

Masteroppgave i musikkpedagogikk:

**SANGUNDERVISNING I ROCK
MED UTGANGSPUNKT I
SJANGERENS ESTETIKK**

Av: Ingvild Hasund

**Norges Musikkhøgskole
Våren 2012**

Vedlegg 1 til masteroppgaven.

Abstract:

Sangundervisning i rock med utgangspunkt i sjangerens estetikk

Ingvild Hasund

Masteroppgave i musikkpedagogikk, Norges musikkhøgskole våren 2012

Fagområdet for rytmisk sang vokser, både i form av at rytmisk sang har fått en selvfølkelig plass ved musikkutdanningsinstitusjoner, og i form av utdanning av flere rytmisk skolerte sangpedagoger. Denne avhandlingen konsentrerer seg om den rytmiske underkategorien rock, og setter fokus på sentrale estetiske idealer for rockesang. Målet med denne undersøkelsen er å bidra til didaktisk refleksjon rundt sangundervisning i rock ved å se på hvordan man kan inkludere disse estetiske idealene i sangundervisningen for å fremme et sjangerfortrolig uttrykk. I denne avhandlingen brukes en vid definisjon på begrepet rock, og undersøkelsen er også bred i den forstand at den ikke fokuserer på et bestemt skoleslag, men på sangundervisning generelt.

Gjennom kvalitative forskningsintervjuer med tre formidlere av estetiske idealer i rock; en programleder fra TV og radio, en musikkprodusent og låtskriver, og en frilans radio DJ, forsøker jeg å finne ut hva som er sentralt i vår vurdering av sanglige uttrykk og av en stemme i seg selv. Det empiriske materialet knyttes hovedsakelig til filosofisk litteratur av Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty og Martin Heidegger, og til kulturteoretisk teori av Simon Frith og Tia DeNora, samt til didaktisk teori av Lucy Green, Göran Folkestad og Frede V. Nielsen.

Avhandlingen tar stilling til estetikkbegrepet i rock og teorier om formell vs. uformell læring, i tillegg til å synliggjøre de sentrale estetiske idealene for rockesang, for å komme til en forståelse av hva som bør være fokus for sangundervisning i denne sjangeren.

Forord:

Arbeidet med masterprosjektet mitt har vært en utrolig lærerik prosess, og jeg vil først og fremst rette en stor takk til min veileder Øivind Varkøy, som har bidratt med konstruktive innspill og inspirerende samtaler gjennom hele skriveprosessen. Jeg vil også takke informantene mine; Asbjørn Slettemark, Martin Sjølie og Claire Sturgess, som var villige til å dele sin kunnskap om rock med meg. Jeg setter stor pris på den tiden og innsatsen som disse fire menneskene har viet til meg og mitt prosjekt.

Jeg vil også takke min nærmeste familie, som har støttet meg og hatt tålmodighet med meg gjennom denne lange og intense prosessen. Uten dere hadde jeg ikke klart å gjennomføre dette! Spesielt stor takk til Simon, og til mine foreldre, som har passet på Selma og Oscar mens jeg har skrevet! Det var til stor hjelp!

Ikke minst vil jeg takke min arbeidsgiver, Ringerike videregående skole, som har vist forståelse for at jeg har hatt behov for å fokusere på studiene de siste ukene før innlevering, og elevene mine, som alltid inspirerer meg. Jeg håper at dere får nyte godt av det jeg har lært!

INNHOLDSFORTEGNELSE

| | |
|---|----|
| VEDLEGG 1: ABSTRACT | 3 |
| FORORD | 4 |
| INNHOLDSFORTEGNELSE | 5 |
| | |
| 1: INNLEDNING OG PROBLEMSTILLINGER | 8 |
| 1.1 BAKGRUNN FOR MIN INTERESSE FOR OMRÅDET | 8 |
| 1.2 PROBLEMSTILLING OG DELPROBLEMSTILLINGER | 9 |
| 1.3 MÅLET FOR OPPGAVEN | 9 |
| 1.4 FAGLIG RELEVANS | 9 |
| 2: DEFINISJONER AV SENTRALE BEGREPER OG BESKRIVELSE AV FELTET | 11 |
| 2.1 BEHOV FOR DEFINISJONER | 11 |
| 2.2 DEFINISJON AV ESTETIKK | 11 |
| 2.3 DET TRADISJONELLE ESTETIKKBEGREPET MED UTGANGSPUNKT I IMMANUEL KANTS FILOSOFI | 12 |
| 2.3.1 Begrepets opphav | 12 |
| 2.3.2 Immanuel Kants estetiske filosofi | 13 |
| 2.3.3 Kunstsyn basert på den kantianske estetikken | 14 |
| 2.4 DEFINISJONER AV BEGREPENE POP OG ROCK | 14 |
| 2.4.1 Mange ulike begreper i bruk | 15 |
| 2.4.2 Pop og rock- hva er forskjellen? | 15 |
| 2.4.3 Et sosiologisk perspektiv på pop og rock: Populærkultur eller massekultur? | 16 |
| 2.4.4 Valg av definisjon som gjelder for avhandlingen, og begrunnelse for valget | 17 |
| 2.5 BAKGRUNN FOR ESTETISKE IDEALER I ROCKESANG OG BESKRIVELSE AV FELTET | 18 |
| 2.5.1 Ungdomskultur | 18 |
| 2.5.2 Rockens alvor | 18 |
| 2.5.3 Rockens kraft | 19 |
| 2.5.4 Rockens legitimeringsprosess | 19 |
| 2.5.5 Annen forskning relatert til temaet | 20 |
| | |
| 3: PRESENTASJON AV RELEVANT TEORI FOR UNDERSØKELSEN | 21 |
| 3.1 KUNSTSYN I ROCK | 21 |
| 3.2 KAN FLERE FILOSOFIER TREKKES INN SOM UTGANGSPUNKT FOR KUNSTSYNET I ROCK? | 21 |
| 3.2.1 Maurice Merleau-Ponty og fenomenologi | 22 |
| 3.2.2 Estetisk uttrykk gir eksistens til det som uttrykkes | 23 |
| 3.2.3 Martin Heidegger: Kunstnerens rolle i kunstopplevelsen | 24 |
| 3.2.4 Heideggers forståelse av begrepet <i>téchne</i> | 24 |
| 3.2.5 Kunstneren som forbindelse mellom verden som den er og menneskene | 25 |
| 3.3 ESTETIKK OG ROCK? FRA KANTIANSK TRADISJON TIL DENORAS MUSIKK I HVERDAGEN | 25 |
| 3.3.1 Rockens karakter | 25 |
| 3.3.2 Kritiske holdninger til begrepet estetikk | 26 |
| 3.3.3 Et vidt syn på estetikk | 27 |
| 3.3.4 Tia DeNora og musikk i hverdagen | 28 |
| 3.3.5 Musikk og identitetskonstruksjon | 29 |
| 3.3.6 Forståelsen av estetikk i rock | 30 |

| | |
|---|-----------|
| 3.4 STEMMEN SOM BÆRER AV SYMBOLER: SIMON FRITH, ROLAND BARTHES OG THE GRAIN OF THE VOICE | 31 |
| 3.4.1 <i>Frith om stemmen i rock</i> | 31 |
| 3.4.2 <i>Roland Barthes og The grain of the voice</i> | 32 |
| 3.4.3 <i>Kroppen i stemmen- det sensuelle elementet ved grain</i> | 33 |
| 3.4.4 <i>Stemmen som symbolbærer- det symbolske elementet ved grain</i> | 33 |
| 3.4.5 <i>Hvorfor har noen sangere grain, mens andre ikke har det?</i> | 33 |
| 3.4.6 <i>Sangeren må ikke kvele symbolene ved å være for dominerende i uttrykket</i> | 34 |
| 3.4.7 <i>Grain i stedet for skoloring?</i> | 35 |
| 3.4.8 <i>The grain of the voice i rock</i> | 36 |
| 3.5 KAN ROCK BETRAKTES SOM KUNST? | 36 |
| 3.5.1 <i>Adorno og Horkheimers kritikk av massekulturen</i> | 37 |
| 3.5.2 <i>Frith sitt forsvar av populærmusikken</i> | 37 |
| 3.5.3 <i>Musikk som er stor i seg selv, stor i sin samtid og nyskapende er kunst</i> | 38 |
| 3.5.4 <i>Rockens transcendens og livets alvor</i> | 39 |
| 3.6 DIDAKTISK TEORI RELATERT TIL OPPGAVEN | 39 |
| 3.6.1 <i>Lucy Green og populærmusikalske læringspraksiser</i> | 40 |
| 3.6.2 <i>Göran Folkestad: Formelle og uformelle lærings situasjoner og praksiser versus formelle og uformelle måter å lære på</i> | 40 |
| 3.6.3 <i>Frede V. Nielsen: Fagdidaktiske grunnposisjoner og musikk som sangfag</i> | 41 |
| 4: DESIGN OG METODE | 43 |
| 4.1 MASTERPROSJEKTETS OPPBYGNING | 43 |
| 4.2 BAKGRUNN FOR VALG AV METODE FOR UNDERSØKELSEN | 44 |
| 4.3 KVALITATIVE FORSKNINGSINTERVJUER | 44 |
| 4.3.1 <i>Hva kjennetegner kvalitative forskningsintervjuer?</i> | 44 |
| 4.3.2 <i>Inter View: Utveksling av synspunkter</i> | 44 |
| 4.4 FORBEREDELSE TIL UNDERSØKELSEN | 45 |
| 4.4.1 <i>Litteraturgjennomgang og spesifisering av tema</i> | 45 |
| 4.4.2 <i>Utvalg av informanter</i> | 45 |
| 4.4.3 <i>Informantene ikke konfidensielle</i> | 45 |
| 4.4.4 <i>Informantene</i> | 46 |
| 4.4.5 <i>Utarbeiding av intervjuguide og bruken av denne</i> | 47 |
| 4.4 PRAKTISK GJENNOMFØRING | 48 |
| 4.4.1 <i>Intervjuenes setting</i> | 48 |
| 4.5 BEHANDLING AV INFORMASJONEN | 49 |
| 4.5.1 <i>Transkripsjon av innspilte intervjuer</i> | 49 |
| 4.6. TOLKNING AV EMPIRISK MATERIALE OG TEORI: HERMENEUTISK ANALYSE AV INTERVJUER, UTDRAK FRA MUSIKKJOURNALISTISKE TEKSTER OG TEORI | 50 |
| 4.6.1 <i>Hermeneutikk: Tolkning og refleksjon</i> | 50 |
| 4.6.2 <i>Hovedretninger i hermeneutikken</i> | 50 |
| 4.6.3 <i>Den hermeneutiske tolkningsprosessen</i> | 51 |
| 4.7 OPPSUMMERING: METODE OG DESIGN | 53 |
| 5: RESULTATER FRA DEN KVALITATIVE UNDERSØKELSEN | 55 |
| 5.1 RELEVANT INFORMASJON FOR KAPITTELET I SIN HELHET | 55 |
| 5.2 VIKTIGE ESTETISKE IDEALER RELATERT TIL DET SANGLIGE UTTRYKKET I ROCK | 56 |
| 5.2.1 <i>Idealet om autentisitet</i> | 56 |
| 5.2.2 <i>Idealet om nostalgi i kombinasjon med originalitet</i> | 62 |
| 5.2.3 <i>Idealet om kommunikasjon av følelser</i> | 70 |
| 5.2.4 <i>Idealet om stemmekontroll</i> | 79 |

| | |
|---|------------|
| 5.2.5 <i>Et anti-ideal: Klengen av skolering</i> | 83 |
| 5.3 UTVIKLING AV ET SANGLIG UTTRYKK SOM HARMONERER MED DE ESTETISKE IDEALENE I ROCK | 85 |
| 5.3.1 <i>Hvordan mener informantene at et godt sanglig uttrykk innen rock utvikles?</i> | 86 |
| 5.4 KAPITTELOPPSUMMERING | 88 |
| 5.4.1 <i>Hovedfunn- estetiske idealer for rockesang (delproblemstilling 1)</i> | 88 |
| 5.4.2 <i>Hovedfunn- utvikling av et sanglig uttrykk som harmonerer med de estetiske idealene i rock (delproblemstilling 2)</i> | 89 |
| 5.4.3 <i>Videre arbeid med hovedfunnene</i> | 89 |
| 6: DRØFTING AV DE ESTETISKE IDEALENE FOR ROCKESANG | 90 |
| 6.1 THE GRAIN OF THE VOICE | 90 |
| 6.1.1 <i>Forståelsen av the grain of the voice tosidig</i> | 90 |
| 6.1.2 <i>Forbindelse mellom stemmens sensuelle appell og stemmens særpreg</i> | 91 |
| 6.1.3 <i>Sangeren som skaper av symboler: Forbindelse mellom sangerens autentisitet og the grain of the voice</i> | 91 |
| 6.1.4 <i>Autentisitet: Evne til å synliggjøre symbolene på sangerens og lytterens felles verden. En forbindelse mellom autentisitet, grain, og téchne</i> | 92 |
| 6.2 STEMMENS SÆRPREG, SANGERENS SYMBOLSKAPENDE EVNE OG SANGERENS AUTENTISITET SETT I FORHOLD TIL LYTTERENS PERSPEKTIV | 93 |
| 6.2.1 <i>Autentisitet og identitetskonstruksjon: Tia DeNora</i> | 94 |
| 6.2.2 <i>Stemmens særpreg- en sensuell appell som treffer alle lyttere?</i> | 94 |
| 6.2.3 <i>Hva er det som vekker følelser i lytteren?</i> | 95 |
| 6.2.4 <i>Å skimte sjelen gjennom det sanglige uttrykket</i> | 95 |
| 6.2.5 <i>Hvorfor er Barthes så skeptisk til sjelen?</i> | 95 |
| 6.2.6 <i>Anti-idealet om klengen av skolering og Barthes</i> | 97 |
| 6.2.7 <i>Idealet om stemmekontroll versus anti-idealet om klengen av skolering</i> | 97 |
| 6.3 ROCK SOM KUNST OG SOM KILDE TIL ESTETISKE OPPLEVELSER: DE ESTETISKE IDEALENE OG DEN ESTETISKE FUNKSJONALITETEN | 98 |
| 6.3.1 <i>Det personlige uttrykket som noe originalt: rom for nostalgi</i> | 98 |
| 6.3.2 <i>De estetiske idealene og den estetiske funksjonaliteten</i> | 98 |
| 6.4 ROCKEUTTRYKKET: ET RESULTAT AV NATURTALENT, ERFARING, HARDT ARBEID OG MUSIKALSK INTERAKSJON MED ANDRE MUSIKERE GJENNOM UFORMELLE LÆRINGS PRAKSISER | 99 |
| 7: REFLEKSJON: TILNÆRMING TIL SANGUNDERVISNING I ROCK MED UTGANGSPUNKT I SJANGERENS ESTETIKK | 100 |
| 7.1 PÅMINNELSE: PROBLEMSTILLING OG DET VIDE ROCKEBEGREPET | 100 |
| 7.2 HVORDAN INKLUDERE DE ESTETISKE IDEALENE I UNDERVISNINGEN? | 100 |
| 7.2.1 <i>Sangpedagogens generelle holdning og didaktiske grunnposisjon</i> | 100 |
| 7.2.2 <i>Hva bør man tenke på som viktige fokus i sangundervisningen?</i> | 101 |
| 7.2.3 <i>Pedagogens rolle som veileder og balanse mellom lærerstyrte og elevstyrte aktiviteter: Nøkkelen til sjangerfortrolighet?</i> | 104 |
| 7.3 AVSLUTTENDE TANKER | 104 |
| REFERANSELISTE | 105 |
| VEDLEGG 2: INTERVJUGUIDE | 110 |
| VEDLEGG 3: ENGELSK INTERVJUGUIDE | 112 |

1: INNLEDNING OG PROBLEMSTILLINGER

1.1 BAKGRUNN FOR MIN INTERESSE FOR OMRÅDET

Jeg har alltid vært veldig glad i den musikalske sjangeren rock, og har også alltid oppfattet denne sjangeren som veldig fri når det gjelder regler for hva man kan og ikke kan gjøre, musikalsk sett. Sjangerens rammer er romslige, og ofte flyter flere andre relaterte sjangre sammen og danner nye rockeuttrykk. I utgangspunktet ønsket jeg å se på estetiske idealer i pop og rock, men har etter nøye vurdering besluttet å bruke ordet rock i vid forstand. Dette skal jeg forklare nærmere i definisjonen av sentrale begreper for avhandlingen. Som sanger har jeg selv hentet mye inspirasjon fra alle de særegne vokaluttrykkene man finner i rock. Det finnes så mange spennende stemmer, og så mange modige uttrykk. Kanskje er det dette mangfoldet som gjør at sjangeren har så bredt nedslagsfelt?

I jobben min som sangpedagog på videregående skole opplever jeg at rock er noe som elevene mine har et nært forhold til, og som inspirerer dem til å lete etter sitt eget uttrykk: Dersom rammene er store, så er det også lettere å passe inn med sin stemme og sitt uttrykk. Det er en den ene siden av saken. Men, på den andre siden, er jeg ikke så sikker på at denne friheten er så stor som den kan virke. Det finnes mange ulike stemmetyper og mange måter å uttrykke seg på, men det slår meg likevel at det så fort kan låte "feil" på en eller annen måte. Det er denne tanken som har satt i gang masterprosjektet mitt.

Om jeg som *sangpedagog* lytter til en elev som synger, så kan jeg registrere for eksempel vokal smidighet og evne til å synges gjennom et stort register eller at elevens klangplassering er perfekt. Jeg kan også høre at eleven fraserer smakfullt i forhold til pulsen, forholder seg til rytmikk på en overbevisende måte, improviserer godt og evner å tilpasse seg sjangeren som er aktuell. Kanskje synger også eleven med en levende og på mange måter god formidling. Likevel kan altså uttrykket låte feil, og det kan etterlate meg som *lytter* uberørt. Det er noe vesentlig som mangler, som ikke alltid er like lett å få tak i, mener jeg. Og hva dette er, er på mange måter det jeg håper å finne ut gjennom

undersøkelsen min. Jeg ønsker å sette fokus på hva som berører oss og gjør at vi oppfatter sanglige uttrykk i rock som gode, for å se hva som viser seg som sentralt i sjangerens estetikk. Ut i fra dette håper jeg å kunne finne en tilnærming til sangundervisning i rock som harmonerer med det som jeg velger å kalle *de estetiske idealene* på en bedre måte.

1.2 PROBLEMSTILLING OG DELPROBLEMSTILLINGER

Problemstillingen for denne oppgaven er:

Hvordan kan man inkludere de estetiske idealene for rockesang i sangundervisningen for å bidra til å utvikle et sanglig uttrykk som fremstår som sjangerfortrolig?

For å komme fram til et svar på denne problemstillingen, må jeg gå veien om to delproblemstillinger, som jeg må undersøke nærmere:

1. Hva er de sentrale estetiske idealene for rockesang?
2. Hvordan utvikles et sanglig uttrykk som harmonerer med disse estetiske idealene?

1.3 MÅLET FOR OPPGAVEN

Hovedvekten i avhandlingen ligger i den første delproblemstillingen, og den vies derfor mest plass. Delproblemstilling to skal tjene til å inspirere refleksjon rundt hovedproblemstillingen. Svaret på hovedproblemstillingen må bare betraktes som en refleksjon, og ikke en konkret fremgangsmåte. Jeg vil understreke at jeg *ikke* forsøker å komme fram til en ny metode for sangundervisning, men at jeg er på jakt etter informasjon som kan bidra til didaktisk tenkning rundt fagområdet rytmisk sang, med fokus på underkategorien rock.

1.4 FAGLIG RELEVANS

Rytmisk sang er et fagområde som er i rask vekst, og vi har derfor behov for å definere sentrale elementer ved underkategorier av rytmisk sang, for å unngå å påtvinge rock jazzens estetikk, eller motsatt. Læreplanen for videregående skole utfordrer

pedagogene, fordi det kreves at eleven involveres i repertoarvalg, og at man jobber med en variasjon av musikalske sjangre (Utdanningsdirektoratet, 2006). Ive Buch Romme (2009) viser i undersøkelsen *Klassisk sangpedagog vs. rytmisk repertoar: En undersøkelse av sangundervisning i videregående skole* at det er behov for større faglig bevissthet. Rock er en sjanger som lett kan undervurderes og oppfattes som enkel av både klassisk og rytmisk skolerte musikere, siden musikken ikke nødvendigvis stiller høye krav til teori og teknikk. Definisjon av estetiske idealer for utøving av denne musikken, vil kunne gi undervisningen tydeligere fokus. Denne oppgaven handler ikke om å skille rock fra de andre underkategoriene av rytmisk sang, og foreslår heller ikke en tilnærming til undervisning innenfor et bestemt skoleslag. Jeg tar kun sikte på å prøve å synliggjøre hva de estetiske idealene for rockesang er, og prøver så å se for meg en måte å bidra til utviklingen av disse på i sangundervisningen.

2: DEFINISJONER AV SENTRALE BEGREPER OG BESKRIVELSE AV FELTET

2.1 BEHOV FOR DEFINISJONER

Etter å ha begynt arbeidet med masterprosjektet mitt, forstod jeg at det å snakke om *estetikk* innenfor rock ikke nødvendigvis er så enkelt. Estetikkbegrepet har lang historie, og forbindes tradisjonelt sett ikke med denne musikken. I dette kapittelet vil jeg prøve å vise hva estetikk historisk sett defineres som, og hvordan man finner det definert i ordbøker. I teorkapittelet mitt vil jeg så prøve å vise flere sider av estetikkbegrepet, for å prøve å gjøre det mer tilgjengelig for bruk innen rock.

Rock er jo heller ikke noe som defineres likt av alle. Er det én sjanger eller mange sjangre? Da jeg startet arbeidet med undersøkelsen min hadde jeg som nevnt en plan om å undersøke estetiske idealer for pop og rock. Spørsmålet mitt ble da: Hvordan skiller man pop og rock fra hverandre, og på hvilket grunnlag gjør man det? I dette kapittelet prøver jeg å gi en definisjon av pop og rock, for å vise hvordan jeg har kommet frem til avgjørelsen om å bruke begrepet rock i vid forstand. I tillegg vil jeg presentere feltet jeg har undersøkt, for å gi en klarere forståelse av bakgrunnen for de estetiske idealene som etterhvert blir presentert i resultatkapittelet.

2.2 DEFINISJON AV ESTETIKK

Jeg synes det ryddig å starte ut i fra ordbokdefinisjoner på ordet estetikk:

"Aesthetic/aesthetics: a branch of philosophy dealing with the nature of beauty, art, and taste and with the creation and appreciation of beauty." (Britannica.com)

Men, det kan også beskrive (min utheving):

"A particular theory or conception of beauty or art; **a particular taste for or approach to what is pleasing to the senses** and especially sight..." (ibid.)

Den siste definisjonen beskriver, ut i fra en veldig vid tolkning, min oppfatning da jeg begynte arbeidet med masterprosjektet mitt: Estetikk er en spesiell teori eller oppfatning av skjønnhet eller kunst; en spesiell smak for eller tilnærming til hva som er

tiltalende for sansene. Fordi man nå snakker om estetikk i så mange sammenhenger, så kunne man jo tolke det som at ordet *particular* ikke nødvendigvis peker på én bestemt teori, men kanskje heller på at det innenfor en bestemt gruppe mennesker eller en *bestemt musikkultur*, finnes en bestemt oppfatning for hva som er tiltalende for sansene. Om det hadde vært en *riktig* tolkning av denne definisjonen, så hadde det forenklet saken noe for meg: Jeg ønsker jo å si noe om den gjeldende oppfatningen av hva som er tiltalende for sansene innenfor rock. Men, som den første definisjonen også påpeker, så er estetikk en kategori innenfor filosofien, og det krever mer forklaring.

