

«Hot rhythms»: Rytmisk musikk som den vestlige rasjonalitetens andre

Anne Danielsen

*Professor i musikkvitenskap
Universitetet i Oslo*

SAMMENDRAG

Artikkelen problematiserer den rollen svart rytme har spilt innenfor populærmusikkfeltet i etterkrigstiden. Den begynner med en gjennomgang av den historiske bakgrunnen for forestillingen om svart rytme som annerledes, umiddelbar og kroppslig. Deretter drøftes sammenhengen mellom den vestlige dualistiske tilnærmingen til kropp og sjel og den rytmiske musikkens «annerledeshet» og videre hvordan det gjennom å opprettholde bildet av det svarte som mer naturlig – enten i negativ forstand i form av noe vilt og barbarisk eller i positiv som noe mer egentlig – har vært mulig å bruke svart kultur til å negere kjerneverdier i hvit vestlig kultur.

Nøkkelord: Rytme musikk, annerledeshet, primitivisme

Preludium

Musikkvitenskapen har mange blinde flekker i form av alt som ikke kommer til syne i fagets hovedstrøm. Det kan virke som om Even Ruud har sett det som en faglig livsoppgave å gjøre noe med dette, nærmere bestemt gjennom stadig å bringe nye aktører, sjangre eller perspektiver inn i faget. Sammen med Tellef Kvifte var han tidlig ute med å argumentere for at det er umulig å studere musikk uten også å studere kultur (Ruud og Kvifte, 1987). Han var også den som introduserte populærmusikkstudier for studenter og kolleger ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo på 1980-tallet. I dag er populærmusikk en del av kjernevirksomheten ved instituttet med et stort og internasjonalt anerkjent forskningsmiljø.

Even Ruuds eget bidrag til populærmusikkforskningen er feltarbeidet om rockebandet Sunwheels (Ruud og Berkaak, 1994). Han leverte også innsiktsfulle analyser av det som da var et helt nytt medium, nemlig musikkvideoen (Ruud, 1988). Selv forlot han populærmusikkforskningen ganske raskt, men han tok med seg fokuset på musikkens sentrale rolle i identitetsprosesser og i hverdagslivet (Ruud, 2013) inn i musikkterapien, musikkpedagogikken og arbeidet med musikk og helse.

Min egen interesse for musikk, kultur og identitet er formet av Even Ruuds pioner-virksomhet og har ofte rettet seg mot nettopp det som ikke fanges opp av de dominerende perspektivene, det være seg i faget eller musikkulturen. Der Even Ruud har vært mer opptatt av identitetsprosesser på individnivå, har imidlertid jeg rettet blikket mot sjangre og grupper. Særlig har jeg vært opptatt av å anlegge et kritisk blikk på samspillet mellom svarte musikktradisjoner og hvite publikumsgrupper (Danielsen, 2006). På mange måter kan man se hele etterkrigstidens populærmusikkhistorie som en slags afro-amerikanisering av hvite, vestlige lyttevaner (West, 1988: 187). Fra å være en kilde til fornyelse av mainstream på 1950 og -60-tallet via det endelige crossover-gjennombruddet for svart dansemusikk i siste halvdel av 1970-tallet (Danielsen, 2012: 153–55) til dagens situasjon hvor musikkformer med forankring i afrikansk-amerikanske musikktradisjoner nærmest dominerer mainstream. For oppvoksende generasjoner er det like nærliggende å kjøpe musikk av en svart amerikansk artist som av en hvit britisk eller amerikansk (man skal ikke langt tilbake i tid før det ikke var en selvfølge), og rytmiske musikkformer som R&B, rap og elektronisk dansemusikk dominerer i økende grad populærmusikklistene. I lys av dette er det ekstra interessant å kaste et kritisk blikk på hvilken «identitetsjobb» afrikansk-amerikanske musikkformer har gjort, og kanskje fremdeles gjør, for det hvite vestlige pop/rock-publikummet.

