiver/participant gets lost in a fictive other world and essentially stays lost; and this experience serves as an antidote to difficulties encountered in everyday reality» (Richardson, 2018, s. 35).

²³ De fire elementene han fremhever er *flows*, som jeg har valgt å kalle flyt. Det er koblet til 'stream of consciousness' hvor det drømmeaktige dukker opp. Det neste trekket er *interruptions*, som jeg har valgt å kalle avbrytelser, som blant annet handler om å avbryte flyt for å skape støt i bevisstheten. Det tredje trekket kaller han *technologies*, som jeg direkte oversatt har kalt teknologi. Innenfor dette handler det om at de neo-surrealistiske trekkene avhenger av teknologiske nyvinninger. Det siste trekket han beskriver er *ghosts*, som jeg kaller gjenferd og omhandler blant annet å sette det nye opp mot det gamle i en kontrast, juxtapisisjon (Richardson, 2018, s 2).

²⁴ The Village Voice var en amerikansk ukentlig nyhets- og kulturavis. Denne nevnte anmeldelsen var skrevet av Jill Johnson i The Village Voice 7. desember, 1961 (Tonelli 2019).

Ono som er på scenen. Her ser vi hvordan også Yoko Ono ble møtt med skepsis for sin musikalske praksis og hvordan det tok tid før andre utøvere også begynte å bruke slike former for vokalutøving. (Tonelli, 2019).

Tonelli mener at disse lydene som er en del av lydsangen, det jeg fra nå av kaller abstrakt vokal, er lyder som tilhører alle, men som vi blir frarøvet muligheten til å bruke gjennom en begrensende vokaltradisjon:

The vocal practices I chronicle here form a tradition of ignoring the unspoken imperative to restrict our vocalisations to pitch-centric song or normative speech in timbres considered coherent with the ways our bodies have been categorised and coded. The singers in this tradition have embraced vocal (and non-vocal oral) sounds that belong to all of us but are robbed from most of us. Free jazz created a space in which singers have ignored the vocal norms that dominate our lives and embraced pleasures that we were taught as children to leave behind» (Tonelli, 2019, s. 5).

En av årsakene til hvorfor vi ikke bruker disse lydene musikalsk kan være konnotasjonene til disse lydene. Et abstrahert språk kan eksempelvis assosieres til barnlighet, forsinket språkutvikling eller talefeil. En annen assosiasjon kan være lidelser, som mentale lidelser med rop og skrik eller bevegelsesforstyrrelser som tics og Tourettes. En naturlig kobling til lydbruk og høyfrekvente lyder, er koblingen til seksualitet, hvor det fortsatt er lov til å lage lyder i privatsfæren. I tillegg kan det også kobles til det primale og dyriske. En av de som har studert stemmen på en bred måte mellom dyr og mennesker, er Steven Feld: «Feld gave prominence to the aspect of voice that goes beyond vocal cords. Indeed, the Kauli people exemplified a continuity and interrelationship between categories that many other cultures understand as distinct from one another: that is, between human, animal and nature, thereby bridging the humanities and social sciences» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 4).

Eidsheim skriver om historien til eksperimentell vokal, med utøvere som ikke bare driver med denne oppgaven kaller abstrakt vokal, men også eksperimenterer med blant annet teknologi, rom og tale. Hun deler utøverne inn i generasjoner:

Snapper represents the third generation stemming from American classical music, part of a lineage of singer-composers that includes Laurie Anderson, Cathy Berberian, Meredith Monk, and Joan La Barbara (first generation); Shelly Hirsch, Diamanda Galás, Kristin Norderval and Pamela Z (second generation); and Amy X, Gelsey Bell, and Kate Soper (third generation)» (Eidsheim, 2015, s. 29).

I oppgaven er ikke teknologiaspektet ved denne vokalutøvelsen gitt plass og intervjupersonene fikk ikke spørsmål om dette. Mange utøvere som eksperimenterer med vokal i ulike former eksperimenterer også med lydteknikk og denne grenen er også formet av utøvere som har brukt teknologi, enten i produksjon og fremføring av musikken eller inspirert av lyder fra teknologien.

Eksempler på utøvere som jobber med teknologi er innenfor abstrakt vokal, er amerikanske Pamela Z og norske Kristin Nordeval, som er avhengig av mikrofoner i det vokaluttrykket de jobber med (Eidsheim, 2015). Innenfor frijazzsang eksisterer samtidig også idealer om en anti-teknologisk form for musikkutøvelse:

[...] free jazz singers are often interested in finding timbral complexity without resorting to the assistance of electronic sound processing technologies. However, when one scratches deeper into the history of the tradition, it becomes clear that one reason these vocalists can eschew electronic processing is that machines have already made major contributions to shaping the way free jazz singers sing (Tonelli 2019, s. 58).²⁵

Eidsheim (2015) skriver om plasseringen, situasjonen og rommet musikk fremføres i, som også kunne fått mer plass i et bredt perspektiv om abstrakt vokal, da oppgaven handler om stemmens materialitet. Til slutt, som kort nevnt tidligere, er også tverrfaglighet en av bakgrunnene i utviklingen av denne sjangeren:

Each of the women discussed here crossed disciplinary borders and, in doing so, challenged the limits of acceptable vocal and musical practice. Without the innovations they brought into music from sound poetry, sculpture, experimental theatre, and dance, free jazz vocal practices would be less multidimensional and less critical» (Tonelli, 2019, s. 27).

Intervjuene er også begrenset til norske utøvere, slik kan det sees på som en del av feltet Nordic Music. Abstrakt vokal kunne blitt satt i sammenheng med flere andre nordiske utøvere enn Sigur Rós, eksempelvis Bjørks toneangivende rolle i vokalfeltet. En årsak til å ikke gjøre det er at intervjupersonene ikke har uttrykt forbindelser til «den nordiske» musikken og de konkrete inspirasjonskildene de har pekt til har stort sett vært internasjonale artister og sang på språk de ikke forstår. Samtidig tar de også utgangspunkt i norske dialekter og språk, en av utøverne fortalte om hvordan vedkommendes improvisasjoner hadde kontaktpunkt med joik, noe man kunne ha sett nærmere på.²⁶

Nordic Music er et stort felt med pågående rike debatter. Fjeldsøe og Groth stiller spørsmål ved hva som er distinktivt ved den «nordiske» musikken, om den egentlig eksisterer og i hvilken grad majoriteten av mennesker i Skandinavia identifiserer seg med en felles nordisk identitet:

²⁵ En oversikt over hvilken rolle teknologi har spilt i denne formen for musikk finnes i kapittelet «Music Technologies and Vocal Finding» *Voices Found: Free jazz and singing* (Tonelli, 2019).

²⁶ Joik: «Joik er den tradisjonelle samiske musikkformen. Den kjennetegnes ved en resiterende syngemåte, gjentakelse og variasjon bygd på korte formler og spesielle stemmebruksteknikker. Joiken hører til blant Europas eldste folkemusikkformer» (Gaksi, Ledang, Aksdal, 2019).

The question of what makes ‘Nordic’ music distinctive is a contentious matter. One could even ask: does it actually exist? Or, if so: how does it manifest itself? Like ‘nationness’ (as in Danishness or Finnishness) it is a construction of identity that reveals itself in discourses on both music and Nordicness (Fjeldsøe & Groth, 2019).

En annen del av dette er at grenen nordisk musikk oppfattes på en annen måte utenfra. Begrepet *borealism* handler om artikulerte kulturelle bilder av Norden, som også bærer med seg de indre bildene av landskaper, som kan skape en misforståelse av kulturen: «Borealism is articulated in cultural images of the North. These images are ‘created in an empirically hazy mental landscape where historical facts, rhetoric, legends and intentional or unintentional misunderstandings are mixed in a seemingly chaotic way» (Størvold, 2018, s. 375). Her er jeg klar over at min bakgrunn som norsk sanger som har spilt en del i andre land påvirker min oppfatning av Nordic Music som mindre relevant for denne oppgaven.

Siden det ikke finnes noen god skriftlig oversikt over frijazz-sangere i Norge, beskrives det ut fra en fragmentert oversikt. Toneangivende utøvere som holder på abstrakt vokal i Norge i dag, inkluderer Sidsel Endresen, Maja Ratjke, Lisa Dillan, Eldbjørg Raknes, Tone Åse, Ruth Wilhelmine Meyer, Agnes Hvizdalek, Sissel Vera Pettersen, Ingebjørg Loe Bjørnstad, duoen Propan (Ina Sagstuen og Natali Abrahamsen Garner), samt vokalsembler som Trondheim Voices og OSLO 14 Vocal Ensemble.²⁷

Innledningsvis i dette avsnittet, var vi inne på hvordan abstrakt vokal motsetter seg en enkel definisjon. Likevel har dette avsnittet belyst flere ulike historiske, kulturelle og musikalske kontekster abstrakt vokal kan plasseres i. Noe av dette har allerede pekt på dypere beveggrunner til hvorfor utøvere har valgt denne retningen og vi skal nå se nærmere på hva som menes med intensjoner i denne oppgaven.

²⁷ Karin Krog er også en av de utøverne som, blant annet sammen med John Surman, har eksperimentert med vokal, effekter og blandet tale- og sanguttrykk.

1.4.2 Intensjoner

Jaap Blonk som er aktiv innenfor samme sjanger som intervjuobjektene i oppgaven, har sagt: «Out of respect of the Artist we try to find some Sense, but then it turns out she doesn't mean any Sense» (Hayden, 2014, s. 8). Selv om det er tilfelle at musikerne ikke nødvendigvis mener noe med det de gjør eller vil uttale at noe er intensjonelt vil likevel intensjonene sive inn og meningene bak krystallisere seg. Det ser vi nærmere på i analysekapittelet hvor intervjupersonene forteller om årsakene til at de har valgt dette feltet og deler perspektiver på hvorfor disse ønskene og retningene ble gjeldende. Videre knytter også intensjoner seg til en del av analyseaspektet som har til hensikt å finne dypere mening og implikasjoner ved det intervjupersonene forteller. Så det handler både om hvordan stemmen er brukt som en agenda, men samtidig peker dette på forhold utenfor seg selv, da utøverne eksempelvis forteller om hvordan musikken blir forstått utenfra.

Intensjoner forstås i denne oppgaven som bevissthetens rettethet eller innsikt mot det objektet oppmerksomheten befatter seg med i en bevissthetsakt; tanke, vilje, følelse eller erindring: «Den nåværende bruken av begrepet intensjonalitet stammer fra Franz Brentano (1874), men teorier om intensjonalitet kan spores tilbake til Aristoteles og skolastikerne. Begrepet spiller en sentral rolle innen både analytisk sinnsfilosofi og fenomenologi» (Tranøy, 2018). Intensjoner kan også ses på som en indre stemme som forteller oss hva vi skal gjøre: «Psychoanalysis also theorizes different types of internal voices and their participation in how lived human life is felt. For example, the superego or «voice of conscience» tells us what to do, and another internal voice demands submission» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 8).

Brentano, og også tradisjonell fenomenologi, knytter intensjonalitet til bevissthet og mente at det kun er bevisste tilstander som er intensjonelle. Sett fra dette ståstedet kan bare intervjupersonenes uttalte intensjoner og dragninger være det denne teksten kan si noe om. Samtidig mener de fleste filosofer innen moderne sinnsfilosofi at også ikke-bevisste mentale tilstander og ønsker er intensjonelle (Tranøy, 2018). Det problematiske med innfallsvinkelen er at utøverne ikke nødvendigvis vil beskrive sine intensjoner, være bevisste på dem eller at de også kan ha et ønske om å påkalle det intensjonsløse. De Poli (2003) har også foreslått en analytisk modell, hvor man studerer intensjoner gjennom utøvere og publikum, via ulike modeller som blant annet ser på det perseptuelle og akustiske og deretter sammenfatter disse.

Roland Barthes skrev i 1968 essayet, med den provokative tittelen, «The Death of the Author», som har hatt implikasjoner for hvordan vi interpreterer kulturelle tekster og kan sees på som starten av post-strukturalismen. Her skriver Barthes om hvordan kunstneren er en samler av ulike påvirkninger og at kunsten ikke oppstår i et vakuum, men heller som et resultat av en samling av referanser:

We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash (Barthes, 1968, s. 98).

På den måten kan utøverens intensjoner bli irrelevante å befatte seg med, fordi det indre kommer alltid utenfra: «The writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original» (Barthes, 1968, s. 99). I essayet skriver han om hvordan kulturen har et tyrannisk sentrert fokus på enkeltindividets personlighet, liv, smak og lignende:

The explanation of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person, the author 'confiding' in us (Barthes, 1968, s. 98).

Likevel mener jeg, som Adorno, at intensjonene vil strømme inn i musikken uansett. Han skriver at musikken sikter mot et intensjonsløst språk, men han peker på at det likevel ikke adskiller seg tydelig fra det menende språk på denne måten, fordi over alt er musikken gjennomsyret av intensjoner. Ifølge Adorno ville musikk uten intensjoner, akustisk ligne et kaleidoskop og han poengterer at intensjoner er sentrale og vesentlige for musikken, men bare som intermitterende: «å være musikalsk betyr å innervere de intensjonene som plutselig dukker opp, uten å fortape seg i dem, tvert imot betvinge dem. Slik formes musikk som struktur» (Adorno, 1956. s.10–11).

Intensjonene er også referansepunkter som er en del av det som skapes, på en annen måte enn det rent biografiske om artistene, fordi det beskriver artistene i et større bilde av eksisterende idéer og retninger i en kulturell sammenheng. «The Death of the Author» er også lytterens og betrakterens fødsel, ikke bare av verket, men av hele strukturen rundt den som produserer verket. Dette forfølges i denne oppgaven, for selv om empirien tar utgangspunkt i utøvere, så handler teksten hovedsakelig om abstrakt vokal og innehar lite biografisk materiale om utøvernes virke.

1.5 Metode og litteratur om metode

En viktig del av det metodiske arbeidet har vært å gjøre fire kvalitative intervjuer, hvor jeg kunne stille utøverne spørsmål knyttet til intensjoner med abstrakt vokal og få innblikk i deres historier og erfaringer med dette feltet, slik at jeg i analysen kunne lete etter dypere årsakssammenhenger. Metoden i oppgaven har vært å gjøre kvalitative forskningsintervju og analyse gjennom *bricolage*, med en fri blanding av analysemetoder og teknikker. Denne teknikken, samt min forståelse av hvordan man gjør forskningsintervju, er hentet fra boka *Det kvalitative forskningsintervju* av Steinar Kvale og Svend Brinkmann og utvalgte kapitler fra *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (Red. Clarke & Cook). I intervjuguiden hadde jeg fire hovedspørsmål, med en rekke underpunkter av temaer jeg gjerne ville dekke innenfor disse spørsmålene. Spørsmålene var utformet på en måte som gjorde at de kunne gi rom til å fortelle historier og la intervjuet naturlig komme inn på ulike temaer. Mer om metode kommer i kapittel 3.

1.6 Teoretisk rammeverk

Som vi har sett er det gjort en begrepsavklaring for å beskrive fenomenet abstrakt vokal fra et vidt perspektiv. Gjennom hele oppgaven er det brukt litteratur om musikk og språk, siden dette er en essensiell del av det utøverne har intensjoner om å utforske. Sentrale kilder er Leeuwens bok *Speech, music, sound* (1999), Haydens bok () om Sigur Rós og *nonsense-language*, Lidovs bok *Language a Music? Writing on Musical Form and Signification* samt noen filosofiske kilder, slik som Adornos «Fragment om musikk og språk» (1956). Artikkelen «Re-Thinking Music: Disciplinary Implications» av Shepherd og Wicke (1999 – 2000) er også et viktig fundament som peker ut nye retninger der musikkvitenskapen kan bevege seg fremover i forståelsen av musikk og språk.

I teoridelen lages også forbindelser mellom tekster innenfor disse temaene for å forankre problemstillingen inn i historien om dette, samtidig som det er tatt i bruk ny forskning på området. Et viktig bidrag er den nylig utgitte *Voices Found: Free Jazz and Singing* (Tonelli, 2019) som tar for seg overlappende tematikk som i denne oppgaven, men med fokus på internasjonale utøvere innen dette feltet. Siden denne boka også er basert på intervjuer, er den et godt supplement til intervjuene som er gjort i denne oppgaven. En annen sentral kilde er artikkelen «Voice Studies Now» av Eidsheim & Meizel, som sorterer retninger innenfor studier om stemmen og bidrar med betraktninger om hvordan stemmefeltet kan studeres videre.

Det metodiske rammeverket for intervju og analyse er hentet fra *Det kvalitative forskningsintervju* (Kvale & Brinkmann, 2009) og utvalgte kapitler fra *Empirical Musicology: Aims, Methods and Prospects*. Språk- og innholdsmessig har jeg lagt vekt på refleksjonslysten, som Arnfinn Bø-Rygg beskriver som et slags spill mellom spesifikt estetiske kvaliteter: «Det estetiske spillet spiller med forskjellige erkjennelsesmåter og erkjennelsesmodi, er altså fritt, autonomt, har sin egenverdi. Kvalitetene kan til syvende og sist grupperes i to: meningsoppbyggende (hermeneutiske) og meningsunderminerende (anti-hermeneutiske)» (Bø-Rygg, 2003, s.185). Ved å si at jeg vektlegger refleksjonslysten, mener jeg at teksten kan romme lekenhet, motsetninger, åpenhet for videre tolkninger og også inneha muligheten for at det kan være elementer som ikke nødvendigvis gir en hermeneutisk mening.

1.7 Oppgavens struktur

Denne oppgaven består, i tillegg til introduksjonen, av 5 kapitler. I kapittel 2 presenter jeg de metodiske valgene som er tatt i bruk for oppgaven, begrunner bakgrunnen for valg av intervjupersoner og forklarer hvorfor de er anonymiserte i oppgaven. Her kommer vi også inn på valg av analyseformen bricolage og kort inn på hvorfor intervjuene ble gjort digitalt. Den siste delen av kapittelet gir ulike innganger til plasseringen av problemstillingen innenfor fagtradisjoner i musikkvitenskapen og hvordan oppgaven er forbundet med det voksende feltet *voice studies*.

I kapittel 3 ser vi på det teoretiske rammeverket som er brukt som utgangspunkt for forståelsen av abstrakt vokal, hvor målet er å få en rik tilnærming til fenomenet og knytte det til problemstillingen. Derfor ser kapittelet først på intensjoner, deretter på musikk og språk fra ulike vinkler, både koblingen mellom musikk og språk, på vokalmusikk uten tekst, på vokalmusikk med tekst og på en felles grunn mellom tale, språk og musikk. I tillegg ser kapittelet på følelser, musikk og sang, gjennom blant annet forventninger om musikk som følelsesformidling, før kapittelet til sist oppsummeres.

Analysen, kapittel 4., ser på sentrale funn fra empirien som er samlet inn hvor materialet fra de ulike intervjuene er forbundet. Her går oppgaven først inn på generelle intensjoner hos utøverne og har deretter sortert funnene fra analysen i tre ulike hovedkategorier. Den første handler om musikk- og språkparametre, som omhandler noe av det utøverne utforsker innenfor uttrykksformen. Her går vi nærmere inn på parameteren klang og ser på sangstemmens forbindelse med kroppen. Den andre retningen handler om konvensjoner, som går inn på hvordan utøverne både har gjort et brudd og har integrert sin bakgrunn fra jazz- og klassiske sangtradisjoner. Her ser vi også nærmere på konvensjoner

i forbindelse sangerrollen, musikk som følelsesformidler og det abstraherte språket, hvor utøverne intensjonelt eller ikke-intensjonelt forhandler med etablerte konvensjoner. Den tredje retningen omhandler musikalsk egenart, som handler om utøvernes ønske om å jobbe solistisk, i samspill og integrere egne dialekter i abstrakt vokal. Til slutt kommer en oppsummering av de sentrale intensjonene som er funnet gjennom intervjuene.

Deretter drøftes noen av disse retningene, i kapittel 5. Her ser vi funnene i et større bilde, som peker på hvordan (sang-) stemmen peker utover seg selv, siden sangstemmen gjenspeiler verdier i samfunnet som kommer til uttrykk både aktivt og passivt. Dette betraktes på ved å se på konvensjoner, kjønnsroller og koblingen mellom språk og musikk, som har vært gjennomgående temaer i intervjuene. Avslutningsvis i kapittel 6, ser vi på forslag til utviklingen av fagfeltet før oppgaven oppsummeres og konkluderes.

2. Metode

2.1 Introduksjon til kapittelet

Formålet med oppgaven er tematisk produksjon av kunnskap innenfor vokalfeltet, spesifikt for vokalmusikk uten tekst, men med bruk av språklyder og lyder, det denne oppgaven kaller abstrakt vokal. Denne teksten tilfører kunnskap som samler sentral litteratur om fenomenet, samtidig som det suppleres med empiri fra utøvere om deres intensjoner. For å samle empiri har jeg gjort digitale intervjuer av fire utøvere som er anonymiserte i prosjektet. Gjennom dette kapittelet vil jeg redegjøre for de metodologiske valgene i arbeidet med oppgaven, samt redegjøre for de etiske retningslinjene jeg har fulgt for å ivareta anonymiteten og personvernet til de involverte i dette prosjektet. Prosjektet er meldt til, og godkjent av, Norsk senter for forskningsdata (NSD) i forkant av datainnsamlingen.

2.2 Metode: kvalitativt intervju og analyse med bricolage

Problemstillingen i masteroppgaven er å undersøke hva intensjonene bak at utøvere har valgt å drive med abstrakt vokal er. I en større forstand handler det derfor om å beskrive fenomenet abstrakt vokal og sette det i ulike sammenhenger; musikalsk, teoretisk, historisk, sosialt og kulturelt. En sentral del av det metodiske arbeidet har videre vært å gjøre kvalitative intervjuer. Disse kvalitative intervjuene ga en mulighet til få et innblikk i utøvernes historier og erfaringer som har ledet dem inn i denne formen for musikk, som kan berike og utdype forståelsen av abstrakt vokal. I intervjuene stilte jeg utøverne spørsmål om deres musikalske utøvelse og beveggrunner, slik at jeg i analysen kunne lete etter vesentlige meninger, dypere i implikasjoner, årsaker og årsakssammenhenger.

Via intervjuene ønsket jeg å se etter fellestrekk mellom utøverne som er aktive innenfor feltet for å peke ut noen hovedtrekk i utøvernes intensjoner og retninger. Et valg av metode oppgaven har derfor vært å anvende en tilnærming til intervjuanalyse med *bricolage*, med en fri blanding av metoder og teknikker: «Bricolage en eklektisk kombinasjon av mange forskjellige former for analyse og en teoretisk preget lesning av intervjuene som en betydningsfull analyseform» (Kvale & Brinkman, 2009, s. 223). De valgene som er gjort er blant annet å trekke linjer for å se hva utøverne har sagt som er felles, se på meningskondensering i hvert enkelt intervju og utvelge sitater som kan beskrive temaet på en rik måte. Innenfor det frie valget av metoder, er også interpretativ fenomenologisk analyse tatt i bruk, som teksten snart kommer tilbake til.

I intervjuguiden hadde jeg fire hovedspørsmål som også inneholdt underpunkter av temaer jeg gjerne ville dekke innenfor spørsmålene. Spørsmålene var utformet på en måte som gjorde at de kunne være romslige, slik at de gir rom til å fortelle historier og la intervjuet naturlig komme inn på underpunktene, slik at fokuset på intervjuet kan være fortellende. I forskningsintervjuet kan forskeren velge å gi intervjupersonen spillerom til å komme til orde gjennom åpne og generelle spørsmål. Dette er et viktig moment i det semistrukturerte likeverdsintervjuet, som tar utgangspunkt i fenomenologisk filosofi (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 22).²⁸ Slik unngår man i høyere grad et skjevt maktforhold, som i utgangspunktet er der i intervjusituasjonen, siden forskeren setter grunnpremisset for samtalen (Kvale & Brinkmann, 2009). Fra omkring 2005 til 2014 har jeg jobbet delvis som journalist og har kunnet bruke bakgrunnen fra det i forskningsintervjuene. En av erfaringene jeg har som intervjuer, er at mennesker ofte åpner seg og forteller mye.

For å gjøre forståelsen av feltet grundig og dykke dypt inn i analysene, var det bedre å ha færre intervjupersoner, slik at detaljrikdommen i hvert intervju kunne forstås grundig. Det finnes mange ulike perspektiver man kan tilnærme seg abstrakt vokal på, så det store feltet av data og tilnærminger var ett av utgangspunktet for å velge dette temaet. De fire intervjuene ble gjort gjennom en periode på to måneder og ble deretter transkribert til 39 sider. Intervjumaterialet er rikt på grunn av utøvernes klarhet og konkrethet i beskrivelsene, som også gjenspeiler seg i arbeidsmetodikken de jobber frem sin musikk med. For hver person som ble intervjuet, brukte jeg god tid til og reflekterte over hva de hadde sagt og hva vi hadde snakket om. Samtidig ville jeg reflektere over det som ikke ble sagt, samt hva utøverne uttrykte utover ordene, gjennom hva de vektla gjennom gester og engasjement. Dette kunne være hvor de nølte, uttrykte tvil eller sa noe som virket som personlige, klare meninger. Slik kan denne analysen forbindes med «interpretative phenomenological analysis» (IPA), som har utspring fra teoretisk arbeid fra sosialkonstruktivisme og refleksivitet.²⁹ I denne formen for analyse antar man at intervjupersonene ikke uttrykker alle sine tanker og følelser, så man studerer i tillegg andre aspekter ved deres væremåte (Davidson, 2004).

²⁸ Fenomenologi: «Et filosofisk perspektiv basert på omhyggelige beskrivelser og analyser av bevisstheten med vekt på forskningsdeltakerens livsverden. Det innebærer å se bort fra forskningsdeltakerens forhåndskunnskap og at en søker etter de beskrevne fenomenenes essensielle og vedvarende betydning» (Kvale & Brinkman, 2009, s. 355)

²⁹ Sosialkonstruktivisme: «Sosialkonstruktivisme brukes som betegnelse på et perspektiv i sosiologi og andre samfunnsfag, hvor man betrakter menneskers virkelighetsforståelse som kontinuerlig formet av opplevelser de har, situasjoner de befinner seg i og knyttet til hvem de kommuniserer med» (Tjora, 2020).

Inngangen med å se på intervjuet som noe mer enn de transkriberte ordene, ga en mulighet for å analysere hva intervjupersonene var mest engasjerte i å snakke om, som også var viktige ledetråder for valg av hovedretninger i analysen:

Formålet med det kvalitative forskningsintervjuet er ikke å komme frem til utvetydige og kvantifiserbare meninger om de temaene som behandles. Intervjuerens oppgave er å finne ut om de flertydighetene og motstridende utsagnene som fremkommer i intervjuet, skyldes kommunikasjonsvansker, eller om det er uttrykk for inkonsekvenser, ambivalens eller motsigelser i den intervjuede livssituasjon» (Kvale & Brinkman, 2009, s. 48).