2.3 DET TRADISJONELLE ESTETIKKBEGREPET MED UTGANGSPUNKT I IMMANUEL KANTS FILOSOFI

2.3.1 Begrepets opphav

David Elliot (1995: 21) beskriver estetikk som noe som refererer til skjønnhet, kunst og studien av dette, selv om ordet estetikk opprinnelig ikke hadde så mye med skjønnhet å gjøre. Ordet estetikk kommer fra det greske *aisthesis*, og har å gjøre med sanseopplevelse og persepsjon. I følge Elliott (ibid.:22) ble *begrepet* estetikk lansert av den unge tyske filosofen Baumgarten i 1735, som først og fremst relaterte det til analyse av poesi. Begrepet utvidet seg raskt til å omfatte både studien av billedkunst, musikkverk og naturen. Estetikk ble definert på forskjellige måter, allerede på 1700- og 1800- tallet: Noen teorier gikk ut i fra at skjønnheten i dikt og annen kunst var likeverdige med naturlig skjønnhet, og at estetikk dermed var en *studie av skjønnhet*. Andre teorier hadde som utgangspunkt at skjønnheten i poesi, billedkunst og musikkverk var viktig nettopp i kraft av at den skilte seg fra naturlig skjønnhet, og at estetikk derfor var en *studie av kunst*.

Det tradisjonelle estetikkbegrepet, slik det vokste fram på 1700- og 1800- tallet, har bakgrunn i en tid der rasjonalismen med filosofer som Descartes og Leibniz og deres logiske erkjennelsesteoretiske begrepsapparat var viktig, sier Søren Kjørup (Kjørup, 2000:15). Baumgarten lanserte opplevelsesrelatert erkjennelse som en parallell til logikken, i følge Kjørup (ibid.). Det var altså Baumgarten som lanserte estetikkbegrepet, men den som oftest blir kreditert som opphavsmann til det tradisjonelle

estetikkbegrepet slik det har blitt kjent, er den tyske filosofen Immanuel Kant. Man kaller det tradisjonelle estetikkbegrepet ofte for det kantianske estetikkbegrepet.

2.3.2 Immanuel Kants estetiske filosofi

Som Øivind Varkøy (2009: 176) påpeker, gjelder ikke Kants estetikk bare kunst, men alt som kan kalles *skjønt* og *sublimt*, som er to sentrale begreper i denne estetikken. Det omfatter vurdering av alt som kan underlegges en smaksdom.

Boken *Kritikk av dømmekraften* kom opprinnelig ut i 1790, og regnes i følge Varkøy (ibid.: 176) som det første betydelige verket om estetikk siden *Poetikken* av Aristoteles. Kant fremstiller her den estetiske dømmekraften som en forsoner mellom naturens determinisme og moralens frihet (ibid.: 176), og det settes opp kriterier for hva som utgjør en fri smaksdom, og sånn sett en ren estetisk vurdering. I følge Kant (2010: 42) må en ren estetisk vurdering ikke bare være basert på en følelse av velbehag eller ubehag i møte med tingen som vurderes, men dette velbehaget må være *uten interesse*, sier han. Kant (ibid.: 49) sier for eksempel at sult er den beste saus, i den betydning at den som er sulten vil spise hva som helst, og da kommer ikke smaken inn i bildet. Derfor er det viktig at velbehaget man føler ikke er knyttet til behovstilfredsstillelse.

Rene estetiske dommer oppstår i et vekselspill mellom vår sanselighet og vår forstand, sier Varkøy (2009: 177) i sin tolkning av Kant. Kant (2010: 43) stiller krav til refleksjon for at noe skal kunne vurderes som *skjønt*. Denne refleksjonssmaken er frihetens smak og sansesmaken er nødvendighetens smak, sier Varkøy (2009: 178).

Dersom et objekt fremkaller et behag som er uavhengig av interesse, og altså frigjort fra nødvendighetens smak, så kan man anta at også andre individer vil føle det samme behaget ved objektet, mener Kant (2010: 50-51). Derfor forutsettes det at den rene estetiske dømmekraften kan være allment representativ, eller universell. Et behag forbundet med interesse vil være rent subjektivt.

Denne smaken for det skjønne krever også at tingens formål eller nytte ikke skal komme inn i bildet når man vurderer et objekt. Det er den desinteresserte, men subjektive

opplevelsen av tingens *form* som er i fokus, sier Varkøy (2009: 178). Smaken for det skjønne er fri, fordi den er frigjort fra både behovstilfredsstillelse og nytte-tenkning.

Mens opplevelsen av det skjønne knyttes til form, handler opplevelsen av det som Kant (2010: 91-93) kaller det sublime om mer abstrakte ting. Kant sier at det sublime har med reaksjoner som skapes i vår fantasi i møte med for eksempel naturens storhet å gjøre. Det er altså ikke naturen selv, men vår bearbeidelse av møtet med dens storhet som gjør at den kan være sublim:

”For the beautiful in nature, we must seek a ground external to ourselves, but for the sublime one merely in ourselves and the attitude of mind that introduces sublimity to the representation of nature.” (Kant, 2010: 93)

2.3.3 Kunstsyn basert på den kantianske estetikken

I kantiansk forstand er altså estetikk, og estetiske dommer, noe helt spesifikt med klare kriterier knyttet til seg. Dette har hatt følger for hvordan man vurderer hva som er kunst og hva som ikke er det. Varkøy (2009: 180) sier at kunsten i Kants filosofi blir vurdert som noe som uttrykker seg gjennom den estetiske formen. Kunstverket blir trukket ut av virkeligheten, og får betydning i seg selv. Kunsten er autonom. Selv om selve den estetiske opplevelsen av kunst er subjektiv, så finnes det altså bare visse typer musikk, for eksempel, som er i stand til å gi estetiske erfaringer. Det er denne tanken som har dominert estetikkbegrepet fra 1700- og 1800- tallet, og som dermed oppfattes av sine kritikere som ekskluderende og ensidig fokusert på autonome kunstverk. I musikalsk forstand har estetikkbegrepet bare vært gyldig i forhold til vurdering og estetisk opplevelse av vestlig kunstmusikk, og blir kritisert for å virke undertrykkende på andre musikkulturer. Mer om kritiske perspektiver kommer i teorikapittelet, og der vil jeg også ta stilling til hva slags estetikkbegrep jeg mener er gjeldende innenfor rock.

2.4 DEFINISJONER AV BEGREPENE POP OG ROCK

Først skal vi se nærmere på pop og rock som begreper, for å synliggjøre grunnen til mitt valg av begrepet rock i vid forstand for denne avhandlingen.

2.4.1 Mange ulike begreper i bruk

Begrepsbruken i det populærmusikalske feltet er forvirrende. Det skyldes muligens at så mange mennesker har et forhold til, og en oppfatning av denne musikken, som derfor har fått betegnelsen *populær*. Ikke minst blir begrepsbruken komplisert i faglitteraturen, der man bruker ulike begreper i forskjellige land. Jeg jobber for eksempel som rytmisk sangpedagog. Dette begrepet *rytmisk* er bare brukt i Skandinavia, ifølge Knut Tønsberg (Tønsberg, 2007: 18). Vi bruker begrepet *rytmisk* musikk der man i engelskspråklig litteratur ville brukt *popular music*. Ellers brukes rytmisk musikk forøvrig ofte synonymt med populærmusikk, sier Tønsberg (ibid.: 20). Anne Danielsen siteres av Tønsberg for å avklare begrepet rytmisk musikk nærmere. Danielsen sier at rytmisk musikk etter hvert har blitt vanlig som en skandinavisk fellesbetegnelse på de populærmusikalske stilartene der *groove* er vesentlig (Danielsen, i Tønsberg, 2007: 20). I tråd med dette omfatter rytmisk musikk alt fra jazz, rock, country og blues, til pop, soul, funk og latinamerikansk dansemusikk, så vel som nyere stilarter som hip-hop og tekno (ibid.).

2.4.2 Pop og rock- hva er forskjellen?

Hos Tønsberg plasseres pop og rock helt klart som underkategorier av rytmisk musikk. Spørsmålet er om pop og rock er *en* sjanger med felles estetikk, eller om de er adskilte underkategorier med ulike idealer. I mine øyne har pop og rock alltid vært beslektede sjangre, og det var også derfor jeg i utgangspunktet hadde tenkt å undersøke estetiske idealer for pop- og rockesang. I mitt hode ligger forskjellen i musikkens lydbilde. Men det finnes muligens like mange definisjoner på hva pop og rock er som det finnes mennesker. Det er derfor nødvendig å prøve å definere dette nærmere, for å unngå at grensene blir altfor flytende.

Barney Hoskyns er musikkjournalist, redaktør og opphavsmann til nettstedet Rock's Backpages. I boken *The Sound and the Fury. 40 Years of Classic Rock Journalism* (Hoskyns, 2003), har han samlet flere viktige journalistiske tekster fra rockens historie. I forordet til denne boken, definerer Hoskyns (ibid.) hva som er rock for ham:

"I've been a rock writer and editor for over twenty years now. Why? Because nothing has ever moved and excited me like great rock 'n' roll music- like punk, soul, electro-pop, alt. country and all the other sub-strata of the Anglo- American *genus* Rock." (Hoskyns, 2003: ix)

Dette sitatet sier mye om hans entusiasme for rock, som han altså ser på som en veldig vid musikalsk sjanger. Her er electro-pop- altså også pop, en del av rocken, som betraktes som en slags "musikkart". Grensene mellom pop og rock er flytende.

Hoskyns (ibid.) sier videre at de beste musikkjournalistene var de som fikk ham nærmest *rockens kjerne*, som for ham er:

" (...) the irresistible combo of sound and spectacle; of music, performance, image, attitude and ritual." (Hoskyns, 2003: ix).

Dette peker på at rock, som for Hoskyns (ibid.) også inkluderer pop, handler om langt mer enn musikk. Rock er en kombinasjon av lyd og det spektakulære, sier han. Showet, konserten, ritualene og det visuelle uttrykket er viktig på lik linje med musikken. Han trekker også fram holdninger som en stor del av rocken.

2.4.3 Et sosiologisk perspektiv på pop og rock: Populærkultur eller massekultur?

Hoskyns (ibid.) definerer rock som en kombinasjon av flere elementer, deriblant holdninger. Den engelske sosiologen Simon Frith (1983) bidrar til å bekrefte synet om at det er snakk om mer enn musikken når man skal definere hva begrepene pop og rock står for. Frith (ibid.) synliggjør et skille mellom pop og rock, i motsetning til Hoskyns (2003). Pop forholder seg til *massekultur*, noe som er regulert og skapt av musikkbransjen, mens rock er resultat av en uavhengig subkultur som skaper sine egne behov. Bransjen plukker så opp de trendene som har vokst fram og blitt populære. Dette er opphavet til skillet mellom massekultur og *populærkultur* (Frith, 1983: 61-62). Holdningene han presenterer, indikerer at pop og rock har ulikt opphav, og at rocken bærer med seg det genuint populære, fordi den i utgangspunktet oppstår uavhengig av musikkbransjen:

"Rock in contrast to pop, carries intimations of sincerity, authenticity, art-noncommercial concerns." (Frith, 1983: 11)

Robert Fripp har skrevet forordet i *How Popular Musicians Learn* (Green, 2002), og her uttrykker han også dette skillet mellom massekultur og populærkultur:

"Within any culture, music speaks through many voices, in many dialects. In popular culture, the musician calls on the highest part in all of us. In mass culture,

the musician addresses the lower parts of what we are. In mass culture, our singers shout what we want to hear. In popular culture, our musicians sing to us in our own voice. May that voice be true." (Robert Fripp i Green, 2002: x)

Men rock er jo også noe som masseproduseres. Mary Harron (Harron, i Frith, 1990: 180-181) mener at det som skiller pop og rock er *ulik holdning* til kommersialisme. Da hippierocken gjorde sitt inntog på slutten av 1960-tallet, tilpasset musikkbransjen seg fort: Nå måtte man finne måter å selge *oppriktighet* på. Hvis pop handlet om å kjøpe en drøm, som var konstruert av musikkbransjen, så handlet rock om å kjøpe en *opplevelse*, sier Harron (ibid.: 180). Der popen var åpenlyst kommersiell, måtte rocken tilsynelatende heve seg over kommersialismen. Harron (ibid.: 209-210) skiller også, som Frith (1983), mellom pop og rock fordi de representerer ulike ideologier: Pop står for foranderlighet og glitter, og er *kapitalistisk fundert*. Siden det er musikkbransjen som styrer alt, så er man ikke spesielt opptatt av artistens selvuttrykk, sier Harron (Harron, i Frith, 1990: 175-177). Rock, på den andre siden, handler om en søken etter noe varig innenfor de flyktige markedsverdiene. Rock handler om tradisjon, noe som er synlig gjennom blues-, country- og folkemusikkkrøttene den representerer. Rock søker dype følelser, renselse og sannhet, og holder dessuten *originalitet og selvuttrykk* opp i mot uraffinert kommersialisme, mener Harron (ibid.: 209-210).

2.4.4 Valg av definisjon som gjelder for avhandlingen, og begrunnelse for valget

Det kan være fornuftig å ha denne sosiologibaserte definisjonen i bakhodet, men jeg tror likevel at Hoskyns (2003) sin definisjon, som er mer flytende, på mange måter også er mer realistisk. Det sosiologiske perspektivet viser hvordan ulike premisser for estetiske idealer innen pop og rock har oppstått, mens Hoskyns (2003) sin definisjon er fundert i selve musikken og ikke i musikkens opphav. Å skulle velge å skille konsekvent mellom pop og rock ut i fra ideologisk opphav, vil kanskje bidra til å forvirre oss: En artist som Kylie Minogue vil hos Harron (Harron, i Frith, 1990) enkelt kunne plasseres i sjangeren pop. Men hva med en artist som Prince? Eller David Bowie? Eller Kate Bush? Det at grensene er flytende presiseres også av Harron (ibid.:210). På bakgrunn av Hoskyns (2003), Frith (1983) og Harron (Harron, i Frith, 1990), så går det an å beholde de flytende grensene mellom pop og rock, samtidig som man kan være bevisst på at man gjennom det sosiologiske perspektivet har gitt rocken en alvorlighetsgrad, en større ideologisk legitimitet, og dermed større verdi som kunstnerisk uttrykk.

Jeg må også ta stilling til hva det er jeg ønsker å si noe om i denne avhandlingen: Jeg ønsker ikke å snakke om den bransjestyrte siden av pop, hvor man ikke er interessert i artistens selvuttrykk. I denne avhandlingen er det nettopp artistens selvuttrykk som er interessant, og det er i dette uttrykket at de estetiske idealene kommer til syne, skal vi se etterhvert. Med Hoskyns (2003), så er det mulig å si at selvuttrykk og oppriktighet forekommer innenfor pop også, siden den regnes som en underkategori av rock. Det er denne siden av pop og rock jeg ønsker å si noe om- altså den som har sitt grunnlag i artistens oppriktige selvuttrykk. For enkelhets skyld, så vil jeg derfor snakke om *rock i vid forstand*, i stedet for pop og rock som to sjangre.

2.5 BAKGRUNN FOR ESTETISKE IDEALER I ROCKESANG OG BESKRIVELSE AV FELTET

2.5.1 Ungdomskultur

Rock vokste ut i fra 1950- og 1960-tallets ungdomskultur, som først ble forbundet med et ungdomsopprør. Etter hvert ble idealene som ungdomskulturen stod for; evig nåtid, samhold og fornyelse, viktige også for voksne, sier Savage (Savage, i Frith, 1990: 152-153). Han beskriver hvordan avant-garden i både USA og Storbritannia engasjerte seg i denne kulturen, og hvordan kunsten beveget seg mot Pop Art og et ønske om å være nyskapende innenfor populærkulturen.

2.5.2 Rockens alvor

Populærmusikken inntok fra 1967 og utover en mer rebelsk og ideologisk legitim holdning, sier Harron (Harron, i Frith, 1990: 179). Nå oppstår *rock* ut i fra det sosiologiske perspektivet som Frith (1983) og Harron (Harron, i Frith, 1990) presenterer. Rocken hadde en mye større grad av alvor fra nå av, og dette ble understreket av både musikkjournalister, intellektuelle og avant garde- kunstnere. For Jan Wenner, grunnleggeren av Rolling Stone Magazine, innebar rocken den første revolusjonære åpenbaringen av hvem og *hvor* amerikanerne egentlig var her i verden, sier Harron (ibid.: 185-186) Nå kunne man se det *ekte* Amerika. Det ble også lagt vekt på rockens sannferdighet. Yale professoren Charles Reich mente i følge Harron (ibid.: 186) at rocken var mer sannferdig enn de gamle Tin Pan Alley- hitene:

”Rock deals with sadness, bummers, fear, despair, adversity, desperation, as well as sex, sensuality, highs and super-highs. (...) If the ”new culture” is anything, it is a movement toward greater personal reality”. (Reich, *ibid.*: 186)

Rocken aksepterer mer smerte, mer virkelighet, og representerer derfor en *større personlig virkelighet*. Man rettet også fokus på mennesket bak musikken og den kunstneriske skaperprosessens lidelser og stormer. Journalister som Lester Bangs og Greil Marcus ble sett på som viktige talsmenn for sin generasjon, og fikk en slags stjernestatus selv. Journalistenes skildringer skapte myter om artistene som genier og orakler, sier Harron (*ibid.*: 188-189).

2.5.3 Rockens kraft

Fra 1960-tallet ble altså rocken tillagt stor kraft. Glenn T. Pillsbury (2006:141-142), forklarer at rockens ideologi som noe ekte og dyptfølt ble konstruert ut i fra en tilpasning av 1800-tallets kunstfilosofi til rockens perspektiv. Det vokste frem en mening om at populær kunst hadde nådd en vitalitet i form av både integritet og nedslagskraft som den høye kunsten hadde forlatt. Journalisten Lester Bangs, som altså hadde stor innflytelse, skal ha uttalt at originalitet lå i sentrum for rockens autentisitet, og at det var denne søken etter det ”nye” som ga rockeopplevelsen sin transcendens, i følge Pillsbury (*ibid.*). Ord som autentisitet, originalitet og transcendens antyder at man mente rocken var langt mer enn enkel underholdning.

2.5.4 Rockens legitimeringsprosess

Det Harron (Harron, i Frith, 1990), Savage (Savage, i Frith, 1990) og Pillsbury (2006) skildrer er rockens kunstneriske legitimeringsprosess på 1960- og 1970 tallet. Her lånte man ideer fra 1800-tallets kunstfilosofi, fra det som Harron (Harron, i Frith, 1990: 188-189) beskriver som et romantisk kunstsyn, for å tillegge rockens kraft et dypere eksistensielt alvor: Den viste oss verden som den egentlig var, og ble oppfattet som en kilde til sannhet og *større personlig virkelighet*.

2.5.5 Annen forskning relatert til temaet

Gjennom litteratursøket mitt, har jeg ikke funnet mye litteratur *spesifikt* om estetiske idealer for rockesang. Men at rockeestetikk er et tema som diskuteres i akademiske sammenhenger, kan vi se gjennom boken *Rhythm and Noise, An Aesthetic of Rock* av Theodore Gracyk (1996). Her prøver han å sette den estetiske praksisen i rock i forbindelse med estetisk teori, gjennom et fokus på innspillinger av rockemusikk. Gracyk har ikke fokus på vurdering av stemmen, men på rock som helhetlig uttrykk. En annen bok som bør nevnes i denne kategorien er Frith (1988) sin bok *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, som handler om hvordan vi vurderer rock. Igjen, ikke en bok med spesifikt fokus på stemmen. Jeanette Bicknells artikkel "Just a Song? Exploring the Aesthetics of Popular Song" (2005), setter seg fore å finne ut hva slags estetisk *aktivitet* sang er.

Jeg har hovedsakelig konsentrert seg om filosofisk og kulturteoretisk litteratur som ikke i seg selv handler om estetiske idealer for rockesang. Ut i fra dette prøver jeg å danne et bilde av hvordan man bedømmer sanglige uttrykk i rock. I tillegg vil jeg trekke inn noe didaktisk litteratur, som kan hjelpe til med å belyse den undervisningsrelaterte delen av problemstillingen i avhandlingen.

3: PRESENTASJON AV RELEVANT TEORI FOR UNDERSØKELSEN

3.1 KUNSTSYN I ROCK

I følge artikkelen "*Romanticism*" (Samson, 2007-2012) så kjennetegnes romantikkens kunstsyn av troen på det individuelle kreative geniet, som gjennom sin kunst hadde kapasitet til å vise oss en transcendent verden. Romantikken harmonerte med kantiansk estetikk, og man så på kunstverkene som autonome, og som kilde til erkjennelse. Kunsten kunne vekke sterke følelser, og man snakket i den kantianske estetikken om intuitiv kunnskap om verden, som kunne oppnås gjennom estetisk opplevelse av kunst. På grunn av romantikkens fokus på individet- på selvet- så ble uttrykk en viktig kilde til estetisk opplevelse. Ideen om musikk som kilde til erkjennelse fulgte i romantikken den kantianske estetikken, og stilte de samme kravene til både musikkverkernes autonomi og til refleksjon. Rocken har tatt med seg fokuset på uttrykk og tanken om artisten som kreativt geni. Oppfatningen om rockens transcendens har også røtter i dette kunstsynet, slik Harron (Harron, i Frith, 1990) og Pillsbury (2006) beskriver.

Tilpasningen av kunstfilosofien, og dermed også estetikkoppfatningen, til relevante opplevelsformer for rocken, la et grunnlag for å se på den som kunst. Det er mulig at denne måten å tenke om rocken på representerer en svunnen tid, men min oppfatning er at troen på rockens kraft som kilde til estetisk opplevelse og som kunstnerisk uttrykk fortsatt inspirerer både lyttere og artister som befinner seg i dette feltet. Derfor mener jeg at denne troen kan være et viktig grunnlag for de estetiske idealene for rockesang.

3.2 KAN FLERE FILOSOFIER TREKKES INN SOM UTGANGSPUNKT FOR KUNSTSYNET I ROCK?

Som Harron (Harron, i Frith, 1990) og Pillsbury (2006) skildrer, så adopterte man elementer fra romantikkens kunstsyn i rockens legitimeringsprosess. Men den kantianske intuisjonen og selvbevisstheten som i følge Samson (Samson, 2001-2012) utgjorde en del av det romantiske kunstsynet, dannet også grunnlaget for to andre filosofiske retninger som i følge Alvesson og Sköldbberg (2001: 196-197), vokste fram i

første halvdel av 1900-tallet: Fenomenologien og den eksistensielle hermeneutikken. Tanken om rock som kilde til sannhet og dens evne til å vise oss verden, ligner på sentrale elementer i disse beslektede filosofiene. Troen på refleksjon som et nødvendig ledd i erkjennelsesprosessen, slik vi ser den hos Kant og i romantikken, ser vi ikke her: Opplevelsen i seg selv, som kilde til erkjennelse, er svært viktig i fenomenologien (Merleau-Ponty, 2002: vii), mens avdekking av noe skjult, er sentralt for den eksistensielle hermeneutikken som Heidegger representerer (Heidegger, 2000: 58-59, Alvesson og Sköldberg, 2001: 239).

Den intuitive og sanselige erkjennelsesmåten som beskrives i disse filosofiene har også mye til felles med opplevelsen av rock, og inkluderer ikke romantikkens tanker om autonome verk og krav til refleksjon for å oppnå erkjennelse.

3.2.1 Maurice Merleau-Ponty og fenomenologi

Fenomenologien er en filosofi som lar *essensen* eksistere igjen, og som forutsetter at verden allerede *er* der. Gjennom sanselig opplevelse kan vi altså få tak i essensen av verden uten å kunne forstå det på et logisk plan. Fenomenologene ønsker å finne tilbake til en direkte og primitiv kontakt med verden; de *søker opplevelsen som den er*, sier Merleau-Ponty (2002: vii), som er en av de sentrale fenomenologene. Hans fenomenologiske filosofi setter kroppen som sentral i erkjennelsesprosessen vår.