I denne artikkelen skal jeg følgelig se nærmere på noen aspekter ved den rollen svart, rytmisk musikk har spilt innenfor populærmusikkfeltet i etterkrigstiden. Med svart rytmisk musikk forstår jeg musikkformer som er utpreget rytmiske og som antas å ha sin opprinnelse i afrikansk musikk eller de antatt afrikanske aspektene ved den afrikansk-amerikanske musikktradisjonen. Jeg skal begynne med å gi et omriss av Vestens lange historie for primitivistiske lesninger av svart kultur. I dette ligger det at man gjerne har betraktet svart musikk som mer spontan, umiddelbar og kroppslig enn for eksempel vestlig kunstmusikk. Deretter vil jeg prøve å beskrive hvordan det vestlige skillet mellom kropp og sjel har produsert en intern annerledeshet som har latt seg leve ut gjennom rytmisk musikk. Til slutt vil jeg antyde noen konsekvenser for vår forståelse av afroamerikansk rytmisk musikk.

Vestens primitivistiske forståelse av «svart rytme»

Allerede for 150 år siden karakteriserte filosofen Georg Wilhelm Hegel afrikaneren som umiddelbar natur, eller med Hegels egne ord:

... negeren [fremviser] det naturlige menneske i hele dets vildhed og ubændighed; man må abstrahere fra al ærefrygt og sædelighed, fra det som kaldes følelse, hvis man vil opfatte ham rigtigt: der er intet at finde i denne karakter som vækker genklang om det menneskelige (Hegel, 1997: 136–37).¹

Dette at afrikaneren ifølge Hegel ikke kjenner allmenne kategorier eller er i stand til å distansere seg fra sin egen eksistens, gjør at det afrikanske i Hegels evolusjonistiske historiefilosofi nærmest må plasseres utenfor historien. Det afrikanske er ikke en gang et tidlig stadium i utviklingen av vår siviliserte verden; det afrikanske fungerer snarere som en negativ grense for hva det menneskelige kan være og blir slik sett navnet på det Andre, på vår motsetning, på noe vi kan definere oss i forhold til: Afrikaneren er det vi ikke er.

Aspekter av denne forståelsen av de Andres kultur som det vi ikke er, gjenfinnes i 1900-tallets komparative musikkvitenskap, forløperen for musikkantropologien og etnomusikologien (som jo nettopp betyr musikologien om de Andre, *ethnos*). Når

1 Opprinnelig fra forelesningene over verdenshistoriens filosofi som Hegel holdt mellom 1822 og 1831.

pionerer som Melville J. Herskovits og senere hans studenter Chris Waterman og Alan Merriam beskrev afrikansk musikk og dermed beredte grunnen for å identifisere de afrikanske aspektene ved afrikansk-amerikansk musikk (se for eksempel Waterman, 1948, 1952; Merriam, 1959), var de ikke så opptatt av det som liknet deres egen vestlige musikktradisjon. De var på jakt etter det som var annerledes. Følgelig fokuserte de overveiende på rytme og overså i stor grad tilstedeværelsen av musikalske aspekter som tradisjonelt har vært viktige i den vestlige musikkulturen, for eksempel harmonikk, melodikk og form. Det er i forlengelsen av en slik tankegang at musikkviteren Kofi Agawu har skrevet en artikkel kalt «The Invention of 'African Rhythm'» (1995), der han nettopp spør etter gyldigheten av den dominerende fremstillingen av afrikansk musikk. Ifølge Agawu er det likhetstegnet som ofte settes mellom afrikansk musikk på den ene siden og rytme på den andre, et resultat av voldsom generalisering på tvers av store forskjeller. Selv om feltarbeidet i Afrika kanskje bare omfattet *ett* lite sted, en landsby, snakkes det om afrikansk musikk i sin alminnelighet. Man generaliserer med grunnlag i en liten bit av et stort kontinent, og lar delen representere det hele.