En av disse motsigelsene som kom frem i intervjuene, er hvordan intervjupersonene ønsker å fri seg fra intensjoner, samtidig som de likevel har mange meninger om, og tydelige retninger i det de skaper. En annen ambivalens er utøvernes forhold til hvordan publikum tolker deres musikk, i motsetningen mellom at det skal være åpent og at utøveren føler seg misforstått.

Analysere betyr å dele opp noe i biter eller elementer, samtidig som man ikke ønsker å fragmentere meningene ut av kontekst. Målet var likevel en meningskondensering, hvor de mest sentrale elementene i intensjonene kunne komme frem og via å gå dypt inn i intervjuene med de valgte utøverne kunne si noe generelt om dette feltet for vokalutøving. Metoden blir da òg induksjon, en prosess der man observerer et antall tilfeller for å si noe generelt og større om den gitte gruppen med tilfeller. Induktive slutninger vil ifølge den tradisjonelle formallogikken (som er deduktiv), strengt tatt være gyldige, skriver Kvale og Brinkmann:

Kvalitativ forskning karakteriseres, som vi ofte har sett, som induktiv, særlig i tilfeller med grounded teori, ettersom forskere ofte vil tilnærme seg temaet sitt uten altfor mange ideer å teste; de lar heller den empiriske verden avgjøre hvilke spørsmål som er verdt å søke svar på (Kvale & Brinkman, 2009, s. 224).³⁰

Dette sier òg at intervjuet er en svært lyttende prosess, som også er åpen for at intervjuene ikke bærer dit man hadde forventet, men at det intervjupersonene sier former hva som er verdt å søke svar på i et samspill med den bakenforliggende teorien. Davidson skriver også om hvordan det å gjøre kvalitative intervjuer, ikke er en lett løsning:

³⁰ Grounded Theory: «Glaser og Strauss' sosiologiske undersøkelser av sykehus - presentert i i The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research (1967) - var banebrytende for en kvalitativ forskningsbevegelse i samfunnsvitenskapene. Forskere integrerte kvalitative intervjuer i sine feltstudier av sykehusverden» (Kvale & Brinkman, 2009, s. 29).

While the analysis of verbal or written material may appear to be less technical than quantitative analysis, and in that sense easier, qualitative research is by no means an easy option, as it is heavily dependent on the researcher's skills with text and interpretation, and the ability to write about his or her experiences (Davidson, 2004, s. 65).

Før intervjuprosessen startet, ønsket jeg å være godt forberedt innenfor det teoretiske rammeverket, kjenne feltet og utøvernes musikk, slik at jeg enklere kunne gjøre signifikante funn via intervjuene og følge dem opp gjennom dialogen. Intervjuene var formet med et mål om å møte intervjupersonene med sensitivitet gjennom forhåndskunnskap, i kontrast til det Kvale og Brinkmann beskriver som et alminnelig metodologisk krav om å innhente intersubjektive reproduserbare data: «Hvis man her skulle følge et alminnelig metodologisk krav om å innhente intersubjektive reproduserbare data, måtte intervjuformen standardiseres på en slik måte at vanlige mennesker kunne forstå spørsmålene» (Kvale & Brinkman, 2009, s. 49). Målet i situasjonen var at de som ble intervjuet skulle forstå meg som en fagperson som de ikke trengte å forklare alle begreper til og at vi kunne ha en dialog hvor vi hadde felles fundamentert kunnskap om sang og musikk, slik at vi kunne bruke tiden til å dykke så dypt som mulig inn i temaene vi snakket om.

DeNora skriver at gjennom 1990-tallet så man økt forekomst av kvalitative undersøkelser med ulike analysemetoder, slik som også min metode som baseres på kvalitativt intervju og IPA:

Techniques such as verbal protocol analysis, discourse analysis, grounded theory, and interpretative phenomenological analysis have emerged [...] all of which use small numbers of participants or even single case studies. In all these techniques, the intersubjectivity between the participant and the researcher is acknowledged as part of the analysis.³¹ Measures of reliability are not attainable in the same way as in quantitative research (that is to say, by conventional statistical methods) [...] An alternative is for the researcher to collect multiple forms of data (e.g interview and diary data) and to use these different sources to «triangulate» the data - that is, to access the participants' thought processes from a variety of convergent perspective» (DeNora, 2004, s. 64).

Triangulering i denne oppgaven oppstår ved hjelp av flere typer verktøy. Den kombinerer utøvernes sitater, litteratur om fenomenet, samt min bakgrunnskunnskap om denne typen musikk både som lytter, sanger og improvisatør. På denne måten oppstår en validitet ved at informasjonen kan settes opp mot hverandre og peke i lik retning.³²

³¹ Intersubjektivitet: Intersubjektiv, det som er felles for to eller flere subjekter (tilskuere, observatører, forskere) eller som de er enige om. En observasjonsrapport (eller et observasjonsutsagn) sies å være intersubjektiv gyldig hvis flere observatører stadig kommer til (omtrent) samme resultat når de gjentar observasjonene eller eksperimentet (Tranøy, 2015).

³² Validitet: «Validitet i samfunnsvitenskapene dreier seg om hvorvidt en metode er egnet til å undersøke det den skal undersøke [...] I bredere fortolkning har validitet å gjøre med i hvilken grad en metode undersøker det den er ment å

2.3 Utøvere, utvalg og anonymisering

I utvalget av intervjupersoner ville jeg ha en spennvidde innenfor alder, geografi, kjønn og bakgrunn. Et kriterium var òg at utøverne er profesjonelle musikere som jobber med abstrakt vokal som en tydelig retning over tid i sitt virke, enten gjennom innspillinger, konserter eller andre formidlingssituasjoner. At utøverne også var blitt beskrevet utenfra, fra anmeldere og i presse-sammenhenger, kunne også benyttes i forståelsen av feltet og i intervjusammenhengen, samt at det er en faktor i utøvernes selvbevissthet om sin musikkutøvelse.

Gjennom research av intervjupersoner viste det seg at det først og fremst er kvinner som dominerer dette feltet. Innenfor denne grenen i Norge finnes kun et fåtall profesjonelle mannlige utøvere og menns inngang til abstrakt vokal kunne vært en interessant fordypning i videre forskning på feltet. Tonelli beskriver hvordan lydsang er blitt utviklet og utforsket hovedsakelig av kvinner som har krysset interdisiplinære felt (Tonelli, 2019).³³ Selv om hans tilnærming viser til internasjonale utøvere i dette feltet, viser det seg at også at dette er relevant også for den norske scenen. Mer om kjønnsroller i abstrakt vokal kommer vi tilbake til i både teori-, analyse- og drøftingskapittelet.

I utgangspunktet så jeg for meg å bruke utøverens navn i analysedelen, men i tråd med to av intervjupersonenes ønske om anonymisering, har jeg valgt å hverken gi de pseudonymer eller lage en sammenhengende historie som følger hver utøver. I forbindelse med dialekt hos utøverne, har jeg noen få steder valgt å omskrive eller kutte spesifikke dialektord for å bevare anonymiteten. Slik er det beskrivelsene av temaet som er i fokus og utøvernes biografiske materiale kommer i bakgrunnen. Intensjoner kunne også blitt forstått gjennom en del av utøverens livshistorie og gjennom et psykologisk perspektiv, en av hypotesene mine er at å være utøver (og lytter) innen dette feltet fordrer en høy grad av åpenhet i personligheten. Dette lot jeg ligge og valgte å la andre temaer, slik som musikalske parametre og konvensjoner, få hovedfokus.

I tillegg handler dette også om å skille utøverrollen og det private for utøverne, som jeg ville respektere. En bredere diskusjon av det offentlige og private for musikere har blitt teoretisert, i lys av musikers *persona*. Denne innfallsvinkelen rommer ikke denne teksten, men finnes blant annet i Kai

undersøke [...] Med denne vide oppfatningen av validitet kan den kvalitative forskningen i prinsippet gi gyldig, vitenskapelig kunnskap (Kvale & Brinkman 2009, s. 276).

³³ Kvinner: Her er jeg også åpen for at feltet kan være preget av ikke-binære (en kjønnsoppfatning som innebærer at en person verken opplever seg som kvinne eller mann).

Arne Hansens «(Re)Reading Pop Personae: A Transmedial Approach to Studying the Multiple Construction of Artist Identities» (Hansen, 2019).

2.4 Hermeneutikk

Hermeneutikk i musikkvitenskapen er læren om forståelse og interpretasjon, basert på en samling av ulike spørsmål forankret i ulike kulturelle tradisjoner og intellektuelle disipliner. Feltet innehar mange ulike problemstillinger, blant annet hvordan man kan rettferdiggjøre re-kontekstualiseringen som kommer gjennom den som tolker sin historiske og kulturelle situasjon:

Arguably, modern hermeneutics begins with the attempt to square this principle of *applicatio* with increasing awareness that the scriptures are, after all, historical documents whose meanings are internal to the time and place of their composition. The question, therefore, is how to bring together both the subjective and objective dimensions of interpretation» (Kelly, 2004, s. 1).

Det hermeneutiske perspektivet fordrer dermed at den som tolker er bevisst sin subjektivitet og at tekster har ulike kontekster. Selv om jeg er klar over at hermeneutikken i musikkvitenskap, ofte diskuteres i konteksten med estetiske interpretasjoner av musikalske former og mening, har jeg valgt å inkorporere det som en innfallsvinkel i intervjuanalysen, hvor jeg anerkjenner min posisjon, tidsmessig og kulturelt, som tolker av intervjupersonenes utsagn. Her tilnærmer jeg meg intervjumateriale som tekster som uttrykker mening i musikk, samt estetikken av opplevelser (og intensjoner).

En kort kartlegging av min forforståelse av fenomenet med abstrakt vokal handler om at jeg de siste ti årene har gått jevnlig på jazz-, samtids- og eksperimentelle konserter, hvor jeg har fulgt med på intervjupersonenes prosjekter. I tillegg har jeg òg brukt språklige bestanddeler i improvisasjoner, men jeg har fokusert på indie- og popsjangeren i min utøving av musikk. Fra dette perspektivet ser jeg dette fenomenet i større grad utenfra enn om jeg var en aktiv utøver innenfor denne typen musikk selv, samtidig som jeg kjenner den gehørsbaserte metoden flere av disse utøverne jobber med.³⁴ Slik håper jeg at denne oppgaven både kan romme subjektive betraktninger og objektive observasjoner, som er preget av min nåværende forståelse i arbeidet med dette. Lidenskapen for musikk et sentralt grunnpremiss i dette arbeidet. Ifølge Shepherd og Wicke burde lidenskapen hos musikkforskere blitt

³⁴ Gehørsbaserte forståelse: Kvale og Brinkmann skriver om det musikalske utgangspunktet for intervjueren i sin karakterisering av det kvalitative forskningsintervjuet. «En intervjuer som ikke har øre for musikk, kan for eksempel ha vansker med å innhente nyanserte beskrivelser av musikkopplevelser fra sine intervjuerpersoner, spesielt hvis intervjueren forsøker å trenge dypere inn i musikkens mening» (Kvale & Brinkman, 2009, s. 49).

tillagt større vekt, fordi det kan legge fundamentet for kritisk innsikt, som er svakere i musikkvitenskapen enn i andre humanistiske disipliner (Shepherd & Wicke, 1999 – 2000).³⁵

At vi alltid vil forstå noe med utgangspunkt i vår forforståelse, vår bakgrunn og erfaring, og ny informasjon vil endre denne forståelsen, kalles den hermeneutiske sirkel, som representerer en fortolkningspiral hvor fortolkningen av enkelthetene har utspring fra en viss forhåndsforståelse av helheten som detaljene hører hjemme i. Den forståelsen vi dermed oppnår av delene, virker deretter tilbake på forståelsen av helheten. Forskningsintervjuet skaper denne muligheten til å forstå et fenomen på en dypere måte, da man vier så mye tid og fokus i en bestemt retning.

Schleiermacher ga hermeneutikken en kompleks vending, da han sa at hermeneutikken handlet om å forstå *teksten* bedre enn den som hadde skrevet den. Dette perspektivet kan også forbindes til Barthes «Death of the Author» (1968) som anerkjenner at forståelsen av verket er mer sentralt enn hvem som har laget det, fordi det som er laget uansett er en samling påvirkninger:

In the early nineteenth century, the theologian Friedrich Schleiermacher (1786–1834) gave a complex turn to this question when he said that the task of interpretation is “to understand a text at first as well as and then even better than its author” (Kelly, 2004, s.1).

Selv om det kan være vanskelig å avgjøre denne forståelsen i nåtid, vil vi i ettertid ha mulighet til å tillegge ny forståelse og nye perspektiver. Slik beveger forståelsen seg kontinuerlig. I denne oppgaven anerkjennes dette, at forståelsen og begrepene er i bevegelse og at om det samme intervju-materialet ville blitt presentert for meg om fem år, ville utgjort en forskjell i hvilke sitater som ville blitt valgt ut og hvilken retning teksten ville tatt. Videre ser vi også hvordan situasjonen i mars og april 2020, da intervjuene ble gjennomført, har betydning for innholdet i denne oppgaven.

2.5 Digitale intervjuer og covid-19

På grunn av omstendighetene med covid-19 ble intervjuene gjort digitalt, en ulempe ved dette er at noe informasjon og kommunikasjon forsvinner uten det fysiske møtet. Årsaker for å gå nærmere inn på situasjonen med covid-19 her, er fordi kunstnere i korona-tiden er utfordrende og kan ha bidratt til at

³⁵ Kritikken det refereres til kommer fra Joseph Kermans «A Profile for American Musicology» (1965). Shepherd og Wicke skriver videre hvordan musikkopplevelsen for forskeren er et fundament for å utvikle denne kritikken: «We would argue that, until the character of the «musical experience» is addressed, the kind of criticism envisaged by Kerman will be difficult to develop. As a consequence, musicology will likely remain locked into essentially irresolvable debates about what music should be studied, who should study it, and how it should be studied. Debates about what music should be studied and by whom rest, ultimately, on judgements of relative value, whether spoken or not» (Shepherd & Wicke, 1999 - 2000, s. 110)

utøverne ser seg selv, sitt virke og sine intensjoner på andre måter enn om de har en hverdag med konserter, turnéer og øvinger. I tråd med den hermeneutiske sirkel, vil ettertiden vise hvordan dette tidspunktet kan forstås for kunstnere i dette dramatiske vendepunktet for kulturbransjen. En av de jeg intervjuet beskrev situasjonen i slutten av mars på denne måten:

Det er masse kjempesvære produksjoner som bare «delete», festivaler, virkelig ressurskrevende krisehåndtering. Så det er veldig trist, jeg gråt masse de første ukene fordi jeg forsto hvor lite kapasitet folk har til å forstå kunst- og kulturfeltet. Norge er fantastisk, men det er så mange land hvor kunst og kultur er så svakt beskyttet av staten. Det kommer ikke til å gå bra, hvis ikke samfunnet som helhet står bak og sier at man skal beskytte kunst. Da er ikke kunsten beskyttet og da dør den, da tvinges kreative folk inn i andre type yrker. Jeg gråt masse, fordi jeg skjønnte at det kom til at det bli sånn, og at folk som rammes av det har ikke kapasitet til å forstå, men det har også pushet meg, i min motivasjon til å tenke «hva er den beste reklamen, hva er den beste forklaringen på at kunst er viktig og verdt å beskytte?». Det er jo nettopp å lage bra kunst, tenkte jeg. Det er en ting, men også dét, å klare og formulere det er også viktig. Å ha folk som i en politisk debatt klarer å forklare. Det er noe vi alle må gjøre, bidra med, å forklare med ord også. Det skjer at man har kunst som politisk debatt og da er det liksom ord som gjelder.

I tillegg til at dette sitatet viser en sterk drivkraft for musikken, ser vi òg hvordan denne utøveren er preget av situasjonen og dermed går tilbake til det hun kaller sin grunn-motivasjon for å argumentere for verdien av kunst, som hun mener er «å lage bra kunst». Sitatet kan tolkes som at utøveren i situasjonen med covid-19, var mer forberedt til å snakke om intensjoner sammenlignet med en mer normal situasjon. Hun viser noe av den samme tilnærmingen som Nick Cave delte om sin erfaring i lock-down, i mars 2020, hvor han bestemmer seg for å reflektere omkring sitt kunstneriske virke og rolle:

As an artist, it feels inapt to miss this extraordinary moment. Suddenly, the acts of writing a novel, or a screenplay or a series of songs seem like indulgences from a bygone era. For me, this is not a time to be buried in the business of creating. It is a time to take a backseat and use this opportunity to reflect on exactly what our function is — what we, as artists, are *for*» (Nick Cave, 2020).

Det blir også tydelig hvordan denne historien om pandemien og narrativet for kulturbransjen og enkeltpersonenes situasjon, vil endres, forandres og husket, slik at dokumentasjon om tanker i denne situasjonen kan ha en verdi for ettertiden. Endringsprosesser i forbindelse med covid-19 gjelder også forskningens del, slik som at disse intervjuene ble avholdt digitalt.

Hvordan dette endrer seg kan man se i artikkelen «A Manifesto for Patchwork Ethnography» hvor en gruppe professorer skriver at det tradisjonelle sosialantropologiske feltarbeidet allerede før pandemien, hadde en problematisk posisjon både grunnet familieforpliktelser, miljøhensyn og en «feminisering»

av antropologien. Dette blir nå foreslått endret i dette manifestet og diskuteres videre i 2021. Forfatterne foreslår en metode kalt *patchwork ethnography* hvor forskerne endrer sine metoder og heller bruker krefter på å vedlikeholde lange forpliktelser, kunnskap om språk, kontekstuell kunnskap sammen med saktere tenkning (Günel, Varma & Watanabe, 2020).³⁶ Dermed åpnes det for nye måter for forskning, som overlapper med de metodene som er brukt i denne oppgaven, både med tanke på min bakgrunn innenfor feltet (å kjenne feltets «språk») og gi rom til langsom refleksjon.

2.6 Fagtradisjoner

En annen måte å plassere dette kapitlet metodologisk er gjennom en forbindelse til den pågående utviklingen i stemme- og musikkstudier, utviklinger som, på tross av at de er fundamentert i konsepter og akademiske tradisjoner, også bærer med seg metodiske implikasjoner. Det finnes et rikt spekter av studier om stemmen, *voice studies*, som Eidsheim og Meizel sammenfatter et rikt spekter av i artikkelen «Voice Studies Now». Her skriver de at *voice studies* ønsker å forstå eller samhandle med stemmekunnskap utover tidligere klart definerte og avgrensede områder og søker mot nye muligheter for forbindelser:

In our definition, what distinguishes voices studies as a whole from each of the many individual and overlapping strains of scholarship and inquiry that center voice is that it seeks to understand or interact with voice knowledge beyond the potential arrow confine of a defined area of inquiry» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 1).

Her skriver de at fra 2010-tallet og fremover har flyten av forskning på stemmen økt eksponentielt, både i forbindelse med kontakt til andre disipliner og mot slutten av ti-året med innbyrdes blant annet i forhold mellom pedagogikk, performativitet, samarbeid, materielt, kulturelt og symbolske dimensjoner i det de kaller løst etablerte *voice studies*. Eidsheim og Meizel mener at studier om stemmen gir verktøy for å bedre oppdage de verdiene som underbygger definisjonene av stemmen og ser også et behov for å sortere retninger innenfor feltet.

Eidsheim og Meizel foreslår å sortere *voice studies* i seks brede retninger, selv om de understreker at disse retningene ofte overlapper og ikke er gjensidig utelukkende. Det er likevel et system som kan

³⁶ Patchwork ethnography: «We thus find it imperative to conceptualize a new methodological and theoretical approach to ethnography we are calling patchwork ethnography. [...] By patchwork ethnography, we refer to ethnographic processes and protocols designed around short-term field visits, using fragmentary yet rigorous data, and other innovations that resist the fixity, holism, and certainty demanded in the publication process. [...] Patchwork ethnography is not an excuse to be more productive. Instead, it is an effective, but kinder and gentler way to do research because it expands what we consider acceptable materials, tools, and objects of our analyses» (Günel, Varma & Watanabe, 2020).

bidra til å tydeliggjøre feltet og forbinde beslektede studier. De foreslår seks brede domener, som det ikke rommes å gå i dybden på i denne oppgaven: «The domains are: (1) prompts; (2) product and performance; (3) material dimension and mechanism; (4) auditory/sensory perception; (5) documentation, narrativization, and collection; and (6) context» (Eidsheim og Meizel 2019, s. 1). De ser på dette som et første steg inn i et større kollektivt prosjekt hvor man kan fasilitere nye innganger for akademikere og fagpersoner hvor forbindelser mellom felt belyses. Eidsheim og Meizel mener dette er nødvendig fordi stemmen tidligere har blitt studert gjennom et mer lokalt nivå av forståelse, heller enn å søke de bredere kontaktpunktene og overlappende forbindelsene:

Though scholars have traced a millennia-long history of interest in studying the voice, the genealogy—to us, the more immediate genealogy of this broader voice studies—can be traced back to the late 1990s. From the point of view of Western humanistic and social science scholarship prior to the late 1990s. Voice inquiry was what we might think about as provincial—its theories and methods determined, and driven, by discipline-specific goals. For example, vocal pedagogy discussed vocal aesthetics, practices, health, and acoustic processes, but its end goal was field-based and unambiguous: improved singing, performances, and interpretations of composed works. In the same way, work in linguistics was thought to serve the deepening of knowledge in that particular discipline rather than a broader concept of voice. Musicologists sought to understand vocal compositions and lyrics as literary texts, musical works, or cultural practices [...] Meanwhile, ethnomusicological work dealt with the voice in practice rested» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 4).

Denne oppgaven omhandler et bredere konsept av stemmen, både stemmen som en rik ressurs til å være akustisk meningsbærer uten språk, med forbindelse til lingvistikk, men også gjennom at denne sangstilen kan fortelle om kulturelle prosesser, identitet og hierarkier.

Problemstillingen kan dermed også plasseres innenfor musikk sosiologi som felt. DeNora skriver at sosiologien i musikk har en sterk empirisk tradisjon, men fortsatt innehar inspirasjon fra en filosofisk orientert fortid. Dette kommer også frem i denne teksten, hvor Adorno uunngåelig spøker i bakgrunnen. DeNora forklarer videre at feltet i nyere tid har tatt en kulturell og interpretativ vending. Hun tar for seg to brede områder av denne delen denne vendingen, produksjonen av musikk og konsumering av musikk, hvor mye av hennes arbeid er intervjubasert arbeid i forbindelse med musikkonsum. I denne oppgaven brukes en lignende metode, men vi ser innenfor den førstnevnte kategorien, da oppgaven ser utøvernes selvforståelse (de som «produserer» musikken) i den musikkulturen de er en del av for å videre se på hvordan dette befinner seg i et større bilde. Intervjupersonene er innom sosiale prosesser for å forklare sine valg av retning, hvordan de har brutt om med miljøer, kommet inn i miljøer eller møtt denne musikken gjennom musikk institusjoner. Hun

skriver videre: «[...] newer sociological perspectives concerned with social agency investigate the social processes through which these links are forged» (DeNora, 2004, s. 38).

Det kan også dras en linje til den performative vendingen i musikkvitenskapen i forbindelse med denne oppgaven. Gjennom oppgavens arbeid, har det også blitt enda klarere for meg hvor viktig øyeblikket og konsertsituasjonene er for å nærme seg abstrakt vokal, noe som kunne vært viktige argumenter for å integrere enda mer av dette når man skriver om tematikken. Den performative vending handler kort forklart om å ikke se på musikken som tekst, men at kunsten har en åpen intermedial form som en handling i relasjon til tilskuere i tid, rom og kontekst. Den forstår derimot musikk som er formidlende og fremførende kunsttype (Cook, 2013).³⁷

Formålet med teksten i akademisk sammenheng er tematisk produksjon av kunnskap innenfor det akademiske feltet innen frijazz og som en del av nevnte voice studies. Tonelli hevder at fenomenet fortjener en plass innenfor feltet for jazzstudier, som er en av hans årsaker for å ikke kun kalle det friimprovisert musikk.³⁸ At denne musikken ofte plasseres som en del av frijazzen er noe det er delte meninger om:

Certain musicians in scenes conceptualised as “free improvisation” or “European free improvisation” scenes, for various reasons, reject the terms “jazz” or “free jazz”. While I intend no disrespect to these musicians’ choices, I opt here to refer to the eld they call free improvised music as free jazz throughout this (Tonelli, 2019, s. 6).

Det er verdt å nevne at intervjupersonene ikke snakker om musikken sin som frijazz, men i flere sammenhenger blir plassert i denne kategorien for eksempel i forbindelse med konserter eller som en del av jazzfestivaler og konsertserier. Selve begrepet frijazz er omdiskutert, både hvordan det skal defineres og i hvilken grad en improvisasjon kan kalles fri (Hodson, 2007). Dette peker også en av intervjupersonene på: «Alt jeg gjør er improvisert [...] De siste årene har jeg jobbet så og si 100% improvisert. Så klart friimprovisert, men det er jo ingen improvisasjon som er fri».

³⁷ Den performative vending: Cook skriver at fremføringen av musikk er blitt sett på som en reproduksjon av en tekst og at musikkvitene ikke har forstått musikk som er formidlende og fremførende kunsttype, man er ikke en *fremfører*, som musiker fremfører man *noe*: «For musicologist, as for the philologist on whom nineteenth-century modeled their emerging discipline, meaning was again inherent in the text, and the basic musicological task was seen as one of editing, of recovering and interpreting the texts of the past in order to understand the intentions of their creators. Musicology, in short, is built on the premise that music is a branch of literature: like poetry, music can be rendered in performance, but that isn't essential for critical engagement with the meanings embodied in the notated text» (Cook, 2013, s 70-71).

³⁸ Tonellis begrep er soundsinging, oversatt til lydsang, som jeg mener overlapper med begrepet abstrakt vokal.

Tonellis krav til plassering av abstrakt vokal innenfor jazzstudier lyder som følgende: «I seek to claim a space for this music within the field of jazz studies» (Tonelli, 2019, s. 7). Han prøver likevel å tilnærme seg dette med varsomhet og skriver at valget hans om å kalle det frijazz ikke bør forstås som en avvisning av utøvernes ulike motivasjoner, men handler om et strategisk valg for å plassere temaet akademisk. Denne tilnærmingen velger også jeg å forfølge gjennom denne teksten som et bidrag til å gjøre feltet klarere. Enda en måte å klargjøre nyansene og kompleksiteten i abstrakt vokal, er å se nærmere hvordan fenomenet kan plasseres innenfor teorier og konsepter om musikk, språk, det underbevisste og meningsinnhold, som ses på i det kommende kapitlet.

3. Teori

3.1 Introduksjon til kapittelet

Problemstillingen i denne oppgaven handler om å finne en sammenheng mellom utøvernes intensjoner rent musikalsk og hva deres dypere beveggrunner for å jobbe med abstrakt vokal er. Siden abstrakt vokal utforsker tekstaspektet i musikk, er litteratur om musikk og språk et viktig fundament for forståelsen. I denne masteroppgaven skrives det om språket om musikk, språket i musikken og musikken i språket, i tillegg til en felles grunn mellom språk og musikk.