Merleau-Ponty (ibid.: x) mener at sansene våre, og derfor kroppen vår, er den beste kilden til erkjennelse, fordi analytisk refleksjon av vår opplevelse av verden blir å betrakte som en rekonstruksjon; en fortelling om vår opplevelse av verden, og ikke en del av opplevelsen. Refleksjon starter i vår opplevelse av verden, men går tilbake til subjektet adskilt fra opplevelsen, og dette blir en utvannet versjon av opplevelsen vår, mener Merleau-Ponty (ibid.)

På den ene siden er fenomenologien en subjektiv disiplin:

"All min viten om verden springer ut i fra mitt ståsted."
(Husserl, Merleau-Ponty, 2002: ix)

Husserl regnes som fenomenologiens far, og siteres av Merleau-Ponty (ibid.) for å presisere det subjektive perspektivet. Det er individets opplevelse av verden som er den gyldige, ikke objektive vurderinger basert på logikk eller vitenskap. På den andre siden forutsettes det at et menneske ikke kan skille sin bevissthet fra andre menneskers bevissthet, fordi vi alle er i direkte kontakt med verden, hvor alle sannheter eksisterer i samsvar med hverandre, sier Merleau-Ponty (ibid.: xi-xii). Ved å sanse denne verdenen gjennom vår subjektive opplevelse av den, kan vi altså lære både verden og oss selv å kjenne: Mennesket er i verden, og bare gjennom verden kan mennesket kjenne seg selv, sier Merleau-Ponty (ibid.).

Dersom verden allerede *er* der, må den tre fram for oss for at vi skal kunne *se* den som den er. Gjennom opplevelse av kunst ut i fra vårt subjektive ståsted kan verden som den er komme til syne, og i følge Merleau-Ponty (ibid.: 7) er det altså sansene våre som fører oss til erkjennelsen:

”The visible is what is seized upon with the eyes, the sensible is what is seized on by the senses.” (Merleau-Ponty, 2002: 7)

Det Merleau-Ponty (ibid.) sier er at vi kan erkjenne mer gjennom sansene enn på det bevisste planet. Jeg tolker bruken av ordene *with* og *by* som sentrale for å forstå Merleau-Pontys (ibid.) mening her: Vi styrer blikket vårt, og kan få et visuelt inntrykk ved å rette blikket mot noe. Vi ser *med* øynene våre. Men det å sanse, er en ubevisst prosess: Det sanselige er det som gripes tak i *av* sansene, sier Merleau-Ponty (ibid.). Sansningen gir oss et dypere og mer detaljert bilde av verden, selv om vi ikke nødvendigvis kan forklare dette. Vi aner *essensen* av det vi opplever, og kommer nærmere det å se verden som den er gjennom denne prosessen.

3.2.2 Estetisk uttrykk gir eksistens til det som uttrykkes

Musikk kan sanses og dermed synliggjøre verden for oss, men det er ikke musikkverket i seg selv som gir oss tilgang til opplevelsen. Merleau-Ponty (ibid.: 212) mener at det er *estetisk uttrykk* som er sentralt for å frembringe mening i for eksempel et musikkstykke. Tonene er ikke bare tegnene for musikkstykket, men musikkstykket *eksisterer* gjennom dem, og går inn i dem. *Estetisk uttrykk gir eksistens til det som uttrykkes*, sier Merleau-Ponty (ibid.: 212). Uttrykk frembringer meningen eller setter den i funksjon, ikke bare

oversetter den. Formidleren blir dermed et viktig ledd i den fenomenologiske musikkopplevelsen. Vi ser at troen på uttrykket og på individet som potensiell kilde til erkjennelse, slik dette beskrives i romantikken, også finnes i fenomenologien, men at sanselig opplevelse i seg selv kan vise oss essensen av verden som den er. Refleksjon blir sett på som overflødig, fordi det representerer en utvannet versjon av vår opplevelse.

3.2.3 Martin Heidegger: Kunstnerens rolle i kunstopplevelsen

Martin Heidegger (2000), som i følge Alvesson og Sköldbberg (2001: 239) regnes som opphavsmann til den eksistensielle hermeneutikken, snakker om kunstens oppgave og *kunstnerens* oppgave: De skal åpenbare verden for oss. Kunstverket offentliggjør noe annet enn seg selv, og er et symbol, sier Heidegger (2000). For at vi skal kunne se den sannheten som kunstverket symboliserer, må det frigjøres. En tings vesen kommer til uttrykk i fremtredelsen, og det er derfor *gjennom kunstneren* at verket slippes fri til sin "rene- i seg- selv-ståen", sier Heidegger (ibid., s 40-41). I den store kunsten blir kunstneren et gjennomgangsledd som tilintetgjør seg selv i skapelsen av verket, mener Heidegger (ibid.): Kunstnerens egen intensjon og egne følelser forblir likegyldige i forhold til verket, som kommer til syne gjennom hans estetiske uttrykk. Altså er ikke kunstnerens oppgave først og fremst å være personlig, men å avdekke det skjulte, og dermed åpenbare verden for andre.

3.2.4 Heideggers forståelse av begrepet *téchne*

Videre snakker Heidegger om sin forståelse av det greske begrepet *téchne*, som på gresk henviser til både håndverk og kunst. Han mener at begrepet verken *betyr* håndverk eller kunst, og at det heller ikke har noe med teknikk i moderne forstand å gjøre, slik det ofte tolkes. I følge Heidegger (ibid.: 68-69) betegner begrepet *téchne* en måte å ha viten på. Å ha viten betyr å ha *sett* i den vide betydningen av å se: Å oppfatte det nærværende som det er, sier Heidegger (ibid.). *Téchne* er det som bringer det nærværende ut av tildekningen og gjør det synlig for oss. *Téchne* er det som gjør kunstneren i stand til å åpenbare verket for oss, slik at verket åpenbarer sannheten for oss gjennom sin symbolverdi.

3.2.5 Kunstneren som forbindelse mellom verden som den *er* og menneskene

Kunstneren blir sentral, fordi det er gjennom kunstnerens uttrykk at verkets symboler blir frigjort. Samtidig er ikke kunstneren i fokus, men utgjør et ledd mellom sannheten og mennesket. Kunstneren *er* spesiell, fordi det bare er de få som har *sett* som har evne til å bringe sannheten til syne for andre. Som Merleau-Ponty (2002) sier, så er det det estetiske uttrykket som gir eksistens til det som uttrykkes. Overført til rocken, så kan denne oppfatningen om kunstnerens spesielle evne til å se verden eller frembringe verden for oss ligne på musikkjournalistene sin oppfatning av rockens genier eller orakler, slik det går fram hos Harron (Harron, i Frith, 1990: 188-189).

3.3 ESTETIKK OG ROCK? FRA KANTIANSK TRADISJON TIL DENORAS MUSIKK I HVERDAGEN

3.3.1 Rockens karakter

Legitimeringen av rocken som kilde til transcendens, gjennom å sette den i forbindelse med et romantisk kunstsyn, justerte det tradisjonelle estetikkbegrepet for de som var involverte i rockekulturen. For hvordan oppleves rock best? Hoskyns (2003: ix) beskriver rockens kjerne på en måte som skaper assosiasjoner til sanselig og kroppslig erfaring: Han snakker om kombinasjonen av lyd og det visuelle inntrykket; om noe spektakulært. Er det mulig å tenke seg en opplevelse av rock som er interesseløs eller allmenngyldig i kantiansk forstand? Hva er det som gjør at vi liker en sang eller en sanger bedre enn en annen? Dette skal vi se nærmere på videre i dette kapittelet.

I boken *Sunwheels: Fortellinger om et rockeband*, sier Even Ruud og Odd Are Berkaak (Ruud og Berkaak, 1994) dette om rockens karakter:

” (...) og det er lyden som sådan som skaper opplevelsen. Man sier gjerne at rock 'n' roll skal ”sitte i magan” og være fysisk. Rocken er ikke egnet til ettertanke og refleksjon. Tanken er noe passivt og ”feigt”. Dessuten skal rock handle om nytelse og spontan glede: sex and drugs and rock 'n' roll. Den henvender seg til ”kroppens lavere lag”, som den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin sier, og er ikke ment som hjerneføde. Rock er liksom noe motsatt av boklig lærdom. Rockeren synger ikke tekstene sine først og fremst for å formidle en mening, men bruker tekstene som en unnskyldning for å skrike ut sine følelser. Lyden av selve stemmen er det som betyr noe.” (Ruud og Berkaak, 1994: 106)

Dette sitatet poengterer igjen at rock *er* en sanselig og kroppslig fundert musikkstil: Rock er fysisk. Den skal "*sitte i magan*", sier Ruud og Berkaak (ibid.), og den appellerer ikke til tanken: "*Rocken er ikke egnet til ettertanke og refleksjon*". Denne musikkens verdi defineres i følge Ruud og Berkaak (ibid.) gjennom sansning, og ikke minst så er rock et emosjonelt uttrykk: Man skriker ut følelsene sine, sier de.

Et tradisjonelt estetikkbegrep med utgangspunkt i Kant (2010), må virke direkte villedende i estetiske vurderinger som gjelder rock, og det kan være en grunn til at ikke dette elementet ved 1800-tallets kunstfilosofi ble adoptert av musikkjournalistene på 1960- og 1970- tallet. Ruud og Berkaak (1994) antyder at det er snakk om en fenomenologisk kunstopplevelse, som ligner på Merleau- Ponty (2002) sin filosofi, hvor det går veldig klart fram at det er opplevelsen i seg selv som kan gi en estetisk opplevelse og ikke refleksjonen.

3.3.2 Kritiske holdninger til begrepet estetikk

Kritikere av det kantianske estetikkbegrepet påpeker at det i musikalsk sammenheng knyttes til estetisk erfaring gjennom vestlig kunstmusikk som vurderes ut i fra universelle kriterier. Jan Sverre Knudsen (Knudsen, i Sætre og Salvesen, 2010) og David Elliott (1995: 31-33) mener estetikkbegrepet virker undertrykkende og ekskluderende overfor andre musikkulturer. Fordi estetikkbegrepet fra 1700- og 1800-tallet krevde at et kunstverk hadde visse iboende kvaliteter med hensyn til struktur, mønster og form, så mener Elliott (ibid.:) og Knudsen (Sætre og Salvesen, 2010) at det har blitt brukt til å fremheve verdien av vestlig kunstmusikk på bekostning av folkemusikk og verdensmusikk- eller generelt "de andres" musikk. Estetikkbasert tilnærming vil komme til kort overfor en lang rekke musikkformer og musikkhendelser vi omgir oss med til daglig, spesielt der hvor forholdet til kollektiv deltagelse, kroppslig opplevelse og menneskelig kontakt er sterkere vektlagt enn det å erfare i form av lytting. Musikk er i disse tilfellene ikke en "ting" som kan oppleves, men en handling, sier Elliott (1995: 39). Meningen med musikken ligger ikke allerede i musikken- musikken *gis* mening av den som fremfører den eller lytter til den. Elliott (1995: 124-128) lanserer *musikalsk erfaring* som alternativ til estetisk erfaring. Musikalsk erfaring er praktisk fundert, og forståelsen av hvilken musikk som leder til denne typen erfaring er avhengig av kultur

og kontekst, mener Elliott (ibid.). Det er ikke forutbestemt at visse typer musikk er bedre enn andre- det kommer altså an på hvem som utøver eller lytter til den, og hvor dette skjer.

Knudsen (2010) og Elliot (1995) bidrar til å fjerne ideen om at god musikk består av en samling autonome verk som gjennom sine iboende kvaliteter kan bidra til å gi oss estetiske opplevelser og erfaringer. De fremmer en oppfatning om at musikken gis mening av lytteren eller den som utøver den. Dette er et perspektiv som er viktig for rockeestetikk. Men disse to forfatterne ønsker samtidig å kvitte seg med selve estetikkbegrepet, fordi de mener det ikke er gyldig i vår tid. Er det ikke mulig å fortsatt bruke ordet estetikk og gi det et innhold som er gyldig i vår tid, og også i rock, slik som rockejournalistene på 1960- og 1970- tallet allerede var inne på?

3.3.3 Et vidt syn på estetikk

Petter Dyndahl og Live W. Ellefsen skriver om det kantianske estetikkbegrepet i artikkelen "*Music Didactics as a Multifaceted Field of Cultural Didactic Studies*" (2009), og bidrar med denne teksten til en mer hensiktsmessig forståelse av estetikkbegrepet i vår tid. De mener også at lytteren er aktiv i møte med musikken gjennom å konstruere musikkens mening for seg selv. Simon Frith, sier i følge Dyndahl og Ellefsen (2009:18-21) at man i akademia har hatt en tendens til å lage en polarisering mellom *musikkens sosiale funksjoner*, som tilhører populærmusikken, og *estetikk*, som tilhører finkulturen. Men Frith (ibid.) mener at man ikke kan skille det estetiske og det funksjonelle fra hverandre, og ønsker heller at man ser på *estetisk funksjonalitet* i forhold til all musikk. Vi har både en subjektiv og en kollektiv identitet, og i møte med musikken opplever vi vår subjektivitet og vår kulturelle identitet gjennom musikkens estetiske aspekter: Musikken både plasserer oss i verden og avgrensner oss fra verden. Og dette skjer på samme måten, uavhengig av om man forholder seg til populærmusikk eller kunstmusikk. Estetisk erfaring er avhengig av subjektive og kollektive måter å "være i verden" på, mener Frith (Frith, i Dyndahl og Ellefsen, 2009).

Dyndahl og Ellefsen (2009) henviser også til Tia DeNora's *Music in Everyday Life*, som jeg skal se nærmere på etterhvert. Dyndahl og Ellefsen (2009: 21) mener at denne studien bidrar til å bryte ned dikotomien estetisk/funksjonell, fordi den så tydelig viser

forholdet mellom subjektet, som opplever og bruker musikken aktivt i konstruksjonen av sin egen identitet, og musikken, som bidrar til denne identitetskonstruksjonen. Ved å se Frith sin *estetiske funksjonalitet* i forbindelse med de musikalske praksisene som vi ser hos DeNora, mener Dyndahl og Ellefsen (ibid.) at man kan bryte ned motsetningen mellom estetisk autonomi og kontekstualistisk funksjonalitet. Vi må prøve å se på all musikk som funksjonell i ordets vide forstand, mener forfatterne.

Eksempler på Frith sin *estetiske funksjonalitet* kan sees i DeNoras beskrivelse av menneskers musikalske praksiser, slik jeg forstår Dyndahl og Ellefsen (ibid.), og bidrar til en ny forståelse av estetikk. Kanskje trenger man ikke å fjerne estetikkbegrepet slik Knudsen (2010) og Elliott (1995) mener. Dersom vi ser på hvordan all musikk i kraft av sine estetiske kvaliteter har evne til å berøre mennesker ut i fra deres subjektive ståsted og kulturelle bakgrunn, så tror jeg at vi nærmer oss en mer passende tolkning av estetikkbegrepet i forhold til rock. Og, som vi ser i Tia DeNoras *Music in Everyday Life* (2000), så gjør ikke mangel på kriterier for ren estetisk vurdering musikkens *kraft* mindre:

3.3.4 Tia DeNora og musikk i hverdagen

Tia DeNora (2000) tar for seg musikkens rolle som en kraft i vårt samfunn og i menneskers hverdag. Hun har sett på hvordan mennesker bruker musikk i hverdagen gjennom en stor intervjuundersøkelse i Storbritannia. Denne undersøkelsen presenteres i boken *Music in Everyday Life*.

Musikkens kraft har vært usynlig på samme måte som flere sider ved menneskets estetiske dimensjon, og derfor dårlig ivaretatt, hevder DeNora (ibid.). Man må se denne kraften i forbindelse med hvordan musikk brukes. DeNora (ibid.:16-17) fant ut at musikk kan påvirke måten man holder kroppen sin på, energinivå, følelsesliv, samt holdninger i forhold til seg selv, andre og ulike situasjoner. På mange måter kan musikken påvirke og til og med bringe fram en væremåte eller sinnsstemning, og personene i DeNoras (ibid. 53) undersøkelse var bevisste på hvordan musikken påvirket dem. De valgte musikk ut i fra hvordan den fikk dem til å føle seg, og gjerne fordi de ønsket å bevege seg fra en sinnsstemning til en annen.

For DeNora (ibid.: 61) var det tydelig at musikkens kraft, ble skapt av mer enn musikken. I de fleste tilfeller ble den til gjennom en kombinasjonen av musikken og lytterens minner eller assosiasjoner. Musikken som den meningsfulle enheten i seg selv viste seg å være irrelevant i følge DeNora (ibid): Musikkens kraft, som har evne til å bevege lytteren både på det fysiske og mentale plan, blir til i *møtet mellom musikk og lytter*, og som resultat av lytterens forhold til musikken. Lytteren er ikke passiv mottaker, men aktiv i å konstruere musikkens mening, og legger dermed til rette for at musikkens kraft kan virke på ham eller henne.

3.3.5 Musikk og identitetskonstruksjon

Musikk viste seg å være viktig i forbindelse med utviklingen av identitet, i følge DeNora (ibid.: 69-70). Mange føler at de kan finne seg selv i musikken de hører på og liker gjerne musikk som de assosierer med sitt eget liv. Hun trekker en forbindelse til Langer (1974) sin teori om at musikkens form reflekterer følelsenes form, og tilpasser dem det subjektive perspektivet i undersøkelsen hennes: Man kan finne seg selv i musikalske strukturer, eller bruke musikken som et speil for sitt selvbilde (min utheving):

"Music may serve, for example, as a model of self, a resource for articulating and stabilizing self-identity ('the me in music', as Lucy put it). One can find one's self in music's way of happening, draw parallels between it and one's self such that one may say to self and others, '**as this music happens, so do I**'. One can also recall one's self on rehearing music (for instance '**as this music happened, so did I**') and **music is a key resource for the production of autobiography and the narrative thread of self.**" (DeNora, 2000: 158)

Det er et viktig element at vi opplever en slags gjenklang av oss selv i musikken vi hører på. Og nettopp dette vil også være med på å bestemme hva slags musikk vi setter mest pris på. Musikken vurderes altså ut i fra subjektive kriterier, og det er her den finner sin verdi som en kraft i samfunnet og i menneskers liv.

Paul Morley (2003) er musikkjournalist og -kritiker, og skriver blant annet for den britiske avisen The Guardian. Han bidrar til å illustrere DeNoras (2000) poeng om hvordan vi ser oss selv i musikken, og hvordan vi tolker musikken slik at den blir et uttrykk for våre liv:

"You see and hear in the song what you want to see and hear in the song. In the flat, barely furnished simplicity of the piece lie enough blank surfaces for you to etch on your own interpretation of what might be going on. You can see your own levels of sophistication, or unsophistication, reflected in the parts of the song that are mirror-shiny, and the parts that magically hide in the shadows taunt you with shadowy hints of things about yourself that you don't yet know, and that are yet to be revealed." (Morley, 2003: 30)

3.3.6 Forståelsen av estetikk i rock

DeNoras (2000) undersøkelse bidrar til å vise hvordan musikk i hverdagen- alle typer musikk, og ikke bare vestlig kunstmusikk- bidrar til å gi mennesker estetiske erfaringer som berører dem på et dypere eksistensielt nivå: Musikken hjelper lytteren til å se seg selv, eller finne seg selv og dermed plassere seg selv i verden. Dyndahl og Ellefsen (2009) bruker Friths oppfatning om at vår opplevelse av musikk er avhengig av subjektive og kollektive måter å være i verden på, for å fremme at all musikk er funksjonell i vid forstand. Jeg ser en forbindelse til Merleau-Ponty (2002) og fenomenologien i dette: *Mennesket er i verden, og bare gjennom verden kan mennesket kjenne seg selv*, sier han. Og det estetiske uttrykket setter altså meningen i funksjon. Rockeestetikk handler om at musikken må treffe lytteren på en måte som harmonerer med lytterens selvoppfatning, og samtidig åpenbare nye sider ved denne for lytteren. Rock henvender seg direkte til sansene våre, slik Ruud og Berkaak (1994) sier. Det er ikke den logiske bearbeidelsen av sanseinntrykkene som gir innsikt, men i stor grad den intuitive bearbeidelsen, eller rett og slett det at sanseinntrykkene bearbeider oss på en måte vi ikke er bevisste på, og dermed åpenbarer noe for oss, slik vi ser hos Merleau-Ponty (2002). Rockeestetikk må derfor innebære sanselig og kroppslig opplevelse av musikk som påvirker oss ut ifra våre subjektive følelser, minner eller assosiasjoner, som igjen gir musikken mening for oss. Jeg tror derfor det er riktig å knytte estetisk opplevelse forbundet med rock til en fenomenologisk kunstfilosofi, og til en viss grad også til Heideggers (2000) eksistensialistiske hermeneutikk.

3.4 STEMMEN SOM BÆRER AV SYMBOLER: SIMON FRITH, ROLAND BARTHES OG THE GRAIN OF THE VOICE

3.4.1 Frith om stemmen i rock

Merleau-Ponty (2002) snakker om at det er det *estetiske uttrykket* som frembringer symboler som vi kan persipere, eller sanse. Heidegger (2000) snakker om *téchne* som evnen til å avdekke noe for andre. Både det *estetiske uttrykket* og *téchne* skal åpenbare verden for oss gjennom kunsten. I rock oppfattes det estetiske uttrykket klarest gjennom stemmen og måten man bruker stemmen på, mener Simon Frith (1983: 160-165). Dette er fordi stemmen inneholder både sosiale og primitive symboler, som gjør at vi responderer på den. Frith (ibid.) mener at rockevokal i større grad handler om lyden av stemmen enn om det tekstlige innholdet, fordi det er lyden som bringer med seg disse symbolene. I dagligtale er det også lydene rundt ordene som understreker meningen av det man sier; man ler, gisper, stønner eller gråter, for eksempel. Ordene i seg selv er ikke sterke nok til å synliggjøre den følelsesmessige tilstanden de uttrykker. Det er i stemmen og i lyden av stemmen at det oppriktige uttrykket befinner seg, sier Frith (ibid.). Lyden som grunnlag for rockeopplevelsen er også det som Ruud og Berkaak (1994) trekker fram i sin beskrivelse av rockens karakter. Og de siterer også Frith direkte:

”Alle popsangere¹ må uttrykke følelser. Det er deres oppgave å gjøre den offentlige opptreden til en privat åpenbaring. Sangerne makter dette fordi stemmen deres tilsynelatende umiddelbart reflekterer følelsene: det er klangen i stemmen, og ikke de ordene som synges, som antyder hva sangen faktisk betyr.” (Frith, Ruud og Berkaak, 1994: 106)

Frith (1983: 160-165) mener at behaget ved rocketekster, og med rocketekster mener han kombinasjonen av ord og musikk, kommer av at stemmen har en direkte, sensuell appell. Rockefans har alltid vært klar over at musikkens sensuelle kraft ikke er avhengig av regler for estetisk uttrykk, sier han. Det er materialiteten av rockens lyder vi responderer på, og rockeopplevelsen er hovedsakelig erotisk, sier Frith (ibid.). Det handler om å gi seg selv hen- om å miste seg selv i musikken. Her henviser Frith (ibid.)

¹Jeg velger å ikke henge meg opp i Friths bruk av ordet *popsangere* her, siden jeg altså har valgt å snakke om rock i vid forstand, som etter Hoskyns (2003) sin definisjon omfatter pop.

² Den engelske oversettelsen bruker også det franske ordet, pga mangel på et dekkende ord på engelsk.

til den franske filosofen Roland Barthes, som skriver om stemmens sensuelle appell i den kjente teksten "*The Grain of the Voice*" (Barthes, 1977), som vi nå skal se litt nærmere på.