I boken *Lying up a Nation. Race and Black Music*, utvider Ronald Radano (2003) Agawus kritikk. Radano hevder at fokuset på rytme som den primære og definerende kvaliteten ved svart musikk, er en moderne idé som er dypt sammenknyttet med det han kaller «the dialectics of modern racial ideology». I følge Radano vokste denne dialektikken fram på begynnelsen av 1900-tallet som svar på en spesiell historisk situasjon, nemlig den økende tilstedeværelsen av afrikansk-amerikansk populærmusikk i offentligheten. Radano identifiserer koplingen av rase og rytme som et møte mellom to forskjellige forståelser av *blackness*, nærmere bestemt som avstamning (*descent*) og forflytning (*displacement*). Den første gjelder opprinnelsen til svart rytme og det er her han hevder at den tidlige komparative musikologien er kilden til forestillingen om rytme som et mer naturlig og autentisk, og dermed også primitivt, uttrykk for menneskelig væren (enn andre musikalske aspekter). Denne formen for selvdefinisjon via negasjon, posisjonerte uunngåelig musikkantropologenes egen musikk som mer kulturelt fremskreden enn de Andres musikk – og det uansett om sistnevnte ble beskrevet i positive (deres musikk er mer naturlig) eller negative (deres musikk er usivilisert) termer. Rytme har siden dette vært sentralt i diskurser om svart musikk, og blir stadig vekk definert som «det svarte» ved populærmusikalske sjangre.

I tillegg til denne tendensen til å forstå rytme som opprinnelse i historisk-temporal forstand, identifiserer Radano en spatial akse. Langs denne er svart rytme knyttet

til forflytning, de er «sounds out of place». Dette har sammenheng med de store forflytningene fra sør til nord i tiden etter borgerkrigen og opphevelsen av slaveriet. Med ett var svart musikk mer synlig i offentligheten; svart musikk ble for å si det med Radano «a potent blackness 'on the loose'» (Radano, 2003: 255). Mens svart kultur og svart rytme tidligere var knyttet til bestemte og avgrensede steder, som Afrika eller Sørstatene i USA, førte populærmusikkens fremvekst både i USA og Europa med seg en ny situasjon der «de Andres kultur» blandet seg med og forstyrret homogeniteten i den første kulturen (altså vår kultur). I følge Radano førte dette til at «hot» svart musikk og dens «ragged rhythms» ble oppfattet som uhyggelig, nærmest som en magisk kraft som infiserte alle som kom i kontakt med den. I USA kulminerte dette med 1920-tallets *Jazz age*. Svarte, «hotte» rytmer ble i denne tiden nærmest sett på som en epidemisk trussel. Som en av samtidens skribenter uttrykker det: De kunne «get into the blood of some of our young folks, and I might add older folks, too» (Alan M. Kraut i *New York Times*, 12. februar 1922, sitert i Radano, 2003: 237).

Parallellen til diskursen om rock'n'roll på 1950-tallet, eller rap etter musikkformens kommersielle gjennombrudd tidlig på 1990-tallet, er slående. Begge sjangre har blitt sett på som en trussel mot lov og orden og sivilisasjonen i sin alminnelighet. Det interessante er imidlertid at også representanter som må sies å være plassert innenfor disse kulturene har målbåret et liknende syn på hva som er den svarte musikkens essens, om enn med en mer positiv vinkling. I en mer enn 30 år gammel tekst skriver for eksempel populærmusikkforsker og kultursosiolog Simon Frith:

Whereas Western dance forms control body movements and sexuality itself with formal rhythms and innocuous tunes, black music expresses the body, hence sexuality, with a directly physical beat and an intense, emotional sound—the sound and beat are felt rather than interpreted via a set of conventions. Black musicians work, indeed, with a highly developed aesthetic of public sexuality (Frith, 1983:19).²