Shepherd og Wicke skriver at musikken får fram kvaliteter av menneskelig uttrykk, som gjør at det er likeverdig som språk i dannelsen av menneskelige samfunn:

Music can thus be understood to contribute to qualities of human expression in ways that are not reducible to other kinds of human activity. It could thus be concluded that «music» is just as much a constitutive characteristic of human societies as «language» and that «music» is as equally implicated in the creation and maintenance of human societies as «language» (Shepherd & Wicke, 1999–2000, s. 140).

Likevel går vi gjennom språket for å nærme oss musikken, slik vi skal se nærmere på i teorikapittelets første del. Ett av poengene innen dette er å se på forbindelsen mellom lyden og den vilkårlige konstruerte meningsdannelsen. I tillegg ser vi på musikkens forbindelser til det før-språklige og underbevisste. Videre ser vi hvordan vokalmusikk uten ord setter andre parametre om stemmen og sang i fokus, blant annet klanglige og andre soniske kvaliteter, fordi det gjør det tvingende nødvendig å legge fokuset et annet sted enn på teksten, dens meningsinnhold og formidlingen. Dette ser vi nærmere på gjennom perspektiver på vokalmusikk både med og uten tekst. I begge tilfeller forventes musikken å formidle følelser. Vi ser også på muligheten for en felles grunn mellom tale, musikk og lyd, som ofte er separert i ulike disipliner og hvordan den abstrakte vokalen er en inngang til denne utforskningen. Den abstrakte vokalen gir muligheter for de andre lydene, som ofte brukes i språk og gir dem en mer essensiell plassering, og den gir også muligheten til å tenke på språket som noe rikere og mer fargerikt enn det lingvistikken gjør, ifølge Leeuwen (1999).

3.2 Koblinger mellom musikk og språk

Koblingene mellom musikk og språk rommer sentrale spørsmål innenfor musikkvitenskapen og kan sees på fra blant annet filosofiske og historiske perspektiver. Ferdinand de Saussure har gitt gode argumenter for at mening skapes gjennom lyd av språk og karakteriseringen av lyd som et mentalt og assosiativt konsept, er vilkårlig.³⁹

Indeed, an accepted wisdom on how language signifiers—drawn from the pioneering work of Ferdinand de Saussure (1916)—has underpinned much cultural theory on signification across the whole range of human communication. The idea that there need not be a necessary or logical connection between the characteristics of the sounds of language («signifiers») and the characteristics of the sounds of the mental concepts («signifields») with which they are customarily associated, and the related notion that the relationship between the sounds of language and «what they mean» is as a consequence fundamentally arbitrary, have made easy and, in a sense, served to guarantee the argument that all meaning is socially constructed and therefore socially negotiable (Shepherd & Wicke, 1999–2000, s. 112).

Denne koblingen mellom lyden og den eventuelle meningsdannelsen, er noe av det utøverne som gjør abstrakt vokal, intensjonelt eller ikke-intensjonelt, forhandler med lytteren i formidlings-situasjonen. Arbeidet med abstrakt vokal handler om hvordan utøverne går metodisk til verks i arbeidet med å fragmentere språk, bruke det som lydlige størrelser, lete etter energien i ordene og unngå bestemte assosiasjoner, slik en av utøverne formidler i analysedelen (se 4.2 Intensjoner).

Musikken og språket har forbindelser og ulikheter, både gjennom musikkens egen språklighet og hvordan det musikalske språket forholder seg til det verbale språket og begreper. En av disse koblingene er hvordan musikkanalyse tar i bruk begreper fra litteratur og språk i forbindelse med fortolkning og analyse i tradisjonell musikk lære som Adorno belyser.⁴⁰ Lidov peker også på hvordan kategoriene i lingvistikk kan utforskes i musikk.⁴¹ Et av hans eksempler er morfem, som én av

³⁹ Saussures modell: Saussures modell har hatt stor innflytelse i semiotikken og har ligget til grunn for eksempel dekonstruksjonen. «Ifølge Saussure har et tegn to sider: signifikant (lydbilde eller materiale) og signifikant (begrep eller mening). Han hevder videre at forbindelsen mellom disse to sidene er arbitrær – det vil si at det ikke er noen naturlig forbindelse mellom lydene som utgjør ordet «filosof», og meningen til ordet «filosof»» (Svendsen, 2019).

⁴⁰ Adorno beskriver at koblinger mellom begreper i litteratur og språk brukes til fortolkning. Eksempler på disse begrepene i hans tekst er blant annet utrop, halvsetning, parentes og bisetning, som brukes som tolkningsverktøy innenfor klassisk musikkanalyse (Adorno, 1956).

⁴¹ Denne koblingen til vokalspråket skriver også Lidov om: «Our main task of comparing music and language wants a bit of method. For example, we could start with the categories of linguistics and look for musical equivalents. (Does music have something like a morpheme? Like a sentence? Like a noun?) Alternately, we could start with the categories of musicology - meaning the word broadly, to encompass all forms of musical study. (Does language have something like melody? Ostinato basses? Prolongation structures?)» (Lidov, 2005, s. 2)

utøverne også tar opp noe av det man kan oppdage hvis man synger en frase 40 ganger saktere enn den vanligvis synges.⁴² Ved å senke tempoet, blir disse bestanddelene i språket mer synlige og plukkes deretter ut som musikalske bestanddeler i konstruksjonen av uttrykket abstrakt vokal.

Adorno skriver at en av likhetene mellom musikk og språk er at de består av et tidsforløp av lyder organisert i en sammenheng, i tillegg til at måten lydene er satt sammen og formet på, gjennom sine bestanddeler lager en form som kan interpreteres (Adorno, 1956). Ifølge en av intervjupersonene kunne denne forbindelsen mellom musikk og språk blitt hørt enda tydeligere dersom man transformerte språklydene til eksempelvis instrumentlyder gjennom et språkprogram:

Hvis du hadde for eksempel kjørt en samtale gjennom et språkprogram som gjorde at det ikke kom lyder ut, men det kom toner for eksempel - en fiolin, et trommesett eller whatever, så ville du jo øyeblikkelig hørt musikken i det. Pausene, attackene, sånne utfadinger. Vente litt, gå på. Jeg ser helt opplagte forbindelser.

Lidov har i *Is Language a Music? Writing on Musical Form and Signification* skrevet om språkets musikalitet, slik som denne intervjupersonen beskriver. I tillegg skriver han òg om språket vi bruker om musikk:

We speak both of the language of music and the music of a language. The difficulty of dismissing the relationship as mere metaphor is just this reversibility, which we don't find so convenient with Achilles and lions or with teeth and pearls. A metaphor that works well both ways, not just humorously, suggests a genuine interpenetration of its two domains. Rosseau thought that music came first and language was a subspecies. Perhaps he would have been prepared to acknowledge that such a historical construction was really a rhetorical device, but perhaps there is also an insight there we should eventually acknowledge (Lidov, 2005, s. 1).⁴³

Den interpenetringen gjennom metaforer som fungerer begge veier og andre ulike språklige forbindelser kan skape tankekaruseller når man ser på forholdet mellom musikk og språk. I denne oppgaven skrives det om språket om musikk, språket i musikken og musikken i språket, i tillegg til en felles grunn mellom språk og musikk. Om vi skal forfølge Rosseaus tanke om at musikken kom først og at språket var en avart, vil musikken som fenomen berøre noe før-språklig. I abstrakt vokal, jobber utøverne med språklyder og øvrige lyder på en måte som dekonstruerer det meningsbærende språket og på den måten kan assosieres til både noe før-språklig eller urspråk.

⁴² «Morfem er ei grammatisk eining som er mindre enn ordet. Til dømes kan ordet *ubrukbar* deles i morfema *u*, *bruk* og *bar* og ordet *avgjere* i morfema *av* og *gjere*» (Theil, 2018).

⁴³ Rosseau: «Jean-Jacques Rousseau var en sveitsisk filosof og forfatter som bosatte seg i Frankrike og ble en av 1700-tallets mest berømte og omstridte tenkere. Hans originalitet beror særlig på at han så negativt på fornuften og vitenskapens fremskritt midt i opplysningstiden» (Svendsen & Kolderup, 2019).

Man kan spørre seg om den abstrakte vokalen artikulere noe som finnes forut for språket og dets betingelser og dermed kommuniserer på et dypere nivå. Stemmen som en portal inn til det underbevisste, er et tema innenfor et spenn fra litteratur til psykoanalyse:

From work in literature to psychoanalysis, voice has also been understood as a portal into the unconscious. Vocal expressions and extralinguistic sounds and silences are thought to provide direct and indirect information regarding the inner life and memory of the vocalizer» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 7).

Intervjupersonene har uttrykt at de ikke ønsker å formidle noe bestemt med sin musikk og snakket lite om forbindelsen til underbevisstheten i intervjuene. Likevel vil de berøre denne dimensjonen, siden de i formidlingssituasjonen uansett kommuniserer noe til lytteren. Erling Gulbrandsen skriver om den motiverende kraften for komponister, som også foreslår at skaperkraften kommer fra et før-språklig utgangspunkt: «Kall den gjerne for skaperkraften, fantasien, innbilningskraften eller forestillingskraften, *imaginatio*, som de tidlig-romantiske filosofene skrev om, og som ikke er et resultat av begreper og språk, men heller utgjør språkets og erfaringens betingelse, før språket» (Gulbrandsen, 2004 s. 29). En av utøverne fortalte på sin innfallsvinkel til dette, hvor hun vil inkludere opplevelser fra drømmer, både om dagen og om natten, blant annet som en tilgang til både forestillinger og frykt, som en del av sin musikalske palett:

Vi inngår i en vev hvor alt er påvirket av hverandre og av musikken, og vi er påvirket av det samfunnet vi lever i, vi er påvirket av møtene vi utsetter oss for og det man dumper opp i. Det kan man enten forsøke å motvirke, at det er en del av uttrykket, eller man kan omfavne det og la det få lov til å bli en del av det. Så tenker jeg også på både det bevisste og det ubevisste. Jeg har også vært opptatt av drømmer og av lyder som man kanskje innbiller seg, lyder som man frykter, lyder man hører i drømmer, opplevelser fra drømmeverden og fra det ubevisste, både dag- og nattdrømming. Både det man drømmer om og i overført betydning og at det man frykter, at det blir en del av en musikalsk palett.

Denne tråden følger også Kjerschow, da han skriver om oppfatninger av kvaliteten av sannhet den språkløse instrumentalmusikken har:

Det som for opplysningsfilosofene var en svakhet med musikken, det at den ikke utsa noe, eller bare vakte vage assosiasjoner, uklare følelser, det blir nettopp dens styrke i og med at den er uavhengig av fornuftens og dermed språkets selvbestaltede kategorier. Musikken er selve innbegrepet av det uutsigelige: Nettopp ved at den er hevet over språkets bedrageriske, men forlokkende kategorier, kan den være tro mot sannheten (Kjerschow, 2000, s. 34).

Vekten i perspektivet om at musikken er uavhengig av språkets adskilte kategorier, møter også vokalistene som synger tekstløst ved at uttrykket kan sees på som et nærmere møte med en sannhet som befinner seg et sted som ikke begrenser oppfatningen til å knyttes opp mot fornuftens logikk.⁴⁴

3.3 Vokalmusikk uten tekst

Et godt beskrevet fenomen innenfor musikk uten forståelig språk er gjort omkring de islandske bandet Sigur Rós sitt fantasispråk vonlenska.⁴⁵ Selv om vonlenska er konstruert som et eget språk, er melodios og i en annen sjanger enn abstrakt vokal, er betraktningene rundt fenomenet og hva det kommuniserer relevante. En av parallellene til abstrakt vokal ved at andre kvaliteter med stemmen blir fremhevet. Ethan Hayden har skrevet bok om plata () (Sigur Rós, 2002), hvor han transkriberer vonlenska og skriver om *nonsense language*. I boka spør han om hva språk «uten mening» kommuniserer: «How can a language have no meaning? Language is meant to communicate things: ideas, feelings, soup recipes. If a language consists only of nonsense words, what does it communicate? Is it even capable of communicating? (Hayden, 2014 s. 4). Han skriver om hvordan idéen om *nonsense language* er iboende paradoksal, fordi det bryter med språkets definerende egenskap om å overføre spesifikke konsepter fra et sinn til et annet.

En av måtene å finne andre kvaliteter i vokalmusikk uten språk, peker Tore Størvold på i artikkelen «Sigur Rós: reception, borealism, and musical style». Her skriver han om hvordan klangen og prosodien (eksempelvis lengde, farge, tonehøyde og styrke) får en tydeligere rolle da vokalen frigjøres fra forståelig tekst:

When listeners are not able to understand the lyrics, attention is diverted to other features of the music, making listeners engage more with the non-semantic aspects of the voice, such as timbre and prosody, revealing the expressive and communicative possibilities of non-intelligible song» (Størvold, 2018, s. 388).

Dette er i høy grad gjeldende for «språkløs» vokal i ulike former, at lytterens konsentrasjon ikke er rettet mot å forstå meningsinnholdet i ordene og dermed må finne andre elementer å lytte til. Samtidig har også utøveren en annen mulighet til å jobbe med musikalske parametre, når det ikke lenger handler om formidlingen av tekst og eventuelle emosjoner som er vektlagt i denne.

⁴⁵ Hopelandic/vonlenska. «An invented language consisting of nonsense syllables. It is a language that expresses no meaning» (Hayden 2014, s. 3). Sigur Rós bruker dette språket på sin tredje LP () som ikke har noen tittel, bare en tom parentes: «The intent was that the listener would fill the parantheses - the gap - with their own title, their own interpretation of the sounds on the record» (Hayden, 2004, s. 3).

3.4 Tekst i musikk

Å se nærmere på tekstens rolle i musikken, gjør vi gjennom Simon Friths linse i artikkelen «Why Do Songs Have Words?». I artikkelen diskuterer Frith blant annet hvilken rolle ord og tekst spiller i musikk i ulike sjangre. Overordnet handler det om å spørre om hva meningen med tekst i musikk egentlig er, spørre om hva som er «realistisk» låtskriving, hva som resonerer i lytterne og hva ordenes funksjon er (Frith, 1989). En måte å tilnærme seg musikk med tekst, er å prioritere tekstens rolle, noe som ble gjort av sosiologer på 50- og 60-tallet for å analysere populærmusikk:

In the 1950s and 1960s, for example, the tiny field of the sociology of popular music was dominated by analyses of song words. Sociologists concentrated on songs (rather than singers or audiences) because they could be studied with a familiar cultural research method, content analysis, and as they mostly lacked the ability to distinguish songs in musical terms, sociologists, by default, had to measure trends by reference to lyrics. It was through their words that hit records were taken to make their social mark (Frith, 1989, s. 77).

Adorno beskriver også hvordan forbindelsen mellom musikk og språk leder til noe essensielt i musikk, samtidig som det også kan være en blindvei for forståelsen. Selv om han her skriver om å se på musikk som språk, kan perspektivet være overførbart til å se sanger som tekster med musikk. Han skriver: «Musikkens språklighet viser vei til noe sentralt, men fører også ut i det vage. Den som tar musikk bokstavelig som språk, blir ledet på villspor av musikken» (Adorno, 1956, s. 7).

Frith skriver at den kritiske oppgaven er å oppdage tilstedeværelsen av følt liv i spesifikke ord og i musikk, som kommer til uttrykk gjennom stemmen. Han skriver at sanger er strukturer av lyd som gir tegn om følelser, som også kommer til uttrykk gjennom ikke-verbale lyder og tegn:

In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points - emphasis, sighs, hesitations, changes of tone; lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories (Frith, 1989 s. 90).

Her er det altså fokus på at måten noe blir sunget på, er viktigere enn ordene. Stemmen sier hva det egentlig betyr, i tillegg til at de vokale lydene omkring teksten også vektlegges en mening. Frith mener derfor at i analysen av sangtekster må man ha med ikke bare hvilke ord som blir sunget, men også hvordan det synges (Frith, 1989). I abstrakt vokal er ordene abstrahert og man blir umiddelbart ledet

mot hvordan det synges og hvilken mening det eventuelt skaper. Gjennom dette har vi sett at Frith (1989) argumenterer for at måten noe blir sunget på, både i selve sangen og lydene rundt, er viktigere enn selve ordene. Vi har også sett hvordan musikk med tekst, tidligere er analysert kun som tekst, men at dette har vist seg å være en blindvei.

3.5 Følelser, feminitet og sang

Frith er i sin tekst innom et poeng lignende Hayden og Størvolds, som omhandler at lyden av stemmen, er meningsbærende i formidlingen av sang. Frith skriver:

All pop singers, male and female, have to express emotion. Their task is to make public performance a private revelation. Singers can do this because the voice is an apparently transparent reflection of feeling: it is the sound of the voice, not the words sung, which suggests what a singer really means. In fact, there's nothing natural about the singing voice at all (compare the popular vocal sounds of Britain and Italy, say, or the USA and Iran), and so the conventions of male and female pop singing are different, reflect general assumptions about the differences between women and men (Frith, 1989, s. 90).

Gjennom forventningen om at stemmen er en refleksjon av følelser, kommer også kjønnsaspektet til syne. Ifølge Frith, finnes det en klar forventning til at kvinner skal synge med en emosjonell formidling. Han beskriver også hvordan det ikke finnes noe tydelig ideal om hvordan ikke-emosjonelle kvinner skal høres ut: «The public world is masculine and there is no agreement about how public, unemotional women should sound» (Frith, 1989, s. 93). Friths tekst er over 30 år gammel, så vi kan anta at denne rolleforventningen er annerledes i dag. Likevel forteller to av utøverne som er intervjuet at de gjerne skulle vært foruten forventningen om å være følelsesformidler.

DeNora skriver om hvordan musikken er den kunstformen som i høyest grad er assosiert med emosjonelle opplevelser. Hun understreker forøvrig at ikke all musikk og alle sjangre er orienterte mot å vekke følelser. Likevel møter musikere denne forventningen om å være en kilde til emosjonelle opplevelser, uansett om det er intensjonen eller ikke, slik intervjupersonene også beskriver. DeNora skriver dette om musikken som emosjonelt medium:

Of all the arts, music is most typically associated with emotional experience. Claims within both the scholarly community and in everyday life on behalf of music's capacity to express and induce emotion in its listeners themselves testify the idea of music as an emotional medium (DeNora, 2003, s. 83).

Siden musikken har kapasitet til å vekke følelser, og fordi stemmens lydproduksjon foregår i kroppen, blir forventningene om at sangere skal formidle følelser sterkere enn for instrumentalister. En av

nøklene til at musikken har den sterke emosjonelle kraften, sammenlignet med andre kunstformer, er musikkens tidsaspekt: «[...] the mercurial dimension of emotional experience, the process of feeling. But unlike literature (though like theatre), music is a medium that unfolds across socially shared time» (DeNora, 2003, s. 83).

Teater og film beveger seg også over tid, men musikken har muligheten til å skape mening, uten å referere til andre aspekter i den eksterne verden: «Compared to theatre, moreover, music does something unique. It is (unless it involves text or libretto) *non-verbal*. And because of this, music is often experienced as the most emotionally direct medium, one with a capacity to appeal to the body and the emotions in ways that exceed other aesthetic media (DeNora, 2003, s. 83). Sett ut fra dette, kan forventningen til en sang uten tekst, oppleves som et enda mer direkte medium enn med tekst.

David Lidov skriver også om musikkens spesielle forbindelse til følelser, som er et komplekst område, selv om musikk er ment som bakgrunnsmusikk eller til å ha en funksjon i musikkterapi:

We will never say we can explain music by regarding it as merely a direct expression of the feelings of the musicians who make it, or, for its listener, merely an object of attachment or a stimulus of feeling. Music is not that simple even in music therapy or when used as a background fix (Lidov, 2005, s. 1).

Han skriver også at det er annerledes i talespråket og at parallellen der ikke er like dyptgående:

In speech, we might argue, directly contrary to Rousseau, the direct expression of emotion is a «rider» tacked onto a bill of goods with a more abstract content. In music, the evocation of emotion can constitute a kernel from which abstraction proceeds (Lidov, 2005, s.1 - 2).

3.6 Felles grunn mellom tale, lyd og språk

Innledningsvis startet oppgaven med en øvelse, som handlet om å synge noe 40 ganger saktere enn vanlig, som en av utøverne bruker som en øvelse for å nærme seg abstrakt vokal. Her gir hun en metode for å bli kjent med bestanddelene i ordene og etterhvert se hvordan meningsinnholdet i ordene forsvinner:

Jeg tenkte på en ting å oppdage hva språket er helt for noe helt lydmessig vokalt. Hvis du tar en av dine egne låter, så sakker du teksten på den ekstremt. Så synger du akkurat de samme ordene og tonene, men du bruker 40 ganger så lang tid på det. Da begynner du å oppdage at det blir nesten som en grafisk form. Det blir helt abstrakt nemlig, det er en utrolig metode. Det er et så bra skjelett, men du skal bruke lang tid og du skal se at etterhvert så forsvinner meningsinnholdet totalt, det blir bare *morphinger* fra den ene lyden til den neste liksom. Og de forskjellige bokstavene har helt forskjellige kvaliteter og energier.

Denne øvelsen utforsker i praksis noe av det Leeuwens beskriver i *Speech, Music, Sound*, som er å skape en felles grunn mellom tale, musikk og lyd, som ofte er separert i ulike disipliner (Leeuwen, 1999). Her skriver han om hvordan det i den vestlige semiotiske tradisjonen, at materialet ting er laget av har blitt sett på som ikke-meningsfulle før de inntar sin form. Han refererer til Aristoteles begreper: «Form (eidos) was appearance, ‘that what changes’ about an object as time go by, form and matter together (hyle) made up the actual object; and substance (ousia) was the invisible and unchanging essence of the object» (Leeuwen, 1999, s. 125). I eksempelet utøveren gir, ser vi hvordan utøveren dekonstruerer formen av ordet ved å sette ned tempoet så mye at det vi kjenner som semiotisk meningsinnhold forsvinner totalt.

Samtidig ser vi også hvordan detaljene kommer tydeligere frem, gjennom det utøveren sier om å observere bokstavens kvaliteter og energier. Det er også et eksperiment som utforsker lydens materialitet, hvor noe som har hatt form bringes tilbake til sine mest elementære bestanddeler. For å tydeliggjøre dette poenget med materialitet i en fysisk analogi, kunne vi sagt at om et ord hadde vært et klesplagg, eksempelvis en genser av bomull, ville det vært å se nærmere på teksturen i stoffet, stoffligheten og kvaliteten av trådene som utgjør materialiteten og ikke kun se på det som en genser. Siden lyd er usynlige bølger vil det bli mindre konkret, men materialiteten, substansen og stoffligheten eksisterer fortsatt, på tross av at det ikke formes som meningsbærende språk:

However, only expression form and what is signified by it, the expression content, make up, in their combination, the actual realm of semiotics, of the sign. Although a sign ‘has’ a substance, this substance plays no role in the production of meaning and is outside language. To talk about language is to talk about the shape of the mould, not about the stuff that is moulded inside it (Leeuwen, 1999, s. 126).

Dette er noe av kjernen i abstrakt vokal, at uttrykket leker med «the stuff that is moulded inside it», selv om meningen i ordet uteblir. Adorno skriver at musikken kan skilles fra språk bare ved å se på helheten i deres sammensetning, ikke ut fra enkelttrekk eller fragmenter, men fra en overordnet retning eller tendens. Han skriver: «språkligheten rekker fra helheten, den organiserte sammenheng av betydningsbærende lyder, og ned til den enkelte lyd, tonen som terskel til den blotte eksistens, den rene uttrykksbærer» (Adorno, 1956, s. 7). Dette tolker jeg som en del av konkretiseringsarbeidet som foregår i abstrakt vokal, hvor utøverne leter etter tonene og lydene som rene uttrykksbærere. Leeuwen skriver: «Sound never just ‘expresses’ or ‘represents’, it always also, and at the same time, affects us. The two cannot be separated and opposed to each other, especially not in the case of sound» (Leeuwen, 1999, s. 128).

Med dette er de abstrakte vokalutøverne også inne i et felt som Leeuwen mener er blitt ignorert av lingvistikken og behandlet som et fysiologisk fenomen innen fonetikken, som han hevder ikke har studert lyd som semiotisk system:

As for the phonic substance of speech, the linguistic study of speech sound (phonology) carefully defined itself as concerned only with the form of speech sound, and as quite separate from the study of their materiality. This became the subject of a separate branch of knowledge — and phonetics steered clear of studying sound as a semiotic system, concentrating on studying the physiology of sound production, the psychology of speech perception and the acoustics of sound» (Leeuwen, 1999 s.126).

Inngangen gjennom materialitet kan være en løsning på ønsket om å forstå eller etablere musikk som en distinkt *signifying practice* med sin egen autonomi, ifølge Shepherd & Wicke:

It means emphasizing a particular signifying potential of sound *as material phenomenon* (a phenomenon that, as a consequence is presented to us by external reality), which people use—in conjunction with other signifying potentials of sound (the «mimetic» or imitative, and also the «arbitrary») and the signifying potentials of images and movement—to constitute «music» as a performance event (Shepherd & Wicke, 1999–2000, s. 126).

3.7 Oppsummering

I dette avsnittet har vi først sett på koblingen mellom ulike teorier og forbindelser gjennom tematikk som vi vil komme tilbake til i analysen. Først så vi på koblingen mellom lyden og den sosialt konstruerte meningsdannelsen, som er vilkårlig, gjennom Saussure (1916), Shepherd og Wicke (1999–2000). Så har vi sett på musikkens språklighet og hvordan det musikalske språket forholder seg til det verbale språkets begreper via Adorno (1956) og Lidov (2015). I tillegg har vi sett på koblingen til det før-språklige og underbevisste gjennom Eidsheim & Meizel (2019), Kjerschow (2000) og

Guldbrandsen (2004). Videre så vi på hvordan Hayden (2014) og Størvold (2018) viser hvordan vokalmusikk uten tradisjonell tekst gjør at fokuset på andre kvaliteter ved vokalen blir tydeligere.

Vi har sett på hvordan stemmen oppfattes som en transparent formidler av følelser (Frith, 1989) som videre kobles til forventninger om hvordan kvinner skal formidle emosjonelt innhold. Forventningen om at musikk formidler emosjonelt innhold er sterk, fordi musikken har mulighet til det gjennom å være en kunstform som ikke refererer utenfor seg selv, ifølge DeNora (2003). Til slutt har vi sett hvordan det å se på musikk som en direkte forbindelse til utøvernes følelser, er kompleks og en av dimensjonene er at musikken har mulighet til å være en kjerne for videre abstraksjon (Lidov, 2005). Disse innfallsvinklene viser noe av kompleksiteten som bor i abstrakt vokal, fordi det har berøringspunkter med alle disse aspektene og fremhever de i sin kunstform.

Til slutt har vi sett hvordan Leeuwen (1999) ønsker å finne en felles grunn mellom tale, musikk og lyd, som ofte er separert i ulike disipliner og hvordan den abstrakte vokalen er en inngang til denne utforskningen.