3.4.2 Roland Barthes og *The grain of the voice*

Roland Barthes (ibid.: 179) er oppgitt over vår tendens til å ville beskrive musikk gjennom språket. Ved å sette ord på musikkopplevelsen skjærer vi oss for musikkens kraft og bruker billedlig sett adjektivet som skjold mot musikkens påvirkning på oss, mener han. Musikken representerer en trussel fordi den kan lede til *jouissance*, sier Barthes (ibid.:179-180). Med *jouissance*² menes at man blir forført av musikkens iboende sensuelle karakter, og dermed mister seg selv eller opplever en fragmentering av ego; noe som gjør sjelen vår sårbar. Dersom man bevæpner seg med et adjektiv, kan man være beveget av musikken, men klare å gjenopprette balansen, og unngå *jouissance*, sier Barthes (ibid.).

Ved å tolke musikken gjennom språket, så forneker vi noe av behaget ved musikken, og får ikke en full opplevelse av den sier Barthes (ibid.: 180-181). Vi må overkomme trangten til å beskrive musikken, og oppleve den mer direkte: Det å høre på musikk, og det å høre en stemme, er en sanselig opplevelse. Som Frith (1983) sier, er det i stemmen at det estetiske uttrykket kommer klarest til syne i rock. Klangene av stemmen understreker budskapet på en spesiell måte. Barthes (1977), som konsentrerer seg om den klassiske sangtradisjonen i sin tekst, mener at stemmen er spesiell fordi den står i en tosidig posisjon: Den produserer både språk og musikk. Og det er i grenselandet mellom språket og musikken at vi kan få tak i det som Barthes (ibid.:181) kaller *the grain of the voice*.

Barthes (ibid.) forklarer ikke hva han selv mener er den direkte betydningen av uttrykket *the grain of the voice*, men sier at det han forsøker å gripe fatt i gjennom begrepet *grain* er et abstrakt element ved stemmen. Det handler om en individuell begeistring som han selv føler når han lytter til sang, og gjennom å sette fokus på *the grain of the voice* prøver han å definere hva det er som skaper denne begeistringen.

² Den engelske oversettelsen bruker også det franske ordet, pga mangel på et dekkende ord på engelsk. Omfatter de seksuelt ladede ordene "thrill" og "coming" samt det å miste, eller "ødsle bort" sitt ego, sier oversetteren Stephen Heath (Barthes, 1977: 9).

3.4.3 Kroppen i stemmen- det sensuelle elementet ved *grain*

En stemme som har *grain* kan tydelig illustreres ved å bruke en russisk bass som eksempel. Barthes (ibid.:181-182) understreker at det er snakk om en kirkebass, og ikke en operasanger: *Noe* er tilstede i stemmen til denne bassen: *Noe* er manifestert i stemmen som man hører utover og før ordenes mening, før formen, før melismene og måten det synges på: Han mener det er *kroppen* til sangeren som kan sanses, og materialiteten av kroppen bringes direkte til lytteren i en og samme bevegelse når sangeren synger; fra hulrommene, musklene, membranene og blodkarene, og fra dypt nede i språket, sier han. Dette *noe* som Barthes (ibid.) snakker om, ligger som et hudlag eller som et slags "for" i sangerens kjød.

3.4.4 Stemmen som symbolbærer- det symbolske elementet ved *grain*

Denne stemmen er ikke personlig; uttrykker ikke noe av kirkesangerens sjel. Først og fremst bærer denne stemmen med seg det symbolske: Stemmen til den russiske kirkebassen symboliserer det guddommelige for oss, mener Barthes (ibid.: 182). Det symbolske elementet, og det at det ikke er sangerens sjel og personlighet som uttrykkes, men symbolene som bringes fram, antyder for meg at det å ha *grain* i stemmen som sanger ikke er helt ulikt det som Heidegger (2000) beskriver som kunstnerens oppgave: Sangeren må la musikkens og tekstens symboler komme til syne for oss gjennom stemmen sin. Barthes (1977) sitt fokus på det kroppslige elementet av stemmen drar også en linje tilbake til Frith (1983) og hans oppfatning om at det å høre rockesang er en erotisk opplevelse: *Grain* er *kroppen* i stemmen, ikke sjelen, som Barthes (1977: 183) understreker, og ved å fokusere på stemmen som symbolbærer, som det andre elementet ved *grain*, så kan altså sangeren oppnå å forføre og berøre lytteren, slik at han mister seg selv i musikken.

3.4.5 Hvorfor har noen sangere *grain*, mens andre ikke har det?

Barthes (1977: 182-185) mener helt tydelig at noen sangere har *grain*, mens andre ikke har det. For å kunne skille det som har med *grain* å gjøre fra det som har med anerkjente verdier innen vokalmusikk å gjøre, tilpasser han teorier fra filosofen Julia Kristeva: Han bruker begrepene *Pheno-song*; alle de anerkjente verdiene i vokalmusikk som vi vanligvis snakker om i vurdering av sang, og *Geno-song*; det som han mener har med

grain å gjøre. Pheno-song handler blant annet om sjangerens koder, komponistens individuelle språk, interpretasjonsstil, kulturelle verdier, smak, moter, subjektivitet, dramatik og kunstnerens personlighet. Geno-song har med volumet av talestemmen og sangstemmen å gjøre, og i bunn og grunn om klangen av musikken i samspill med språket: om frodigheten i språkets lydtegn, og om språkets diksjon (ibid.: 182). Det formes et tegnbærende spill, som ikke har noe med direkte kommunikasjon, representasjon av følelser eller uttrykk å gjøre. Her er det selve lyden av stemmen når den fremfører en sang som gjelder, og altså ikke den dramatiske formidlingen av sangtekstens budskap. Her ser vi igjen linjen tilbake til Frith (1983) og hans fokus på lyden av stemmen som viktig i formidlingen av budskapet i en sang. En sanger som har *grain*, fokuserer på symbolikken som oppstår i grenselandet mellom musikk og språk, og på klangen av språkets lydtegn sammen med musikken. Å ha *grain* innebærer altså et fokus på lyden av stemmen, og troen på at symboler uttrykkes i denne klangen.

3.4.6 Sangeren må ikke kvele symbolene ved å være for dominerende i uttrykket

Barthes (ibid.:183) mener som Heidegger (2000) at kunstnerens sjel og personlighet ikke skal være fremtredende i kunsten. Han irriterer seg over at sangpedagoger ikke underviser i kulturen om *the grain of the voice*, men derimot understreker *pusten* som en slags mystisk og eksklusiv kunst, og dermed gir inntrykk av at vokalmusikken som kunstform hviler på det å mestre pust alene. Pusten er sjelen som sveller eller brister, nærmest håner Barthes (ibid.):

"The lung, a stupid organ (lights for cats!), swells, but gets no erection; it is in the throat, place where the phonic metal hardens and is segmented, in the mask that signifiante explodes, bringing not the soul but jouissance." (ibid., s 183)

Igjen understreker Barthes altså det kroppslige og sensuelle elementet ved *the grain of the voice*, som det som har evne til å gripe lytteren og forføre ham- lede ham til *jouissance*. Den sanselige opplevelsen av stemmen er mye sterkere og mer fullstendig enn den sjelelige, mener Barthes (ibid.: 183), som her er på linje med Merleau-Ponty (2002).

Symbolene som stemmen bærer med seg oppstår i friksjonen mellom musikken og språket, og det er noe skjørt over akkurat dette punktet, som Barthes (ibid.) mener mange sangere ikke forstår: Ved å overtolke på en kunstferdig, teknisk og dramatisk

måte (slik at *sjelen sveller*) så kveler man symbolene; kunstneren står i veien for kunstverket, slik jeg forstår det ved hjelp av Heideggers (2000) tanker. Det er ikke den mangeårige tekniske treningen eller det gjennomarbeidede dramatiske uttrykket som berører Barthes (1977) når han hører en stemme. Det er kroppens tilstedeværelse i lyden av stemmen, og klangen av språket når det synges. *Grain* er kroppen i stemmen mens den synger, hånden mens den skriver og kroppsdelen mens den utøver, sier Barthes (ibid.: 188). Ved å holde fokus på klangen av språket i stedet for den dramatiske tolkningen, så får symbolene klinge mer nøytralt, og samtidig kan man høre denne kroppen i stemmen, som tiltrekker oss med sin sensuelle appell.

3.4.7 *Grain* i stedet for skolering?

Barthes (ibid.) illustrerer poengene sine gjennomgående ved hjelp av å referere til to sangere som han mener er representanter for pheno-song uttrykket og geno-song uttrykket: Dietrich Fischer-Dieskau er veldig tydelig pheno-song orientert, og har ikke grain, mener Barthes (ibid.: 185). Charles Panzera er derimot geno-song orientert, og har grain. For å prøve å forstå Barthes (ibid.) og begrepet *grain* bedre, har jeg hørt på begge disse sangerne, som begge er kjente utøvere av klassisk vokalmusikk. (Stykket jeg har hørt dem begge synges er Schuberts *Erlkönig D 328*.) Uttrykkene oppfattes faktisk som forskjellige for meg også: Med Fischer-Dieskau, som utvilsomt har en veldig flott sangstemme, opplever jeg en viss distanse mellom meg som lytter og han som sanger: Han snakker ikke til meg. Jeg opplever at oppmerksomheten rettes mot sangeren; på teknikken, på teksten, og naturligvis på musikkens dramatiske uttrykk, men ikke på lytteren i nevneverdig grad. Panzera, som også har en tydelig skolert klassisk stemme, står ikke tilbake for Fischer-Dieskau på noen av de pheno-song relaterte elementene. Men jeg føler umiddelbart en større nærhet til sangeren her. Han har et annet fokus, og det føles som om han snakker direkte til meg.

Etter å ha lyttet til sangerne forstår jeg det som om Barthes (ibid.) ikke vil høre sangerens sjel svulle og briste via pusteteknikken og et innøvd dramatisk uttrykk, fordi dette bare handler om sangeren som synger. Det kommuniserer ikke noe til lytteren. Det blir også tydelig at det å ha *grain* er noe en sanger har *i tillegg* til andre nødvendige egenskaper som han lister opp under pheno-song-begrepet, og *ikke i stedet for*. Panzera kommuniserer. Og i det han gjør det, så er det ikke han som er dominerende i uttrykket-

man legger nesten ikke merke til at han er der. Man blir trukket inn, og bare lytter til musikken. Altså tror jeg at *the grain of the voice* på mange måter handler om sangerens fokus, og på evnen til å bruke sine vokale ferdigheter og sitt håndverk til å frembringe stemmens symboler. Det er symbolene som er i fokus; budskapet og stemningen som skal nå lytteren. Og, det som umiddelbart griper lytteren, i følge Barthes (ibid.), er den sensuelle kontakten som skapes gjennom klangen av kroppen i stemmen. Da er lytteren sårbar, og mottagelig for symbolene.

3.4.8 *The grain of the voice* i rock

Som Frith (1983) påpeker, er Barthes (1977) veldig relevant for rockesang, fordi det legges stor vekt på det sensuelle elementet i kontakten mellom en sanger og en lytter, og fordi lyden av stemmen, og symbolikken i stemmens klang er det som formidler budskapet klarest. Barthes (ibid.) sin skepsis til sangerens personlighet, sjel og affektive uttrykk kan derimot være vanskelig å forene med rockevokalens krav til direkte og lidenskapelige følelsesuttrykk, slik Frith (1983) og Ruud og Berkaak (1994) beskriver det. Men dersom det handler mer om hva slags *fokus* sangeren har, og ikke minst *hvem* som står i fokus når det synges, så er det kanskje mulig å sette *the grain of the voice* i forbindelse med rockens uttrykk og estetikk: Det handler om å gi lytteren nok plass til å kunne se seg selv gjennom uttrykket, slik DeNora (2000) mener er viktig for vår opplevelse av musikk. Lytteren må få anledning til å sanse eller forstå symbolene som kommer til syne gjennom uttrykket, slik Merleau-Ponty (2002) og Heidegger (2000) sier. Dersom sjelen til sangeren er det eneste som klinger i uttrykket, så vil ingen av disse elementene komme til syne.

3.5 KAN ROCK BETRAKTES SOM KUNST?

Gjennom teoriene til Barthes (1977), Heidegger (2000) og Merleau-Ponty (2002) i kombinasjon med Frith (1983) og DeNora (2000), så ser vi at musikk, og særlig en stemme, kan gi oss en sanselig fundert estetisk opplevelse som berører oss dypt, og med stor kraft. Gjennom estetiske uttrykk kan vi få synliggjort symboler som vi sanser på et førbegrepslig nivå, og disse kan åpenbare verden for oss, eller vise oss sider ved vår egen identitet som vi ikke hadde bevissthet om. Merleau-Ponty (2002) og Heidegger

(2000) mener at det er gjennom opplevelse av stor kunst at vi kan bli i stand til å se verden eller virkeligheten som den *er*. Spørsmålet som det blir naturlig å stille er jo derfor: Kan rock betraktes som kunst? I det innledende kapitlet tok jeg opp hvordan både tidsånden og innsatsen til musikkjournalister bidro til å heve rockens status fra underholdning til kunst. Det går fram av dette at det for noen er helt naturlig å kalle rock for kunst. Det å kalle populærkultur for kunst er derimot ikke selvfølgelig for alle.

3.5.1 Adorno og Horkheimers kritikk av massekulturen

Adorno og Horkheimer (2010) mener at alle masseproduserte medier og derfor alt som har med populærkulturen å gjøre, er et ledd i samfunnets kontroll over sine forbrukere, og dermed ikke kunst. Massekulturen representerer en frarøvelse av friheten til å gjøre egne estetiske vurderinger, fordi massemedia tvinger sine vurderinger på oss: Alle må like de samme filmene og den samme musikken, og det hele kontrolleres av kulturindustrien, mener Adorno og Horkheimer (2010).

3.5.2 Frith sitt forsvar av populærmusikken

Frith (1983) sier at de som er kritiske til populærmusikk hevder at all populærmusikk har den samme psykologiske funksjon, og at valgene som foretas innenfor denne rammen er uvesentlige. Men selv hevder Frith (1983: 62) at dersom populærmusikkens styrke ligger i dens popularitet, så er de spesifikke valgene som folk gjør absolutt vesentlige. For ham er det disse valgene, og ideologien bak dem som er kilden til skillet mellom massekultur og populærkultur. Massekulturens ideologi kan i sin helhet spores tilbake til et stimulus/respons forhold mellom produsent og publikum, slik Adorno og Horkheimer (2010) beskriver i sine teorier. Populærkulturens ideologi er et resultat av genuint populære holdninger og verdier, altså folk sine *egne og frie valg*, mener Frith (1983: 62). Frith (ibid.) mener altså at populærkultur, som er noe annet enn massekultur, representerer frie valg. På bakgrunn av det han også har sagt om rockens krav til oppriktighet og sannhet, så synes jeg at Frith åpner for at populærkultur, og dermed rock, kan være kunst.

3.5.3 Musikk som er stor i seg selv, stor i sin samtid og nyskapende er kunst

Dag Østerberg (2009) beskriver utviklingen av musikklandskapet, og mener at det er vanskelig å finne musikk som både er stor i seg selv, stor i sin samtid og som representerer nyskaping på musikkens materialnivå. Den eldre klassiske musikken var kunst, nettopp fordi den oppfylte alle disse kriteriene, mener Østerberg (ibid.). Kunst definerer Østerberg på denne måten:

”[kunst] viser sider ved tilværelsen som vi vanligvis overser eller velger å ikke feste oss ved. Hva Durkheim sa om religionen gjelder også for kunsten: Den har å gjøre med livets alvor.” (Østerberg 2009: 446).

Han sier så at den klassiske musikkens kunstverker faller inn under Kants beskrivelse av *det skjønne* og *det sublime*. Kunst i vår tid handler i mindre grad om dette. Estetikk har en mer allmenn gyldighet, og befatter seg med sansene og sanselighet nå, sier Østerberg (ibid.: 446), slik vi jo også ser det hos Merleau-Ponty (2002).

Når han skal vurdere potensialet dagens musikk har til å være kunst, så anerkjenner Østerberg til en viss grad rocken, fordi den har betydning i vår tid, og fordi den streber etter troverdighet og noe ektefølt. Men rocken når ikke helt opp: Den blir en slags mellommusikk, mener Østerberg (2009: 452). Samtidsmusikken, som absolutt ville hatt potensiale til å være kunst fordi den er nyskapende og utvikler kunstmusikken videre, faller igjennom på det faktum at den ikke har noen betydning i samfunnet, fordi ingen hører på den, sier han (ibid.: 450-451) Den eldre klassiske musikken trumfer de andre musikkformene han diskuterer på grunn av sin storhet, men er altså ikke samtidig. Derfor er det ikke mulig å finne musikk som både reelt sett er musikk av vår tid og kunst, mener Østerberg (2009).

Anne Danielsen (2009:457) kommenterer teksten til Østerberg (2009), og spør ham om hvor relevant det er å operere i dagens musikklandskap med gårdsdagens musikk som ledestjerne. Et viktig poeng som Danielsen (2009: 458) har, er at Østerberg ikke ser nyskapingen i populærmusikken, fordi denne skjer på et annet plan enn det skjer i kunstmusikken. I populærmusikken skjer nyskaping på fremføringsnivå: Utøving av populærmusikk går på den ene siden ut på å beherske standardformer og tradisjoner, mens det på den andre siden går ut på å spille dem på en måte som gjør at de ikke høres

ut som klisjeer. Altså er det ikke materialet, men fremføringsmåten- det personlige uttrykket- som utgjør noe friskt og nytt.

Danielsen (ibid.: 460) tror heller ikke at populærmusikken kan regnes som kunst ut i fra et romantisk-modernistisk kunstsyn, og heller ikke som gjenstand for den rene estetiske dømmekraften i kantiansk forstand, slik Østerberg (2009) mener at kunstmusikken kan det. Vi lever i en tid som ikke er god for kontemplasjon, sier hun. Hun er ikke så opptatt av kunstbegrepet, og mener til en viss grad at det har mistet sin relevans:

”Om de bør kalles kunst eller ikke, er i den store sammenheng kanskje ikke så vesentlig- i hvertfall ikke så lenge musikken er god.” (Danielsen, 2009: 460).

Kanskje har Danielsen et poeng? En lignende holdning har vi jo også sett til det tradisjonelle estetikkbegrepet, fra for eksempel Knudsen (2010), Elliott (1995).

3.5.4 Rockens transcendens og livets alvor

Men dersom vi går tilbake til det som ble sagt i legitimeringen av rocken på 1960- og 1970-tallet, om rockens transcendens og alvor, og om at den både fungerte som en åpenbaring i forhold til hvordan samfunnet egentlig var, og representerte en utvikling mot en større personlig virkelighet, så kan det jo se ut som om rocken på mange måter passer inn i Østerberg (2009) sin definisjon av hva kunst er: Rock peker utover det åpenbare og kjente, og har å gjøre med *livets alvor*. Østerberg anerkjenner ikke den fenomenologiske kunstopplevelsen, fordi han mener den er for subjektiv. Muligens ville han ikke anerkjent DeNoras (2000) argument om at det er i samspillet med lytteren at musikkens mening oppstår, slik at musikkens storhet faktisk til en viss grad må defineres av den som lytter. Det er hva den gjør med hvert individ som er avgjørende. Burde det ikke være mulig på et fenomenologisk grunnlag å si at rock *er* kunst, i stedet for å si at det tenderer mot å bli kunst?

3.6 DIDAKTISK TEORI RELATERT TIL OPPGAVEN

Som det går fram av proporsjoneringen av teorikapittelet mitt, så ligger hovedvekten i avhandlingen min på den første av de to delproblemstillingene mine, som forholder seg til *estetiske idealer for rockesang*. Teorien som er blitt presentert hittil, skal tjene til å

belyse denne problemstillingen. Men for å bidra til refleksjonen rundt hvordan et godt sanglig uttrykk i rock utvikles, og ikke minst for å hjelpe meg til å svare på hovedproblemstillingen min om hvordan jeg kan inkludere de estetiske idealene i sangundervisningen, så vil jeg også trekke inn didaktisk teori, spesielt i forhold til formelle og uformelle læringspraksiser og fagsyn.

3.6.1 Lucy Green og populærmusikalske læringspraksiser

Lucy Green beskriver uformelle populærmusikalske læringspraksiser i *How Popular Musicians Learn* (Green, 2002). Undersøkelsen baserer seg på intervjuer med 14 populærmusikere mellom 15 og 50, med den hensikt å kartlegge hvordan de hadde lært seg å spille, og hva slags holdninger de hadde til det å lære musikk.

Green (ibid.) fant ut at man kunne trekke ut noen sentrale læringspraksiser. Viktigst av alt er den gehørbaserte læringen gjennom å lytte og kopiere (ibid.: 60-61). Det kommer fram at det finnes ulike grader av bevissthet og intensjonalitet i lyttingen (ibid.: 23-24). Gjennom lytting og kopiering styrker musikerne gehøret sitt og utvikler samtidig teknikk og musikkforståelse (ibid.: 73).

I tillegg til de sentrale lyttemåtene, og gehørbasert tilnærming til musikkføring, så er det å lære musikk ofte knyttet til en sosial setting, hvor man i hovedsak spiller, lytter og snakker om musikk sammen med venner og jevnaldrende. *Peer-directed learning* og *group learning* er to læringspraksiser som knyttes til dette, sier Green (ibid.: 76).

Sentrale elementer i disse læringspraksisene, foruten det at de forekommer i grupper på to eller flere, hvor musikalsk samspill i stor grad preges av spontanitet, er det at man også lærer av å se på hverandre og av å snakke sammen om musikk (ibid.: 82-83). Gjennom disse praksisene utveksles og utvikles sentrale musikalske byggesteiner, instrumentteknikk, spillestil, og ikke minst vennskap.

3.6.2 Göran Folkestad: Formelle og uformelle lærings situasjoner og praksiser versus formelle og uformelle måter å lære på

I denne artikkelen går Folkestad (2006) gjennom litteratur om formell og uformell læring, for å prøve å definere det nærmere. Ut i fra litteraturen han har undersøkt, ser Folkestad (ibid.: 141) at formelle lærings situasjoner blir initiert og ledet av en 'lærer',

som styrer aktiviteten. Dette kan like gjerne være et bandmedlem som en lærer. Uformelle lærings situasjoner kjennetegnes av at de ikke er planlagt på forhånd, men derimot skjer gjennom at aktiviteten styrer retningen, og prosessen drives frem gjennom interaksjon mellom de involverte deltagerne. Her er det altså en frivillig eller selvvalgt aktivitet det er snakk om, og ikke en som er definert av en lærer.

Folkestad mener at det ikke går an å si at uformell læring bare forekommer utenfor skolen, mens formell læring bare foregår innenfor skolen, men at vi bytter mellom det formelle og uformelle i alle lærings situasjoner. Derimot finnes det ikke uformelle måter å undervise på (ibid.: 142-143). Undervisning kjennetegner en formell lærings situasjon, men læreren kan likevel prøve å legge til rette for at uformelle læringsmåter kan forekomme, mener Folkestad.

Relevansen av uformell læring for min undersøkelse

Jeg synes at uformell læring er interessant i denne sammenhengen, fordi det trekkes fram som den viktigste læringspraksisen knyttet til populærmusikk av Green (2002), og fordi Folkestad (2006) mener at det kan forekomme i skolen også, i form av elevstyrt gruppeaktivitet og gehørbasert musisering med intensjon om å spille, ikke om å lære å spille. Dette viser flere muligheter med tanke på å trekke inn slike læringspraksiser i elevens sanglige utvikling.

3.6.3 Frede V. Nielsen: Fagdidaktiske grunnposisjoner og musikk som sangfag

Frede V. Nielsen beskriver at lærere har ulike fagdidaktiske grunnposisjoner, som igjen virker inn på valg av innhold i undervisningen (Nielsen, 1994: 35-49). Fagdidaktikk på grunnlag av basisfag indikerer en vitenskapsorientert grunnposisjon, mens utgangspunkt i hverdagserfaring betegner et sosiokulturelt fokus. Samfunnsproblemer eller antropologi som utgangspunkt vil sette fokus på de store problemene, og på de eksistensielle spørsmålene i verden.