Frith beskriver svart musikk som rytmisk, mer naturlig og umediert. Mens vestlige danseformer er karakterisert ved det han kaller «formal rhythms,» uttrykker svart musikk kropp og sex direkte gjennom et «physical beat.» En slik lesning underslår

2 I boken *Performing Rites* fra 1996 tar Frith et oppgjør med primitivismen i diskursen om de svarte aspektene ved rock og vier et helt kapittel til kritikk av koplingen mellom rytme og kroppslig begjær: «the equation of rhythm and sex is a product of high cultural ideology rather than of African popular musical practice» (Frith, 1996: 141).

det faktum at musikken er skapt og formet. Musikken blir tvert imot fremstilt som et direkte uttrykk for kroppen, og dermed som noe som aldri blir gjenstand for kulturell prosessering eller krever noen som helst kompetanse på resepsjonssiden.³

Rytme som stedet for vestens interne annerledeshet

Den vestlige fortolkningen av svart musikk er med andre ord preget av «det svarte» som et negativt definert komplement til den vestlige, siviliserte «hvite» kulturen: Det svarte har blitt forstått som det hvites motsetning, som det vi ikke er. Denne forståelsen av svart kultur har, som beskrevet ovenfor, en lang historie i Vesten. Vestens syn på svart rytme er imidlertid også preget av dens potensiale som «avtaker» for det man kunne kalle vestens interne andre. Denne interne annerledesheten er en slags anti-posisjon som følger av det dominerende vestlige dualistiske synet på sjel og kropp. Mer presist synes privilegeringen av sjel over kropp, som ligger dypt forankret i vestlig religion og filosofi, å ha produsert en indre spenning i vestlig kultur med fornuft og kontroll som den ene og første posisjonen i dikotomien og følelsen og begjæret som den andre og fornektede.

Den svarte rytmiske musikkens potensiale som et sted å leve ut denne fornektede *interne* annerledesheten, ligger nettopp i den rytmiske tradisjonens tilknytning til Vestens *eksterne* andre. Den annerledesheten som røttene i svart kultur gir, blir viktig for opprørskraften i etterkrigstidens populærmusikk. Akkurat som Hegels beskrivelse ikke egentlig handler om afrikaneren, men om den afrikaneren Hegel trengte for å definere sin egen kultur, er det med andre ord kanskje også slik innenfor populærmusikkfeltet at forestillingene om «de svarte røttene» først og fremst er produsert av behovet for å identifisere det ved feltet som er annerledes målt mot sentrale verdier i den dominerende, offisielle vestlige kulturen. Det er nærmest som om den fornektede polen ved den motsetningen som produseres *innenfor* rammen av det vestlige dualistiske verdensbildet eksternaliseres: Den leves ut gjennom «importerte» former for annerledeshet, gjennom rytmisk musikk med svart opprinnelse. Denne dynamikken er ikke ny: Som Eric Lott påpeker i sin viktige bok om *black minstrelsy* (1993), har svart underholdning en lang historie som et slikt fristed fra den dominerende vestlige kulturens krav om fornuft, kontroll og åndsnærvær.

³ I løpet av de siste tiårene har det blitt utgitt flere større musikk-analytiske og musikkantropologiske arbeider med fokus på estetiske og spilletekniske aspekter ved afrikansk-amerikansk musikk (se for eksempel Danielsen, 2006; Iyer, 2002; Monson, 1996).

I etterkrigstiden har svarte rytmer på dansegulvet nettopp representert en slik mulighet for å slippe unna «hodet» og komme i nærkontakt med sider av livet som ofte forblir ufokusert i typiske vestlige bevissthetsorienterte tenkemåter.