4. Analyse

4.1 Introduksjon til analysekapittelet

I do not «sing to pass the time I have left to live.» I spent this time singing urgently to live. To find my way of singing, at first I screamed and yelled from the depths of my body, from pain. I made myself dizzy but it was there I found pleasure and peace for the first time in physical, intellectual, and moral form. To listen, be heard, and be in harmony in an environment that accepts you and that you understand, that's what I tasted... I chose the voice and improvisation. The result is a strange song, composed of various sounds based on different forces... Guttural sounds, lyrical sounds, multiphonics, explosive sounds, murmurs, hissing, sounds expressed through extreme tension, sounds that resonate in the body, harmonic sounds, spun sounds, trills, leaps between voice and chest voice. I sing all these sounds and cultivate a form of expressive research and a musical approach that reflects righteous feelings through a beautiful instrument» (Nozati i Tonelli, 2019, s. 1).

Dette utsagnet av Annick Nozati sammenfatter mange av hennes intensjoner for å synge improvisert, med den termen jeg kaller abstrakt vokal.⁴⁶ For Nozati handlet det om å føle seg levende, føle seg hørt, akseptert og forstått, samtidig som det var et uttrykk hvor hun fant en form hvor hun kunne forene det fysiske, intellektuelle og moralske på en måte hun fant ro og fornøyelse i. Nozati deler mange felles intensjoner med de utøverne som er intervjuet i oppgaven og som har delt betraktninger, historier og metoder i intervjuene.

Intervjuene er gjort med tre anonymiserte kvinner og en mann som arbeider med abstrakt vokal i sin kunstutøvelse. Disse fire karrierene forteller, selvfølgelig, ikke alt om intensjonene bak dette musikalske valget og rammebetingelsene som har ledet til denne formen for musikk. Likevel forteller de om essensielle sammenhenger dette valget kan forstås gjennom; hvordan de tilnærmer seg de musikalske og språklige parameterne i denne sangformen, om konvensjoner og identitet, på den måten at de søker sin egne musikalske egenart og røtter. At dette også kan være gyldig for andre utøvere innen abstrakt vokal, kommer også frem gjennom litteratur som omfatter andre sangere innenfor lignende uttrykk, slik som Nozatis utsagn er et eksempel på.

Det denne oppgaven ønsker er både de underliggende og artikulerte dragningene mot nettopp dette feltet av musikk. Nå er det ikke nødvendigvis slik at utøverne vil beskrive sine intensjoner, se det på samme måte eller være bevisste på intensjonene. De har også formidlet et ønske om å påkalle det

⁴⁶ Annick Nozati (f. 1945- d. 2000): Avantgarde-artist og skuespiller i eksperimentelt teater, fra Paris (Discodogs, 2020).

intensjonsløse, som kan sees på som en intensjon i seg selv. Dette ser vi på i den første delen som beskriver hva utøverne har sagt om sine intensjoner og verdier på et mer generelt plan.

Funnene er videre sortert i tre retninger, hvor den første omhandler musikk- og språkparametre og arbeidet med disse innenfor feltet. Utøverne forteller blant annet hvordan den abstrakte vokalen gir mulighet til å jobbe på en egen måte med musikk- og språkparametre med et annet hierarki og andre innfallsvinkler enn i låtbasert musikk. Det ble tydelig hvor konkrete disse utøverne er i forhold til sin egen metodikk.

Den andre retningen handler om konvensjoner, som også er en retning som viser seg tydelig hos utøverne. De har ikke følt seg hjemme i etablerte tradisjoner, som de blant annet har møtt på musikkinstusjoner og har ønsket å bryte med disse. Å synge abstrakt er også for flere en opposisjon mot den tradisjonelle vokalistrollen som noen ganger kan oppleves for smal. Et viktig aspekt i dette er at det forventes et semantisk innhold og formidling av følelser av vokalisten. Intervjupersonene forteller om hvordan de med sin musikk ikke ønsker å insistere på hva publikum føler, og heller la uttrykket sitt være åpent for interpretasjon og mange mulige tolkninger. Det andre aspektet ved å bryte med vokalistrollen handler også om å bryte med konvensjonelle kjønnsroller i musikklivet. En av utøverne forklarte at hun ikke ville fortsette med standardjazz: «med låter som hovedsakelig er skrevet av døde menn og som handler om kjærlighetssorg».

Den tredje retningen handler om musikalsk egenart. Dette både for å kunne opptre solistisk, men også for å inngå med egenart i musikalske (og andre interdisiplinære) sammenhenger. En av intervjupersonene forteller om hvordan hun kunne misunne at folkemusikere har røtter og musikalsk uttrykk ut fra hvor de kommer fra. Noe av dette er kommet til liv gjennom å utforske egen dialekt og språklyder inn i sin utøvelse av musikk.

4.2 Intensjoner

Det er det som er det fantastiske med musikk. Vi står helt fullstendig fritt i å ta imot og fortolke og assosiere helt vilt, haha, uansett utøvers intensjon. Jeg har ingen føringer. Når jeg jobber med disse tingene, så har jeg inget litterært innhold, jeg har ikke noen undertekster. Jeg har aldri jobbet med psykologiske undertekster. Det kan låte frenetisk, at man er rasende eller lei seg eller, men det er tilhørernes fortolkning. Det er ikke en intensjon, ei heller undertekst. Jeg synes psykologiske undertekster er veldig forkludrende rett og slett.

En av utøverne forklarer her hvordan det frie tolkningsrommet, med en intensjon om å unngå undertekster, gir rom for et renere (mindre forkludrende) uttrykk. Dette sitatet sammenfatter flere av

utøvernes syn på intensjoner i musikk, at de søker etter å skape musikk som er åpen for tolkning og fri for intensjoner. Adorno skriver at musikkens intensjoner gjerne tilstreber å være tildekte, skjulte og mystiske. Han hevder at musikken er ikke fri for flertydigheten, den peker på hva den mener selv om intensjonen er tildekket. Sett opp mot Adornos musikkssyn, kan vi se hvordan dette også skjer gjennom intensjonen om det intensjonsløse (Adorno, 1956).

Siden det abstraherte språket ikke formidler innhold på samme måte som den abstrakte vokalen, inviterer det i større grad til medskapning med den som lytter. På denne måten forteller det om en ydmykhet også overfor den som lytter og impliserer òg en forståelse for at semantisk innhold kan bli misforstått. Den abstrakte vokalen har «fordelen» av at den allerede i sitt utspring setter premisset om at det ikke vil bli forstått likt av utøver og lytter, slik som en av intervjupersonene forteller:

Altså det jeg gjør, betyr noe for meg, kan bety noe for noen andre, kan bety ingenting, og det kan bety noe helt annet for de som hører det. Det at man er litt bevisst på det, de feilkildene og de interpretasjonsmulighetene, det er en styrke ovenfor vanlig talespråk og tekst, hvor der man glemmer det lettere. Man tror liksom at ord har en betydning, så jobber man litt som det, som menneske, mot det at man skal bli enig om hva det betyr, men det er litt andre deler i musikken.

Disse interpretasjonsmulighetene denne utøveren forteller om, som er romslige og åpne for tolkning, er en av konklusjonene i Friths artikkel «Why do songs have words?». Selv om hans tekst hovedsakelig handler om populærmusikk, omfavner den også kommunikasjonsprosessen mellom utøver og lytter. Her konkluderer Frith med at tekster som innehar mulig flertydig tolkning både hos sangeren og lytteren, er da ordene har størst betydning. Hvis man skal gå nærmere inn i det, vil en mulig flertydig tolkning gjelde alle tekster, men jeg forstår det som at Frith viser til tekster som har høyere grad av tolkningsrom enn andre. Han skriver: «My conclusion from this is that song words matter most, as words, when they are not part of an autorial unity, when they are still open to interpretation - not just by their singers, but by their listeners too» (Frith, 1989, s. 93). Denne åpenheten i interpretasjonen er naturligvis gjeldende for abstrakt vokal og er noe utøverne er bevisste på. En av utøverne forteller om hvordan hun er åpen for at lytteren fortolker mening ut fra musikken, men at fokuset for denne utøveren er å utforske lydlige elementer:

Du vil stå helt fritt til å fortolke noe mening inn i det jeg gjør. Jeg er bare opptatt av det som lydlige ting, veldig opptatt av energien i forskjellige typer fonemer og klangen og perkussiviteten og sustain-muligheter og alt sànn noe.

Det åpne tolkningsrommet er også noe Hayden skriver om i forbindelse med fantasispråket *hoplandic*. Bandet beskriver selv at målet med dette språket er å oppfordre lytteren til å skape mening selv og at

dette er konseptet bak den «tittelløse» plata () (Sigur Rós, 2002) : «We are allowed - encouraged - to hear in whatever it is we want to hear. In Jonsis words, () is «unfinished» and the listeners «have to finish themselves» (Hayden 2014, s. 5). Her ser vi hvordan fraværet av intensjoner om tydelig innhold også er en intensjon for Sigur Rós, samtidig som det også viser det samme ønsket som intervjupersonene formidler: at meningen blir skapt hos lytteren og at den kan være forskjellig for hver enkelt lytter.

Én av intervjupersonene forteller at «oppriktighet», som jeg tolker som et ønske om å formidle noe sant eller nærme seg sannheten, er et viktig stikkord for utøvelsen av musikk. Kjerschow fremhever hvordan (den instrumentale) musikken er hevet over språket og er selve innbegrepet av det uustigelige (Kjerschow, 2000). Ved gå vekk fra det menende språket for vokalisten, kan hun nærme seg «sannheten», om man ser det fra dette filosofiske perspektivet.

Tonelli skriver at søken mot en ærlighet og moral er noen av årsakene bak at utøvere har valgt denne retningen.⁴⁷ Han beskriver hvordan feltet av frijazz-synging og lydsang er utviklet av utøvere som har søkt en ærlig, helbredende og moralsk måte å synge på: «These women championed these methods in the face of efforts that sought (and continue to seek) to invalidate and marginalise it, despite the fact these singers felt it to be honest, healing, and moral» (Tonelli, 2019, s. 16). Én av utøverne jeg intervjuet la særlig vekt på dette, at ønsket i en konsertsituasjon med abstrakt vokal, var at det skulle komme fra et oppriktig sted hos utøveren og dermed oppleves oppriktig for de som lytter:

Jeg har lyst til å etablere. Jeg er interessert, jeg bryr meg om de som sitter og hører på. Jeg bryr meg om at det skal være en trivelig situasjon for alle sammen, både for oss som spiller og for de som hører på. Så jeg har vel lyst til å kommunisere en slags oppriktighet tror jeg, at jeg er oppriktig med det jeg driver med. Jeg har ikke lyst til å kommunisere noen bestemt følelse, men jeg har lyst til å kommunisere et slags fellesskap tror jeg. Det handler om en slags ærlighet og en integritetsbevaring.

Vi ser at utøveren her beskriver en omsorg for publikum og et ønske om å etablere et fellesskap i konsertsituasjonen. Samtidig handler det om å bevare integriteten for både utøver og publikum. Gjennom disse utsagnene ser vi at det også handler om verdier, slik som «fellesskap» og «oppriktighet», «ærlighet» og «integritetsbevaring» for denne utøveren.

⁴⁷ Tonelli skriver, som tidligere nevnt, om soundsinging, som er det samme som denne oppgaven kaller abstrakt vokal.

Et siste element handler også om hvor prosessorienterte disse utøverne er og at dette er en av hovedintensjonene. De ønsker å utfordre egen musikalitet, utforske sin egen stemme, skape noe nytt og ikke gjenta seg selv. En av utøverne sier:

Jeg ser at hvis jeg begynner å kjenne igjen måter jeg jobber på og måter jeg møter en improvisatorisk problemstilling på - og at jeg kjenner det igjen litt for godt. At jeg går veldig fort til en type løsningsmodell. Så jobber jeg med å utfordre den. Jeg setter opp sånne forbudsskilt.

Dette perspektivet satt på spissen, kan vi se gjennom sangeren Diamanda Galás, som uttrykker en forakt for sangere som repeterer seg selv:⁴⁸

Most singers just repeat themselves over and over again. They are songwriters, not musicians," she says. "When I sing a note, I need to know where it is in my skull, my sternum and my diaphragm. My performance is catharsis, and it is impossible to do that if I am limited technically (Gittins, 2009).

4.3 Musikk- og språkparametre

Samlet sett oppleves det som om utøverne jeg har intervjuet ønsker å jobbe med musikk- og språkparametre i sin musikalske metode, med en håndverksmessig og detaljorientert tilnærming. En av intervjupersonene forteller om hvordan hun metodisk jobbet for å nærme seg sitt eget musikalske språk for å gjøre abstrakt vokal:

Etter hvert så jobbet jeg ut en sånn slags metode. Først for å bli litt bevisst på med hva jeg holdt på med, så det ikke ble sånn gymnastiske øvelse. Så da utviklet jeg en sånn metode for min egen del, som er basert på den musikalske fenomenologien. Da snakker man for eksempel om tonehøyde, tone-varighet, tonestyrke og toneklang. Og så tok jeg det i bruk, lagde et system med fire hovedparametre, som alltid er til stede. Så er det alltid et eller annet tidsregister, en eller annen tidsforvaltning, en eller annen dynamikk, sterkt eller svakt og en eller annen klangbruk. Så snudde jeg det systemet på hodet, sånn at tid var det viktigste, så dynamikk, så klang/stofflighet, så alt sånn harmonisk og tonehøyde, det satte jeg nederst i et sånt hierarki av parametre.

Her ser vi hvordan denne utøveren ønsket å jobbe med musikk hvor hun omrokkerte og omprioriterte parameterne i musikkutøvelsen, slik som at melodien sto nederst i parameter-hierarkiet. I den vestlige

⁴⁸Diamanda Galás: «Galás has earned international acclaim for her highly original and politically charged performance works. Notable among these are Plague Mass, Defixiones: Orders from the Dead, Vena Cava, Schrei X and The Refugee. Most recently, her performance work has concerned the musical setting of texts written by exiled poets and writers worldwide. She was the first recipient of the Demetrio Stratos award, Italy's prize for musical innovation» (Diamanda Galás, 2020).

musikktradisjonen står melodi sterkt i komposisjonen, registrerer man for et verk i TONO⁴⁹ er det sentralt hvem som har skrevet melodi og tekst. I presentasjonen av TONO på deres nettsider, hvor de skal forklare om musikkrettigheter, lyder det «Bak hver melodi og sangtekst, står dyktige mennesker som har lært seg å lage musikk som treffer hjertene våre» (TONO, u.å). Dette peker både på melodi, tekst og emosjoners vekt i vår oppfattelse av musikkopplevelser.

Hayden deler også denne oppfatningen av melodi som det sentrale, da han skriver at når semantikken forsvinner, sitter man igjen med to elementer, stemme og melodi (Hayden, 2014). Det vil jeg hevde er en forenkling som undergraver verdien og rikdommen i andre parametre, som vi snart skal se nærmere på.

Størvold peker også på hvordan klangen og prosodien i stemmen får en tydeligere rolle da vokalen frigjøres fra en forståelig tekst.⁵⁰ Han skriver: «When listeners are not able to understand the lyrics, attention is diverted to other features of the music, making listeners engage more with the non-semantic aspects of the voice, such as timbre and prosody, revealing the expressive and communicative possibilities of non-intelligible song» (Størvold, 2018, s. 388). Hvordan oppmerksomheten trekkes andre steder kommer naturligvis også fra utøverens side, her beskriver en av utøverne både klangaspektet og det å jobbe med språk som lyd:

Det ble litt avklarende for meg, for da kunne jeg jobbe med lengre improviserte strekk hvor jeg hadde hovedfokus, for eksempel, på tid, altså tidsforvaltning. Eller hovedfokus på dynamikk. Eller hovedfokus på lydforming. Eller også da hovedfokuset på tonale aspekter. Så det holdt jeg på med lenge.. lenge. Sjøl synes jeg det var et godt system, avklarende og utviklende, for jeg er jo av den meningen at jo mer du kan konkretisere det du holder på med, håndfast, jo mer oppdager du. Så gikk veien videre med å utfordre muskulaturen, stemmen. Hva stemmen min kan gjøre. Og er det, og en lang forskning på lydrområder som jeg synes var attraktive på en eller annen måte. Og over tid, liksom finne ut om de kunne fungere musikalsk og om de kunne kommunisere med andre instrumenter.

Videre forteller hun også om hvordan dette strukturerte systemet fungerte for å jobbe musikalsk og utforske hva stemmen kunne gjøre gjennom øving på disse parametrene. Intensjonene bak dette kan tolkes som et ønske om å omfavne andre musikalske parametre med stemmen, for å finne lydrområder

⁴⁹ TONO: «TONO eies og styres av opphavere (komponister og sangtekstforfattere) og musikkforlag, og forvalter på deres vegne de økonomiske opphavsrettighetene i musikken de har skapt. TONO gir tillatelse til bruk av beskyttet musikk for eksempel på radio, TV, internett, konsert og kino mot betaling, og overfører hvert år sitt økonomiske resultat videre til rettighetshavere i musikk som har blitt spilt offentlig. TONO har 34 000 medlemmer, men arbeider også for omtrent tre millioner opphavere og musikkforlag fra verden for øvrig» (TONO, u.å).

⁵⁰ Prosodi: «Dreier seg om ordmelodi, setningsmelodi, tonemer (forskjeller i melodi på to eller like ord med forskjellig betydning som <loven> og <låven> og <trykk>)» (Ophaug, 2010 s. 23).

og lydpaletter, hvor klang inngår som et element. Jeg tolker det som en intensjon for utøverne å fordype seg i andre parametre, og vi skal nå se på hva denne utforskningen kan bestå av.

4.3.1 Klang

For å vise noe av rikdommen som bor i å omrokere parametre vekk fra melodien og teksten som hovedfokus, kan vi eksempelvis se på muligheter for hva en klang kan inneholde, som i denne oppgaven sees på som en del av lydens materialitet eller stofflighet. Dette kunne også vært gjort med tanke på tidsforvaltning eller dynamikk, som intervjupersonen nevnte, men her tar vi et dypdykk i ett element – klangen. Årsaken til at klangaspektet er valgt, er fordi det går tilbake til den opprinnelige fascinasjonen for dette fenomenet, som handler om hva klangen i stemmen kommuniserer og er. Det bor så mye i klangen i menneskestemmen og utøverne i intervjuene utforsker blant annet denne parameteren separat og denne typen detaljerte utforskninger er en viktig del av deres drivkrefter i arbeidet med uttrykket.

Leeuwen skriver at materialiteten ikke blir sett på som verdifull før det finnes form:

In the Western semiotic tradition, the materials of which things are made have generally been regarded as not-yet-meaningful, as the ‘tohuwabohu’, the unformed matter about which we read in the book of Genesis: ⁵¹ ‘In the beginning the earth was without form.’ In order to create order out of this chaos and to be able to conceive of the batyre of actual recognizable objects (including signs), an immaterial abstract principle had to be conjured up, form. Form was the ‘design’ that could bring objects (including again, signs) into being and define their nature (Leeuwen, 1999, s. 125).

Han beskriver videre hvordan dette er det mest relevante konseptet av form, selv om det også finnes andre. Klangen av lyd er en av disse materialitetene som ikke har blitt tillagt så mye vekt, fordi det er «språkets uformede leire», men inneholder en rikdom av parametre og slik som oppgavetittelen «Tekstløst, men ikke vektløst» hentyder til, har denne uformede leira en vekt i seg selv. En av utøverne beskriver arbeidet med klangutforskningen på denne måten:

Altså, når jeg synger mine egne tekster er det mest lyden av ordet jeg jobber med og ikke innholdet i ordet, da er jeg ferdig med det. Da jobber jeg mer med det som lyd. Altså, det jeg er interessert i å høre. Det er mye overtoner i ting, mye skarphet. Det med klanger; «er det skarpt eller mykt?» Det er interessant å høre på, farten teksten er i og teksten kombinert med lufta og klangen, en åpen vokal eller åpen vokal med luft og plass og en trang eller hva som skjer når ting skifter: en diftong eller fra konsonant til vokal.

⁵¹ Book of Genesis: Genesis, vanlig betegnelse for Første Mosebok, hentet fra den greske oversettelsen Septuaginta. Genesis forteller om verdens opphav, urhistorien og de israellittiske patriarker («Genesis», 2020).

Denne utøveren beskriver kvaliteter og ulike egenskaper i klang, i tillegg til kombinasjonen med andre parametre, som viser en kompleks forståelse av lyd kvalitet funnet gjennom sonisk utforskning som hun har en sterk nysgjerrighet for. Leeuwen skriver også om dimensjonene i stemmens klang, hvor han blant annet fremhever hvordan hver lyd kvalitet inneholder en blanding av ulike egenskaper: «A voice is never only high or low, or only soft or loud, or only tense or lax. The impression it makes derives from the way such features are combined, from the voice being soft *and* low *and* lax *and* breathy, for instance» (Leeuwen, 1999, s. 129). Han fremhever hvordan klangkvalitetene ikke er motsetningspar, men alltid opptrer gradert i lyden: «the sound qualities are not pairs of binary opposites but graded phenomena» (Leeuwen, 1999, s. 130). I tillegg er også klangen formet av resonansrom i sangerens kropp, så selv om du plasserer lyden likt og klangen likt, vil hver stemme ha sin egenart.

Leeuwen skriver videre om hvordan man med stemmen kan lage ekstraordinære lyder, men hvordan verdien av disse ikke er blitt anerkjent av lingvister:

The vocal apparatus is in fact an extraordinary instrument which easily beats the synthesizer in the amount of distinct sound qualities it can produce. It is an instrument of which we can change the size and shape at will instantaneously. We can lengthen or shorten it, widen or narrow it, increase or decrease the size of its air outlets, change the shape of its resonating chamber by changing the shape and position of the tongue and so on. But what is the semiotic value of all these different sound qualities? For most twentieth-century linguists the answer to this question has been: none. For them, 'phonemes', speech sounds, have no intrinsic, but only distinctive value (Leeuwen, 1999, s. 142).⁵²

Han skriver at en analogi med farger i bilder, ville vært å bare behandle fargenes funksjon til å utelukkende være å skille objekter fra hverandre. Parallellen til abstrakt vokal i dette er å tillegge klangens variasjoner og klangfargene⁵³ større vekt og gi fonemene verdi selv om de ikke har meningsfylt form.

Den ikke-lingvistiske og ikke-refererende lyden av stemmen kan bevege oss gjennom å være intensjonell kunnskap formidlet gjennom kroppen og teksten kan være forstyrrende i denne forståelsen. Leeuwen diskuterer noe av poenget til Barthes i «The Grain of the Voice», det at lyd aldri

⁵² Fonem: «Fonem er en klasse av språklyder som høres ganske like ut, og som kan ha betydningsskillende funksjon i et språk eller en dialekt. For å finne ut om språklyder har betydningsskillende funksjon bruker vi såkalte minimale par: par av ord som bare skiller seg fra hverandre ved at ett fonem er forskjellig. For eksempel er ordparet *lus* og *rus* et minimalt par, som viser at *l* og *r* er to fonemer i norsk, siden vi ved å bytte ut den ene språklyden med den andre får et nytt ord med ny betydning» (Gram, 2020).

⁵³ Klangfarge: «Klangens karakteristiske kvalitet kalles *klangfarge*, og den avhenger av overtonenes antall, svingetall og innbyrdes styrkeforhold. Klangfargen endrer som regel karakter etter at en tone er anslått. Innsvingningsfasen har forskjellig varighet i forskjellige musikkinstrumenter. I en trompettone inntreer stabile forhold etter $\frac{1}{20}$ sekund, i en fløyte tone og orgel tone kan innsvingningsfasen vare over et halvt sekund. I en stor klokke inneholder slagtonen mange høye frekvenser som fort blir borte, mens nye deltoner bygger seg opp etter hvert» (Ormestad, 2020).

bare uttrykker eller representerer, den vil alltid også påvirke oss: «sound never just ‘expresses’ or ‘represents’, it always also, and at the same time, affects us. The two cannot and should not be separated and opposed to each other, especially not in the case of sound» (Leeuwen 1999, s. 128). Både Eidsheims sitat og den korte referansen til Barthes viser til hvordan en lyd, uten å representere språk, kan påvirke og bevege oss.

Til slutt handler dette med klang også om at klangen alltid i tillegg er avhengig av forholdene og materialiteten den eksisterer i: «Eidsheim (2015) has argued that voice can productively be understood through the analytical lens of intermaterial vibrational practice» (Eidsheim og Meizel, 2019, s. 7). En av eksemplene Eidsheim bruker for å illustrere dette, er sangeren Juliana Snapper, som tidligere nevnt jobber med å synge i vann i sin musikk:

Snapper’s performance points to inconsistencies in the stories we are told about how the world works, and it defies the rules surrounding vocal performance and operatic practice. From her work we have learned that (1) sound does not exist in a vacuum but is materially dependent. Therefore, (2) the transmitting medium (for example water versus air) and the combination of different materialities (such as the body in relation to water versus air) affect the sound’s propagation and hence its actualization. As a consequence, (3) listening is materially dependent. And, moreover, (4) we can arrive at these conclusions about sounds and music only if we investigate them in a material and multisensory register» (Eidsheim 2015, s. 49).

Vi har nå sett at det å gå nærmere inn på en enkelt parameter som klang og materialitet i lyden, innehar rike variasjoner og muligheter, både materialiteten innenfor klangens lyd og utenfor. Dette åpner en diskusjon om verdier som blir tydeligere, i det sangteksten blir fraværende, slik som Eidsheim påpeker: «The common conception of the voice as a generic vehicle for words, pitches, and durations arises from the same set of values. This notion results in the neglect of key vocal and sonic dimensions that, traditionally are not notated» (Eidsheim, 2015, s. 28). Den abstrakte vokalen kan ikke noteres tradisjonelt og gir rom til at lytteren kan fokusere de soniske dimensjonene. Det samme gjelder musikken som allerede finnes i språket, som vi nå skal se nærmere på.

4.3.2 Språk som lyd

Tidligere så vi hvordan en utøver forteller om forbindelsen mellom språk og musikk, som den abstrakte vokalen utforsker, som for henne er opplagt. Slik blir grenseovergangene mellom hva som er musikk og språk til dels overlappende. Dette er også blitt utforsket gjennom blant annet concrete poetry/lydpoesi, hvor ordet begynte å bli behandlet som musikk i diktform, av Dada-poeter fra 20-tallet, hvor Knut Schwitters var en sentral skikkelse. Samtidig er koblingen mellom musikk og språk også blitt utforsket i motsatt retning, med at teksten begynner å behandles som musikk, slik som Franz Kafka eksperimenterte med:

Ikke for ingenting har nettopp Kafka i noen tankevekkende tekster innrømmet musikken en plass som ingen dikting før har gjort. Han gikk til verks med det talte, menende språks betydninger, som var de musikkens egne: brutte parabler; dette i rak motsetning til de musikalske dikterne Swinburne og Rilke, hvis musikkfremmede språk bare imiterer musikalske virkninger (Adorno, 1956 s. 10).

Det satt til side, handler koblingene for utøverne jeg har intervjuet om en sonisk forbindelse mellom musikk og språk. En utøver forteller at teksten ikke lenger høres ut som tekst, men blir jobbet med ut fra soniske kvaliteter og at dette var noe hun fikk tips om fra en lærer:

Læreren sa at «du kan legge fra deg teksten som innhold og jobbe med den som lyd». Det tror jeg nok hun hadde gjort veldig mye og tipset meg om det. At du kan jobbe med teksten som musikalsk bestanddel, slik som melodien, akkordene og alt det andre. Så det var en fin inngang til det og jeg ble mer obs på hva slags musikk som bor i teksten.