Nielsen (1994) beskriver også ulike didaktiske posisjoner i forhold til musikkfaget, og setter opp seks posisjoner, som igjen kan komplimentere hverandre: Musikk som sangfag, "musisk" fag, sakfag, samfunnsfag, som ledd i polyestetisk oppdragelse og som lydfag. (Nielsen, 1994: s 183-282).

Her velger jeg å beskrive posisjonen musikk som sangfag (Nielsen, 1994: 165-179) grundigere, på grunn av den åpenbare tilknytningen til sangundervisning. Denne posisjonen kjennetegnes av at sanger er innhold eller middel i faget. Sanglig aktivitet kan også være fokus for faget, sier Nielsen (ibid.). Satt inn i en rockekontekst, så kan det handle om å føre videre en tradisjon, og selvfølgelig det å lære konkrete sanger. Sanger kan også brukes som middel til å lære musikalsk struktur og musikkhistorie, som igjen vil bidra til kunnskap om standardformer og stilhistorie i rock. Elementer som teknikk, musisering og uttrykk kommer inn under sanglig aktivitet som fokus.

Relevant didaktisk grunnposisjon og fagposisjon for sangundervisning i rock

Med tanke på sangundervisning i rock, vil det nok være relevant å ha et innslag av grunnposisjonen som handler om hverdagserfaring, for å sette fokus på elevens interesser og sosiokulturelle situasjon. De estetiske idealene for rockesang indikerer at dette er viktig, som vi skal se etterhvert. Det faller naturlig å se på musikk som et sangfag, når det er sangundervisning som står i fokus. Selv om man har mange andre mål enn akkurat det å synge sanger, så er det i stor grad det som er innhold og arbeidsmetoder for sangundervisning.

4: DESIGN OG METODE

4.1 MASTERPROSJEKTETS OPPBYGNING

Problemet mitt belyses både ved hjelp av teori og av innsamlet empiri som har blitt bearbeidet gjennom verbale analysemetoder. Dette definerer det som et kvalitativt innrettet forskningsprosjekt, sier Patel og Davidson (2001: 13). Prosjektet er bygd opp etter det Patel og Davidson (ibid.: 28-47) sier er hovedtrinnene i et forskningsprosjekt:

- Identifisering av problemområdet
- Gjennomgang av litteratur
- Presisering av problemet
- Valg av metode for å undersøke problemet
- Bearbeiding av innsamlet informasjon: Behandling og tolkning av empirisk materiale
- Rapportering

Masteroppgaven er rapporteringen av prosjektet mitt. Jeg presenterer resultatene og min tolkning av disse i de følgende kapitlene, men går igjennom hvordan jeg har samlet inn informasjon og hvordan jeg har gått fram for å bearbeide og tolke denne informasjonen i dette kapitlet. Identifisering av problemområdet og presisering av problemstilling presenterte jeg i innledningen, fordi dette gir bedre oversikt over avhandlingen i sin helhet.

4.2 BAKGRUNN FOR VALG AV METODE FOR UNDERSØKELSEN

Valget av kvalitativ metode er naturlig, dersom undersøkelsen dreier seg om å tolke og forstå mennesker, sier Patel og Davidson (ibid.: 13). Tolkning og forståelse av oppfatninger knyttet til sanglige uttrykk i rock var viktig for å finne de estetiske idealene for rockesang, og det indikerte at prosjektet burde være kvalitativt innrettet. Det finnes ulike tilnærminger til informasjonsinnsamling også innenfor den kvalitative metoden, men i følge Patel og Davidson (ibid.: 53), er intervjuer og enquête de meste vanlige metodene i forhold til å samle informasjon som går på spørsmål. Fordi problemstillingen min er forankret i delproblemstillinger som krever refleksjon, mente jeg at det ville være

bedre å gjøre intervjuer med noen få utvalgte, for å få til samtaler rundt disse spørsmålene. Valget av metode for informasjonsinnsamling falt derfor på kvalitative forskningsintervjuer.

Empirisk materiale i tillegg til intervjuer: Plate- og konsertanmeldelser, samt portrettintervjuer med artister

I løpet av gjennomgangen av litteratur knyttet til temaet mitt, fant jeg en hel del interessant informasjon i musikkjournalistiske tekster fra 1960- og 1970- tallet. Disse bidro til min forståelse av hva som vurderes som god musikk eller et godt sanglig uttrykk innenfor rock i såpass stor grad at jeg har valgt å bruke utdrag fra disse tekstene, som består av plate- og konsertanmeldelser og portrettintervjuer med artister, som empiri. Jeg har også undersøkt nyere plate- og konsertanmeldelser for å se om det finnes antydninger til beskrivelser av estetiske idealer i disse. Men hovedsakelig har jeg altså samlet inn informasjon fra kvalitative intervjuer med spesielt utvalgte informanter.

4.3 KVALITATIVE FORSKNINGSINTERVJUER

4.3.1 Hva kjennetegner kvalitative forskningsintervjuer?

Steinar Kvale (2001: 20) sammenligner intervjueren med en reisende, som vandrer gjennom landskapet og deltar i samtaler med folk han treffer på veien. Han henviser her til en postmoderne, konstruktiv oppfatning, som innebærer at samfunnsforskningen gis en tilnærming som er basert på samtaler. "Forskningsintervjuet er basert på den hverdagslige samtale eller konversasjon, men er en *faglig* konversasjon", sier Kvale (ibid.: 21), og sier videre at et intervju er en konversasjon som har en viss struktur og hensikt. Et forskningsintervju er heller ikke en samtale mellom likeverdige, fordi intervjueren definerer og kontrollerer situasjonen ved å stille spørsmål som også følges opp kritisk, sier Kvale (ibid.).

4.3.2 Inter View: Utnæring av synspunkter

Kvale (ibid.: 28) beskriver det kvalitative forskningsintervjuet som et produksjonssted for kunnskap, og mener det bokstavelig talt er et *inter view*: en utveksling av synspunkter mellom to personer som samtaler om et tema av felles interesse. Han mener også at det eksisterer et gjensidig avhengighetsforhold mellom menneskelig

interaksjon og kunnskapsproduksjon: Det er den menneskelige interaksjonen i intervjuet som produserer vitenskapelig kunnskap, sier han. I mine intervjuer prøvde jeg så godt jeg kunne å forholde meg til denne oppfatningen av intervjusituasjonen: Det skulle være en interpersonlig situasjon hvor vi utvekslet synspunkter. Jeg ønsket likevel å la intervjupersonene sine meninger være rådende, siden min oppfatning var at det nettopp her lå verdifull kunnskap som jeg ønsket å få frem.

4.4 FORBEREDELSE TIL UNDERSØKELSEN

4.4.1 Litteraturgjennomgang og spesifisering av tema

Etter å ha gått gjennom litteratur knyttet til temaet mitt, ønsket jeg i utgangspunktet gjøre undersøkelsen basert på pop og rock. Derfor gikk mye av forberedelsene ut på å finne ut om det var forskjell på de estetiske idealene i pop og rock. Etterhvert, som det innledende kapittelet viser, så valgte jeg en definisjon på rock som gjør grensen mellom sjangrene så flytende at man kan regne pop som en underkategori av rock, og dermed handler prosjektet om rockesang i vid forstand. Fordi denne avgjørelsen ble tatt relativt sent i tolkningsprosessen, så hadde intervjuene et tydelig element av søken etter hva som eventuelt skiller disse sjangrene med hensyn til estetikk.

4.4.2 Utvalg av informanter

For å finne svar som i størst mulig grad var representative for området, så valgte jeg å intervju tre *formidlere* av estetiske idealer innen rockemusikk: En musikkskribent og programleder på TV og radio, en musikkprodusent og låtskriver og en frilans radio DJ med jobberfaring fra den internasjonale musikkverdenen. To av informantene ble rekrutterte gjennom egne bekjenskaper, mens den tredje ble sendt forespørsel på e-post, og alle var umiddelbart positive til deltakelse i undersøkelsen. Jeg hadde stor tro på at gjennom å snakke med disse menneskene, så ville jeg finne verdifulle tanker og meninger som etter hvert kunne belyse problemstillingen min.

4.4.3 Informantene ikke konfidensielle

Bakgrunnen for at nettopp disse informantene var ønsket, var jobbene deres, og faktisk *hvem de er*. Derfor var jeg også usikker på om jeg ville klare å holde alle navn konfidensielle: I et så lite land som Norge, hvor det bare finnes et fåtall av

programledere og musikkprodusenter, så ville det muligens skinne gjennom hvem personene var, både via opplysninger som jeg oppga og gjennom meningene de ytret. Problemet løste seg ved at alle informantene syntes det var helt i orden å bli presentert med fullt navn, fordi de ikke mente at de i et intervju med dette temaet ville oppgi noen form for sensitiv informasjon. Dette ble avtalt på forhånd, og ble også oppgitt i søknaden til NSD, som har godkjent masterprosjektet mitt.

4.3.5 Informantene

De tre informantene som har latt seg intervjuer for å hjelpe meg å komme fram til de estetiske idealene for rockesang er:

- Asbjørn Slettemark (36): Programleder for Lydverket på NRK 2 og Pyro på P3, og frilans skribent. Han har skrevet om musikk siden han var 17 år. I sin rolle som profilert programleder for musikkprogrammer på TV og radio, formidler han aktivt estetiske idealer i rock til et stort publikum.
- Martin Sjølie (32): Musikkprodusent og profesjonell låtskriver. Han har blant annet produsert de to siste platene til Maria Mena. Han er også pianist, og har turnert med flere store norske artister. I jobben sin må han hele tiden forholde seg til de estetiske idealene for rock, for å bidra til at de kommer fram.
- Claire Sturgess (45): Frilans radio DJ fra London, som de siste 20 årene har jobbet for BBC Radio One, XFM og NME Radio, i tillegg til at hun har vært innom MTV. Ellers har hun jobbet mye som voice-over artist, og er derfor bevisst på hvordan hun bruker stemmen sin. Som Asbjørn og Martin, fungerer Claire som en formidler av estetiske idealer for rock. Hun spiller, ut i fra vurdering av kvalitet, nye band for et stort publikum. Selv om hun etterhvert har måttet forholde seg til faste spillelister, så var dette annerledes i starten av hennes karriere, og Claire bidro for eksempel til at bandet Nirvana fikk sitt gjennombrudd i Storbritannia ved å spille 'Smells Like Teen Spirit' på BBC Radio One for første gang. På XFM, som er en uavhengig radiostasjon, kan hun fortsatt velge enkelte låter selv.

Dette er mennesker som har jobbet med rock hele sitt voksne liv, og de har derfor gode forutsetninger for å si noe om hva som oppfattes som et godt uttrykk innenfor disse sjangrene. Min tanke var at de sannsynligvis også hadde gjort seg opp meninger om hva som utgjorde et godt *sanglig* uttrykk, uten å måtte forholde seg til de samme "reglene" som jeg og andre sangpedagoger muligens gjør.

4.3.6 Utarbeiding av intervjuguide og bruken av denne

For å klare å holde riktig fokus i samtalen, utarbeidet jeg en intervjuguide, som inneholdt tre hoveddeler relatert til opplevelse og vurdering av pop/rock, sanglig uttrykk, og utvikling av et godt sanglig uttrykk innenfor pop/rock, men det var likevel rom for å følge opp temaer som oppstod underveis. Sånn sett må intervjuene kunne betraktes som halvstrukturerte, ut i fra Kvaales (2001: 38 og 74) beskrivelse av ulike strukturingsgrader for intervjuer. Grunnen til at spørsmålene omhandlet flere temaer, var at jeg gjennom problemspesifiseringen min var blitt klar over at opplevelsen og vurderingen av rock var avhengig av mer enn bare musikalske elementer. Det var derfor nærliggende å tro at vurderingen av sanglige kvaliteter også ville være avhengige av disse. Grunnen til at jeg var interessert i informantenes tanker om hvordan et godt musikalsk uttrykk innen pop og rock utvikles, var at jeg ønsket å belyse utviklingen som skjer utenfor den pedagogiske virkeligheten i skole- og undervisningssituasjoner.

Ingen av informantene fikk tilsendt intervjuguiden i forkant, fordi jeg gjerne ville at de skulle reflektere seg frem til svarene sine der og da, gjennom samtalen som utspant seg. Jeg ville prøve å få til denne meningsutvekslingen som Kvale (2001) kaller for *inter view*, og synes at samtalene førte til mange gode refleksjoner fra informantene, som igjen bidro til å synliggjøre estetiske idealer i rockesang. Den ene informanten ønsket å vite hovedtemaene for intervjuet, og fikk naturligvis disse oversendt. Alle tre visste at de skulle svare på spørsmål som handlet om pop- og rockeestetikk med særlig interesse for det sanglige uttrykket, siden de hadde fått informasjon om dette da jeg spurte om de ville delta i undersøkelsen. De var altså forberedt på tematikken for intervjuet. Kvale (ibid.: 74-75) sier at det er ulike grader av åpenhet om formålet med intervjuer, og jeg mener at jeg har vært veldig tydelig på formål og tematikk.

4.4 PRAKTISK GJENNOMFØRING

4.4.1 Intervjuenes setting

Etter å ha gjort avtaler med informantene om deltakelse i undersøkelsen, gikk jeg relativt raskt i gang med intervjuene. To av informantene, Asbjørn og Martin, er bosatt i Oslo, og intervjuene med disse to ble gjennomført der, henholdsvis i Martins studio og på spisestedet Lorry. Jeg brukte digitalt innspillingsutstyr for å spille inn samtalene, og passet på at de var komfortable med dette, før intervjuene startet.

Martins intervju

Intervjuet med Martin var preget av en rolig atmosfære uten noe bakgrunnsstøy, og opplevdes derfor som veldig tilfredsstillende. Jeg var trygg på at jeg hadde fått med meg alt han sa på innspillingen, og samtalen hadde god flyt.

Asbjørns intervju

Intervjuet med Asbjørn opplevdes litt annerledes, av ulike årsaker: Asbjørn skulle egentlig møte meg på Marienlyst, i radiostudioet sitt der, men på grunn av noen uforutsette komplikasjoner, så flyttet vi altså møtestedet til Lorry, som lå i nærheten av hans bosted. Da mistet vi noe av den avtalte tiden, og jeg merket at jeg var bevisst på dette. I utgangspunktet var jeg også bekymret for at opptaket av intervjuet med Asbjørn skulle bli dårlig på grunn av bakgrunnsstøy, men dette viste seg heldigvis å ikke være et problem. Vi testet dette i forkant av intervjuet.

Det som faktisk ble et problem, var at det digitale innspillingsutstyret mitt sluttet å fungere midt i intervjuet. Heldigvis oppdaget vi dette, og Asbjørn, som er vant til å gjøre intervjuer med artister han møter, løste problemet ved å laste ned programmet *ITalk* til mobiltelefonen min, slik at vi kunne fortsette intervjuet ved å bruke telefonen som innspillingsutstyr i stedet. Dette var et problem jeg ikke hadde forutsett, siden jeg har brukt innspillingsutstyret i andre situasjoner, uten at noe lignende har skjedd. Disse faktorene gjorde meg litt usikker på intervjuets kvalitet, og ikke minst på hvordan mine egne ferdigheter som intervjuer hadde fungert her. Jeg ble nok litt distraheret og stresset. Da jeg skulle transkribere intervjuet, viste det seg likevel å være lett å forholde seg til både innspillingen og samtalens flyt. Asbjørn uttrykker seg veldig direkte og gjør

meningene sine veldig klare, slik at mye spennende informasjon kom ut av dette intervjuet til tross for komplikasjonene underveis. For sikkerhets skyld, avtalte jeg med Asbjørn at jeg kunne sende oppfølgingsspørsmål på e-post, dersom noe vesentlig manglet.

Claire's intervju

Intervjuet med Claire ble gjort over Face Time, som er et Skype-lignende program for Apple produkter. Claire bor i London, og alternativet til å reise dit for å intervju henne var altså å bruke dette elektroniske hjelpemiddelet. Settingen for intervjuet ble derfor at vi begge befant oss hjemme i våre egne stuer, og snakket sammen via web-camera. Jeg spilte inn intervjuet med det digitale innspillingsutstyret mitt, men med ITalk og telefonen min parat i tilfelle noe uforutsett skulle skje.

4.5 BEHANDLING AV INFORMASJONEN

4.5.1 Transkripsjon av innspilte intervjuer

Etter at intervjuene var gjennomførte, begynte jeg jobben med å transkribere de innspilte samtalene. I første omgang skrev jeg dette ned ordrett, og inkluderte alle pauser, utfyllende ord som "ehm", "liksom", og "ikke sant", og prøvde å beholde en muntlig stil på de nedskrevne intervjuene. Intervjutranskripsjon innebærer et spørsmål om pålitelighet, sier Kvale (ibid.: 102-103), fordi man alltid har et fortolkningsselement. Jeg prøvde derfor å holde så god oversikt som mulig mens informantene snakket, og heller spørre dem direkte dersom noe var uklart. Jeg tolket forhåpentligvis det jeg hørte på riktig måte, men må likevel være klar over at den nedskrevne transkripsjonen representerer min tolkning av informantenes utsagn, og at den dessuten er, som Kvale (ibid.:104) sier, en kunstig konstruksjon av kommunikasjon fra muntlig til skriftlig form. Transkripsjonene var svært viktige i arbeidet med å tolke utsagnene til informantene mine. Som jeg etter hvert skal vise, så brukte jeg en hermeneutisk analysemetode i tolkningsprosessen, og da er tekster et viktig utgangspunkt.

Etter hvert som jeg hadde gått gjennom transkripsjonene og intervjuopptakene flere ganger, så begynte jeg også å stramme inn språket noe, slik at det skulle flyte bedre i

skriftlig form. Jeg beholdt så mye av den muntlige følelsen som mulig, slik at jeg lettere kunne relatere den nedskrevne transkripsjonen til hvordan opplevelsen av samtalen var.

4.6. TOLKNING AV EMPIRISK MATERIALE OG TEORI: HERMENEUTISK ANALYSE AV INTERVJUER, UTDRAK FRA MUSIKKJOURNALISTISKE TEKSTER OG TEORI

Kvale (ibid.: 38-40) sier at man kan velge ulike måter for å forstå det kvalitative forskningsintervjuet. Jeg hadde, etter råd fra min veileder, sett for meg en hermeneutisk tolkning, som i følge Kvale (ibid.) forutsetter at det er meningstolkningene som er sentrale, og min forforståelse for temaet er essensiell. Før jeg går videre i beskrivelsen av min tolkning av det empiriske materialet, vil jeg presentere den valgte analysemetoden litt nærmere.

4.6.1 Hermeneutikk: Tolkning og refleksjon

I følge Alvesson og Sköldbberg (2010: 193) har hermeneutikken røtter i tekstanalyse av bibeltekster og antikke tekster, og måten dette ble gjort på i renessansen. Det som kjennetegner en hermeneutisk oppfatning er at en del bare kan forstås ut i fra helheten den inngår i, på samme måten som helheten bare kan forstås ut i fra sine deler, sier Alvesson og Sköldbberg (ibid.). Det er dette som refereres til som den hermeneutiske sirkelen. Radnitzky lanserte i følge Alvesson og Sköldbberg (ibid.: 194) en hermeneutisk spiral, som innebærer at man kan begynne i en del, og forsøke å sette den i forbindelse med helheten, som man dermed ser i et nytt lys, før man går tilbake til å studere delen videre. Slik kan man trenge dypere inn i stoffet man studerer ved å alternere mellom del og helhet, og oppnå bedre forståelse for begge. I starten omfattet hermeneutisk analyse bare bibeltekster og tekster fra antikken, før den utvidet seg til å inkludere alle skrevne tekster, og senere også tale og handlinger.

4.6.2 Hovedretninger i hermeneutikken

Det finnes to hovedretninger for hermeneutikken: Begge disse- den *objektiverende hermeneutikken* og den *aletiske hermeneutikken*, deler opphav med fenomenologien, og inneholder elementer fra kantiansk intuisjon og selvbevissthet, skillet mellom natur og kultur, livsfilosofi og hermeneutikk, slik den tidligere hadde fremstått, sier Alvesson og

Sköldberg (ibid.:196). Hermeneutikken med sine to hovedretninger, og fenomenologien oppstod som motvekt mot positivismen, som man mente bare hørte hjemme i naturvitenskapen.

Den *objektiverende hermeneutikken* oppstod blant de nyidealistiske, eller nykantianske forfatterne i Tyskland på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet; Dilthey, Windelband, Rickert, Simmel og Weber, sier Alvesson og Sköldberg (ibid.: 197). Forståelse gjennom innlevelse var nøkkelen til å forstå menneskenes meninger og handlinger. Man skulle ikke behøve å forklare med årsaker, men altså heller prøve å forstå meninger. Som i naturvitenskapen hadde man imidlertid et klart subjekt-objektsforhold, og skilte tydelig mellom det forskende subjekt og det utforskede objekt.

Den *aletiske hermeneutikken* bryter med subjekt-objektsforholdet i den objektiverende hermeneutikken, og baserer seg heller på forholdet mellom vår forforståelse og vår forståelse. Forståelse er en grunnleggende del av vår eksistens, siden vi til daglig må orientere oss i vår tilværelse for å kunne leve, mente de aletiske hermeneutikerne, ifølge Alvesson og Sköldberg (ibid.: 198-199). Avdekkingen av noe tildekt er grunnleggende i den aletiske hermeneutikken, som Alvesson og Sköldberg (ibid.) selv har valgt å kalle denne hovedretningen. Det greske ordet *aletheia* betyr utildekkethet, og har å gjøre med åpenbaringen av noe som er skjult. Innenfor den aletiske hermeneutikken finner vi Heidegger og Gadammers eksistensielle hermeneutikk, den poetiske hermeneutikken, og mistankens hermeneutikk, som Ricoeur, Marx, Freud og Nietzsche representerer, i følge Alvesson og Sköldberg (ibid.: 200).

4.6.3 Den hermeneutiske tolkningsprosessen

Alvesson og Sköldberg (ibid.: 204-213) sier at aspektene ved den hermeneutiske tolkningsprosessen består av tolkningsmønsteret, som henviser til den sammenhengende helheten av deltolkninger, tekst og kontekst, det å være i dialog med teksten og formulering av deltolkninger.

Den hermeneutiske tolkningen av mitt empiriske materiale

Tolkningsmønsteret bør være internt konsistent, og altså ikke være selvmotsigende, i følge Alvesson og Sköldberg (ibid.). Det må også være eksternt konsistent i form av overensstemmelse med andre tolkninger på området, og en eventuell forklaring på hvorfor den ikke stemmer overens med disse. Startpunktet for tolkningsmønsteret er fortolkerens forforståelse, som gjennom dialog med teksten og tolkning av denne endrer seg, og bringer dypere forståelse av teksten. Min forforståelse var preget av det jeg hadde lest om temaet i forkant, og av min egen erfaring med rock. Etter hvert som jeg jobbet med intervjuetekstene og plate- og konsertanmeldelsene, merket jeg at de ulike kategoriene kom til syne ut i fra de forskjellige deltolkningene. Gjennom å være bevisst på intern konsistens, for å unngå å si i mot meg selv, så oppdaget jeg at jeg måtte være kritisk til kategoriene som kom fram. Og gjennom å forholde meg til ekstern konsistens, ved å lese hva andre har skrevet om for eksempel *autentisitet* og *originalitet*, som jeg opplevde som viktige estetiske idealer, så endret min forståelse av disse idealene seg. Etter gjentatte runder, hvor jeg forholdt meg både til utvalgte setninger og til det helhetlige bildet som hadde begynt å danne seg, samt den helhetlige sammenhengen temaet mitt står i, så endret min forståelse av disse tekstene seg. I starten syntes jeg at jeg kunne skille ut sju estetiske idealer som hadde med stemmen å gjøre, ett ideal som var relatert til det å være sanger og frontfigur, og tre anti-idealene. Etter å ha gått dypere inn i tekstene, mener jeg nå at det bare er fire hovedkategorier av estetiske idealer for stemmen og ett anti-ideal. Det er mulig at prosessen bare vil fortsette om jeg jobber mer med prosjektet, men etter hvert begynner den interne og eksterne konsistensen å virke mer balansert, og det gjør meg mer tilfreds med forståelsen jeg har fått nå.