Det er i denne glidningen fra svart produksjon til hvit resepsjon, at den vestlige meningen med rytmask musikk utspiller seg. På produksjonssiden er det *de facto* lite som tyder på at denne musikken er mer «driftsstyrt» enn en hvilken som helst annen musikk. Formingen, selve produksjonen av en god funk-groove for eksempel, krever ikke bare ekstrem rytmask presisjon over lange tidsstrekker men også *coolness* i betydningen kontroll av uttrykk og energi (se for eksempel Danielsen, 2006). Det er videre slik at mange rytmiske «svarte» musikktradisjoner ikke bare er musikk, men også temmelig *komplisert* musikk – med en avansert polyrytmisk oppbygning og performative kvaliteter på høyt nivå. På resepsjonssiden er det imidlertid like fullt en tendens til å overse de musikalsk-tekniske aspektene ved svart rytme (og kunne man legge til, dans). Mange tror for eksempel at rytmask musikk ikke er avhengig av enkeltindividers usedvanlige evner (slik man er i vestlig musikkultur): Alle kan være med og alle kan spille. Som Agawu påpeker i sin kritikk av «oppfinnelsen» afrikansk rytme, er det også en utbredt misforståelse med hensyn til andre kulturers musikk at det ikke er forskjell på godt og dårlig, bare på god og dårlig funksjon. Ifølge Gates finner man det samme innenfor litteraturfeltet, hvor svarte tekstens *tekstlige* kvaliteter ofte har blitt undertrykt eller behandlet som om de var transparente (Gates, 1987: xix). Istedenfor å vurdere svart tekst som tekst, eller svart musikk som musikk, som kunstferdig form, har man vært opptatt av *funksjon*, av hvordan musikken fungerer i en gitt kontekst, og da særlig det man oppfatter som den opprinnelige konteksten (hvilket som regel har falt sammen med den mest etniske).

Som i mye annen musikk er det også slik i rytmask musikk at når utformingen er perfekt og det spilles med teknisk overskudd, blir det tekniske nivået transparent. I motsetning til hva gjelder musisering innenfor den vestlige kunstmusikktradisjonen, hvor man forventer høyt teknisk nivå, er det imidlertid mindre forventninger til og kunnskap om de tekniske sidene ved rytmask musikk. De tekniske aspektene ved rytmask musikk har derfor en tendens til å forbli usynlige. Dette er i forandring, noe som blant annet gjenspeiles av den økende inkluderingen av svarte rytmiske sjangre i musikkutdanningsinstitusjonene. Først ute her var institusjonaliseringen av jazz i utdanningsinstitusjonene på 1970-tallet (for en interessant diskusjon av konsekvensene av denne institusjonaliseringen, se for eksempel Ake, 2002: kapittel 5). Med etableringen av Rytmask Musikkonservatorium (RMC) i København i 1986,

ble også andre amerikanske rytmiske tradisjoner, som blant annet blues og afrocubansk dansemusikk, tatt inn i varmen. Det er imidlertid fremdeles flere rytmiske stilarter, og da særlig de med kommersiell appell, som i liten grad nyter aksept. Ikke minst gjelder dette den kommersielle delen av den elektroniske dansemusikken.

Kombinasjonen av manglende kunnskap om tekniske aspekter ved musiseringen i mange rytmiske sjangre og det faktum at slike tekniske aspekter ofte er transparente i lyttingen nettopp når de fungerer, legger veien åpen for det man kunne kalle forvekslingen av *hot* og *cool*. Man antar at produksjonen er hot fordi resepsjonen er det: Virkningen av musikken trer inn i kunstmidlenes sted, i den forstand at virkningen slik man opplever den, legges til grunn for forståelsen av *hvordan virkningen har kommet i stand*. Det at de tekniske sidene ved det å spille rytmisk musikk ofte ikke er hørbare for lytteren, blir ytterligere forsterket av den tendensen til en primitivistisk lesning av svart kultur i Vesten som er beskrevet ovenfor – med det resultat at svart musikk høres som uttrykk for begjær og natur.