Her ser vi hvordan denne utøveren har forflyttet teksten fra noe som skulle formidle semantisk innhold, til noe som var basert på lyden og hvordan teksten klinger. Hun sier med dette også noe om å omprioritere parametre, å etablere et hierarki hvor lyden av språket er viktigere enn tekstens innhold. For øvrig, en av årsakene til at hun ønsket dette var at hun ikke kunne relatere seg til tekstene i standardjazzen og ville nærme seg dem på en måte som ikke hadde fokus på å formidle disse.

En av utøverne forklarer det mer som lydsang og som musikk med fokus på lyd. Denne utøveren forteller også om pustelyder, det hun kaller støy-lyder og i tillegg noe som ligner på dyriske lyder. Med denne tilnærmingen kan man se hvordan Tonellis begrep *soundsinging* (lydsang) også kan være et naturlig begrep for å beskrive denne vokalpraksisen:

Jeg er glad i å blande støyorienterte lyder med ikke-støylyder, med det klare, lyse og rene, så kanskje de lydene jeg er mest glad i er vel egentlig høy pitch-kontratenorlyd, som er en typisk litt sånn standard blank, lys lyd, som gjerne er litt sånn. Det er ofte noe litt sakralt over ting som jeg gjør og at jeg blander det med type støylyder som er, ofte, men ikke alltid, frembrakt på innpust. Så at jeg er sånn sett glad i å veksle mellom innpust, men på utpust også gjøre støylyder. Men på innpust gjør jeg definitivt en type lyd som jeg er veldig glad i, også fordi den har er lett å splitte opp i flere toner på en gang, den kan nå over store pitch-områder, det er på inhalering jeg når de aller høyeste tonene og også de dypeste, iallefall de mest sånn dyriske.

Tonelli skriver om hvordan man gjennom abstrakt sang kan la seg inspirere av flere lyder enn i normativ sang og på denne måten ta i bruk et større spekter av lydverden omkring oss:

Free jazz singing offers a rare public space where we can allow our bodies and voices to be informed by the speeds and slownesses, the timbres and tempos of a broadened range of the dynamisms in the world around us.

Whereas in daily life we usually restrict our voices to utterances that echo the normative vocalisations of other bodies that we perceive as our categorical counterparts, in the space of free jazz singers often allow their voices and embodiment to be informed by other sources (Tonelli, 2019, s. 74).

4.3.3 Stemmen og kroppen

Flere av utøverne forteller om hvordan hun jobber med de fysiske fornemmelsene i utformingen av ord og dveler ved dem. Her forteller hun om en utforskning av konsonanter, hvor hun demonstrere med eksempler:

(Jeg) jobbet for eksempel et kvarter eller halvtime, med en p eller v, se hva jeg kommer frem til. B -B - B - B - V - V - V - V (hun viser eksempel). Så er det den lydprosessen som leder fram til at du former P. Hva er den lyden som kommer ut av P? En lufteksplosjon!

Hun sier også noe om det kroppslige og den fysiske fornemmelsen av å synge, hvordan det kjennes i munnen og hvordan det kjennes å jobbe med det, slik som eksempelet med lufteksplosjonen (en plosiv). En annen utøver forteller også om hvordan hun kunne kjenne måten teksten føles på i munnen.

Så da, når jeg smått om senn begynte å jobbe med litt tekst selv, så hadde jeg blitt opptatt av hvordan teksten klinger, hvordan det kjennes i munnen og hvordan kjennes det å jobbe med. Både hvordan den klinger og hvordan det kjennes fysisk. Det har vært med meg siden da, både når jeg lager egne ting og når jeg synger andres ting og da enda mere i de abstraherte tekstene og språkmateriale som jeg har jobbet med de siste årene. Det er egentlig det samme, men det er liksom grader av det.

Denne tilnærmingen kan sees på som et steg på veien til å også behandle stemmen sin som et eksternt instrument, selv om det reelt sett er en umulighet (og på den måten utopisk). En av intervjupersonene forteller om befrielsen hun føler ved denne tilnærmingen i tankene, som tar vekk noe av det personlige og skaper en distanse til instrumentet. Dette tolker jeg også som at det handler om intensjonene med å ikke formidle egne følelser. Hun forteller om at en lærer hun møtte, ga hun denne idéen:

[...] som sa noe som jeg har tolket som at jeg fikk lov til å se på instrumentet mitt som et eksternt instrument, som om at det er her. Her er fiolinen min og det er noe utenfor meg selv. Hvis det er noe man ikke får til, så er det ikke meg det er noe galt med, slik det lett kan bli når man jobber med vokal, at det er noe galt med seg selv fordi man ikke får til noe, men det å prøve og liksom lage den distansen til sitt eget instrument, så det ikke blir så drygt å holde på med. Det har jeg tenkt mye på.

Sammenlignet med et eksternt instrument har likevel stemmen en sterk forbindelse til kroppen, som kan skape assosiasjoner utøverne ikke ønsker å gi og som ikke er basert på musikk- og språkparametre. En av disse assosiasjonene lydsang kan knytte seg til, er seksualitet, et virkemiddel

for eksempel Yoko Ono bruker i stykket «AOS», som blir tolket som et feministisk politisk stykke.⁵⁴ I dette stykket jobber Yoko Ono i begynnelsen med myke lyder, med tremolo og pitch-variasjoner, før hun går over i stønnelyder og innpust, som kan tolkes som det også bærer en fare ved seg. Til slutt går stykket over i skrik og rop, som assosierer til seksualitet og vold.

Different listeners will interpret this abrupt transition differently, but regardless of their interpretation, the drastic contrast between two very different indicator sounds will almost certainly invoke thoughts of sexual politics and violence. These themes cohere with a broader feminist politics that runs through Ono's work, and they affirm that her approach to non-semantic vocal improvisation is not devoid of "extra-musical" concerns (Tonelli, 2019, s. 25).

De utøverne jeg har intervjuet har derimot vist at de ikke ønsker denne koblingen til seksualitet eller det private gjennom å utøve abstrakt vokal:

Jeg jobber med veldig konkrete verktøy og de erfaringene jeg gjør meg gjennom den typen arbeid, jeg analyserer, jeg hører igjennom, all den utforskinga har jeg jo tatt opp og så hører jeg på etterpå så tenker jeg liksom at, «det åpner opp noe, det var fint», «det var mer en blindvei», eller at noe blir for ekspressivt på en eller annen måte sånn at det havner på den private sida. Det er klart at innenfor det lydrområde, så er vi innom sånne områder som tilhører privatsfæren, hvis du skjønner hva jeg mener.

Hun ønsker derimot å flytte dette fokuset tilbake til musikk, om hun oppdager noe som går den veien og at noe av målet er å flytte det personlige ekspressive til å bli noe som «er musikk», i dette ligger det en tolkning om at noe er innenfor og noe er utenfor. Hun forteller om hvilke lyder hun vil unngå:

Alt som er type lyder: skriking (demonstrerer), høyfrekvente ting eller lyder som folk flest ikke vil assosiere med musikk. Så det er om å gjøre for meg, at i det området bor det masse musikk og masse muligheter, så er det opp til meg å få det til å flyttes fra det personlige ekspressive til å bli noe som er musikk.

⁵⁴ «Different listeners will interpret this abrupt transition differently, but regardless of their interpretation, the drastic contrast between two very different indicator sounds will almost certainly invoke thoughts of sexual politics and violence. These themes cohere with a broader feminist politics that runs through Ono's work, and they affirm that her approach to non-semantic vocal improvisation is not devoid of "extra-musical" concerns» (Tonelli, 2019, s. 25).

4.4 Konvensjoner

I *Voices Found: Free jazz & singing* står det at bokas filosofiske formål er eksponering av kulturelle filter, la ideologiene bak denne sangformen bli hørt og utfordre etablerte forestillinger om hvem som skal synge i offentligheten og hvordan de skal synge:

[...] the exposure and denaturalisation of the cultural filters through which we make sense of and value voices [...] to make certain muted ideologies audible in ways that might hold the potential to alter future thought and action (Tonelli, 2019 s. 1–2).

Han skriver at lydsangerne har endret forståelsen av hva sang kan være og dermed bryter konvensjoner for hvem som kan synge offentlig og hvilke lyder som refereres til som sang og musikk:

In these pages, you will meet dozens of vocalists whose approaches have challenged dominant notions of who should sing in public and who should not, what kinds of sounds singing should embrace, what kinds of vocal sounds deserve to be referred to as singing (or music) (Tonelli, 2019, s. 4).

Det kan tolkes som om han impliserer at denne måten å bruke stemmen på er mer undertrykt enn det intervjupersonene beskriver. Abstrakt vokal har utviklet seg gjennom nyskaping og etterhvert har blitt noe som jobbes med på musikkhøyskoler i Norge. Intervjupersonene forteller likevel om at de har opplevd at publikum forlater salen, stiller spørsmål ved om utøverne overhodet kan kalles sangere og om det de holder på med kan kalles musikk:

Vi var på Færøyene og spilte en konsert med kor i en kirke på en jazzfestival. Da satt folk høflig og klappet og smilte. Jeg tror ofte så opplever vi at folk synes det er interessant og noen sier at de synes det er gripende og rørende. En gang var det to som gikk, i London, som var forbanna, synes det var noe drit, de bannet og sparket i stoler på vei ut. Synes sikkert det var det styggeste de hadde hørt, noen gang. Så vi har opplevd hele spekteret føler jeg.

Intervjupersonene er klare over hvordan sin måte å utøve musikk på kan provosere noen. Dette er også noe de kan oppleve som vanskelig, samtidig som flere av utøverne deler Moss sitt syn på at sangen skal anerkjennes slik som andre former for sang. Tonelli skriver: «Moss explains: «What to call what I do has been an issue for a long time. Now I simply say I sing, as a kind of social-political statement, which is to say that what I do is as much singing as any other form of singing» (Moss i Tonelli, 2019 s. 6). Da jeg spør en av intervjupersonene «Hva vil du kalle det lydsspråket du lager?», svarer hun noe lignende av Moss: «Musikk. ja, jeg tror jeg lager musikk. Jeg vet ikke om jeg skjønner spørsmålet».

Hun forteller videre hvordan det har vært en prosess å finne frem til begrepene for å kommunisere til andre hva hun holder på med, fordi hun opplever at mange har et snevert bilde om hva sang er. Det var også dette utsagnet som ga utgangspunktet for å bruke begrepet abstrakt vokal:

Jeg har vært veldig omstendelig lenge, foretrukket å si at jeg er musiker som lager musikk, at jeg bruker stemmen min som instrument. At jeg lager abstrakt musikk. Jeg har skapt veldig mye forvirring med det eller jeg har gjort det litt vanskelig for meg, med vilje, for å beskytte folk mot den skuffelsen. Fordi jeg tenker liksom at det er så mange som har veldig snevert, eller tydelig bilde av hva sang er for noe, at jeg garantert uansett er utenfor boksen. Uansett hvor flink jeg er, så vil jeg skuffe folk. For å unngå det, har jeg kommet med den omstendelige forklaringen, som forvirrer folk med en gang, så de spør «hva er det?» Og da kan jeg si, jo, det er litt som abstrakt kunst bare med lyd. Det hjalp på en måte. Men jeg liker jo godt også å bare si at jeg er sanger og hvis de ikke vet at det finnes mange måter og mange ulike typer sang. Det er ikke min feil at de ikke vet det og nå forklarer jeg det gjerne. Jeg tror det handler mye om en type selvtillit, at det jeg gjør er også sang og det finnes mange ulike måter å synge på.

Her ser vi hvordan utøveren har funnet en måte å møte folks forventninger om hva sang er, gi dem nøkler til forståelse, gjennom å forbinde vokaluttrykket til abstrakt kunst. Dette refererer også til et av Frith (1990) sine poenger – at det blir lettere å lytte når man vet hva man lytter etter og hvordan man lytter. Åpenheten for uttrykket handler også om hvilken innstilling man har som lytter og musiker, som vi nå skal se nærmere på.

4.4.1 Hvem har lov til å «bryte» reglene og hvilke regler brytes?

Leeuwen beskriver at et prinsipp i semiotikk er kodet språk - to mennesker må kunne den samme koden og kobler også meningen til lyden og at disse reglene ble behandlet som om «de var der». Han skriver at i noen sammenhenger fungerer det slik, som for eksempel i byråkratiet. I andre sammenhenger fungerer det annerledes, eksempler på dette er kommunikasjon mellom barn, eller poesi og reklame. Leeuwen mener at noen musikere er byråkrater i ånden (eller er i omgivelser som krever/forventer at de er det). Det samme gjelder også lyttere, som lytter «etter boka». Han skriver: «there are viewers, listeners and readers who use whatever resources of interpretation and intertextual connection they can lay their hands on, to create their own, new interpretations and connection (Leeuwen, 1999, s. 5). Han beskriver ulike holdninger musikere har i deres forhold til å utøve musikk: «Some musicians are bureaucrats in spirit, or rather, they have to earn their living in a context where music is practised in this bureaucratic spirit, and so must play according to a definite code, a musical grammar» (Leeuwen, 1999 s. 5). Han beskriver også motsetningen til denne holdningen eller

arbeidsmetoden, som kan kobles til musikerne som jobber med abstrakt vokal, som både blander sjangre, musikk og språk, skjønnsang og støy:

[...] other works in less strictly regulated contexts. They have their ears wide open and use any sound they can lay their hands on if it suits their purposes, frequently crossing generic boundaries, or even the boundaries between music and speech, or between music and 'noise' (Leeuwen, 1999 s. 5).

En av de som har krysset disse nevnte grensene, er Yoko Ono. Tonelli skriver om hvordan delen med abstrakt vokal i hennes virke ikke har fått så stor plass i beskrivelsene om henne:

Her musical work in the fields of art and popular music has been deeply influential, and her status as a pop culture icon from 1968 to the present is unquestionable. However, despite this recognition, writers who have chronicled her career often make short shrift on her work as an improvising vocalist. Since soundsinging itself has received so little attention, it has been difficult for many to make sense of this component of her creative practice. Equally, the striking work she has done in this area and the virulent reaction it often receives have made it difficult for them to completely ignore it (Tonelli, 2019, s.17).

Med andre ord mener altså Tonelli at dette ikke er blitt belyst nok i forbindelse med Yoko Onos musisering og at dette kan være blant annet fordi lydsang ikke er blitt forstått så godt.

Leeuwen skriver at de som blir akseptert, tross at de bryter regler eller lager nye regler, er de som allerede har kulturell makt: «In public (in the workplace, for instance) only people with a large amount of cultural power are allowed to break or make rules» (Leeuwen, 1999, s. 5). Han skriver at noen ganger trenger samfunnet noe nytt og tar imot det som er nytt, mens andre ganger forblir det marginalt. Hvem som er i posisjon til «å bryte reglene», problematiserer også Tonelli, som skriver at dette også handler om rasekategorier: «Abandonment of semantics and of vocal styles associated by dominant culture with refinement, beauty, and articulateness was, and still often is, risky for singers racialised as black» (Tonelli, 2019, s. 79).

En av de toneangivende innen abstrakt vokal i Norge, er Sidsel Endresen, som hadde suksess med blant annet Jon Ebersson Group som ble formet på 80-tallet og som sett ut fra Tonelli og Leeuwens perspektiv, var i en posisjon hvor hun var «tillat» å bryte reglene. Hvordan abstrakt vokal forholder seg til å bryte med etablerte kjønnsroller, skal vi nå se nærmere på.

4.4.2 Kjønnroller

En av intervjupersonene forteller om hvordan hun ikke ville være en kvinne som formidlet musikalsk innhold om sitt forhold til menn, som for eksempel gjennom tekster om kjærlighetssorg. Dette ble hun konfrontert med, blant annet gjennom tekstinnholdet i jazzstandard-låter:

Jeg var så misfornøyd, jeg knyttet så mye negativt og som jeg var så, sen-pubertal dynamikk i det. jeg ville absolutt ikke være en sånn kvinne. Musikken man lager er også et slags uttrykk for hva slags person man er og det verste for meg hadde vært å være en som synger om kjærlighetssorg hele tiden. Nå blir jeg veldig personlig, men i musikken har jeg klart noe som jeg ikke klarer som menneske, det har også skapt veldig mye forvirring inni meg. Ofte sier man at man uttrykker hvordan man har det, følelser og hvordan man er, men for meg var det på en måte det alltid litt omvendt. For meg var det omvendt, jeg vil uttrykke noe jeg ikke er, noe jeg har lyst til å være. En slags ønsketekningsmusikk. Uten at jeg helt nøyaktig vet hvordan jeg vil være, men jeg var veldig bestemt på hva jeg ikke ville være. Jeg ville ikke være en kvinne som hele tiden var lei seg.

Her viser hun en tydelig intensjon om noe hun absolutt ikke ville være, samtidig som hun også påpeker det utopiske aspektet i sitt uttrykk. Tonelli beskriver at denne sangformen, som i høy grad er utviklet av kvinner, har representert en type trussel og at dette er årsak til at den også har blitt usynliggjort:

The sexuality Ono projects in improvisations like “AOS” can function as a source of threat, and rendering it historically inaudible is the most effective way for a male-dominated avant-garde to contain that threat. The relative invisibility of the soundsinging tradition is undoubtedly a result of it being snipped away repeatedly in histories of experimental music, jazz, and singing. The politics that led the women discussed in this chapter to inaugurate free jazz soundsinging has come to shape both the practice and, we can theorise, the decisions that have left the practice out of so many of the histories well situated to address the tradition (Tonelli, 2019, s. 26).

Han beskriver også hvordan tilgangen til å utøve abstrakt vokal har vært ulik for kvinner og menn, hvor det har vært lettere for menn å få aksept som instrumentalister. For Phil Minton var dette en utfordring da han begynte med abstrakt vokal. Tonelli mener Mintons tilbakeholdenhet i starten av karrieren var knyttet til å miste sin posisjon:

Minton’s shyness may have been connected to the fact that his soundsinging may have put his acceptance as an improvising trumpeter at risk. «Nicols’s notion that women simply had no option of being accepted as instrumentalists reveals that acceptance in this musical community was (and still often is) radically different depending on one’s gender.» While Moss and Minton’s vocalisation may have threatened their acceptance as instrumentalists in their musical communities, many women entered those communities knowing that these varieties of acceptance were out of reach for them. Though all of these women’s experiences were different, none

of them were in the position Minton was in. They were all in the very different position of knowing their acceptance within these communities was constrained in ways distinct from their male counterparts. Yet by the late 1960s, second-wave feminism had a foothold in America and Europe, and the notion that women could “listen, be heard, and be in harmony in an environment that accepts” all aspects of their identities and aspirations was informing women’s visions of their creative practices as well as their visions for a new social order» (Tonelli, 2019, s. 39).

En av utøverne forklarer at hun med utgangspunkt i visjoner og politisk bevissthet, stod i en konflikt hvor hun var svært bevisst stereotyper og kjønn, som hun trengte at var i tråd med det hun utøvde som musiker. Dette var uforenelig med å formidle innhold som bekreftet de rollemodellene hun ville motarbeide:

Det gikk liksom ikke, jeg fikk det ikke til å henge sammen, på en side å kritisere og å være så bevisst på stereotyper og rollebilder, som jeg var veldig bestemt på at må forandres i fremtiden som kommer og det å liksom ha så ekstremt ureflektert måte å bruke tekst på, å leke, å være kvinne på scenen på. Fortsatt er sangere noe annet enn musikere. Det er helt hårreisende. Det er fortsatt vanlig for oss. Det er sjelden man klager på det og påpeker at det egentlig ikke er greit.

4.4.3 Bye bye standardjazz & scat-sang

Selv om det er en åpenbar kobling mellom abstrakt vokal og scat-sangtradisjoner, så er det likevel mye som skiller det å følge en tradisjon og det åpne mulighetsrommet abstrakt vokal befinner seg i. Flere av intervjuobjektene forteller også om at de ikke kunne identifisere seg med jazztradisjonens tradisjonelle scat-sang da de ble eksponert for den blant annet gjennom utdanning i jazzvokal.⁵⁵ Hvorfor flere av intervjupersonene ikke følte seg hjemme i den tradisjonelle jazzen argumenterer de for av ulike årsaker. Disse årsakene handler om kjønnsroller (innhold i tekster, forventninger til vokalistrollen) og på grunn av lydpaletten (etterligning av det instrumentale) og i tillegg et ønske om å lage egen musikk, danner de hver for seg et kritisk bilde til om de kan identifisere seg innenfor denne tradisjonen. En av intervjupersonene forklarer det på denne måten, hvor hun understreker kjønnsaspektet spesielt i det tekstlige innholdet i jazz-standardlåtene:

⁵⁵ Scat-sang: Scat-tradisjonen følger jazz-tradisjonens stiler som inneholder følgende komponenter, ifølge Hodson i boka *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz* «(1).. an ensemble consisting of a rhythm section plus one or more additional instruments, (2) the musicians in each performance fulfill certain predefined, standardized roles in their ensembles, (3) each performance follows the common practice of the head arrangement, and (4) each is based on a tune consisting of a melody plus harmonic progression. Taken together, these characteristics represent a sort of «standard practice» for small-group jazz performances» (Hodson, 2007, s. 115).

Jeg var jo også veldig tydelig på at jeg ikke kom til å bli jazzsangerinne og liksom være sammen med unge jenter og bare kvinnelige lærere og holde på med låter som hovedsakelig er skrevet av døde menn og som handler om kjærlighetssorg, jeg var så langt unna å bli en sånn, så det visste jeg. Det ville bli en kort karriere for meg innen jazz, men det er også veldig, det jeg sier nå er veldig preget av ett miljø eller hvordan jeg opplevde det og det jeg hadde tilgang til. Det høres fort så veldig anti-jazz ut, det skjer jo utrolig mye bra innenfor den sjangeren, men altså jeg var ikke hjemme der.

En annen utøver forklarer at også den instrumentale tilnærmingen i scat-sang ble et problem, som var den rådende estetikken da hun begynte å improvisere. Hun syntes at lydpaletten i for stor grad ble preget av den instrumentale etterligningen og ikke tok utgangspunkt i stemmens utgangspunkt og muligheter. Derfor følte hun en trang til å lete andre steder etter noe som kunne oppfylle det behovet, som ikke etterlignet den musikalske atferden til instrumentene:

Da jeg begynte med å jobbe improvisert og begynte å gå inn i fonemener og i andre måter å bruke stemmen og sånn, så var det rett og slett at på det tidspunktet, da jeg var ung og skulle begynne å improvisere, så var det scat-sang som var det rådende og det har jeg aldri likt. Jeg har stor beundring for disse Ella Fitzgerald og sånt noe, fordi de har så bra harmonisk og rytmisk oversikt. Det er så overskuddsbasert, men selve lydpaletten har jeg aldri likt. Jeg var veldig på jakt etter en lydpalett som var generert ut fra det vokale, men ikke som kopierer andre instrumenter, fordi det synes jeg scat-sangen bærer veldig preg av, du kopierer eller imiterer på en måte lyden til saksofon, trompet, trommer, perkusjon og sånn som det ser ut for meg er at når du imiterer sånne lyder, så er det en automatikk i at du også adopterer fraseringen til disse instrumentene og den musikalske atferden til disse instrumentene. Så da begynte jeg å lete, rett og slett, etter andre steder.

Dette handlet også om skapertrangen til å lage sin egen musikk, hvor hun ikke forfulgte de stilmessige hensynene som hun mener scat-sangen la føringer for. Før hun begynte med jazz, hadde hun allerede laget egen musikk og det kan tolkes som hun ikke hadde lyst til å forholde seg til tradisjoner på den måten standard-jazzen fordrer:

Scat-sang er jo en veldig sånn jazzidiomatisk størrelse. Hvis du synger standard jazzlåter og er innenfor jazzidiomet, så er det jo klart at det passer best med scat-sang, det er der det hører hjemme. Sånn stilmessige hensyn. Men jeg begynte såpass tidlig å lage egen musikk, så jeg mistet interessen for å jobbe med jazzstandarder og den type materiale ja.

Hun viser også en respekt for jazz-tradisjonen og en plassering av hvor musikken hører hjemme, hvor det da ikke fantes rom for den type utforskning hun ville gjøre. Her vises det til en forståelse for hva som er «innenfor» og «utenfor» i den tradisjonen. Dette er også noe forskjellige utøvere som har bakgrunn fra jazz-institusjoner formidler; at de har respekt for tradisjonen, beundrer den, ser på den som et nyttig verktøy, men føler seg fremmedgjorte i tradisjonen. En annen utøver sier fremhever også at hun ikke kunne relatere seg til tekstene. Det kan også tolkes som at det er viktig for disse utøverne å

kunne relatere seg til materiale de fremfører, siden de kjenner en konflikt i seg i møte med denne musikken:

Da jeg var student sang jeg mye standardjazz. Selv om jeg ikke driver så mye med det, så synes jeg det er en fin ting å holde på med, lærerikt og vakkert. Det er jo mye tekst jeg ikke kunne relatere meg til, noe særlig.

4.4.4 Bye bye klassisk sangideal & skjønnsang

En annen utøver forklarer at dragningen mot abstrakt vokal derimot var et brudd med, eller en vei videre fra, klassiske sangidealer og skjønnsang.⁵⁶ Han mener at disse tillærte idealene kan overskygge alt det fantastiske man kan gjøre med stemmen og potensielle muligheter for å lage lyder som ikke nødvendigvis blir regnet som konvensjonelt vakre:⁵⁷

Jeg synes at den klassiske musikken iallefall, som jeg hadde jobbet med den gjennom mange år, hadde et slags type idrettspreg, i forhold til hurtighet, styrke, mange sånne triggere innenfor den klassiske musikken som jeg ikke var så interessert i som tilhører. Hvem kan synge de høyeste tonene? Hvem kan holde de lengst? Noe som jeg opplevde som snevert innenfor det området jeg selv jobbet i.

Samtidig innehar det også et ønske om å ikke jobbe med parametre som er konkurransepreget, som han beskriver som «idrettspreg». Hun synes ikke dette «idrettspreget» når det gjelder styrke, hurtighet og lignende, var interessant, hverken for seg selv, som utøver, eller for publikum. Det jeg også tolker ut fra dette er at det impliserer en enkel parameterforståelse, hvor den abstrakte vokalen inneholder så mange flere parametre, at det blir vanskelig å måle eller tillegge utøverne verdi på en konkurransebasert måte. Eidsheim skriver om hvordan vi antar at vi kan kjenne musikalske parametre, men antyder at det kan være rikere enn dette:

Fundamental to Western notions of sound and music is the assumption that we can know and recognize musical parameters. Indeed, these notions form the basis of Western music's classical analytical practice and, as I suggest throughout this book, of the cultures's quotidian «audible techniques» to evoke Johathan Sternes's useful term (Eidsheim, 2015, s. 27).