Den hermeneutiske tolkningen av teori knyttet til oppgaven

For å belyse funnene mine fra en teoretisk side, har jeg inkludert tekster av Simon Frith (1983, 1988), Tia DeNora (2000) og flere viktige forfattere med et kulturteoretisk fokus på musikken. Jeg har også undersøkt estetikkbegrepet, med utgangspunkt i Immanuel Kant (2010), via David Elliot (1995) og flere, for å prøve å finne en forståelse av estetikk i rock. Og ikke minst har jeg prøvd å belyse den kunstfilosofiske og symbolorienterte siden av sang, ved å se de estetiske idealene i forhold til tekster av Roland Barthes (1977), Maurice Merleau-Ponty (2002) og Martin Heidegger (2000). For å kunne besvare problemstillingen min, måtte jeg også ha en bevissthet i forhold til utvikling av et godt

sanglig uttrykk i rock, og inkluderte derfor teorier knyttet til allmenn musikkdidaktikk og forholdet mellom formell og uformell læring: Frede V. Nielsen (1994), Lucy Green (2002) og Göran Folkestad (2006).

Arbeidet med denne litteraturen har foregått over en lang periode, og den teorien som jeg ser på som viktigst i forhold til de estetiske idealene i rockesang, er teksten av Roland Barthes (1977), *The grain of the voice*. Dette var en komplisert tekst, som ikke bare krevde oversetting fra engelsk til norsk, men også en forståelse for budskapet, som kan virke ganske abstrakt i starten. Simon Frith (1983) har vært til hjelp, fordi han også setter Barthes (1977) inn i en rockekontekst. Merleau-Ponty (2002) og Heidegger (2000) har også kunnet belyse denne teksten, med sine tanker om sansning og kroppslig fundert opplevelse, og om åpenbaring av verden. I tillegg til Tia DeNora (2000) sin oppfatning om hvordan musikkens mening oppstår gjennom lytterens aktive konstruksjon av denne i forhold til sin egen subjektive virkelighet og kontekst, er det altså disse tekstene som hovedsakelig har bidratt til å gi meg en dypere forståelse for det empiriske materialet mitt. Som jeg sa i innledningen, så betraktes delproblemstilling to mest som inspirasjon til den refleksjonen jeg til slutt gjør i forhold til å inkludere de estetiske idealene for rockesang i sangundervisning, mens delproblemstilling en har vært hovedfokus for undersøkelsen.

Lytting til musikk for å bekrefte forståelsen av Barthes

I tillegg til litteraturen som jeg leste for å hjelpe min forståelse av Barthes (1977), så måtte jeg forsøke å bekrefte min forståelse ved hjelp av å lytte til to sangere som han konsekvent bruker som eksempler i teksten sin. Dette kan nok til en viss grad nærme seg fenomenologiens metode, men fordi det foregikk på en nokså enkel og kortfattet måte, uten noen bestemt *metode* i tankene, så bør det modereres: Det var en måte å bekrefte at jeg hadde forstått teksten riktig på.

4.7 OPPSUMMERING: METODE OG DESIGN

Dette er altså et kvalitativt innrettet forskningsprosjekt, hvor jeg bruker en kombinasjon av empirisk materiale innsamlet fra intervjuer og tekster, og en forankring i filosofisk og kulturteoretisk litteratur. I tolkningen av de ulike tekstene har jeg brukt en hermeneutisk analysemetode, hvor jeg har sett deltolkninger i forhold til den helhetlige

tolkningen og temaets kontekst. Jeg har opplevd at jeg i denne prosessen har kommet dypere inn i tekstmaterialet, og at forståelsen for temaet mitt har blitt klarere. På denne måten har jeg etterhvert klart å finne estetiske idealer for rockesang og samtidig kunnet se hvorfor de er viktige idealer ved hjelp av teorien som har belyst dem.

5: RESULTATER FRA DEN KVALITATIVE UNDERSØKELSEN

5.1 RELEVANT INFORMASJON FOR KAPITTELET I SIN HELHET

I kapittelet som følger skal jeg vise resultatene fra intervjuundersøkelsen min. Som jeg skrev i metodekapittelet, bruker jeg utdrag fra både eldre og nyere anmeldelser av konserter og plater, samt portrettintervjuer med kjente artister som et ledd i å bekrefte intervjuutsagnene. Jeg vil derfor med jevne mellomrom trekke inn sitater fra disse og sammenligne dem med sitatene fra informantene mine, for å se om det er et visst samsvar mellom dem.

Kapittelet er bygd opp av definisjoner som gjør de estetiske idealene jeg har funnet tydeligere, i kombinasjon med sitater fra informantene og altså fra plate- og konsertanmeldelser eller portrettintervjuer med artister. For enkelhetsskyld har jeg forkortet navnene til informantene mine: Asbjørn Slettemark forkortes til AS, Martin Sjølie til MS og Claire Sturgess til CS. Idealene presenteres som overskrifter, og skildringen av dem følger etterpå.

Jeg har valgt å presentere de estetiske idealene som har noe med stemmen å gjøre, eller som forholder seg til sangerens rolle i kommunikasjonen med lytteren. Estetiske idealer i rock består selvfølgelig av mer enn bare dette, som definisjonene tidligere i oppgaven indikerer. Grunnen til at jeg snevrer det inn på denne måten er at jeg vil si noe om hva sangpedagogen kan bidra med for å hjelpe en sanger til å utvikle seg i samsvar med de estetiske idealene. Selv om det er mulig at en slik utvikling er avhengig av en form for coaching på flere plan, så kjennes det fornuftig å avgrense rollen til sangpedagogen noe: Sangpedagogen hjelper eleven i utviklingen av sitt sanglig uttrykk. Det finnes andre som kan hjelpe til med det visuelle og de forretningsmessige elementene en artist er nødt til forholde seg til. Det er ikke dette denne oppgaven handler om.

5.2 VIKTIGE ESTETISKE IDEALER RELATERT TIL DET SANGLIGE UTTRYKKET I ROCK

5.2.1 Idealet om autentisitet

Begrepsavklaring

Et begrep man ikke kommer utenom når man leser anmeldelser av eller har en samtale om rockemusikk, er *autentisitet*. Autentisitet er synonymt med *ekthet*, i følge synonymordboken (2009). Det at noe er autentisk defineres videre som "*helt ut ekte, pålitelig, tilforlataelig*" (ibid.). Selv om det ikke er ukomplisert å bruke begrepet autentisitet i akademisk sammenheng, så er dette begrepet så viktig at jeg er nødt til å bruke det i denne avhandlingen. Jeg skal derfor utdype det litt mer, slik at det går frem hvordan det brukes i rockestetikk. Dersom man skulle skille ut pop fra rock på det sosiologiske grunnlaget til Frith (1983) og Harron (Harron, i Frith, 1990), så gjelder idealet om autentisitet for rock i størst grad. Men igjen har vi de flytende grensene, og det er derfor vanskelig å skille konsekvent mellom pop og rock også med tanke på idealet om autentisitet.

I boken 'Faking It. The Quest for Authenticity in Popular Music' (Barker og Taylor, 2007: ix-29), prøver forfatterne å si noe om hvordan autentisitet defineres. En entydig definisjon finnes ikke, men i populærmusikalske diskurser er det ganske klart hva det *ikke* er: Man bruker autentisitet nærmest som antonym til uttrykket "faking it", sier forfatterne. Altså er det å være autentisk det motsatte av "å late som". I autentisitetens navn forkastes all musikk som virker strebende, pretensiøs, kunstig eller for tydelig kommersiell. KISS trekkes fram som eksempel på noe som er underholdende, men ikke autentisk: De bruker sminke og spiller sanger om mennesker de later som de er, med sikte på å tjene penger, ikke å fortelle sannheten om seg selv eller den verden de lever i. Og her sier de jo også noe om hva autentisitet er: *Det handler om å fortelle sannheten om seg selv og den verden de lever i.*

Barker og Taylor (ibid.) mener at fullstendig autentisitet er et uoppnåelig mål. Men det at man søker å være autentisk, har ført til utvikling av dypt ektefølt og ofte

banebrytende musikk. Forfatterne er samtidig kritiske til søken etter autentisitet, fordi det kan virke begrensende, og kan derfor hindre både musikalsk og personlig utvikling.

En sanger som ofte nevnes i sammenheng med autentisitet er Kurt Cobain fra grunge-bandet Nirvana. Cobain tok kravet om å være autentisk på alvor i så stor grad at det til slutt ødela ham, mener Barker og Taylor (ibid.): Kravet til autentisitet hindret ham i å endre kurs i livet. Cobain begikk til slutt selvmord, og selv om dette helt klart må ha vært et resultat av dyp depresjon og personlig lidelse, så mener forfatterne også at han kan ha tatt livet sitt som det ultimate bidraget til å styrke sin autentisitet:

"Cobain (...) took this demand seriously, so seriously that [he] laid [his] deepest personal problems out for all to see. [He] allowed us to wallow in [his] misery. [He] proved to us that [he was] the genuine article, and in the act of proving it, [he] ultimately destroyed [himself]. **And [he] did it because we were watching.**" (Barker og Taylor 2007: 26)

Måten Barker og Taylor (ibid.) ser på autentisitet på- som noe som oppfattes som ekte, men samtidig noe som er definert og begrensende, gir grunn til å tenke over hvorvidt det er snakk om autentisitet eller *oppfattet* autentisitet. Det er ikke sikkert at artistens autentisitet sånn sett er viktig, så lenge uttrykket oppfattes som autentisk.

Musikkviteren Allan Moore (2002) skriver om autentisitet i populærmusikalske diskurser, og gjengir her et krav til autentisitet som Gilbert og Pearson fant i 80-talls rocken:

"Artists must speak the truth about their (and others') situation. (...) [The singer's] fundamental role was to *represent* the culture from which he comes." (Gilbert og Pearson, Moore, 2002: 209)

I dette sitatet ser vi også det som Barker og Taylor (2007) nevner i en bisetning: En autentisk artist må fortelle *sannheten* om sin situasjon, og også om andres situasjon, legger de til. Det handler altså ikke bare om å skrike ut sine følelser, slik Ruud og Berkaak (1994) mener er poenget med rockesang: Uttrykket skal være representativt for både sangerens og lytterens oppfatning av verden, dersom det skal regnes som autentisk.

Idealet om autentisitet i rock handler altså om disse sentrale elementene: Artisten må fortelle sannheten om sitt liv og den verden vi lever i (Barker og Taylor, 2007), artisten må fortelle sannheten om andres liv, og artisten skal representere kulturen han kommer fra (Moore, 2002). Og, som Barker og Taylor (2007) poengterer, så må man ikke ha inntrykk av at artisten later som han er noe han ikke er. Autentisitet er i følge dem det motsatte av *faking it*.

Informantenes utsagn som peker på idealet om autentisitet

Informantene mine bruker autentisitet i betydningen *ekthet*, eller *pålitelig/troverdig*; betydningene som vi ser ut i fra ordbokdefinisjonen. Dette handler jo om å fortelle sannheten: Et autentisk uttrykk skal ikke være tilgjort, og man må føle at man tror på sangeren. Om stemmen høres røff ut, så skal det være et uttrykk for livet til den personen som synger, slik Claire beskriver her:

“On the rock side, a good rock vocal would have **an element of anger. An element of knowledge of "living it", (...) of sharing it of... almost sort of spewing it out.** And I'm thinking more now, when I say rock, I'm thinking more of the heavy rock, and I'm using sort of Grunge as an example. The Cobain side of vocal, the anger, the pain... because again, **they're keeping it real and sharing it with you.**” CS

Claire nevner Cobain som eksempel. Her virker det nesten som om uttrykket er ufrivillig- han bare "spyr det ut"- direkte fra sitt indre. Det er ekte aggresjon som kommer ut, ikke noe han har planlagt og tenkt ut. Musikkritikeren Jon Savage (Savage, i Hoskyns, 2003) som har intervjuet Cobain, beskriver også han som autentisk, fordi han kroppsliggjør det han synger. Dette er det som Claire er inne på når hun snakker om "an element of knowledge, of living it", og det kan også være en måte å representere kulturen han kommer fra på, slik Moore (2002) mener er viktig:

“Rock requires personal authenticity, and Cobain embodies what he sings. 'My body is damaged from music in two ways', he says. 'I have a red irritation in my stomach. It's psychosomatic, caused by all the anger and the screaming. I have scoliosis, where the curvature of your spine is bent, and the weight of my guitar has made it worse. I'm always in pain and that adds to the anger in our music. I'm grateful to it in a way.'” (Savage, Hoskyns 2003: 52- 53)

Man tror på uttrykket til Cobain: Det er samsvar mellom det du ser og det du hører, og det bygger opp under følelsen av at artisten er autentisk. Man tror på Cobains skrik, og

han skriker på en måte som også uttrykker andres smerte. Cobain og hans stemme ble et symbol på en hel generasjon med angstfylte og urolige tenåringer, og disse tenåringene kjente igjen sine egne "voksesmerter" i Cobains smerte. Her ser vi det som Moore (2002) viser til som et viktig krav til autenticitet: Man skal ikke bare fortelle sannheten om sin situasjon, men også om andres situasjon.

Asbjørn beskriver artisten Lissie som en spesielt god vokalist, mye på grunn av hennes autenticitet. Her kommer det fram at det er viktig å ikke være tilgjort- å ikke late som om man er noe man ikke er:

"(...) hun har litt sånn rocka uttrykk, og så er hun ganske god å spille gitar i tillegg, som gjør at du får mer **tiltro til henne som musiker**, og som gjør at hun **fremstår som enda mer autentisk**, sant, for man skjønner at dette **ikke er bare en syngedame som er kasta inn i studio**, det er.... Ja, du ser hun har **lært å spille gitar selv**- det er ikke noe som en eller annen produsent har kastet over henne ikke sant? " AS

Lissie har autenticitet fordi hun på en naturlig og selvfølgelig måte er herre over sitt eget uttrykk. Lissie er musiker, og det skinner gjennom at hun har kontroll over egen karriere. Det å være styrt av produsenter og platebransje, gir ikke noen følelse av autenticitet. På samme måte er det liten aksept for å bruke eksterne låtskrivere og sessionmusikere i rock, mener Martin. Her ser vi eksempel på at autenticitet er et viktigere ideal i rock enn i pop, om man skiller sjangrene:

"M: Og det er selvfølgelig også et viktig poeng, at... det er sjeldnere, og det er i alle fall **veldig uglesett for rockere å ikke skrive musikken sin selv. Det finnes liksom noen kriterier for å være en ekte rocker da, for å være en akseptert rocker, da...** Mens innenfor popmusikken da, så er det mye mer vanlig at man bruker låtskrivere og produsenter og sånn, og musikere.

I: Mmm. Kriterier for å være en god rocker, da er det første at du må lage musikken din selv, da, eller?

M: Ja. Ja, det er vel neste uten unntak det. At det i hvertfall er **en person i bandet som lager musikken- og det der at bandet har en dynamikk**, ikke sant, som fungerer på en spesiell måte, det er... kanskje ikke de er så gode til å spille individuelt, men ... ikke sant de **har spilt sammen siden de var 12 år, og... derfor så fungerer det så bra, og derfor så låter det litt unikt**, ikke sant? Alt det der er en del av... rocketermen." MS

Her kommer det også fram at det å være et band krever en spesiell dynamikk og et særegent samspill, som jo også er en del av bandets autentisitet. Om man synger rock, så holder det altså ikke å ha en god stemme. For å være en autentisk rockeartist, må man være herre over sitt eget uttrykk og skrive sin egen musikk- for hvem sin historie forteller du dersom noen andre har skrevet sangen? Samtidig må man altså kroppsliggjøre sitt vokale uttrykk i sin fysiske fremtoning. Det skal ikke være tvil om at dette uttrykket er et uttrykk for sangerens liv, både følelsesmessig og fysisk. Og i tillegg så skal det oppfattes som om sangeren uttrykker andres følelser: Det skal nærmest være en direkte link, fra det sangeren føler, via det sangeren kommuniserer, både gjennom stemmen og musikken og gjennom sin væremåte, til det lytteren føler og opplever. Selv om det naturligvis er mange andre ledd i denne prosessen, så skal ikke disse være fremtredende.

Autentisitet og suksess

En autentisk rocker hever seg over det åpenlyst kommersielle, og det skal oppfattes som om det er trangen til å uttrykke seg gjennom stemmen og musikken som driver rockeren, slik vi også ser at Harron (Harron, i Frith, 1990) er inne på i sin definisjon på rock kontra pop i det innledende kapittelet mitt. Journalisten Richard Cook (Hoskyns, 2003) uttrykker sin beundring for Neil Young, med vekt på hans autentisitet som artist: Young lar ikke musikkbransjen legge føringer for hvordan han skal fremstå som artist:

"Even with the safety net, Young has pulled stunts no other American rock veteran would dare consider. For him to have made a record as scruffily violent as last year's *Re*ac*tor*, after a dozen or more years in the rarified top bracket of dollar rock, is exactly the sort of liberty the American gods have forgotten to take with their careers; for him to persist in playing with a forearm bar band like Crazy Horse instead of the customary pedigree stable of session bores only freezes further the aghast expressions of his contemporaries". (Cook, Hoskyns, 2003: 92-93)

Det er ikke kommersielle krefter som driver Young, men ønsket om å formidle noe av seg selv til sitt publikum. Og man oppfatter at han alltid er seg selv, og derfor kan han lage den type musikk han vil. Vi finner Young troverdig fordi han alltid virker oppriktig. Han beholder bandet med gamle venner som han alltid har spilt med, og viser sånn sett en jordnærhet som fansen respekterer: Han oppfører seg ikke som en rik rockestjerne,

men som "en av gutta", og kan derfor fortsatt representere kulturen han kommer fra, og fortelle sannheten om sin verden.

Effekten av manglende autentisitet

Helhetsinntrykket av en artist svekkes av mangel på autentisitet. I en konsertanmeldelse fra musikkfestivalen by:larm i 2012, beskriver Stein Østbø hvordan sangeren Mira Craig ikke fremstår som autentisk i sin nye musikalske retning, og hvordan dette bidrar til en flau konsertopplevelse og liten tiltro til henne som artist:

(...) dessverre falt du pladask gjennom, Mira. For det første virker du **ikke komfortabel** med din nye retning, for det andre virket heller **ikke bandet ditt spesielt innøvd**. For det tredje utviser du overhodet **ingen rock-troverdighet gjennom din scene-opptreden - den er stiv, nervøs og tillært. Innstudert, aldri spontan. Du er ingen rocker, Mira.** (...) vi [har] allerede sett deg ramle på rompa mens du synger «I can see the light», bare for å reise deg og **trille videre med toneganger en Ofra Haza verdig. Komisk er bare fornavnet.** ” (Østbø, 2012)

Her bommer Craig på flere viktige punkter som omhandler autentisitet: Uttrykket er for det første ikke hennes eget. For det andre har hun tydelig et band bestående av innleide musikere som ikke er samspilte, i stedet for et ensemble som hun er en del av og har jobbet sammen med lenge. For det tredje klarer hun ikke å kroppsliggjøre musikken - hun virker stiv, nervøs og tillært i sin sceneopptreden. Mangel på spontanitet vitner om at hun er utenfor sin naturlige komfortsone. For det fjerde, så kopierer hun Ofra Haza, og viser at hun ikke prøver å fortelle noen sannhet om verken seg selv eller sin verden, men at hun med Barker og Taylor (2007) sitt uttrykk "*is faking it*".

Oppriktighet og autentisitet

Det er ikke lett å lure lytteren, som vi kan lese ut i fra denne anmeldelsen av Mira Craig sin konsert. Claire understreker også nødvendigheten av å ikke prøve å utgi seg for noe man ikke er. Oppriktighet og autentisitet henger sammen:

“We can all smell a fake a mile off these days, can’t we? It has to be true, we need to be convinced by what we hear, whether it is the melody, or the vocal or indeed the song itself. **We need to be convinced, it needs to be true, it has to be real.** It may not necessarily be particularly nice, the... what they’re singing about, the subject matter, but if it comes from the heart, if it’s **heartfelt**, you’re well on the

way to making something that's gonna mean something. So I think **truth and being true is very important.**" CS

Oppsummering av idealet om autentisitet

Det å fremstå som autentisk er et viktig estetisk ideal, og om man vil skille mellom pop og rock, så gjelder dette idealet spesielt innen rock. Etter Hoskyns (2003) sin definisjon, og ut i fra det jeg ønsker å si noe om i denne oppgaven, så vil jeg poengtere at det gjelder for rock i vid forstand også: Artistens selvuttrykk må være ektefølt, og oppleves som sannferdig, og berøre lytteren fordi det også sier noe om lytterens verden. Grunnen til at det ikke kan gjelde for den sosiologisk definerte popsangeren, er at denne er konstruert og kommersiell, i følge Frith (1983) og Harron (Harron, i Frith, 1990). Det kommersielle aspektet ved musikken bør ikke være for tydelig, som Barker og Taylor (2007: ix-29) sier. Det er artistens behov for å uttrykke seg som må være drivkraften, og uttrykket må oppfattes som helhetlig; artistens liv, stemme og følelser samvirker, og artisten må kroppsliggjøre dette uttrykket. Og, viktigst av alt: Vi må kunne tro på at sangeren forteller sannheten om sitt liv, samtidig som vi føler at dette er noe vi identifiserer oss med: Sangeren må også fortelle sannheten om andres liv, og om den verden vi lever i gjennom sitt helhetlige uttrykk, slik Barker og Taylor (ibid.) og Moore (2002) poengterer.

5.2.2 Idealet om nostalgi i kombinasjon med originalitet

I løpet av intervjuene kommer alle informantene inn på hvor viktig det er at en stemme eller at musikken generelt gir deg en følelse av nostalgi, samtidig som det altså oppleves som originalt eller fremstår som nyskapende. Dette er ord som brukes lett i dagligtale, men som likevel krever en definisjon.

Begrepsavklaring: Nostalgi

Jeg begynner med den første delen av dette idealet, som er nostalgien. I fremmedordboken defineres nostalgi som "sykelig forhøyet hjemlengsel" eller "lengsel tilbake til en tidligere del av ens liv". (Berulfsen og Gundersen, 1999). I Synonymordboken (2009) forklares nostalgi som synonymt med "tilbakelengsel". Det er nok ikke en sykelig forhøyet hjemlengsel informantene mine sikter til når de snakker om

nostalgi eller referanser til eldre musikk. Men betydningen lengsel tilbake til en tidligere del av sitt liv kan være mer nærliggende å bruke. Både Asbjørn og Claire sier ting som peker i retning av dette.

Hvordan snakker informantene om nostalgiske referanser i et uttrykk?