Også det at rytmisk musikk kan sies å fremelske en form for umiddelbarhet i erfaringen spiller inn: tilstedeværelsen på dansegulvet forveksles med at musikken selv er umiddelbar. Dette gjør at meningen med utpreget rytmisk, såkalt groove-basert musikk, i den vestlige pop-diskursen ofte ender opp som kroppslighet i positiv eller negativ forstand. Musikken høres i forlengelsen av disse sjangrenes «barbariske» opprinnelse hos de Andre som noe naturlig og mer egentlig i positiv forstand, alternativt som rått, ukontrollert og uforedlet begjær, en truende påminnelse om primærbehovenes evige tilstedeværelse.

Tiden går – mytene består?

Suget etter annerledeshet er et sentralt aspekt ved populærmusikkhistorien gjennom hele det 20. århundre. Jazz ble også oppfattet som en subversiv kraft mot den dominerende kulturens verdier (Levine, 1978) og Robert Pattison har fortolket hele rockehistorien som et opprør mot rasjonalitet og orden, eller Vestens offisielle «super-ego» som han kaller det. Det er mye som tyder på at nettopp de antatt «svarte» aspektene ved populærmusikkfeltet, særlig rytme men også et røft klangideal, har fungert som bærere av den annerledesheten som stadig nye generasjoner av populærmusikkens publikum har vært på jakt etter. Eller for å si det med Radano og Bohlman (2000: 33): «The imagic power of 'blackness' appears as a dislocated,

fragmentary hypertext of post-World War II American popular sound.» Vår samtids økende begeistring for rytmiske sjangre – det være seg EDM, R&B, neo-soul eller hip-hop – ligger kanskje nettopp i at dette er blant dagens mulige svar på Vestens behov for det umiddelbare, kroppslige og sansemessige.

Referanser

- Agawu, K. 1995. The invention of 'African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, 48/3, 380–95.
- Ake, D. (2002). *Jazz cultures*. Berkeley: University of California Press.
- Berkaak, O. A. & Ruud, E. (1993). *Sunwheels: Fortellinger om et rockeband*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Danielsen, A. (2006). *Presence and pleasure: The funk grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Danielsen, A. (2012). The Sound of Crossover: Micro-rhythm and Sonic Pleasure in Michael Jackson's 'Don't Stop «Til You Get Enough'». *Popular Music and Society*, 35(2), 151–168.
- Frith, S. (1983). *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. London: Constable.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gates, H. L. (1987). Introduction. I H. L. Gates (red.) *Figures in Black. Words, Signs and the Racial Self*, s. i–xxxii. New York: Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (1997). *Forelæsninger over historiens filosofi [Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte]*. Oslo: Gyldendal.
- Iyer, V. (2002). Embodied mind, situated cognition, and expressive microtiming in African-American music. *Music Perception*, 19(3), 387–414.
- Levine, L. (1978). *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Oxford: Oxford University Press.
- Lott, E. (2013). *Love & theft: Blackface minstrelsy and the American working class*. New York: Oxford University Press.
- Merriam, A. (1959). Characteristics of African Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 11, 13–19.
- Monson, I. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.

- Pattison, R. (1987). *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Radano, R. M. (2003). *Lying up a nation: Race and black music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Radano, R. M. & Bohlman, P. V. (red.) (2000). *Music and the racial imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ruud, E. & Kvifte, T. (1987). *Musikk-identitet-musikkformidling*. Oslo: Universitetet i Oslo. Hentet 17. februar 2017 fra <http://www.hf.uio.no/imv/personer/vit/evenru/musikk-og-identitet/>.
- Ruud, E. (1988). *Musikk for øyet: Om musikkvideo*. Oslo: Gyldendal.
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Waterman, R. (1948). 'Hot' Rhythm in Negro Music. *Journal of the American Musicological Society*, 1, 24–37.
- Waterman, R. A. (1952). African Influence on the Music of the Americas. I S. Tax (red.) *Acculturation in the Americas*, s. 207–218. New York: Cooper Square.
- West, C. (1988). On Afro-American Popular Music: From Bebop to Rap. I C. West (red.) *Prophetic Fragments*, s. 177–187. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Company.