Utøverens bakgrunn og meninger har likhetstrekk med historien til Juliana Snapper som av Eidesheim blir beskrevet som: «A classical singer who had trained for most of her life to gain complete control of her voice, Snapper began a journey toward unsettling, questioning, and challenging that foundation. By challenging sonorous traditions of opera, a highly formalized vocal genre that rests on assumptions

⁵⁶ Skjønnsang: «vakker, forseggjort (kunst)sang jf. bel canto. (eldre italiensk) syngemåte, stil som tilstreber klangskjønnhet og fullkommen tonedannelse, og legger mindre vekt på dramatisk uttrykk» («Bel Canto», 2020).

⁵⁷ Klassiske sangidealer: Her må det også nevnes at klassiske sangidealer også kan romme å ikke synge «pent».

of decades-long practice leading to high levels of control, Snapper also questions the utility of other areas of constraint» (Eidsheim, 2015, s. 31).⁵⁸ Med andre ord ønsket Snapper å utfordre de begrensningene og restriksjonene hun opplevde i operatradisjonen, hvor hun også begynte å utfordre det ikke bare ut fra egen stemme, men også materielt og romlig, som for eksempel å synge opera under vann.⁵⁹

Ønsket om å utfordre det tillærte og tradisjonelle sangfundamentet beskriver også en av mine intervjupersoner, hvor stykket «Eight Songs for a Mad King» av Peter Maxwell Davies, ble en øyeåpner.⁶⁰ Stykket forente mye han allerede var opptatt av og hadde kunnskap om, samtidig som det åpnet opp for nye muligheter og retninger for denne sangeren gjennom blant annet å forene stilarter:

Jeg ble presentert for et stykke som het «Eight Songs for a Mad King» av Peter Maxwell Davies, som er en liten enpersons opera, som opprinnelig ble skrevet til Roy Hart. Han sørafrikanske skuespilleren, som jo etterhvert startet en egen skole. Det har jo blitt stilt mange spørsmål omkring om det stykket i hele tatt, for det stykket ble til i gjennom et tett samarbeid mellom Roy Hart og Peter Maxwell Davies, hvor Peter Maxwell Davies, står som komponisten, men han skrev jo hverken før eller siden som ligner på det, så det stykket består antagelig mye av improvisasjon og innspill fra Roy Hart sin side, men som da er skrevet for en utøver som bruker stemmen over mange oktaver, som har sitater av barokkmusikk i seg og som har rene støyelementer, og som har talesang, skjønnsang, skrik og growl om hverandre. Det ble en vekker for meg, da jeg hørte det stykket og synes at det sammenfatta så veldig mye av det som jeg var opptatt av; både blanding av stilarter og ikke minst det å stille spørsmålstegn ved skjønnhetsidealet, så det ble en sånn en oppvåkning i forhold til det å ikke la bel canto-tradisjonen få lov til å overskygge alt det andre fantastiske man kan gjøre med stemmen.

Hvordan abstrakt vokal kontrasterer med klassiske syngemåter, kunne vært materiale for en oppgave i seg selv. For å likevel vise noe av det som bor i denne kontrasten, kan vi se på noe av det som kjennetegner klassiske syngemåter ifølge Wenche Ophaug i boka *Sangfonetikk*. I boka sammenligner hun uttale i tale og klassisk sang blant annet fordi hun hevder at den språklige dimensjonen i sang har hatt mindre plass i forskningen enn de kvalitative sidene med sangstemmen innenfor klassisk sang. Om de rådende idealene i klassisk sang skriver hun eksempelvis: «Forenklet sett kan man si at mye av sangteknikken går ut på å få en bærekraftig og vakker stemme til en lav artikulatorisk kostnad. En

⁵⁸ Julianna Snapper: Sopransanger og performancartist som jobber med eksperimentell musikk (Eidsheim, 2015).

⁵⁹ Musikk under vann: «Major composers who deal with the acoustic environment offered by water include Cage with Lou Harrison (Double Music, 1941), Max Neuhaus (Whistle Music, 1971), Michel Redolfi (various works, 1981-present). With Cage and Harrison, Snapper shares the notion of changing the sounds of a familiar source by immersing the sound source in water» (Eidsheim 2015, s. 33).

⁶⁰ «Eight songs for a Mad King»: *Eight Songs for a Mad King* is one of several theatrical works where the composer (Peter Maxwell Davies), in his most avant-garde period, pushes the performers to extremities of technique and emotion. The idea for the piece came when Maxwell Davies' collaborator, librettist Randolph Stow, was shown a miniature mechanical organ able to play eight tunes. It had once belonged to King George III. Stow imagined the King attempting to teach his pet birds the music which obsesses him. He devised eight monologues that the King delivers while listening to his beloved bullfinches.

vesentlig side ved den nåtidige klassiske syngemåten er likevel at registerskifter ikke skal være så fremtredende, og at man skal få inntrykk av at sangeren synger med «én stemme» gjennom hele stemmeomfanget» (Ophaug, 2010, s. 17). Her ser vi også hvordan idealet om kontroll over stemmen, er rådende, igjennom at man skal synges med «én stemme» som er bærekraftig og vakker i alle stemmens registre.⁶¹

Som nevnt kom utøveren fra en lignende streng sangtradisjon, som han mente sto i veien for muligheter til å utforske stemmen. Et av disse elementene han forteller om at han ville utforske er skrik og growl⁶², som han også ville blande med å synges rent og blankt, å kontrastere de ulike klangteksturene. Dermed kunne han forene sin erfaring med skjønnsang og tilføre de nye vokalteknikkene og lydene:

Da ble jeg liksom opptatt av det at man skal kunne skrike, growle og synges blankt og rent og på en måte skjønt da, i skjønnsang-forståelsen, om hverandre og gå fra det ene til det andre, at det handler om teknikk da, og at det igjen er knyttet til der man kommer fra.

Han forteller også at denne teknikken som abstrakt vokal representerer, er knyttet til teknikker og områder av stemmen som man bruker allerede som baby. Årsaken til at man har blitt avlært dette, peker han på at handler om at man har blitt et kultivert menneske og sanger. Sett i det lyset, kan også abstrakt vokal handle om å komme tilbake til noe før-språklig, slik som vi har sett gjennom blant annet Kjerschow (2000) og Hayden (2014). Utøveren beskriver den stemmekontrollen barn har hvor de bruker mange områder av stemmen:

Vi kommer jo fra en stemmekontroll som spedbarn som er helt helt unik, det å kunne mestre så utrolig mange klangnyanser og over mange oktaver og kunne skrike i timesvis uten å noen gang bli hes. Det er jo kanskje noe man av og til skulle ønske at noen ganger, at barn som skriker og skriker kunne bli litt slitne i stemmen etterhvert, men det gjør de jo ikke, for de har så utrolig god teknikk, så det å komme tilbake til den teknikken i størst mulig grad, det medfører jo en evne til å kunne bruke veldig mange områder av stemmen, som man kanskje, både som kultivert menneske og sanger, som man har sett bort fra i veldig mange år, så man trenger kanskje en oppvåkning innenfor det og at man da selvfølgelig må tenne en interesse for å utvikle en interesse for de sidene av stemmen man ikke er opplært til å benytte.

En årsak til at han ikke benyttet disse sidene, handler om det han beskriver som en gammeldags tradisjon, hvor lærere forteller at å bruke stemmen på andre måter enn idealene, er skadelig. Her ser vi

⁶¹ Stemmens registre: «I den senere klassiske tradisjonen er det vanlig å skille mellom flere stemmeregistre, og i den internasjonale litteraturen finnes det et utall forskjellige benevnelser på et relativt lite antal forskjellige registre. I dag snakker man mest om bryst-, mellom- og hovedregister hos kvinnen og modal- og falsettregister hos mannen (Ophaug, 2010, s. 17).

også hvordan hans intensjon blir å motbevise dette, først og fremst for seg selv. Samtidig er det også noe som kommer frem i offentligheten ved at han opptrer i ulike sammenhenger:

Som mange andre har jeg gått hos sanglærere, som ikke ønsker at man skal synge i band samtidig som man synger klassisk sang, samtidig skal man ikke synge i kor, da man går en solistutdanning på grunn av alt av det man ikke skal jobbe med, er da fra en litt gammeldags tradisjon, sett på noe som kan være farlig eller skadelig for stemmen og det har jeg ønska å på en måte motbevise, først og fremst for meg selv, med å kunne gå fra det ene til det andre og i det også kunne blande stilarter. Ikke bare kunne jobbe på ulike arenaer som sanger, men også kunne jobbe med mange ulike uttrykk også estetiske uttrykk, i en og samme setting og gjerne også i en og samme komposisjon.

Denne utøveren impliserer også at gleden med musikken er avhengig av en større frihet enn han fant ved å være trofast til en sjanger og han ønsket å jobbe i en flerfoldig estetikk:

Det at interessen for og gleden ved musikken, var kanskje større enn sjangertrofastheten. Jeg vet ikke, den blandingen, det er også knyttet til at jeg har jobbet mye med musikk og teater. Musikk, teater og performancekunst og type samtidsteater, hvor musikken er en givende faktor, mer enn at den er noe som skal fargelegge for eksempel. Så dermed på samme måte som scenografien, bevegelsen og det visuelle ved teaterstykket blir like viktig som teksten, det hybride i samtidsteaterformene fordrer etter min opplevelse en frihet eller en type sånn flerfoldig estetikk knyttet til det musikalske.

4.4.5 Flukten fra følelsene

En av utøverne forteller at hun føler seg overveldet om det blir for mye følelser inn i det som blir formidlet fordi hun ønsker en distanse mellom den som synger og den eventuelle følelsen som blir formidlet:

Det er ofte sånn at jo strammere det er, jo bedre liker jeg det. Det synes jeg med vokal generelt, jo mindre.. altså hvis en sanger eksplisitt, jeg vet ikke hva en sanger tenker, men hvis jeg får en følelse av.. det gjelder egentlig alle instrumenter.. hvis jeg får en følelse av at folk prøver å putte følelser inn i det de holder på med, eller få meg til å føle noe, eller at de føler mye når de holder på, så detter jeg av. Det blir for mye for meg. Jeg liker det som er abstrahert ganske kraftig, det trenger ikke være abstrahert å synge en vanlig sang, at det er en slags distanse mellom den som synger og eventuelt den følelsen som blir formidlet.

Et ytterpunkt i den affektive sangformen kan være i klassisk sang og Ophaug viser forståelse for at det kan være vanskelig å akseptere:

I (klassisk) sang kan vi ha en tendens til å overtydeliggjøre uttalen. Til dels bruker vi også eldre, mer arkaiske ordformer og uttaleformer. En overtydelig, litt «gammeldags» uttale er en del av den klassiske sangens image. Vi

som er glade i klassisk sang og har hørt mye på denne sangsjangeren, har ingen problemer med å akseptere det. Andre, som ikke er så kjent med den klassiske sangens vesen, kan oppleve uttalen som veldig affektert (Ophaug, 2010, s. 21).

En motsetning til dette er Jónsi, vokalist i Sigur Rós, som sier at han synger abstrahert fordi han er sjenert: «I sang that way because I was shy... I found that when I sang falsetto I could tune my voice more and control it» (Størvold, 2018, s. 387). Dette kan også være en mulig forklaring på å velge å synge uten tekst, du kan heller ikke lastes for det du synger. På en måte er det da en friere måte å forholde seg til lytteren på og en måte å forholde seg på en distanse, selv om du er vokalist. En av utøverne sammenligner rollen man har som vokalist kontra instrumentalist, hvor hun er frustrert over hvordan det leses så mye følelser inn i sangen når man er vokalist, som instrumentalistene slipper unna.

Samtidig kan man bli litt irritert, eller ikke så skikkelig irritert da, men man kan tenke at de som holder på med et instrument utenfor seg selv er heldige, fordi det er ikke de selv de spiller på og det er ikke en trommestikke og cymbal er det ikke følelser, og det er ikke så åpenbart for oss som hører på hva den trommisen sitter å føler når man spiller. De er heldige som har det slik og jeg har lyst til å prøve å få til det. Se om det går an å få det forholdet til instrumentet sitt, men det er ikke bare meg, jeg kan jo stå å si bbbbbb og føle meg helt distansert følelsesmessig og jobbe med det som en lyd, men så kan det sitte noen i salen og tillegge meg alle slags følelser eller mening, eller eventuelt ja.. jeg slipper ikke unna andre folk sin tolkning uansett om jeg slipper unna min egen. Det synes jeg også er frustrerende å forholde meg til, at hvis jeg står bare på scenen lager noe abstrakt lyd og er en musiker som jobber med noe helt sånn konkret, så kan det sitte noen i salen og føle og tillegge meg masse mening som jeg ikke har tenkt. Det må jeg kanskje bare tåle, men .. det må jeg bare tåle. At når man er sanger, så kan man bli tillagt masse som man ikke har tenkt, bare for at man sitter der med kroppen sin og noen andres følelser blir projisert over på det en holder på med.

Samtidig som hun uttrykker at hvis hun forholder seg til stemmen som om det var en tromme eller bass og så likevel blir tolket som noe helt annet, prøver hun også å akseptere at det er en måte det blir tolket på, som man som utøver må tåle. Likevel ser vi i sitatet hvor ambivalent utøveren er til at det er noe man «bare må tåle» og at publikum skal forstå det hun uttrykker på en så annerledes måte enn det er tenkt:

Alle uttrykk kan jo det, en dikter som har laget bare en sammensetning av ord kan jo oppleve at folk som leser det blir berørt eller provosert, eller en billedkunstner som lager et bilde som ikke nødvendigvis har betydd det samme for kunstneren og den som ser det. Så kan man ikke nødvendigvis sikre seg, det er et aspekt av å utforske det generelt, det å lage ting som åpner opp for andre folk sine opplevelser, men da må man tåle at det blir tillagt meninger og hensikter man ikke har tenkt. Det må man kanskje bare tåle da.

En annen utøver forteller at istedenfor at fokuset er på følelser, så handler det om hvilke kvaliteter som finnes i lydens energi, hvor friksjon er et av begrepene som blir brukt. Hun ser på det som sitt arbeid å ta lyden vekk fra følelsen og inn i det musikalske. Dette impliserer et ønske om å gå vekk fra følelsene, at det er separert fra det musikalske. Hun forteller om arbeidet med å omarbeide lyden fra emosjonell til musikalsk på denne måten:

Ja, det er litt sånt mentalt da at hvis du (demonstrerer knirk), hvis du holder på med det så er fokuset mitt på hva slags energi den lyden har. Hvordan kan jeg bruke den musikalsk og vekk fra det emosjonelle. Det er ikke dødsralling jeg holder på med. Er det for eksempel mye friksjon. Jeg liker lyder med lydrområder som har litt friksjon. Kan jeg kutte opp den lyden? Kan jeg bearbeide denne lyden musikalsk?

4.4.6 Å bryte opp språket

Musikk uten språk kan også oppleves som «forstyrrende», skriver Hayden (2014). Han skriver for eksempel om hvordan lyttere kan høre musikken uten språk som å bryte med det naturlige, som er vanlig språk, som kommunikasjonsform og skriver om det som en forstyrrende faktor:

Sigur Rós's invitation to listeners is for language - in this particular case, *Hopelandic* - to be anything they want it to be. In this respect, *Hopelandic* is welcoming, even celebratory, an expression for possibility. However, beneath the surface lies a contradictory undercurrent, an impossibility. *Hopelandic* forces language to deny itself, to refuse its nature. It disrupts the fundamental workings of language. The rejection of common language is a denial of comprehension - of meaning itself - an inescapably disruptive act» (Hayden, 2014, s. 55).

På en annen måte er hverken abstrakt vokal eller *hopelandic* en fullstendig benektelse av språk, slik som Hayden hevder. Som med Yoko Ono er det også en tilnærming som: «thwarted the dominance of semantic meaning and foregrounded the materiality of the voice not by refusing but by obscuring semantic content» (Tonelli, 2019, s.18), så abstrakt vokal kan ses på mer som en tildekkelse enn en benektelse av språket.

En av intervjupersonene forteller om hvordan omarbeidelse av tekster handler om å sette spørsmålstegn ved hva mening er i forhold til narrativ eller det semantiske knyttet til språket:

Jeg har vært opptatt av lydene til språket siden jeg var veldig liten. Altså dette her med å ha ord som blir yndlingsord, helt uavhengig av hva de betyr, altså sånn at lyden av det man sier betyr vel så mye, eller har betydning vel så mye for meg, som hva det er den språklyden representerer. Og sånn som det er nå så bruker jeg egentlig tekst og ikke-tekst om hverandre og gjør gjerne omarbeidelse av tekster, noen ganger for å endre på mening eller ved å stille spørsmålstegn ved hva mening er for noe, i forhold til narrativ eller det semantiske knyttet til språket, så det kan være sånn at jeg har et tekstlig utgangspunkt jeg gjør om til lyd for eksempel. Altså som fortsatt i mine ører er en form for tekst, men det er ikke en tekst på et språk som eksisterer da, som et talespråk, så det blir et

syngespråk, selv om det ikke er strukturert sånn som et språk, men et musikalsk språk da og det. For meg så veksler det mellom å være ting som er forsåvidt rigid fordi det er skrevet ned og jeg har bestemt meg for akkurat hva det eller hva jeg skal synge og andre ganger ved at det er knyttet til improvisasjon, så at det at de språklige lydene eller de lydene jeg benytter når jeg synger, at de vil variere fra gang til gang.

Han forteller at det å jobbe med abstrakt vokal og bryte opp språket, gir en tilgang til en dialog hvor mening mellom avsender og mottaker er i kontinuerlig konstruksjon og hvor avhengig dette også er av situasjonen, slik som nevnt ved den performative vendingen i musikkvitenskapen kan forståelsen av abstrakt vokal sees en øyeblikkbasert uttrykksform:

Det var en gang [...] hvor jeg så at et teaterstykke på Finnmarksvidda (som var på et annet språk) og synes at det var så befriende og kunne forholde meg til lyden av språket istedenfor å skulle forstå hva de mente og det var nok også én av mange sånne, hva skal man si, oppvåkninger, påminnelser, om hva det er jeg synes er flott med språk. At det er så veldig mye mer enn den meldingen som noen ønsker å gi meg, en forfatter da, for eksempel, som gjør at jeg hele tiden utforsker det spennet mellom mottaker og avsender og det materiale som blir sendt ut i begge retninger, så kan man si... når noe blir ytret blir det tatt i mot på en måte og den som tar i mot, tar i mot på en måte, det er hele tiden en bearbeidelse og utveksling av mening eller en felles konstruksjon av mening mellom avsender og da i en scenisk sammenheng, en hel haug med mottakere som igjen sender tilbake, så det blir en dialog omkring om hva noe handler om. Det er ikke så enkelt som at man sier hva som helst eller at språket og teksten ikke betyr som noen ting, for den betyr noen ting. Det er heller ikke så enkelt at det ikke betyr noe som helst for den som lytter, fordi det er opp til den situasjonen som oppstår, tenker jeg, mellom lytterne som både er avsender, de er lyttere både de som står på scenen og de som ikke står på scenen, og vi har et materiale som vi sender imellom og man jobber med en meningskonstruksjon, mer enn at en avsender på en scene har en mening som man ønsker å gi publikum som de skal forstå. Så at det med å si hva noe handler om for eksempel, blir dermed ganske sånn, lite relevant da, fordi det er hva det handler om for en person, den som blir bedt om å forklare. Så kan det handle om noe helt annet for noen andre. Og sånn vil det være med en helt lineær, narrativ tekst og sånn vil det også være med mer abstrakte eller fragmenterte tekster. Jeg synes ofte at tekstene får mer innhold, i stedet for mindre innhold, ved å abstraheres.

Denne utøveren mener at tekstene får mer innhold ved å abstraheres og at dette kan være en av dragingene mot dette feltet, samtidig som dette rike sitatet viser noe av nysgjerrigheten omkring kommunikasjon i en formidlingssituasjon.

4.5 Musikalsk egenart

Alle utøverne som er intervjuet har en bakgrunn hvor de har møtt mange sjangeruttrykk og utforsket flere sjangere som vokalist, samtidig som flere av dem også har spilt instrumenter. For intervjupersonene er abstrakt vokal en mulighet til å samle en mangefasettert musikalsk bakgrunn og finne et eget lydspråk som oppleves som en kjerne i dette. Denne kjernen kaller jeg her musikalsk egenart og med det mener jeg den særegenheten som befinner seg hos hver utøver i deres spill. Det at det blir fokusert på denne musikalske identiteten kan også handle om fokuset på individet vi har i vestlig musikk. Jazzutøvere presenteres ofte med sitt eget navn både som artister og i prosjekter. Min tolkning av dette er også at utøverne forventes å ha særegenheter og tydelighet i sin utøvelse av musikk og det er innenfor denne sjangeren disse utøverne befinner seg og at det skal være en klarhet i merkevaren «jazzutøverens navn».

4.5.1 Variert musikalsk bakgrunn

Utøverne som er intervjuet har en variert musikalsk bakgrunn, både gjennom sjangre og bakgrunn med å spille ulike instrumenter. En av utøverne forteller om hvordan hun ble eksponert for mye klassisk musikk som barn og også hvordan det var musikk på et høyt kvalitetsmessig nivå:

Jeg hadde veldig musikalske bestemødre og en av de tok meg med til Operaen. Så jeg er vokst opp med veldig mye egentlig, tung klassisk, med stor respekt for klassisk musikk. Og da fikk jeg med meg mange konserter, sånn fra jeg var 15–16, så var jeg egentlig på konsert flere ganger hver uke i de store salene. Det var både klassisk orkestermusikk, samtidsmusikk, jazz og litt sånn eksperimentelle ting. Så jeg var interessert i veldig mye forskjellig og fikk høre mye forskjellig på et ekstremt høyt nivå.

En annen utøver forteller også at hun møtte mange sjangeruttrykk som liten og at ut fra dette fant hun ut at det var innenfor jazzen hun følte seg mest hjemme:

Jeg hadde ikke lyst til å drive med klassisk sang. Ikke fordi jeg synes det er noe dårlig eller noe sånt, men da var alternativet å drive med noe jazz, noe rytmisk. Så da søkte jeg på det og fikk plass. Det har alltid vært mye musikk i livet mitt, fra jeg var lita; strykeorkester, kor, ja, pianospilling, forskjellig, folkemusikk og klassisk.

Gjennom de ulike historiene og bakgrunnene, kan man tolke at abstrakt vokal er en mulighet til vokalutøvelse som åpner for å inkorporere en variert bakgrunn. Et aspekt som ikke ble snakket om i intervjuene er klasse og hvor abstrakt vokal plasserer seg innen dette temaet. Davidson skriver om hvordan «vi» har tilgang til et rikt spekter av musikk fra hele verden, men likevel appellerer bestemte

musikktyper til ulike sosiale grupper: «People nowadays have access to a huge range of musics from across the world, through both live performance and broadcasted or recorded media. Yet, despite this global potential, research demonstrates what most of us probably suspect already — that different types of music appeal to people of differing social groups» (Davidson, 2004, s. 66). Slik er musikksmaken og dermed også valget hos mennesker formet av en rik variasjon av ulike sosiale faktorer.

4.5.2 Ønsket om å kunne jobbe solistisk

Utøverne forteller at abstrakt vokal ga tilgang til et repertoar som kjentes som eget (flere bruker den fraseringen) og at dette igjen kunne føre til at de kunne jobbe solistisk. Muligheten for solokonsserter var en drivkraft for flere av utøverne til å dykke inn i et eget språk og tonespråk. En av utøverne forteller at det handlet om at hun ikke ville bruke et lånt musikalsk uttrykk, men ha sitt eget i så stor grad det er mulig:

Jeg fikk lyst til å vite at jeg kunne være solosanger. Fulle en konsert og et rom. Så da begynte det å vokse frem et behov for å vite at jeg kunne være i stand til det og at jeg hadde et repertoar som kjentes som mitt. At jeg hadde et lydunivers som kjentes som mitt, både så jeg kunne jobbe for meg selv, men også så jeg kunne møte andre med, så det ikke bare kjentes som et lån fra en annen kultur. Så jeg ikke måtte gå til en amerikansk jazztradisjon for eksempel, at jeg utviklet en slags lydverden som var min.

Tonelli skriver om hvordan mange utøvere begynner å lete etter et eget lydunivers med stemmen, for å etterhvert oppdage at det er mange andre som har gått denne veien før dem:

Many soundsingers who began their practices after 1980 describe discovering the practice on their own, without knowledge of other practitioners. However, they also describe discovering quickly that others existed. Though free jazz voice remains relatively marginal and many listeners have not yet experienced free jazz soundsinging, practitioners who began after the early 1980s share the benefit of knowing they are part of a small transnational community of improvising vocalists, a community in which the first generation of practitioners asserted the legitimacy of their practice and worked to help others understand the ethico-aesthetic motivations behind their unconventional uses of the voice» (Tonelli, 2019, s. 38).

En av utøverne forteller at hun hadde lyst til å skape noe nytt og at hun ikke kjente til andre som drev med abstrakt vokal i starten. Så her var også et ønske om å skape noe helt eget, ikke bare et eget lydunivers innenfor abstrakt vokal, men en overordnet intensjon eller visjon for å skape musikk – det å skape noe nytt, noe som ikke eksisterer ennå:

Det å skape musikk for meg nå, det må være å skape noe nytt, noe som ikke finnes ennå, det var en sånn hodebeslutning, men også ut fra manglende informasjon, jeg hadde veldig lite tilgang på eksperimentell vokalmusikk på den tiden for eksempel.

4.5.3 Samspill og tilhørighet

Samtidig som det solistiske arbeidet har vært en motivasjon, har også utøverne uttrykt at de ønsker å bruke abstrakt vokal i samspill med andre. Gjennom abstrakt vokal jobbes det med stemmen som instrument med fokus på musikalske parametre og med lignende fremgangsmåter av andre konkrete instrumenter (som ikke er stemmen), som også gjør at det skapes et likeverd i samspill. En av intervjupersonene forteller om hvordan hun jobbet med dette i et klassemiljø da hun var student på et musikkonservatorium:

Jeg begynte ikke med det før jeg var student. Jeg lurer på om det kanskje var fordi vi hadde et fag som het improvisasjon. Det kan hende det var det første, strukturerte møtet med det, læreren var strukturert og fin når hun underviste i det. Det var kanskje da. Ikke sant, når man er student så treffer man mye folk og får hørt mye musikk og får nye impulser og går på konserter en kanskje ikke ville kommet til å gå på ellers, i alle fall når man kommer til en ny by og får nye folk rundt seg. Så ja, jeg har det ikke helt klart for meg, men det kan være det faget var det, det første strukturerte, organiserte møtet med det.

I dette faget ble utøveren oppfordret til å tenke friere og studentene fikk både abstrakte og konkrete oppgaver de kunne utforske instrumentene sine gjennom:

Vi jobbet ganske systematisk med lyd og der var alle instrumentene likeverdige i samspillet. Vi var ganske mange, kanskje vi var ti, en god gjeng, et stort band, fra forskjellige instrument. Det var ganske flatt, ikke noe hierarki på den måten at bassen spiller bass og trommer spiller trommer. Så vi ble utfordret til å utforske instrumentet vårt uavhengig av det klassiske band-hierarkiet da. Og jobbet systematisk med rammer, regler liksom, sånn systematisk utforskning av både et flatt samspill, fikk sånne oppgaver som: finn en uvant lyd, hva kan du gjøre med den, her er et dikt: hva slags lyd blir du inspirert til å lage når du hører dikter her. ja. Både litt sånn abstrakte oppgaver og konkrete oppgaver som handlet om parametre: tid, dynamikk, pitch, klang og form.