Det virker som om følelsen av nostalgi i rock først og fremst gir lytteren en følelse av noe som er kjent og kjært, samtidig som det virker som en slags kvalitetssikring av musikken du hører, slik det går frem av Asbjørn og Claire sine uttalelser: De som utøver musikken har en viss peiling på sin musikalske historie, og minner dessuten om noen som man i utgangspunktet liker. De nostalgiske referansene går god for artisten, kan man si. Om lengselen tilbake til en tidligere del av ens liv er bevisst hos informantene mine, kan jeg ikke være sikker på, men at det gir en god følelse å høre nostalgiske elementer i stemmen eller i musikken generelt, er tydelig. Asbjørn, som her også understreker at han ønsker å høre progressive elementer i musikken, sier det på denne måten:

“Rockemusikk er jo for meg...en sånn blanding av at... jeg liker å få en følelse av nostalgi da, med rock. Det betyr ikke at jeg liker gammeldags rock, men jeg liker sånn at... jeg har jo vokst opp med rock da, og hvis rockemusikk liksom toucher innpå noen av de tingene som var viktige for meg da jeg var ung, da jeg begynte å bli interessert i musikk, så er det veldig sånn pluss for min del. Men samtidig skal jo band være veldig sånn progressive og sånn, men hvis en hører litt sånn element av at... at rockemusikere forstår historien og forstår rocken da, det er veldig viktig for meg. (...) altså at jeg skjønner at dette er folk som er like glad i rock som meg, da. Det er viktig for meg.” AS

Hos Asbjørn ser vi veldig tydelig elementet av kvalitetssikring, samtidig som han liker at det minner ham om musikk han likte da han var ung. Når Claire skal prøve å beskrive hva det er som er så bra med stemmen til Amy Winehouse, kommer også hun inn på det nostalgiske elementet. Amy Winehouse har den samme melankolien i stemmen sin som Claire hører hos Billie Holiday, en av hennes gamle favoritter. Igjen så får jeg inntrykk av at det å gi assosiasjoner til eldre store stjerner gjør en sanger mer respektert, samtidig som det gjør at lytteren lettere tiltrekkes av denne sangeren:

“Amy Winehouse! What an- I mean what an incredible voice there! What is it about her voice...? I can't put my finger on *why* she's so incredible. Uhm... I suppose... I mean, she grew up listening to her dad's old jazz records, didn't she, so she was on to, you know, Billie Holiday and things like that, so it was the melancholy... it's the

melancholy feel of it, I suppose. That always works for me. And if we're talking about **Billie Holiday- amazing! Love her. And the same feel with Amy Winehouse.** " CS

At nostalgi hører med blant de estetiske idealene i rock bekreftes også i flere av de eldre plate- og konsertanmeldelsene som har vært en del av mitt empiriske materiale. For eksempel er det synlig i dette utdraget fra en anmeldelse av bandet Moby Grape sitt første album som kom på slutten av 1960-tallet. Dette var en tid som var preget av eksperimentering, men likevel holdes nostalgien frem som viktig (min utheving):

"Well, it took me a long time, but I finally figured out who Moby Grape remind me of: the Everly Brothers. Also Buddy Holly, Buffalo Springfield, middle-Beatles, Byrds, New Lost City Ramblers, the Weavers, Youngbloods, the Daily Flash and everybody else. Above all, the Grape give off this very **pleasant sense of déjà vu. Rock has become so eclectic you can't even pick out the influences- you just sense their presence. I don't really know why the Grape remind me of the Everly Brothers. But it's a nice feeling.**" (Williams, Hoskyns, 2003: 168-169)

Vi ser her helt tydelig at anmelderen får en behagelig opplevelse som følge av alle de ulike nostalgiske referansene, og at dette er referanser som bare anes i musikken. De er ikke direkte og virker ikke fremtredende, og de står ikke i veien for bandets eget originale sound. Nostalgien er likevel sterk nok til å tilfredsstille lytterens behov for å kunne forholde seg til musikken via noe gammelt og kjent- til å gi en behagelig déjà vu opplevelse.

Oppsummering: Nostalgi

Ekko av noe kjent i musikken gir lytteren en bekreftelse på at de hører seriøs musikk som er forankret i en tradisjon, og fungerer derfor som en kvalitetssikring. Men nostalgiske referanser appellerer også til lytterens egen tilbakelengsel til sin egen fortid, og gir denne behagelige déjà vu opplevelsen som beskrives i Moby Grape anmeldelsen over.

Begrepsavklaring: Originalitet

Nostalgi i seg selv skaper ikke en stor rockevokalist. Det er viktig at man sammen med nostalgien ser et element av originalitet og nyskaping. Disse begrepene er, som autentisitet, flittig brukt i samtaler om pop- og rockemusikk, men derfor er det viktig å se på hva de egentlig betyr: Synonymer til ordet *original* er mange (min utheving):

"*aparte, besynderlig, egen, eiendommelig, eksentrisk, merkelig, merkverdig, rar, snodig, snål, sær, underlig, ekte, uforfalsket, frisk, ny, nyskapende, opprinnelig, selvgjort, selvstendig, åndfull. Jf. særegen*" (Synonymordbok, 2009). Her ser vi at nyskapende defineres som det samme som originalitet, og derfor velger jeg å fokusere på originalitet som ideal, selv om dette med å være nyskapende også nevnes i teksten videre.

Originalitet pirrer interessen

Egentlig er alle disse synonymene veldig gode for å gi en dekkende forklaring av hvordan *original* og *originalitet* brukes i rock. Ordene *ekte* og *uforfalsket* drar betydningen i retning autentisitet. Men ut i fra det empiriske materialet mitt er hovedpoenget at man må skille seg ut fra massen, slik at man pirrer interessen til lytteren. Først og fremst må man gjøre noe som tilsynelatende er friskt, selvstendig og, altså, nyskapende. Uten å tilføre musikken og de nostalgiske referansene noe nytt- uten innovasjon- så blir man fort uinteressant som artist.

Kombinasjonen av nostalgi og originalitet

Martin påpeker at det egentlig er få ting som er genuint originale, og at det å la seg inspirere av eldre musikk, er et viktig grunnlag for å fornye musikken. Det å blande nostalgiske referanser med sitt eget uttrykk danner ofte grobunn for nye musikalske hybrider og trender:

"Men ofte så handler det jo ikke om... altså det er jo veldig **få ting som genuint er originale**. Det handler vel kanskje heller om at man har funnet... altså for alle tar jo **impulser fra gamle ting**, så det handler vel kanskje om hvem som finner andre impulser enn noen andre (...) eller hvem som er **den første til å låne fra en spesiell epoke**. (...) Selv om det finnes mange måter å måle hvor bra... hvor godt utført noe er, så...er det vel **originaliteten som er det viktigste her.**" MS

Martin lander på at det å fremstå som original er det viktigste. Om det ikke er genuint originalt, spiller kanskje mindre rolle. Her er vi igjen inne på det samme spørsmålet som vi måtte stille med hensyn til autentisitet: Er det originalitet eller *oppfattet* originalitet som er viktig? Jeg skal ikke forsøke svare på disse spørsmålene i denne avhandlingen, men registrerer bare at de kan stilles.

Lana Del Rey er en ny kritikerrost popartist, som tydeligvis med stort hell klarer å oppnå den rette balansen mellom nostalgi og originalitet. Dette er et utdrag fra anmeldelsen av hennes debutalbum *Born to Die* fra musikkavisen *The New Musical Express* (mine uthevinger):

'Born To Die' still marks **the arrival of a fresh – and refreshingly self-aware – sensibility in pop**. Some of the sprightlier stuff sits awkwardly, but Del Rey's ballads pull deftly at **a strain of American gothic that runs through performers like Roy Orbison and Bobbie Gentry, and nail the warped sense of nostalgia** that's been in the air recently in a way a thousand wafty shoegaze revisionists could only dream of. And that's no mean feat. (Denney,2012)

Effekten av manglende originalitet

Idealet om nostalgi virker som om det helst må oppleves i kombinasjon med originalitet, ellers oppfattes det som mindre interessant. Å være en blodfattig kopi av andre gir ikke lytteren den samme gode følelsen, slik dette utdraget fra en nyere plateanmeldelse viser (min utheving):

"[Milagres] UK debut **retreads more familiar ground than a crime scene reconstruction**: opener 'Halfway' would be a lovely, elegant Coldplay song, which jars awkwardly into 'Here To Stay', a **half-arsed Arcade Fire-like** look at a youth where "*I was the cure, I spoke in tongues*". The rest **hovers lazily between Grizzly Bear's dusty orchestral shadow and Menomena's way with drawing lumps to the throat, yet boasts the emotional potency of neither. A pleasant listen, but it's hardly fresh.**" (Snapes, 2012)

Denne platen ble vurdert nokså lavt av kritikeren fra musikkavisen *New Musical Express*. Platen beskrives som middelmådig- uten følelsesmessig potensiale. Uten noe nytt tilført referansene til nostalgi, så markerer man seg ikke blant mengden av musikk der ute.

Originalitet hos sangere: Stemmen må ha et særpreg

Det aller viktigste tegnet på originalitet hos en sanger er det at stemmen har et *særpreg*. I synonymordboken (2009) jamføres originalitet med særegenhet og noe som er karakteristisk, som jeg viste tidligere. Når man snakker om gode stemmer i rock, brukes ordet *særpreg* eller at man er *særegen* som vokalist, i den betydningen at stemmen er gjenkjennelig som nettopp den sangeren sin stemme. Dette henger naturligvis sammen med personlig uttrykk, som jeg kommer til etterhvert, men handler i større grad om

selve lyden av stemmen som noe originalt. Informantene mine mener at det er mye viktigere å ha en gjenkjennelig stemme enn å være teknisk dyktig. Asbjørn kaller særpreg for sangerens signatur:

“Må ha en **signatur**. Ta et eksempel som Ozzy Osbourne, som ikke er noen stor teknisk vokalist, men det er litt sånn... **kanskje verdens mest gjenkjennelige stemme**, på grunn av en litt sånn nasal klang i stemmen... Signatur, det går jo på det samme som **identitet** og sånne ting...” AS

Her trekker Asbjørn også en mer eller mindre direkte linje fra stemmens særpreg til sangerens identitet. Dette synes jeg også er et viktig å legge merke til: Særpreget i stemmen sier oss noe om personen som synger. Det gir oss en indikasjon på hvem sangeren er.

Martin gikk gjennom flere parameter som han mente var viktige kjennetegn på en god vokalist. Til slutt landet han på at egenart, som er hans synonym for særpreg, er noe av det aller viktigste, enten man er sanger eller musiker:

“(...) **det at du høres egenarta ut(...)** Så, **jeg liker bedre at jeg kan høre hvilken gitarist som spiller enn at... enn at jeg hører at han er... motorisk dyktig**, ikke sant?” Martin Sjølie

Her ser vi at særpreg foretrekkes framfor teknikk. Martin bruker R 'n' B artisten Cee Lo Green som et godt eksempel på dette:

“(...) hvis du setter ham inn i den tradisjonen med Musiq Soulchild og Jaheim og liksom alle de her...så er han **kanskje ikke så teknisk dyktig som de andre**. Men... **han har en utrolig egenart. Han har et utrolig særpreg, og du kunne hørt det på en mils avstand at det var han som synger. Og så har han en veldig intensitet i måten han synger på**. Sånn som når han synger Crazy, så er den **låta en hit fordi han synger det**, og fordi han... **det treffer ett eller annet punkt da, når han synger det refrenget**. Kanskje det er bare det at han *gir alt?* Der er det ikke... der kommer ikke dynamikk inn i bildet i det hele tatt nesten. Det er jo bare... der er det jo *bånn* gass liksom! (...) men han, **enda mer enn det, så er det stemmen hans i seg selv**, hvordan han høres ut- han er **hes og ruskete** , og han er visst nok også... **han er en person med ganske mange issues**. Han har veldig mye... greier. Og det også hører man kanskje i leveringa.” MS

Det at stemmen har et særpreg, forbinder både Asbjørn og Martin med identiteten til sangeren. Særpreget er sangerens signatur; de sjarmerende imperfeksjonene og andre elementer som sier oss noe om personen som synger. Det er dette vi er interesserte i. Kanskje henger dette sammen med rockeestetikken som vokste fram gjennom dyptgående artistportretter på slutten av 1960- tallet? Vi vil gjerne ha kontakt med mennesket bak stemmen, og vi kan skimte dette mennesket via stemmens særpreg, slik Asbjørn og Martin beskriver.

Originalitet hos sangere: Personlig uttrykk berører lytteren

Ett element ved originalitet hos en sanger som gjerne kunne vært plassert under autentisitet, men som likevel handler om det å fornye, og om det å skille seg ut fra mengden, er det personlige uttrykket. Stemmens særpreg pirrer interessen, og definerer sangeren på en måte som nærmest er relatert til kroppen og sangerens fysiske vesen, samtidig som det gir et bilde av sangerens indre. Særpreget representerer en unik klang, som hver stemme har på sin måte, dersom det får lov til å klinge. Men for å forsterke dette særpreget, må sangeren legge en bit av seg selv i uttrykket, mener Martin. Det å ha sin egen *særpregede måte å uttrykke seg på*-det personlige uttrykket- skiller sangeren ut fra mengden, og bidrar til en mer direkte kommunikasjon enn en "lært" uttrykksmåte:

"M: (...) jeg tror at det vi snakka om i sted, det at hvis man har et personlig uttrykk- en personlig måte, eller en unik måte å spille på, eller synge (...), så tror jeg at det beveger folk.

I: Ja, hvorfor tror du det, for det synes jeg er litt interessant.

M: Fordi... det må jo ha noe med det å gjøre at man leverer noe av seg selv- at man legger en bit av seg selv i musikken. At du i stedet for å spille på den måten som du har blitt lært opp til, som man kanskje tradisjonelt skal gjøre, så gjør man det på sin måte, og da... det er jo ren kommunikasjon. **Rett der. Fra menneske til menneske, ikke sant?** " MS

Her kan det virke som om det å gjøre noe på en tillært måte ikke har samme nerve som det å kommunisere direkte gjennom personlig uttrykk. Forholdet mellom rock og skolering er interessant, og er noe som jeg kommer tilbake til senere i dette kapitlet.

Oppsummering: Originalitet hos sangere

Særpreg i stemmen henger altså sammen med sangerens identitet, og man kan kanskje si at det defineres av klangen av sangerens kropp i form av lyden av stemmen. Personlig

uttrykk handler om originalitet i måten man uttrykker seg på, og forsterker sangerens kommunikasjonsevne, samtidig som det understreker sangerens særpreg. Dersom sangeren både innehar originalitet i form av særpreg, personlig uttrykk og det å være innovativ, så kan det virke som om det er tegn på kvalitet. Dette kombinert med idealet om autentisitet, vitner om en stemmekunstner med stort potensiale. Björk er en sanger som ofte applauderes for sitt særpreg og sitt personlige uttrykk. *New Musical Express* vurderer hennes siste plate *Biophilia* svært høyt. Originalitet i det musikalske uttrykket, samt en fantastisk og egenartet stemme full av potente assosiasjoner og stemninger oppgis som begrunnelse for platens høye kvalitet. Under følger det siste, oppsummerende avsnittet av anmeldelsen (min utheving):

"(...) 'Biophilia' is like this, a wonderful distillation of ideas, playful and serious, intimate yet the most fantastic journey. It is that rarest of things, a record so particular to Björk's own artistry that no one could ever hope to replicate it. In these wide-eyed hymns for a secular, scientific age, **Björk Guðmundsdóttir has got the whole world in her lungs.** (Turner, 2012)

Hun har hele verden i sine lunger, sier anmelderen, og jeg tolker det som at han med denne setningen kanskje henviser til negro spiritual-sangen "He's got the whole world in his hand": Det er noe nærmest guddommelig ved Björk sin stemme. Eventuelt kan det tenkes at stemmen gir ham så mange assosiasjoner og bilder, at han opplever denne stemmen som en slags kilde til å se hele verden. Det er uansett store ord, som vitner om overbevisning angående Björk sitt kunstneriske potensiale.

Oppsummering: Idealet om nostalgi i kombinasjon med originalitet

Kunst krever nyskaping, og det oppnås ikke dersom det ikke fokuseres på originalitet. Ved å bare dyrke det gamle og nostalgiske ender vi opp med å konservere fortiden, tar bort muligheten for at uttrykket kan være relevant i sin egen tid. Det fjerner samtidig muligheten for å kunne fortelle sannheten om seg selv og andres liv, samt verden vi lever i. Ensidig fokus på nostalgi ville stått i veien for sangerens autentisitet. Det kan virke som om begrepene autentisitet, nostalgi og originalitet henger nøye sammen, og at de påvirker hverandre.

5.2.3 Idealet om kommunikasjon av følelser

Musikalske uttrykk og menneskelige følelser

En stemme skal fremkalle en følelsesmessig reaksjon i lytteren. Der hvor særpreg og originalitet er hørbart, vil de følelsesmessige reaksjonene man får ved å lytte til en stemme være individuelle. Følelsen av nostalgi er jo et eksempel på dette, som jeg har valgt å skille ut som et eget ideal, fordi det er såpass konkret. Men det finnes uendelig mange følelser som kan kommuniseres mellom sanger og lytter. Det vil sannsynligvis også variere om en stemme vekker følelser hos lytteren i det hele tatt. Muligens kommer dette helt og holdent an på øret som hører.

At musikk generelt henger sammen med følelser er ikke noe nytt. Gjennom tidene har det vært ulike meninger om hvor disse følelsene ligger; om de ligger i musikken, i lytteren, eller om de oppstår i samspill mellom musikken og lytteren. Juslin og Sloboda (2001) kartlegger temaet musikk og følelser i boken *Music and Emotion. Theory and Research*. På den ene siden har man de som mener at musikkens kraft setter i gang følelser hos lytteren, uavhengig av hvem lytteren er. Da ligger følelsene helt klart i musikken. Susanne Langer (1974) og Leonard B. Meyer (1976) er eksempler på dette, og vi ser det også hos Platon (Varkøy, 2009). Motsatt hevdes det at lytteren konstruerer sin følelsesmessige reaksjon ved å gjøre musikken gjeldende som uttrykk for en følelse eller som følelsesmessig opplevelse, slik vi ser det hos for eksempel David Elliott (1995). Det finnes også de som hevder at følelsene oppstår i samspill mellom lytter og musikk, slik vi for eksempel ser det hos Tia DeNora (2000).

Selv om det er uenighet rundt hvor følelsene ligger, så er det tydelig at følelsesmessige reaksjoner på musikk oppstår. Jeg mener som DeNora (2000) at det må være snakk om et samspill mellom de involverte faktorene her. Sett i sammenheng med det jeg har funnet ut om idealene om autenticitet og om nostalgi og originalitet, så blir det enda tydeligere at følelser i forbindelse med rockemusikk oppstår i et slags smeltepunkt mellom musikken, lytteren og kulturen som disse er en del av.

Kommunikasjon av følelser- todelt ideal

Jeg har delt idealet om kommunikasjon av følelser i to, fordi jeg forstår det som om dette kan skje både på direkte, eller bevisste, og indirekte, eller ubevisste måter. Det at en stemme vekker følelser handler kanskje ikke nødvendigvis om det sangeren bevisst formidler med ord, men om det som lytteren oppfatter at sangeren formidler *via* stemmen. Og her kommer vi jo selvfølgelig tilbake til spørsmålet om hvor følelsene ligger. Dette med at stemmen vekker følelser handler for meg i like stor grad om lytterens perspektiv som sangerens. Troverdige tekstformidling opplever jeg som noe sangeren gjør med intensjon; noe som ligger på et mer bevisst plan hos en sanger, og som kommuniserer et mer direkte budskap. Likevel handler de begge om kommunikasjonen mellom sangeren og lytteren, og om hvilke følelser lytteren til syvende og sist oppfatter blir kommunisert gjennom det sanglige uttrykket.

Indirekte/ubevisst kommunikasjon av følelser: Stemmen skal vekke følelser i lytteren

“(...) så kan det jo selvfølgelig hende at jeg burde modifisere meg litt, og si at originalitet er viktig, men **hovedformålet med musikken er jo at den skal berøre den som hører på**. At det skal skape en følelsesmessig reaksjon da. Hos den som hører på. Og det er selvfølgelig ett parameter for å måle kvalitet.” MS

“Målet er jo å få en stemme med **masse egenart og troverdighet som kan vekke følelser i folk**. Kanskje innenfor klassisk musikk så er det viktig at en høres skolert ut og sånne ting, men det er jo sånn at de store tenorene, er jo de som har en signatur og som har følelser i det de gjør.” AS

Selv om jeg ikke har spurt informantene mine direkte om en stemme har evne til å vekke følelser i lytteren, så velger de å trekke dette elementet frem som viktig. I de innledende sitatene, sier Martin og Asbjørn at det er å vekke følelser i lytteren som er hovedformålet med stemmen eller med musikken. Claire mener også at dette er et viktig mål:

“For me, a good song... I have to feel some sort of passion. Now, whether that passion is... ah... whether it's emotion or... **I need to feel something**.” CS

Det at stemmen skal vekke følelser hos lytteren kan fungere på flere plan. Noen ganger er det ganske opplagt hva man føler, mens det andre ganger kan foregå på et dypere, mer symbolsk plan. Asbjørn illustrerer det med sangeren Helene Bøksle. Her fremstår

det som om stemmen hennes vekker følelser i ham gjennom at hun symboliserer noe for ham:

“Mens sånn som Helene Bøksle har... jeg får **ett bilde i hodet** mitt av Helene Bøksle: Og hun er på en måte... **det er vakkert og det er inderlig, det er sterkt og det er norsk!** Veldig tydelig.” AS

En stemme kan altså kommunisere med oss på flere enn ett plan. Vi hører stemmen men kan uavhengig av teksten som synges oppfatte elementer som ikke er direkte hørbare gjennom språket: usagte ord, stemninger og følelser og symboler. Claire er spesielt glad i Amy Winehouse og Adele fordi stemmene deres bærer med en underliggende tristhet som griper henne:

“ (...) It's the... Oh, I find it hard to find a word to describe why [Amy Winehouse] nails it. The same with Adele. There's an underlying sort of sadness to uhm... Well, it's the underlying sadness, I suppose, to the voice.

I: You feel it in the voice?

C: It's **what you're not hearing them say or sing**- you know they're not giving you everything, you know. They're keeping something back, and it's sad and it's slightly mysterious. Yeah, certainly where Adele's concerned and with Amy, it's what they're *not* singing about.

I: That you can sort of just hear in the voice?

C: **You feel it. You can feel it with how they're singing it.** (...) I think sadness is important, because it brings you in, it will pull you in, you'll want to know more! (...) it's very intoxicating, isn't it? All my gay friends say that the reason they love a diva, like... Judy Garland or someone like that, uhm, they love a tragedy, you know, it's quite sexy- it sort of sucks you in.” CS

Claire *føler* dette triste i stemmene til Amy Winehouse og Adele. Andre ville kanskje satt andre ord på det, men for Claire er det tristhet som skinner igjennom. Det er det som gjør dem så spesielle for henne, sier hun. Nysgjerrigheten vekkes på grunn av det som kan anes i stemmene. Den triste følelsen er forlokkende, nesten berusende, og gjør at hun ønsker å få vite mer. Det at noe bare kan anes- en underliggende tragedie, for eksempel- er tiltrekkende. Kanskje nettopp fordi det er skjult for oss?

Stemmens mer symbolske budskap er det som forteller Claire hva sangen handler om, sier hun. Teksten kommer mye senere inn i bildet for henne:

“I'm gonna be very honest with you, and say that a lot of the time, I'd say that lyrics aren't the most important thing for me. (...) It's the voice and it's the melody that I'm hearing that will take me into a song first. So the lyrics very much come later.

(...) it's very much about **the passion in her voice and the sadness in her voice and the incredible melody of the songs. (...) it's more about the song and the way she's singing it, as opposed to what she's actually singing about.**" CS

Det som Claire beskriver her er interessant, og på en måte vanskelig å definere. Det handler om kommunikasjon på et førebegrepslig stadium, og forholder seg nærmest til primitive reaksjoner i oss: Hun responderer på selve stemmen, og føler at den kommuniserer noe mer enn teksten og ordene gjør.

En annen sanger som har evne til å vekke følelser er Jeff Buckley, mener Martin:

"M: (...) det har jo alltid en spesiell effekt med menn som synger i falsett, da. Det der med menn som er i kontakt med sin feminine side. (...) Det er klart at det er noe veldig... sånn umiddelbart seksuelt ved det, tror jeg, ehm... eller i hvert fall *sensuelt* da. Og i hvert fall også i Jeff Buckley's tilfelle så har han jo en mørk stemme også. Ikke sant, han kan synges ganske dypt og ganske sånn... han har ganske hes stemme, liksom.