Det konkrete håndverksmessige fokuset er noe alle intervjupersonene beskriver. Noe som også er verdt å nevne i forbindelse med disse sitatene, er at abstrakt vokal-utforskning er noe de yngre utøverne har møtt på musikkinstitusjoner, hvor de har blitt eksponert for denne type musikk og samtidig møtt en metodikk de skal jobbe denne musikkformen gjennom.

4.5.4 Integrering av dialektlyder

En annen sanger forteller at hun kjente til at mange har gått til dialektlyder for å finne sin egenart. Dette tolker jeg som et tegn på introspektivitet og finne ut hva man består av som musiker uten å søke utøver. Utøveren forteller om at det å flytte som barn gjorde hun oppmerksom på hvor knyttet språket og dialekten var for henne som individ og menneske i verden. Hun forteller om jakten på det opprinnelige i seg selv:

Jeg visste ikke helt hvor jeg skulle gå for å finne det. Det var ikke noe nytt det, det er mange som har gjort det før meg, men det å gå til språket og gå til dialekta mi og lydene som finnes der, der er det allerede lyd og lyder jeg bruker hver dag. Det er veldig integrert i meg, så jeg tenkte «okei, jeg begynner der, prøver å finne lyden i språket. Det holdt jeg på med ganske lenge og holder fortsatt på med. Jeg vil jo si det at jeg fortsatt holder på med den tanken, holder ikke lenger så konkret på med det som språk, bare da. Da satt jeg å grov i lydene som jeg allerede bruker hver dag, for å se om det var noe der jeg kunne bruke. Så det var ganske systematisk jobbing.

Dette har også identitetsaspektet ved seg og et ønske om å ha et musikalsk språk som er integrert i seg selv eller i en personlig arv:

Før jeg begynte med det, så husker jeg at jeg tenkte at folkemusikere er så heldige, som allerede har et repertoar, iallefall for mange av dem, begynner å spille musikk fra der de har en geografisk tilknytning og jeg tenkte at det virker så godt å ha det slik. Du har en plass å gå, som kanskje er integrert i deg på en slags måte, historisk, geografisk eller slektsmessig. Jeg tenkte så heldige de er, som har en slags arv, en personlig arv å bruke, for å møte andre folk med. Jeg tenkte at språket kan være ekvivalenten til min. Når jeg ser tilbake på det jeg har holdt på med, er det å finne noe grunnleggende og det har på mange forskjellige måter handlet om språk. Ikke bare på den abstraherte måten vi snakker om nå, men å bruke språket og dialekta og minne og ting som handler om røtter, minne, hva er jeg satt sammen av, da. Og avgrensning.

En av utøverne forklarer det som om det handler å omfavne den musikaliteten som vi allerede har tilgang til gjennom språket, både i forbindelse med tempo og timing:

For at det som ikke skal bli noe som ligger liksom utenfor en selv og utenfor ens egen musikalitet og alt det du egentlig vet om musikk. Så det ikke blir sånn at du tar på deg improfrakken og så blir du et helt annet menneske. Så må du finne forbindelsene til ditt eget språk, ditt eget tempo, din egen time og alt. Da er jo dialekt så nært sant. Jeg regner med du tenker på dialekt og. Tenker ikke på bokmål liksom. Ta igjen, alt materiale er her, det er ikke utti der!

4.5.5 Innenfra/utenfra

En av de jeg intervjuer forteller at han samler ulike påvirkninger og at kunsten oppstår i som et resultat av en samling av referanser. Han forteller at hun møtte dette med abstrakt vokal både gjennom å tilnærme seg vokal-teknikker, lese artikler, høre innspillinger og improvisere alene. På spørsmål om hvordan han ble inspirert til å starte med denne sangformen, svarer han:

Litt blanding egentlig, litt gjennom friimprovisasjon, det å improvisere alene, men også sammen med andre, med å innstudere musikk hvor disse hva skal man si, alternative teknikkene, det som gjerne kalles extended vocal techniques, er en del av eller hele uttrykket. Ja, lese, lese artikler, høre på innspillinger, bli inspirert av utøvere. Jeg har vært veldig inspirert av Diamanda Gala, Phil Minton, Cathy Berberian, Meredith Monk og ja, mange av disse utøverne som, enten i vår samtid, eller i sin tid, har utfordret grensene.

Det som også har vært viktig for denne utøveren er å anerkjenne at alt er intermusikalsk og befinner seg i en vev av påvirkninger fra mennesker, møter, musikken, samfunnet og tilfeldigheter. Han vil ikke la seg stoppe av beskyldninger om å herme etter andre estetikker, men vil absorbere og inkorporere så mye som mulig. På denne måten kan det han sier relateres til Shepherd & Wicke som skriver: «If music's sounds travel across the world in a complex and not infrequently unethical web of economic exchange, then we should take comfort in the fact that it is not *musics* that are traveling, but only their *sounds*» (Shepherd & Wicke, 1999 – 2000, s. 143).

At det er lyden som er i bevegelse uten kulturen rundt, er også et spennende element i det utøveren videre forteller, da han noen ganger møter noe som kan ligne joik i sine vokalimprovisasjoner. Slik kan det også kobles til Shepherd & Wicke sine beskrivelse av musikkens umiddelbarhet i opplevelsen og hvordan disse påvirkningene ikke finnes innenfor musikken selv, men er noe som kommer utenfra:

If music has this «immediacy» —and if this is a fundamental characteristic of the «musical experience» —then it has to be understood that this immediacy and the affects which are symptomatic of it are not contained within music's sonic medium. Meanings and affects are *not*, therefore, conterminous with music's sounds (Shepherd & Wicke 1999 – 2000, s. 142).

Utøveren som forteller om joikingen, som han blir koblet til i forbindelse med et presseskiv, forteller at han ikke vet helt hvorfor han lager beslektede lyder med joiken, men han antar at det er noe han har inkorporert fra og tatt til seg fra mange ulike uttrykk:

Så er jeg ikke same, jeg forsøker ikke å joike, men allikevel er det noen lyder og noen måter å frasere på som nok av og til som kan være beslektet allikevel og hvor det kommer fra, det vet jeg ikke helt og der som du siterte fra prøver jeg å sette litt ord på det med å ta til seg det som man har møtt opp igjennom og at man inkorporerer det i måten man jobber på. Jeg inkorporerer det i måten jeg jobber på, jeg forsøker ikke å herme etter noen, men la alt

man, altså, så mye mulig, eller så mye som blir absorbert, la det få lov til å bli absorbert og bli en del av det uttrykket jeg har og på en måte være litt sånn hensynsløs i forhold til beskyldninger om å herme etter den ene eller andre estetikken, for det mener jeg at det gjør jeg ikke, men en tanke om at alt er intermusikalsk, at alt er påvirket av hverandre, at den musikken jeg eller noen andre lager i dag, den er jo blitt til av noe som var. Vi inngår i en vev hvor alt er påvirket av hverandre og av musikken, og vi er påvirket av det samfunnet vi lever i, vi er påvirket av møtene vi utsetter oss for og det man dumper opp i. Det kan man enten forsøke å motvirke, at det er en del av uttrykke, eller man kan omfavne det og la det få lov til å bli en del.

Én av utøverne mener at man også kan tilnærme seg den abstrakte vokalen «innenfra» og ut, ved å kun ta i bruk det vi allerede har i oss, gjennom språket de fleste av oss allerede har lært. Selv om jeg forstår det som denne utøveren peker bredere på dette med språk og dialekt, deler hun også syn med noe av den klassiske sangtradisjonen ifølge Ophaug som skriver: «En sanger må alltid ta utgangspunkt i sitt eget morsmål i starten og så relatere andre språk til dette» (Ophaug, 2010, s. 18). Det andre aspektet ved dette er også hvordan hun mener at vi allerede har det vi trenger av musikalsk materiale for å utforske abstrakt vokal i vårt eget språk og stemme:

Det var at, på samme måte som når vi snakker. Det er på samme måte som når vi snakker. Det er på samme måte som vi snakker (her demonstrerer utøveren med ulike tonefall, intonasjoner og tempo). Talespråket er jo... all maten ligger der. Du trenger ikke liksom lete et merkelig sted ut i universet, alt materiale ligger der, i det du allerede gjør. Det synes jeg var fantastisk å oppdage.

I det disse to utøverne sier finnes både perspektivet med å ta utgangspunkt i språket, de lydene man allerede kan og tilnærme seg lydverdenen utenfor som en ubegrenset inspirasjonskilde. Dette oppsummerer noe av kjernen i denne praksisen, som handler om å utforske sitt eget språk 'innenfra' og jobbe vokalt med lyder hentet 'utenfra', ved å både avgrense og jobbe grenseløst.

4.6 Oppsummering av analysen

Analysedelen startet med et sitat av utøveren Nozati, som fortalte at abstrakt vokal var en mulighet til å sammenveve det fysiske, intellektuelle og moralske. At intensjoner er koblet til å integrere verdier i musikken så vi i *4.2 Intensjoner*, hvor utøverne blant annet fortalte om å holde musikken åpen for tolkning (Hayden, 2014) og strebe mot oppriktighet, ærlighet og integritetsbevaring i konsertsituasjoner. Den abstrakte vokalen har utspring i premisset om at uttrykket ikke vil bli forstått likt av utøver og lytter, og slik sett er det rom for flertydige interpretasjonsmuligheter, som er en intensjon for utøverne. Frith (1989) hevdet også at ord betyr mest i musikk når de har mange tolkningsmuligheter. I denne delen så vi også at utøverne understreket at det var forkludrende med

intensjoner, men samtidig hvordan dette utgangspunktet biter seg selv i halen ved å være en intensjon i seg selv, samtidig som musikkformen for flere av utøverne er fundamentert i verdier.

I 4.3. *Musikk- og språkparametre*, så vi hvordan utøverne jobber med den abstrakte vokalen i et metodisk arbeide som kan beskrives som intellektuelt, fysisk og prosessorientert. Her forteller en av utøverne om omprioritering av musikalske parametre, som rokker ved oppfatninger om hva som er sentralt i musikk, hvor TONO var et eksempel på dette. Vi så også hvordan denne omprioriteringen leder fokuset andre steder, slik som på prosodien (Størvold, 2014). Et videre dykk inn i dette tok vi i 4.3.1 *Klang*, ved å se nærmere på rikdommen som bor i denne parameteren, blant annet via Leeuwen (1999), som også er et sentralt aspekt ved stemmens materialitet. I tillegg så vi også kort på hvordan materialiteten i lyd også er avhengig av forholdene utenfor, slik Eidsheim (2015) brukte utøveren Snapper som eksempel på, som gjør performances i vann. I 4.3.2 *Språk som lyd* så vi på hvordan den abstrakte vokalen jobber med språk som soniske kvaliteter, både i språk og lyd og integrerer en større del av lydverden omkring oss (Tonelli, 2019). I 4.3.3 *Stemmen og kroppen* gikk vi nærmere inn på kroppen som utgangspunkt for sangstemmen, koblingen til seksualitet og hvordan en av utøverne beskrev en intensjon om å flytte det ekspressivt assosiative i språket over til musikalske lyder.

Konvensjoner er et komplisert felt, blant annet fordi grenseovergangene mellom hva som er nyskaping og hva som etablerer seg som konvensjoner er i kontinuerlig endring. I 4.4 *Konvensjoner* så vi på hvordan abstrakt vokal representerer en musikkform som det blir stilt spørsmål ved om er musikk, samtidig som den også er en etablert gren i musikkinstitusjoner i Norge. Her så vi at utøverne har intensjoner om å utvide forståelsen av hva som skal kalles musikk og sang. Videre så vi i 4.4.1 «*Hvem har lov til å bryte reglene?*» på hvem som bryter de etablerte konvensjonene gjennom Leeuwens (1999) teori om at noen er byråkrater i ånden, mens andre fritt krysser vedtatte sjangergrenser og bruker de mulighetene av interpretasjon og intertekstuelle koblinger de kan finne.

I 4.4.2 *Kjønnsroller* ble abstrakt vokal knyttet opp mot det å bryte konvensjoner for kjønnsroller i musikk. En av utøverne forklarte at hun ser på uttrykket som en utopi og et ønske for hvordan hun vil at verden skal være, som impliserer en kritisk innfallsvinkel til kjønnsaspektet i musikk som det er nå. I dette så vi også på menns inngang til abstrakt vokal, gjennom Phil Mintons sitater (Tonelli, 2019). Det urelaterbare tekstinnholdet i jazzstandard-materiale er også koblet til kjønn, som vi så på i 4.4.3 *Bye Bye standardjazz og scat-sang*. Utøverne forteller at det er en tradisjon de beundrer, men at de finner den problematisk både med tanke på kjønnsroller, og også musikalsk, på grunn av lydpaletten (begrenset, instrumentalfokusert og følger ikke stemmens premisser).

I 4.4.4 *Bye Bye klassisk sangideal og skjønnsang* fikk vi hjelp av Opheim (2010) til å forklare klassiske sangidealer og en utøver forklarte hvordan han mener at skjønnsangidealene overskygger stemmens rike muligheter. Samtidig pekte han på at den forholder seg til det hun kalte «idrettsparametre», som han ikke synes ga mening å bruke i musikk. Vi var også kort innom hvordan en rikere bruk av parametre, kan utfordre vestlig parameterforståelse (Eidsheim, 2015). Her så vi også hvordan en intensjon med abstrakt vokal var å gjenvinne stemmekontrollen man har som barn og hvordan en rikere bruk av stemmen har blitt formidlet som skadelig, som utøveren hadde som intensjon å motbevise.

Videre så vi i 4.4.5 *Flukten fra følelsene* på hvordan en utøver ikke ville insistere på emosjonelt innhold og hvordan det opplevdes klaustrofobisk. Her så vi også en ambivalens over å åpne tolkningsrommet, hvor det er en intensjon at lyttere selv skal få tolke, samtidig som utøveren uttrykte frustrasjon over å bli tillagt emosjonell tolkning og meninger «man selv ikke har tenkt».

I 4.4.6 *Å bryte opp språket* gikk vi inn på det Hayden (2014) kaller det forstyrrende elementet, som er at språket tvinges til å benekte seg selv i nonsense-language. Tonelli mener derimot at det er en tilsløring av språket i abstrakt vokal. Siden disse to uttrykkene ikke er like, kan det ikke sammenlignes, men abstrakt vokal kan sies å inneholde begge perspektivene. Til slutt så vi på hvordan en utøver hadde intensjon om å stille spørsmål om narrativ i språket og mente at den abstrakte vokalen er en form som åpner for mer innhold.

Abstrakt vokal har også vært et uttrykk som utøverne har utforsket for å finne sin musikalske egenart, som vi så i analysens siste del 4.5 *Musikalsk egenart*. I 4.5.1 *Variert musikalsk bakgrunn* så vi hvordan utøverne innen feltet har en variert musikalsk bakgrunn, som den abstrakte vokalen gir en mulighet til å forbinde. I 4.5.2 *Ønsket om å jobbe solistisk* så vi hvordan utøvere også har benyttet uttrykksformen som en mulighet til å opptre solistisk. Ifølge Leeuwen begynner mange utøvere å eksperimentere med denne sjangeren på egenhånd, før de oppdager at de er en del av et lite internasjonalt fellesskap av utøvere (Tonelli, 2019). Samtidig forteller en av utøverne at hun begynte med denne formen for vokal i et fellesskap og samspill med andre musikkstudenter, i 4.5.3 *Samspill og tilhørighet*, hvor et av målene med abstrakt vokal var å stå likeverdig med de andre instrumentene. I 4.5.4 *Integrering av dialektlyder* så vi på hvordan en av utøverne benytter sine egne dialektlyder i abstrakt vokal, som et ønske om å finne det individuelle i sin musikalitet, hvilket innehar både et kroppslig aspekt (kjenne lydene i munnen) og som et utgangspunkt for å samspille med andre. Til slutt, i 4.5.5 *Innenfra/utenfra*, så vi på hvordan en av utøverne anser sitt uttrykk som en absorbering av andre uttrykk, mens en annen

fremhever at alt materialet til abstrakt vokal allerede ligger i ens eget språk. Dette er ikke nødvendigvis en motsetning, da begge deler handler om absorberte inntrykk.

Disse ulike funnene er overlappende og har broer mellom seg, men analysen forsøker å sortere dem innenfor tre hovedretninger. En samlet oppfatning er at utøverne har ønsket seg frihet, både i måten de bruker stemmen på og måten musikk defineres på. De har vist at dette arbeidet blant annet foregår i et samspill mellom integrering av musikalsk arbeid med tradisjonelle musikalske parametre, samtidig som det har fordret brudd med tradisjoner og konvensjoner.

5. Drøfting

5.1 Stemmen som peker ut over stemmen

Språk og musikk er en del av en konstruert realitet i den sosiale verden og eksisterer ikke som noe som er «gitt» til menneskene, skriver Shepherd og Wicke:

In this sense, we must remember that neither «language» nor «music» are phenomena «given» to people. This is true both for the practices to which such terms customarily refer and for *the terms themselves*. There are no such «things» as «language» and «music» which develop and exist independently of human volition. It is true that the practices which these terms gather up, grasp, and present to us are indeed given to us in the sense that they constitute a very important aspect of the constructed reality of the social world (Shepherd & Wicke, 1999 – 2000, s. 128).

I analysen så vi hvordan stemmen forteller om agendaer gjennom stemmen som sanguttrykk og den «indre stemmen» som intensjoner, samt at vi har berørt stemmen i forbindelse med maktstrukturer slik som i forbindelse med kjønn. Disse maktstrukturene stemmen gjenspeiler kommer til uttrykk både aktivt og passivt, skriver Eidsheim og Meizel (2019):

Voice is also a tool used as an expression of active agency. It does not just passively express given values, but can also be actively used to push such values into the private and public realms through concerted vocal expression (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 18).

Siden utøverne spiller konserter med abstrakt vokal uttrykker de, enten det er intensjonelt eller ikke, et sett med verdier som denne sangformen kan tolkes å inneha.⁶³ Stemmen er et nyttig verktøy for å se på verdier i samfunnet vi lever i nå, eller i tidligere samfunn, slik som Eidsheim og Meizel skriver:

Because voice is made to perform, stand in for, and express values within a given society, it's a useful tool with which to take stock of these values, and also offers an opportunity to detect societal changes. In this way, we compare paying attention to what people make their voices do and what we believe about voice to licking a finger and sticking it in the air to determine the wind's direction (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 17).

⁶³ Det kan også være performance eller i tverrfaglige forbindelser, som for eksempel i samarbeid med teater.

Avslutningsvis skal vi se på noen av disse vindretningene og hvordan intensjoner i abstrakt vokal kan sees som en del av denne vinden av endringer i samfunnet og hvilke endringer intervjupersonene også ønsker å være med på å skape.

Siden stemmen har dette rike kommunikasjonespotensialet, peker på maktforhold og kontaktpunkter utenfor seg selv, mener Eidsheim og Meizel at *voice studies* også må se nærmere på disse aspektene, ikke bare stemmen som meningsformidler eller gjennom den tekniske produksjonen av vokallyden. De skriver: «Therefore, voice studies cannot simply ask about the meaning or technical production of the vocal sound, but must ask under which pressures, for whom, to what end, a given voice or vocal community was formed» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 3). Vi har sett på hvilke betingelser denne uttrykksformen har oppstått i, samt årsaker til at intervjupersonene er aktive i denne sjangeren. Funnene innenfor dette handler om musikalsk frihet, en rikere måte å bruke stemmen på og et prosessorientert arbeid i utforskningen av musikk og språk.

En av intervjupersonene så på abstrakt vokal som opprør mot etablerte konvensjoner, både innenfor sjanger, kjønn, institusjoner og en smal sangerrolle som også er knyttet til et politisk engasjement hvor bruken av stemmen er en måte å formidle et ønske om en forandring i verden. Hun beskriver dette som en lengsel og at hennes grunnmotivasjon er basert på en kritisk innfallsvinkel:

Noe som også var litt morsomt, var en låt jeg hadde skrevet for 15 år siden, som forteller litt om hvor ekstremt mye jeg ønsket meg, hvor mye jeg savnet, hvor jeg tenkte at mange ting må forandres her i verden. Virkelig mye. Det er så mye som ikke går bra, så mye folk ikke har skjønt, som er helt blinde, det er så mange som tar dårlige beslutninger. (sangen hadde en) Veldig kritisk stemning. Det å plutselig huske den låten... ut av sånn energi kommer musikken jeg lager, et sånn ønske som støtter opp om den type beslutninger, å tåle veldig mye usikkerhet og tåle å ikke føle tilhørighet og ikke være hjemme noe sted. Da må jeg gå et sted, som jeg ikke vet av ennå, det er prisen på en måte. Det var fint å ha det øyeblikket nå, huske det øyeblikket som en del av grunnmotivasjonen.

Denne avslutningen er ikke ment som en sammenfattet konklusjon, men skal heller bidra med betraktninger som kan omfatte et både/og-perspektiv. Dette fremhever Eidsheim & Meizel som en nyttig innfallsvinkel for *voice studies* i fremtiden:

We need voice studies' collective methodological and epistemological richness and attending divergences to recognize the complex interlocking systems of power within which voice take place. Rather than field-contained inquires that seek coherence and conclusive stories, the hallmark of a broader voice studies is productive dilemmas, irresolutions and suspensions. From such rich inquiry, researchers and practitioners can approach voice not as *either/or* but instead as *both/and*» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 15).

5.2 Konvensjoner

Konvensjoner forteller om reglene og normene som gjelder i et samfunn, som da også kan sees på som grenser. Det første vi skal se på er grenser for vår oppfatning og hvordan språket i seg selv skaper disse. I *Eksistensialisme* av den danske filosofen Johannes Sløk skriver han blant annet om språkets problemstillinger innenfor en eksistensialistisk oppfatning, hvor han skriver at språket i seg selv, kan føre til en begrensning i vårt forhold til verden:

Som barn har vi lært den (verden) å kjenne i takt med at vi lærte språket: vi er kommet inn i den ved å tale om den, eller ved å lære den måte som man i vår kultur taler om den på. Forut for språket er den taus og ukjent, men i språket lukker den seg opp, og den er åpen for oss nøyaktig så langt som språket rekker (Sløk, 1964, s. 56).

Ifølge Shepherd og Wicke strekker ikke språket seg langt nok til å kunne beskrive musikkens mening. De ser på musikkvitenskapens fokus på språklighet som en problematisk trend for feltet:

This trend is sociological thinking—that meaning in music is arrived at primarily through the linguistic discourses in terms of which people make sense of their musical experiences—is consistent with the view that sounds in music must ultimately signify in a way that is not appreciably at variance with the way that sounds in language are taken to signify. It is this kind of thinking that makes musicologists nervous, and rightly so (Shepherd & Wicke, 1999 – 2000, s. 117).

Sløks formulering «Så langt som språket rekker», setter også opp en begrensning, som denne oppgaven har pekt på, gjennom hvilke måter det er lov til å uttrykke seg vokalt på og hvilke måter som er anerkjente. En av intervjupersonene fortalte om hvordan han søkte tilbake til barnets stemmekontroll, gjennom blant annet Roy Hart-skolen, som handler om å gjenlære den avlærte kunnskapen. Abstrakt vokal er også en kunstform som kan utforske det som ligger utenfor dit språket ikke rekker.

Et annet perspektiv rundt nåværende idealer omkring stemmen, er den voksende podcast-kulturen, som påvirker måten vi forholder oss til stemmene omkring oss på og hvordan den kan være med på å definere stemmens rolle i det offentlige rom. Eidsheim og Meizel (2019) skriver: «More than two hundred years after Kempelen's speaking machine, we are accustomed to voices speaking from seemingly anywhere and everywhere» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 2).⁶⁴ Det høres ut som det vokser frem nye idealer for stemmebruk gjennom podcastene, både med tanke på tonefall, distanse og tempo.

⁶⁴ Kempelen's speaking machine: Kempelens snakkemaskin fra 1780-tallet kunne si «hei» på flere språk. «Later, the creators of nineteenth-century speaking machines built on Kempelen's success, including Joseph Fabver, who apparatus touret globally with P. T. Barnum in 1846» (Sun Eidsheim og Meizel, 2019, s. 1). Mer om Kempelens snakkende maskin kan for eksempel leses i artikkelen «The Speaking Machine of Wolfgang von Kempelen» av Dudley og Tarnoczy (1929).

Særlig sistnevnte faktor, virker til å være viktig, med velartikulert informasjon på kort tid. Det ville vært spennende å se på om hvorvidt tilgangen til stemmene omkring oss gjør oss mer sensitive for stemmen eller mer numne. I kontrast til Phil Mintons innfallsvinkel i begynnelsen av oppgaven, om at stemmen er undertrykt, mener derimot Leeuwen at varierte stemmer får mer plass i offentligheten enn noen gang: «A much greater variety of voices can be heard on air [...] The tide is turning» (Leeuwen, 1999, s.127).

I programmet «Spillerom søndag» på P2 diskuteres språk og musikk gjennom flere episoder fra 2019. Her snakker de blant annet om hvordan språket brukes på nye måter i musikk i dag. En av verdiene programleder Kristin Kverndokk trekker frem med uttrykksformen som forbinder språk og musikk, er at den opphøyer ambivalens og flertydighet, som hun mener er det store stikkordet for all kunst i dag: «Vi søker en flertydighet, en ambivalens, noe som kan bety noe på flere plan og ikke er entydig» (Kverndokk, 2019). De andre i debatten uttrykker også en optimisme for uttrykk som utforsker språk og musikk, slik som professor i Musikkvitenskap, Anne Danielsen som ser det som et tegn på at folk forholder seg aktivt til musikalsk lyd: «Jeg synes det virker som om, alt tyder på at, musikken lever i beste velgående. Folk forholder seg virkelig veldig veldig aktivt til musikalsk lyd i vårt samfunn» (Kverndokk, 2019). Komponist og professor ved Norges musikkhøgskole Henrik Hellstenius får avslutte programmet og sier at dette feltet er på et interessant sted hvor ny musikk og mening skapes:

Jeg tror at [...] det krever kanskje noen nye strategier, eller det føder noen nye strategier for det å lage musikk på denne måten, når man kan jobbe med og bearbeide tekst på denne måten, både gjennom teknologi og på andre måter. Det skaper også ny musikk, rett og slett. [...] Jeg er ikke noe redd for det i det hele tatt. Jeg hører jo hele tiden at det er nye, interessante måter musikk og tekst kobles sammen på og skaper ny musikalsk mening for meg. [...] Jeg opplever at dette er et veldig interessant felt akkurat nå (Kverndokk, 2019).

5.3 Kjønn

I et felt som er preget av kvinner, kunne det vært naturlig å innta en innfallsvinkel som handler om hvilke behov som ligger til grunn for at kvinner har benyttet abstrakt vokal og formet denne retningen. Dette kunne vært problemstillingen for hele oppgaven. Selv om teksten ikke har hatt dette som hovedfokus, ser vi likevel hvordan det er kommet til uttrykk både i teksten og mellom linjene. Argumenter for å ha fokus på andre aspekter i denne oppgaven, er at utøverne ikke først og fremst beskriver sine intensjoner med dette som et feministisk prosjekt eller et prosjekt for å utfordre makthierarkier innen musikk, men et musikalsk prosjekt som blant annet handler om å jobbe med språk og musikk.

Det er påfallende at det først og fremst er kvinner som har formet denne sangformen som, ifølge Tonelli, ga kvinner en mulighet til å befinne seg i jazzmiljøer på en måte som føltes autentisk og frigjørende (Tonelli, 2019). Han peker også på at å forstå dette fenomenet handler om å anerkjenne hvordan kvinnene som har formet denne grenen, gjorde det fordi de ikke ville bekrefte normene i vokalistrollen og som har hatt utspring i marginaliserte kvinner fra ulike bakgrunner:

Our understanding of these motivations begins when we acknowledge that free jazz soundsinging emerged largely from a group composed mostly of women marginalised in various ways—not just because of their gender but often also because of their race, their sexuality, or their unwillingness to conform to the norms of the frontline singer—who refused to isolate the various components of their artistic practices from one another (Tonelli, 2019, s. 78).

Dette forteller om kvinnene som var marginaliserte på ulike måter, enten gjennom rase, seksualitet eller for å bekrefte rollen som hovedvokalist og de forventningene det innehar. Gjennom intervjuene har vi sett at det særlig er det siste elementet; det å ikke gå inn i sangerrollen på denne måten; utøverne opponerer mot. En del av det å utforske abstrakt vokal har også oppstått gjennom utdanningene på musikk institusjoner, hvor denne måten å synge på har gitt vokalistene en rolle hvor de står mer på lik linje med de andre instrumentene. Tonelli peker på at det er sterke krefter som er i spill i ekskluderingen i dette feltet, hvor de samme kreftene som motarbeider menn som jobber med frijazz-vokal, ekskluderer kvinner fra å bli akseptert som instrumentalister:

The social forces that legitimise male instrumental expression in the free jazz domain and discourage male vocal expression are one and the same with those that make it difficult for women to be accepted as instrumentalists in that same domain. These are also the same forces that have left soundsinging out of histories of musical experimentalism. These are all dimensions of the gender politics and values that extend from a still-dominant musical modernism that the concept of the mixed avant-garde can help to counteract (Tonelli, 2019, s. 40).

Ettersom denne oppgaven har hatt fokus på klang, kunne en naturlig videreføring ha vært å undersøke hvordan denne parameteren kan indikere bredere bevegelser i samfunnet, for eksempel kjønnsidealene:

By paying attention to aesthetic values around vocal usage and timbre, voice is a useful barometer for broader movements within a given society. For example, what was considered an attractive feminine voice a century ago compared to now might constitute very different vocal performances. In this way, then, voice is made to express deep and broad values, and these values may be articulated and examined through the lens of vocal inquiry» (Eidsheim & Meizel, 2019, s. 17).

Dette er naturligvis ikke et felt som utelukkende gjelder abstrakt vokal, men også andre vokalstiler. En nærliggende antagelse er at den abstrakte vokalutøvelsen åpner for et mer androgynt uttrykk, sammenlignet med operatradisjoner eller kjønnsidealene i pop- og rockmusikk. I kapitlet «Timbre and Gender» skriver Shepherd om tradisjoner og klangidealene:

In both 'classical' and 'popular' musics, timbre, the core of sound, is in different ways constrained by the same harmonic-rhythmic framework. In the case of classical music this constraining takes the form of an insistence on standardized purity (which students are carefully taught to achieve) which compensates for timbre's insusceptibility to being fully notated and thereby being visually controlled a priori to its actual realization in time» (Shepherd, 1991, s. 164).⁶⁵

5.4 Språk og musikk

Slik som nevnt innledningsvis og som vi har sett gjennom drøftingsdelen, peker musikken og stemmen alltid mot noe utenfor seg selv, men her skal vi se hvordan den også kan peke tilbake på seg selv som fenomen. Abstrakt vokal kan synliggjøre de språklige begrensningene i sang og musikk og fremheve de soniske kvalitetene som ofte vies mindre oppmerksomhet. Utfordringen med Saussures (1966) modell, er at den antar at andre former for signifikasjon kan beskrives gjennom språket (Shepherd & Wicke, 1999 – 2000). Det er flere utfordringer ved å tenke at alle former for menneskelig symbolisme signifiserer på samme måte som språk, og Shepherd & Wicke mener at man undervurderer muligheten for at musikk kan være sin egen signifying practice:

It lies in failing to be sufficiently critical about the claims routinely made for the universal relevance of process of signification exemplified through language, and underestimating the possibility that music might be a signifying practice with its own, distinctive process of signification (Shepherd & Wicke, 1999 – 2000, s. 114).

I oppgaven har vi snakket om språk om musikk, språk i musikk og musikken i språk, men vi har også sett at abstrakt vokal peker innover mot ønsket om en felles grunn mellom musikk, tale, språk og sang. Tidlig i oppgaven skrev jeg om abstrakt vokal som en bro mellom musikk og språk, men kanskje er det også et eget land, hvor både språket og forståelsen vi har hatt om musikk til nå, ikke strekker til:

For if it is accepted that music is in some ways distinctive as a signifying practice, that it contributes qualities of human expression, communication, and understanding in ways that are not reducible to other kinds of human

⁶⁵ Om rockidealene skriver han om ulike idealer for kvinner og menn: «The typical sound of a woman-as-sex-object involves a similar comparison. The softer, warmer, hollower tones of the woman singer as emotional nurturer becomes closed off with a certain edge, a certain vocal sheen that is quite different from the male-appropriated hard core if timbre typical of 'cock' rock» (Shepherd, 1999, s. 167).

activity, then a failure to understand the constitutive characteristics and workings of music will constitute also a failure to understand certain important characteristics of human existence. Not only will the «musical experience» remain private and mythologized, something that is assumed to be «unanalyzable.» So will various realms of activity vital and fundamental to human societies that percolate through into forms of expression, communication, and understanding, other than music. Claude Lévi-Strauss was, perhaps, not just being rhetorical when he said that «music itself [is] the supreme mystery of the science of man, a mystery that all the various disciplines come up against and which holds the key to their progress» (Lévi-Strauss 1970), Shepherd & Wicke, 1999 – 2000, s. 144).

6. Avslutning

6.1 Utvikling av fagfeltet

Med tanke på historisk overblikk og beskrivelser av abstrakt vokal og frijazz-vokal i Norge, fant jeg ikke noen gode kilder i arbeidet med denne oppgaven. Det kunne vært nyttig med en bok om feltet som en del av den norske musikk- og jazzhistorien, tatt i betraktning at feltet består av utøvere, slik som de som er intervjuet i denne oppgaven, som både har lange karrierer og en rikdom av betraktninger å komme med.

Vi har sett på flere innfallsvinkler til hvordan abstrakt vokal kan studeres videre. For det første gjennom ulike perspektiver på hvordan fenomenet kan gjenspeile konvensjoner om blant annet vokalbruk og kjønn. En vei videre i dette arbeidet, ville vært å se på koblingen mellom klang og kjønn, slik Alan Lomax har studert dette forholdet innenfor folkemusikken.⁶⁶ Det kan tenkes at abstrakt vokal representerer en større androgynitet i uttrykket, hvilket kan relateres til kjønnsroller i samfunnet. Et aspekt som så vidt er nevnt, men ikke videre drøftet i denne oppgaven, er teknologiens rolle i den historiske utviklingen av abstrakt vokal. Dette er også relevant for prosjekter som utforsker musikk og språk i nåtiden. En musikkpedagogisk tilnærming til feltet kunne vært brukt for å skape et bredere syn på stemmebruk, med et større fokus på lyd, noe som igjen ville gjort at flere mennesker kunne få oppleve en musikalsk mestringsfølelse:

My hope is that this, the first book devoted to tracing these histories, will open doors for singers (especially those previously excluded or alienated from singing) who might, through exposure to the figures and histories to which this book points, feel newly empowered to develop singing practices that feel authentic and relevant to their expertise. I hope it helps lead soon-to-be former «non-singers» to find community through their practices and new identities and embodied pleasures as singers» (Tonelli, 2019, s. 4 - 5).

⁶⁶ Alan Lomax, beskrevet av Leeuwen (1999), viste gjennom sin oversikt av sangstiler i verden, i *Folk Song Style and Culture* (1968), en korrelasjon mellom seksuell undertrykkelse og nasalitet i stemmeklangen: «In cultures which place few restrictions on woman, singing tends to be relaxed and without nasality. Cultures which have a certain degree of permissiveness, yet strongly condemn pregnancy outside of approved relations tend to have female singing styles with greater nasality. Where woman are very much repressed (very early marriages clitoridectomy, very severe sanctions for adulterous women and so) singing tends to be both very tense and very nasal» (Leeuwen, 1999)

6.2 Oppsummering og konklusjoner

Oppgavens problemstilling «Hva er intensjonene bak at noen norske utøvere har valgt abstrakt vokal som hovedretning?», er gjennom intervjuer, analyse og drøfting forsøkt utdypet med kompleksitet og nyanser. I analysen så vi hvordan utøverne gjennom et metodisk arbeide som kan beskrives som intellektuelt, fysisk og prosessorientert, skaper musikk som er fundamentert i verdier som sannhet, oppriktighet og åpenhet for ulike interpretasjonsmuligheter.

For å svare på hva intensjonene bak dette valget var, gikk oppgaven inn på hva det er utøverne undersøker gjennom denne musikkformen. Her så vi at de musikalsk omprioriterer parametre og vi dykket nærmere inn i klang og så på det som en materialitet både innenfor språk og musikk. Kort så vi også på hvordan materialiteten av lyd også oppstår i det rommet musikken blir fremført i.

Abstrakt vokal utforsker språk som soniske kvaliteter, i tillegg til at de integrerer en større del av lydverden omkring oss. En av utøverne fremhevet at dette er en form for musikk som uttrykker et rikt spekter av tidligere absorberte inntrykk. Sjangeren blir også sett på som et opprør mot en undertrykkelse av stemmen, gjennom en gjenlæring av teknikken og rikdommen som finnes i barnestemmen. I tillegg så vi på forholdet mellom kroppen og sangstemmen, samt integrering av de lydene man allerede har i dialekten sin, brukt som musikalske bestanddeler.

Vi så hvordan abstrakt vokal både bryter med konvensjoner og bygger på tradisjonelle musikalske parametre. Utøverne har bakgrunn fra blant annet klassisk sang og jazzvokal, som de både har hatt intensjoner om å gå vekk fra og samtidig bruker som en del av uttrykket. Dette både/og-perspektivet finnes også innenfor aspektet med tilhørighet i musikkformen, den er både en tilgang til å jobbe solistisk, autonomt og i samspill med andre, hvor stemmen står mer likestilt med de andre instrumentene og bryter med en etablert forventning til vokalister.

Dette forventningsbruddet er også knyttet til kjønn og emosjoner, hvor utøverne ønsker å holde tolkningsrommet åpent og ikke være formidlere av bestemte følelser. Vokalmusikk uten ord gjør det tvingende nødvendig å legge fokuset et annet sted enn på selve teksten og dens meningsinnhold. Her så vi også en ambivalens hos utøverne: på den ene siden et ønske om å la lytteren tolke fritt, og på den andre siden en frustrasjon over å bli tillagt emosjonell mening man selv ikke har tenkt.

Abstrakt vokal jobber i stor grad med språket, som uttrykket bryter opp, abstraherer og forsker videre på hva som finnes utenfor der språket rekker. En av utøverne mente at en intensjon var å utfordre hva narrativ er i språket. Dette kan føres tilbake til koblingen mellom musikk og språk, hvor vi så på forbindelsen mellom lyden (både i språk og musikk) og den vilkårlig konstruerte meningsdannelsen. Vi har sett på hvordan den abstrakte vokalen kan fungere som en felles grunn mellom tale, lyd og språk, samtidig som uttrykket åpner for muligheten til å tenke på språket som noe mer fargerikt enn det lingvistikken gjør.

Gjennom denne oppgaven har vi møtt et rikt spekter av perspektiver som utvider forståelsen av denne kunstformen og viser hvorfor utøverne har valgt å gå denne veien i sitt musikalske virke. Kjernen i oppgaven er intensjoner i abstrakt vokal, med sang, stemme og språk som sentrale tema. Vi startet denne teksten med en øvelse om å synge en frase fra en sang man kjenner 40 ganger saktere enn man er vant til, for så å legge merke til hva som skjer med språket og lydene gjennom denne øvelsen. Hvis man møter de nyansene som oppstår med sensitivitet og kompleksitet, er det både en fysisk, musikalsk, språklig, filosofisk og estetisk øvelse – i dette ligger vekten i det tekstløse.

Denne øvelsen kan også være et springbrett til en mer generøs forståelse av stemmen, som fysisk fenomen i verden, som musikalsk bestanddel og som lydlig materialitet. Som Shepherd & Wicke (1999 – 2000) hevder, kan en forståelse av musikk som ikke går via språket, bli en nøkkel til fremgang i andre akademiske felt og materialitet kan være en av innfallsvinklene for å nærme seg dette. Utforskningen av stemme skjer innen et eksponentielt voksende felt (ifølge Eidsheim & Meizel, 2019) kalt *voice studies*. Abstrakt vokal åpner muligheter for å nå inn i dimensjoner vi ennå ikke kjenner til – et undringsrom tilgjengelig for de som har tid, mot og tålmodighet.

Litteraturliste

- Adorno, T.W. (1956). Fragment om musikk og språk. I T.W. Adorno, *Musikkfilosofi*, 7-15. Pax forlag A/S.
- Alnes, J.H. (2020, 31.juli). Hermeneutikk. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/hermeneutikk>
- Barthes, R. (1968). The Death of the Author. I B.W Grant (Red), *I auteurs and authorship - a film reader* (2018), 97 - 100. Blackwell Publishing.
- Barthes, R. (1977). The Grain of the Voice. *Image-music-text*. Hillway.
- Bergh, J. (2016, 12.august). Scat-sang. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/scat-sang>
- Bergh, J. (2020, 6.april). Sidsel Endresen. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/Sidsel_Endresen
- Bruns, G.L. (2014). Hermeneutics. I M. Kelly (Red.), *Encyclopedia of Aesthetics* (2 .utgave). Oxford University Press.
- Bø-Rygg, A. (2003). Etterord. I T.W. Adorno, *Musikkfilosofi*, 181-214. Pax forlag.
- Cave, N. (2020, mars). What are your your plans for the corona pandemic? What do you intend to do to fill the time? A solo preformance from home on the piano?. *The Red Hand Files*. <https://www.theredhandfiles.com/corona-fill-the-time/>
- Combs, M. (2016, 15.april). Meredith Monk and the 'fundamental joy' of singing. *MPR News*. <https://www.mprnews.org/story/2016/04/15/meredith-monk-on-singing-the-souls-messenger>
- Cook, N. (2013). Music as Performance. *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. I M. Clayton, T. Herbert, R.Middleton (Red), 204 -213. Routledge.
- Davidson, J.W. (2004). Music as Social Behavior. *Empirical Musicology: Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. I Clarke E. & Cook N. (Red), 57-75. Oxford University Press.
- DeNora, T. (2004). Musical Practice and Social Structure: A Toolkit. *Empirical Musicology: Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. I E. Clarke E. & N. Cook (Red). 35-56. Oxford University Press.
- DeNora, T. (2003) Adorno, defended against his devotees (s. 1-35) & How does music 'channel' emotion? (s. 83-118). *After Adorno: rethinking music sociology*. I T. DeNora (Red). Cambridge University Press.
- De Poli, G. (2003). Analysis and Modeling of Expressive Intentions in Music Performance. *Annals of the New York Academy of Sciences*. 2003-11, Vol.999 (1), 118-123. New York Academy of Sciences.
- Diamanda Galás. (2020, 21. oktober). *Diamanda's Bio*.
Diamandagalas.com. <http://diamandagalas.com/about/diamandas-bio/>
- Discodogs. (2020, 25. oktober). *Annick Nozati*. Discodogs.

<https://www.discogs.com/artist/573026-Annick-Nozati>

Discodogs. (2020, 14. oktober). *Phil Minton*. Discodogs.

<https://www.discogs.com/artist/202316-Phil-Minton>

Discodogs. (2020, 26. oktober). *Jaap Blonk*. Discodogs.

<https://www.discogs.com/artist/68069-Jaap-Blonk>

Dudley, H. & Tarnoczy, T.H. (1959). The Speaking Machine of Wolfgang von Kempelen. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 1950-03, Vol.22 (2), 151-166.

Eidsheim, N.S. & Meizel, K. (2019). Introduction: Voice Studies Now. I N.S Eidsheim og K. Meizel (Red.), *The Oxford Handbook of Voice Studies*, 1-29. Oxford University Press.

Eidsheim, N.S. (2015) *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*. Duke University Press.

Fjeldsøe, M. & Groth, S.K (2019) 'Nordicness' in Scandinavian music. I T. Howell. *The Nature of Nordic Music* (1.utgave), 1-17. Routledge.

Frith, S. (1989). Why do songs have words?. *Contemporary Music Review*. 5:1, 77-96. Harwood Academic Publishers.

Frith, S. (1990). What is good music?. *Canadian University Music Review*, Vol.10 (2), 92-102.
<https://doi.org/10.7202/1014887ar>

Gittins, I. (2009, 10.april). My performance is catharsis. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/music/2009/apr/10/diamanda-galas-exile>

Gram, H. (2020). *Fonem* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 10. oktober 2020 fra

<https://snl.no/fonem>

Grønli, K.S. (2002, 20.desember). Bakgrunn: Ringenes herre og alvespråkene. *Forskning.no*.

<https://forskning.no/sprak-boker-kunst-og-litteratur/bakgrunn-ringenes-herre-og-alvesprakene/1088371>

Guldbrandsen, E.G. (2004). Bruckners mørke mysterium. Tanker omkring en personlig erfaring. *Studia Musicologica Norvergica* (30), 8-36. Universitetsforlaget.

Guanio-Uluru, L. (2019, 16. august). Fantasy. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/fantasy>

Günel, G., Varma, S. & Watanabe, C. (2020, 9. juni). *A Manifesto for Patchwork Ethnography*. Society for Cultural Anthropology.

<https://culanth.org/fieldsights/a-manifesto-for-patchwork-ethnography>

Hayden, E. (2014). *Sigur Ros's ()*. Bloomsbury Academic.

- Hestholm, M. (Produsent og programleder) (2019). *Spillerom søndag 3.11.2019*. [Audio podkast]. NRK P2. <https://radio.nrk.no/serie/spillerom-soendag/MKRS01004419/03-11-2019>
- Hodson, R. (2007). *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz*. Routledge. Taylor & Francis Group, LLC.
- Hollywood Bowl. (2020). Eight Songs for a Mad King. Sir Peter Maxville Davies. *Hollywood Bowl*. <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/1608/eight-songs-for-a-mad-king>
- Hubro Music. (2020). *Building Instrument*. Hubro Music. <http://hubromusic.com/building-instrument/>
- Kennedy, M. & Kennedy J. B. (2013). Sprechgesang, Sprechstimme. *The Concise Oxford Dictionary of Music* (6. utgave). Oxford University Press.
- Kerman, J. (1965). A Profile for American Musicology. *Journal of the American Musicological Society* (18). 61-69.
- Kjerschow, P.C. (2000). *Før språket - Musikkfilosofiske essays*. Vidarforlaget AS.
- Kvale, S. og Brinkmann S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utgave), Gyldendal Akademisk.
- Kverndokk, K. (Produsent og programleder) (2019). *Spillerom søndag 27.10.2019* [Audio podkast]. NRK P2. <https://radio.nrk.no/serie/spillerom-soendag/sesong/201910/MKRS01004319>
- Leeuwen, T. (1999). *Speech, Music, Sound* (1. utgave). MACMILLAN PRESS LTD.
- Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Transaction Books.
- Ophaug, W. (2010). *Sangfonetikk - En innføring*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Ormestad, H. (2020) *klang i Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 10. oktober 2020 fra <https://snl.no/klang>
- Lidov, D. (2014), *Is Language a Music? Writing on Musical Form and Signification*. Indiana University Press.
- Nasjonalbiblioteket. (2020). Jazzbasen. [jazzbasen.no http://www.jazzbasen.no/](http://www.jazzbasen.no)
- Nasjonalbiblioteket. (2015, 2. desember). Endresen, Sidsel. *MIC Norsk musikkinformasjon*. <http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art2006052314513974904097>
- Meredith Monk. (2020) Meredith Monk Biography. *Meredith Monk*. <https://www.meredithmonk.org/about/biography/>
- Meredith Monk. (1973). *Our Lady of Late* [CD]. Minona.
- McCormick, L. (2012). Music Sociology in a New Key. I J.C. Alexander, R.N Jacobs, P. Smith (Red), *The Oxford Handbook of Cultural Sociology* (s.722-752). Oxford University Press.
- Pedersen, B.E. (2016, 6. februar). Tvillingskjebner. *Dagsavisen*.

<https://www.dagsavisen.no/helg-nye-inntrykk/lydhort/twillingskjebner-1.682814>

Rosensenteret. (2015). *Reise i drømmetida*. Rosensenteret. <http://www.rosesenteret.com/30685781>

Richardson, J. (2012). *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*. Oxford University Press

Richardson, J. (2018). Surrealism in Icelandic Popular Music. I Michell Tony, Dibben, Nicolah *Sound Icelandic*. I Mitchell Tony, Dibben, Nicolah, Þorbjörg Daphne Hall & Árni Heimir Ingólfsson (Red). Equinox.

Sigur Rós. (2002). () [CD]. Smekkleysa Records.

Shepherd, J. og Wicke, P. (1999– 2000) Re-Thinking Music: Disciplinary Implications. *Repercussions-Vol.-7-8*, 105-146.

Shepherd, J. (1991) *Music as social text*. Cambridge.

Sløk, J. (1964). *Eksistensialisme*. Cappelen Damm.

Størvold, T. (2018) *Sigur Rós: reception, borealism, and musical style*. fra Popular Music volume 37/3. Cambridge University Press side 371-391.

Svendsen, L.F.H. (2019, 23. september). Semiotikk. *Store norske leksikon*. <https://snl.no/semiotikk>

Svendsen, L.F.H. & Kolderup, T, (2020): *Jean-Jacques Rousseau* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 30. oktober 2020 fra https://snl.no/Jean-Jacques_Rousseau

Theil, R. (2018, 18.juni). Morfem. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/morfem>

Tjora, A. (2020, 2.juni). sosialkonstruktivisme. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/sosialkonstruktivisme>

Tomlinson, G. (2013). *Evolutionary Studies in the Humanities: The Case of Music*. Critical Inquiry. Vol. 39, No. 4 (Summer 2013), pp. 647-675 Published by: The University of Chicago Press

Tonelli, C. (2019). *Voices Found: Free Jazz and Singing*. Milton:Routledge. Oria Fulltekst tilgjengelig fra: Taylor & Francis eBooks Complete

TONO (u.å). *Om TONO*. tono.no Hentet 1. oktober 2020. <https://www.tono.no/om-tono/>

Tranøy, K.E. (2018, 20.februar). Intensjon. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/intensjon>

Tranøy, K.E. (2015, 12.mai). Intersubjektiv. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/intersubjektiv>

Uten forfatter

«Abstrakt kunst». (2019, 31.mars). I *Store Norske Leksikon*. https://snl.no/abstrakt_kunst

«Bel Canto». (2020). I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet 30. oktober 2020 fra https://naob.no/ordbok/bel_canto

«Genesis». (2020). I *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 30. oktober 2020 fra <https://snl.no/Genesis>

«Surrealisme». (2019, 23. september). I *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/surrealisme>

Vedlegg 1: Informasjonsskriv

Vil du delta i forskningsprosjektet

”Tekstløst, men ikke vektløst”?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å kartlegge noe av feltet innenfor tekstløs vokalmusikk i Norge. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Formålet er tematisk produksjon av kunnskap innenfor vokalfeltet, spesifikt for vokalmusikk uten tekst, men med bruk av språklyder. Oppgaven har et utøverperspektiv og baseres på intervjuer med aktuelle musikere som jobber med vokalmusikk uten tekst i sitt virke, enten gjennom innspillinger eller i konsertsituasjoner. Innenfor dette feltet finnes det problemstillinger omhandlende blant annet:

- Grenser mellom språk og musikk
- Vokallyder og utvikling av disse i musikalsk sammenheng
- Utøvernes bakgrunn
- Kunsteriske prosesser

Prosjektet er et mastergradsprosjekt som skal fullføres høsten 2020.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Universitetet i Oslo er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du får spørsmål om å delta i disse intervjuene fordi du jobber med musikk som utforsker denne musikalske retningen. Utvalget består av norske utøvere i alderen 20-70 år. Utvalget som skal intervjues består av 5-10 utøvere. For å kartlegge hvilke utøvere som er aktuelt å spørre, har jeg lyttet til aktuell musikk som er utgitt, samt spurt andre musikere om de kjenner til utøvere innenfor dette feltet.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det at du er disponibel for et intervju. Det vil ta deg ca. 30 minutter. Spørsmålene du vil få vil omhandle temaene; språk og musikk, vokal-lyder og utvikling av disse, din bakgrunn som utøver og dine kunsteriske prosesser.. Metoden er et semi-strukturert intervju og vil derfor også være åpen for hvor samtalen leder. For å gjengi intervjuet riktig, trenger jeg å gjøre lydopptak, som jeg senere vil slette.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- *Både jeg som student og min veileder ved Universitetet i Oslo vil ha tilgang til opplysningene som blir gitt i oppgaven.*
- *Opptakene som blir gjort vil jeg lagre på en ekstern harddisk som jeg har hjemme og opptakene vil slettes etter bruk. Navnet og kontaktopplysningene dine vil jeg erstatte med en kode som lagres på egen navneliste adskilt fra øvrige data.*

Deltakerne i mastergraden vil kunne gjenkjennes i publikasjon.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes i november 2020. Etter dette vil opplysningene slettes.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- Få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- Å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra *Universitetet i Oslo* har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- *Universitetet i Oslo* ved veileder Kyle Devine, [REDACTED]
- Student: Ane Bjerkan: [REDACTED]
- Vårt personvernombud: Roger Markgraf-Bye. Personvernombudet kan nås via e-post: personvernombud@uio.no
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
(Forsker/veileder)

Eventuelt student

-

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet [*sett inn tittel*], og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i [*sett inn aktuell metode, f.eks. intervju*]
- å delta i [*sett inn flere metoder, f.eks. spørreskjema*] – *hvis aktuelt*
- at lærer kan gi opplysninger om meg til prosjektet* – *hvis aktuelt*
- at mine personopplysninger behandles utenfor EU* – *hvis aktuelt*
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes* [*beskriv nærmere*] – *hvis aktuelt*
- at mine personopplysninger lagres etter prosjektslutt, til* [*beskriv formål*] – *hvis aktuelt*

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. [*oppgi tidspunkt*]

(Signert av prosjektdeltaker, dato)