I: (...) mener du da at han appellerer til både kvinner og til menn?

M: Nei, det må vel være kvinnene som treffes sterkest av den der da, det tror jeg."

MS

Jeg synes det er interessant at Martin forbinder det med menn som synger i falsett med noe sensuelt. Dette, kombinert med at Buckley også har en dyp og ganske hes stemme, representerer noe nært og intimt: Han appellerer til kvinnene. Martin forbinder også falsetten med sårbarhet: Å synges i falsett er på en måte som å stå avkledd foran noen- man kan ikke gjemme seg bak noe lenger:

"M: Men så... det er jo... kanskje det er noe med falsetten i seg selv? Det å synges falsett- som er ganske sånn avkledd og...

I: vart?

M: Vart og sånn... utleverende, da. Man eksponerer seg selv ganske kraftig når man synger en hel låt i falsett, da." MS

Martin bygger videre på det sensuelle elementet ved Buckley sin stemme, og forbinder det også med sårbarhet: Buckley viser seg sårbar og åpen, og tiltrekker seg lytterens oppmerksomhet på den måten. Jeg tror Martin er inne på det samme elementet som Claire: Tiltrekningskraften ved det man ikke hører tydelig, men som anes i stemmen. Det ligger en spenning i dette usagte.

Denne evnen til å nå inn til folk ved å uttrykke og frembringe følelser er noe som har vært et viktig vurderingskriterium for musikkjournalister og -kritikere også. I et intervju med Bruce Springsteen trekker forfatteren Jerry Gilbert inn et sitat fra Jon Landau, som etter å ha opplevd Springsteen på scenen skrev følgende om artisten:

"Every gesture, every syllable adds something to his ultimate goal- to liberate our spirit while he liberates his by baring his soul through his music." (Landau, Gilbert i Hoskyns, 2003:36)

Dette vitner om stor tro på musikkens kraft og på sangeren Springsteen som kilde til åndelig frihet. Gjennom å oppleve Springsteens estetiske uttrykk, kan publikummet hans få sin ånd frigjort. Jeg synes også at dette siste sitatet sier mer direkte hva det er som vekker følelser hos lytteren: *Vi får et glimt av sjelen til sangeren gjennom uttrykket, og dette sier oss noe om oss selv og vår egen sjel.*

Forbindelse mellom idealet om autentisitet og evne til å vekke følelser i lytteren?

Det å kunne blottlegge sjelen sin på denne måten, eller som Martin sier, stille seg "avkledd", eller å kommunisere usagte følelser og ord gjennom stemmen, som Claire er inne på, er muligens beskrivelser på det samme: De beste sangerne er de som tør å vise seg sårbare, samtidig som de gjennom uttrykket sitt oppnår å gjøre *lytteren* sårbar. Det er ikke et selvmedlidende uttrykk, men et uttrykk som inviterer lytteren inn, og lar lytteren se seg selv og sine egne følelser i lys av sangerens uttrykk. Er en sanger som har evne til å vekke følelser på denne måten muligens også nødt til å være en sanger med autentisitet? For meg virker det som om det kan være en forbindelse mellom disse idealene. Det at stemmen skal vekke følelser handler ikke bare om å synge ut sin hjertesmerter, men om å finne en balanse mellom det personlige og verden rundt. Selv om det er sangerens egne følelser som ligger til grunn for uttrykket, så er det ikke bare sangeren selv det handler om, men samspillet mellom sangeren og lytteren.

Direkte/ bevisst kommunikasjon av følelser: Troverdige tekstformidling som ledd i å frembringe følelser

At en sanger har troverdig tekstformidling henger nok sammen med både idealet om autentisitet og med idealet om kommunikasjon av følelser. Fordi ordet troverdighet kommer inn i bildet, så finnes forbindelsen til autentisitet. Men, det er ikke sikkert at alle

sangere som har troverdig tekstformidling fremstår som autentiske på den måten at de forteller sannheten om sitt eget og andres liv, og om verden vi lever i. Man kan ha troverdig tekstformidling selv om ikke forteller sin egen historie. Man må heller ikke nødvendigvis fortelle sannheten, og i følge Asbjørn, så trenger man ikke å tro på det man forteller, bare det *virker troverdig* for lytteren. Faktisk kommer man ganske langt med å være en god historieforteller og skuespiller. Derfor synes jeg det er fornuftig å se på dette idealet adskilt fra autenticitet.

En dyktig historieforteller frembringer følelser

Rockemusikk har nesten alltid et tekstlig element. Det finnes en historie eller et budskap som skal formidles, og det er sangerens oppgave å overbringe dette budskapet til lytteren. Martin, er veldig opptatt av tekst og tekstformidling, og mener at dette er noe som alle sangere bør være bevisste på, fordi troverdig tekstformidling vil styrke evnen til å kunne frembringe følelser i lytteren:

“(...) det finnes veldig mange måter å levere en sang på, (...) og det samme gjelder jo *teksten*. Det er også ekstremt viktig, og en ekstremt stor del av det å få frem en reaksjon... **det er jo hva man sier og hvordan man sier det. Altså... diksjonen, til og med har masse å si!**” MS

Martin synes at tekstformidlingen ofte lider under manglende språkkunnskaper hos sangere som synger på et annet språk enn sitt eget. Man må vite hva det er man synger om, og skal ideelt sett kunne fortelle teksten *som om* den var ens egen, mener han.

Resultatet av troverdig tekstformidling på denne måten vil i følge Martin være:

“For det første så får jo teksten et mye kraftigere anslag når den synges av noen som mener det. Ja... det er jo egentlig det, altså (...) **det som måtte finnes av potente følelser i teksten vil jo virke på lytteren i det den som synger vet hva han eller hun synger om, og...forteller den historien.** Ja. Det er vel så enkelt som det? Ehm... for noen så handler det jo om musikk som man har skrevet selv, eller tekster man har skrevet selv, og da er det... da går det kanskje litt mer av seg selv. Men, de andre **føyer seg jo inn i en slags fortellertradisjon, da.**” MS

Her synes jeg at det kommer tydelig fram at troverdig tekstformidling ikke nødvendigvis henger sammen med autenticitet. Det handler derimot om å ha en forståelse for historien man forteller, slik at man klarer å identifisere seg med det, og dermed gi teksten sitt personlige preg. Sangeren sammenlignes med en god historieforteller. At

historien må komme fram, er noe Martin selv tar hensyn til når han produserer låter i studio:

“(…) jeg jobber ut fra et utgangspunkt der **vokalen er i sentrum**, og så bygger man de andre tingene rundt det. Fordi det... Ja, liksom **det er der personligheten i låta ligger, det er der hjertet i låta ligger, og det er der historien ligger, og det er der den største utleveringen ligger**, så det er helt naturlig at den får den største plassen, og de andre tingene legger seg rundt.” MS

Martin jobber alltid ut i fra synet om at det er i vokalen at *hjertet i låta* ligger, sier han. For ham hviler det et stort ansvar på sangeren i forhold til å drive låten gjennom sin tekstformidling, og *gi* den mening for seg selv og andre. Selv prøver han å rydde plass, slik at det sanglige uttrykket står i fokus.

En dyktig skuespiller frembringer følelser

Asbjørn deler Martins oppfatning om at troverdig tekstformidling er viktig. Men for ham handler det om å føle at sangeren snakker til ham og ingen andre, og han tror at det er det som i bunn og grunn berører lytteren.

“A: (...) og så er det jo viktig å kunne formidle noe med troverdighet.

I: ja, formidle....

A: Følelser. Formidle følelser. Å ha følelsen av at når vedkommende synger så snakker de til meg, og ikke til de tusenvis av andre som sitter å hører på, da. Den følelsen av å være den eneste i verden som sitter og hører på dette her. Sånn som typisk... Marvin Gaye, Aretha Franklin, altså de klassiske soul vokalistene er jo veldig sånn at du har følelsen av at **de snakker til deg om ditt eget liv**, da.

(...) sånn som Elvis, for eksempel da, han sang jo stor sett bare andre sine låter, men han formidler de jo som om de var hans egne tekster da.

I: Ja, så det med å ... å ha et forhold til teksten man formidler, det skal klinge i stemmen?

A: Man **trenger ikke nødvendigvis å ha et forhold til det, men det skal høres sånn ut. Det skal oppfattes troverdig.**” AS

For Asbjørn er altså ikke poenget at sangeren faktisk har et personlig forhold til teksten, slik Martin sier, så lenge det oppfattes som troverdig formidling. Her er vi muligens inne på at sangeren må være en god skuespiller, i tillegg til en god historieforteller: Å formidle noe man ikke selv tror på, på en måte som oppfattes troverdig, handler jo om en god skuespillprestasjon. Da kan det hende at man må stille spørsmål ved sangerens autenticitet på grunnlag av at sangeren *later som*. Men, samtidig, dersom sangeren

oppnår å gi lytteren inntrykk av at hun snakker til lytteren om lytterens eget liv, så kan det nok oppfattes som autentisk for lytteren likevel.

Sterkere kommunikasjon av følelser gjennom å understreke tekstformidlingen ved hjelp av vokale og musikalske virkemidler

Martin har tidligere snakket om Jeff Buckley sin evne til å appellere til lytteren gjennom sitt nære og sårbare uttrykk. Han synes også at Buckley bevisst bruker stemmen sin til å understreke budskapet sitt og kommunisere med lytteren:

”(...) jeg synes jo at man hører litt av personligheten hans i måten han synger på også da. At man **hører på måten han forteller teksten på** også at han er, at han var en ganske sånn **dramatisk** personlighet, da. Mye... følelsene på...ermet og... hva heter det- **hjertet på ermet**. For eksempel så er han jo **veldig dynamisk**. Han går fra veldig svakt til veldig sterkt. Og så har han en ganske **kraftig vibrato som han bruker i tillegg ”for dramatic effect”** som det heter på engelsk. Ehm... Det er sikkert de to viktigste tingene. Og så det med falsetten i seg selv. Det tror jeg... **Det gir ham et ganske stort følelsesmessig register å spille på da.**” MS

Det å kunne bruke vokale og musikalske virkemidler for å understreke tekstformidling bidrar til at budskapet kommer bedre fram, og gir sangeren anledning til å sette sitt preg på teksten i større grad. Man kommer nærmere idealet om at stemmen skal vekke følelser ved å være bevisst på dette, tror jeg, selv om det ikke er noe selvfølgelig i at dette skjer.

Sterkere kommunikasjon av følelser gjennom kombinasjon av evne til å vekke følelser og troverdig tekstformidling

Claire har allerede nevnt Adele og Amy Winehouse som sangere hun mener er spesielt gode, og som har evne til å berøre lytteren. Hun tror at mye av grunnen til at de oppfattes som så gode også er at de forteller sine historier så troverdig. I tillegg har de jo den ekstra dimensjonen ved stemmene sine, som kan anes, men ikke høres gjennom tekstformidlingen direkte. For Claire representerer disse sangerne en kombinasjon av at en stemme vekker følelser og at sangeren har troverdig tekstformidling:

“(...) someone like Adele, or someone like Amy Winehouse... (...) They are opening their heart to you. (...) **They’re opening themselves up to you**, you know! They’re letting you inside their lives, which a lot of people don’t do in every day

life. **You never lay yourself bare like that, and yet these singers are doing that, you know- they are an open book. Keeping a little bit back, and that's what's enticing you in.**" Claire Sturgess

Kanskje kan det at noen er så åpen og ærlig mot deg skape en følelse av lojalitet? Det oppfattes muligens som en tillitserklæring å bli fortalt disse personlige historiene. Samtidig er det viktig at dette usagte kan anes, sier Claire- for det er det som gjør at du fatter interesse for sangeren og ønsker å høre mer.

Sterkere kommunikasjon av følelser gjennom artistens dedikasjon til oppgaven

En annen side ved det å ha troverdighet i formidlingen er at artisten tilsynelatende *gir alt*, og bruker hele seg for å formidle et budskap. Uttrykket må være tydelig, og lytteren må føle at sangeren gir alt for ham, slik for eksempel Bruce Springsteen var kjent for å gjøre. Med en sånn intensitet i og dedikasjon til formidlingen av tekstene og musikken sin, så klarte også Springsteen å holde publikum i sin hule hånd. Jon Landau, som jeg også har sitert tidligere, antyder intensiteten i Springsteen sitt uttrykk, og sin reaksjon på dette:

"When his two-hour set ended I could only think, can anyone really be this good: can anyone say this much to me, can rock 'n' roll still speak with this kind of power and glory?" (Landau, i Gilbert, i Hoskyns, 2003: 28)

Oppsummering: Idealet om kommunikasjon av følelser

Idealet om kommunikasjon av følelser er hovedsakelig todelt, slik jeg ser det: Det handler om indirekte eller ubevisst kommunikasjon, gjennom at stemmen vekker følelser og assosiasjoner i lytteren, og på en nærmest udefinerbar måte berører lytteren. Det handler også om å formidle tekst og budskap på en troverdig måte, og dette krever bevisst innsats fra sangerens side. Det kan sammenlignes med å være en historieforteller eller skuespiller, men handler også om å være ærlig og gi folk tilgang til personlige historier. Kommunikasjon av følelser mellom sanger og lytter forsterkes av intensiteten sangeren legger i formidlingen sin, eller hvordan stemmen brukes for å understreke budskapet: Det kan intensivere opplevelsen av kommunikasjon av følelser. Kombinasjonen av bevisste og ubevisste/indirekte måter å kommunisere følelser på kan forsterke lytterens opplevelse av det estetiske uttrykket.

5.2.4 Idealet om stemmekontroll

Stemme kontroll kan styrke uttrykket

Selv om informantene har lagt veldig stor vekt på det å ha egenart og det å kommunisere på en troverdig måte, så kommer det også fram at det å ha kontroll på stemmen sin er et ideal. Det å kunne bruke stemmen sin på en uttrykksfull måte henger sammen med å ha et forhold til teknikk, enten det er bevisst eller ubevisst. Grunnen til at jeg ikke velger å kalle idealet noe som er relatert til teknikk, er at det kommer fram at teknikk helst ikke skal være hørbart i rockesang. Det virker derfor mer riktig å snakke om det å ha kontroll på stemmen sin.

Martin trekker fram D'Angelo som en sanger som har evne til å bruke stemmen sin på en svært overbevisende måte:

“Kombinert med **at D'Angelo selv sang helt utenomjordisk bra, fra illsint skriking på "Shit, Damn, Motherfucker" til myk og innyndende crooning på "How Does It Feel"**, ble det til en konsert som jeg nok kommer til å huske resten av livet....” MS

I det neste sitatet ser vi at det å ha kontroll over stemmen sin, i form av pitch, puls og dynamikk også er med på listen over viktige egenskaper hos en sanger, i tillegg til tekstformidling og egenart, eller særpreg:

“(...) du har sånne ting som **å syngre reint**, ikke sant? Ehm, og så har du sånn som **time-** altså det å holde seg... det **at det svinger av deg** når du synger. Og så har du det med tekstframførelse, som jeg synes er ekstremt viktig da. Og så har du det med egenart... at du høres ut som deg. **Dynamikk**. Jeg tror at av alle de så...overraskende nok så tror jeg at det å syngre reint kommer ganske langt ned på lista. Faktisk.” MS

Martin poengterer igjen at egenart er viktigere enn å for eksempel syngre reint, men dette er likevel med på listen. Å ha god *time*, og å kunne være dynamisk er kanskje viktigere enn å syngre reint, mener Martin. Kanskje har dette med den helhetlige opplevelsen av en sanger å gjøre? En og annen sur tone glemmes fort dersom alle de andre elementene treffer oss på en god måte.

Asbjørn setter pris på vokalister som er gode teknisk og har kontroll på stemmen sin.

Han er motvillig til å bruke ordet håndverk om stemmekontroll, og mener heller at dette ligger i sangerens talent. Det går også fram at stemmekontroll ikke er en forutsetning for å være en god rockevokalist, men at det er noe Asbjørn foretrekker. For ham er det viktig at sangeren synger reint:

“(…) så med rockevokalister, så er jo jeg veldig glad i vokalister som også er veldig gode teknisk da. Men det er ikke, på ingen måte, noen forutsetning.

I: Nei. Men hva ligger i det å være god teknisk rockevokalist da?

A: Nei, det betyr å ha brei... **spennvidde**, altså... wide range- å ha **full kontroll på stemmen sin, synges liksom pitch-perfect** på konserter, og så videre, og så videre (...).

I: Så det ligger litt håndverk i det?

A: Jaaa... eller det går litt under talent, at en er ute med det stemmebåndet man har, og en kan jo trene opp og sånne ting, men på en måte, utgangspunktet må jo ligge der.” AS

Asbjørn har jo snakket om Lissie som en vokalist han vurderer som spesielt god med bakgrunn i hennes autenticitet som artist, men hennes stemmekontroll utgjør også mye av grunnen for hans vurdering:

“Hun er denne kombinasjonen av en **enormt god vokalist**, sånn da tenker jeg **teknisk- range, kontroll på stemmen og sånne ting**, og *enorm* troverdighet i formidlingen (...) Det viktigste med henne er **kraften i stemmen hennes. Altså kontrollen hun har på stemmen sin**. Alt det andre er bare med på å bygge opp under det da. **Men det jeg opplever, det er det som gir meg gåsehud da, er når hun drar på i refrengene og bare... gir alt, men samtidig full kontroll uten at det blir sånn ropete og skrikete. (...) sånn ropete og skrikete soul synging, det er det absolutt verste i hele verden.** Det er kanskje på grunn av at jeg har vært Idol-dommer da, og har sittet og hørt på... Jeg har hørt på så mange folk som tror de er flinke å synges, og så synges de som Anastasia eller Shakira og... og så er det bare... det er på en måte... det er ikke musikk, det er bare mye lyd. Det er det *verste* jeg vet. “ AS

Dette vitner om at Lissie har evne til å gi alt, samtidig som hun forblir raffinert fordi hun har stemmekontroll, i motsetning til de mer vulgære sangerne han har opplevd som Idol-dommer. Å gi alt er altså ikke ensbetydende med mangel på stemmekontroll, mener Asbjørn.

Hørbar teknikk forstyrrer uttrykket

Claire har hele tiden lagt stor vekt på uttrykk og følelser, og at dette går foran alt. Men hun sier også at stemmekontroll er utslagsgivende for hennes vurdering av en god

sanger. Hun illustrerer det gjennom å bruke noen konkrete eksempler. Først Dave Grohl fra Foo Fighters, som hun synes har en overbevisende kontroll på stemmen sin:

“Yeah, Dave Grohl... eh... if you compare Dave Grohl to someone like Liam Gallagher, essentially they’re both shouty rock singers. (...) There’s a fine line between belting it out and shouting it, and growling it and actually singing it, and I think Dave Grohl can do both. Like on the track Cracked Actor [sic: Stacked Actor], I mean he’s belting that out, but he’s still got that control, but he’s... you can feel the anger, the raw rockness, but he’s still got that control.” CS

Så, Liam Gallagher fra Oasis, som hun mener ikke har kontroll. For å illustrere hvordan hun opplever hans stemme og sangteknikk, trekker hun igjen inn Adele, som i Claires øyne tilsynelatende synger med naturlig god teknikk, uten å anstrenge seg:

“(...) I find it fascinating to see how someone like Adele- she makes it look so effortless, (...) you can tell that she’s singing from all sort of down here (peker på mellomgulvet)- her diaphragm, down here. Compare that to someone like Liam Gallagher, who’s singing from up here (peker på halsen/nær kragebeinet)... I think technique is very important. (...) But again, it comes down to... **if they’re making it sound effortless, and you’re not even thinking about it, (...) well then they’ve nailed it. It’s when you can hear them singing the way that they are that they haven’t nailed it- because it’s too obvious.**” CS

Claire, som bruker stemmen sin mye i jobben sin, er bevisst på stemmebruk, og synes det er ubehagelig når sangere ikke klarer å kontrollere stemmen på en naturlig måte. Det at Gallagher bare roper fra halsen, uten forankring i kroppen, føles ubehagelig. I dette tilfellet oppleves mangel på kontroll som et forstyrrende element. Det setter i gang mange tanker som ødelegger for opplevelsen av stemmen. Grohl klarer å beholde hele sin innlevelse og sitt råe rockeuttrykk, samtidig som han har kontroll på stemmen sin, og det føles bra for Claire som lytter. Adele har noe som Claire mener er naturlig sangteknikk. Stemmen høres fullstendig uanstrengt ut, og flyter uten at man legger merke til teknikken i det hele tatt, annet enn som stemmens forankring i kroppen. Dette er perfekt, mener Claire. Det at stemmen oppleves som uanstrengt, og det at man ikke blir opptatt av hvordan sangeren synger: Hørbar teknikk er gjennomskuelig, og kan være forstyrrende, enten det er snakk om god eller dårlig teknikk.

Og her retter Claire oppmerksomheten mot et viktig poeng: Man vil helst ikke legge merke til sangteknikk i rock. Stemmen må oppleves som om den klinger med den største

naturlighet. Når du ikke tenker over at en sanger synger på en bestemt måte, men bare nyter uttrykket, da har man oppnådd den riktige balansen mellom stemmekontroll og sanglig uttrykk i rock.

Martin har tidligere snakket om Jeff Buckley sin evne til å berøre og komme tett innpå lytteren. Buckley blir husket som en stor sanger for sitt uttrykk, men også mye på grunn av sin utrolige stemme, som bar preg av at han hadde god kontroll på den, og kunne bruke den veldig fritt:

“Jeff Buckley er jo selvfølgelig en sånn... alle sangeres sanger, på en måte. Og er... var en utøver som balanserte det med å være teknisk veldig flink, og ha et sånt naturtalent, og veldig sånn lys klokkeklar stemme, med å ha en litt sånn rocka attitude da. Ehm, for det finnes jo, selv når han synger Hallelujah, eller når han synger Corpus Christi Carol eller sånn, så er det et element av rock der. Han er ganske sånn upolert, kanskje nettopp for at han har så utrolig... kontroll på instrumentet sitt og er et sånt naturtalent, så kan han være... han røyka hele livet, og... liksom... han var sikkert litt full og litt høy når han sang også. Men, det er like... helt fantastisk. Så han er det jo naturlig å trekke fram, som kan synges...*kunne* synges... nesten hva som helst. (...) “ MS

I likhet med Asbjørn, så mener Martin her at stemmekontroll bunner ut i et naturtalent i alle fall for Buckley sin del. Og nettopp derfor kunne Buckley tillate seg å være veldig avslappet i forhold til teknikken sin, og fremstå som en blanding av klokkeklar og upolert på samme tid. Som Claire sier, så oppleves en stemme med tilsynelatende naturlig god sangteknikk, som veldig behagelig å høre på, og distraherer ikke lytteren fra det som er viktig: det estetiske uttrykket og opplevelsen av dette.

Oppsummering: Idealet om stemmekontroll

Å kunne kontrollere stemmen sin på en naturlig og nærmest uanstrengt måte, slik at det er uttrykket som står i fokus, er viktig for en sanger. Det er like negativt med hørbar god teknikk som hørbar dårlig teknikk. Det kan virke som om at det er når man kommer inn på sangteknikk at informantene blir fristet til å trekke fram elementer som ikke lar seg forene med de estetiske idealene i rock, som vi skal se i det neste idealet, som fremstår som et anti-ideal:

5.2.5 Et anti-ideal: Klangen av skolering

I intervjuguiden min har jeg ikke inkludert direkte spørsmål om hva som ikke er riktig i forhold til de estetiske idealene i rock, men ofte så er det lettere for folk å illustrere hva som er riktig ved å bruke et eksempel på hva som er galt, og derfor har denne kategorien oppstått.

Å høres skolert ut i rock vitner om misforstått fokus

Teknikk og skolering er ikke automatisk uforenelig med et sanglig uttrykk i rock, men i det øyeblikket det oppfattes som et fokus for sangeren, så blir det feil, sier Asbjørn:

“(...) i det øyeblikket en **høres skolert ut**, så mener jeg at da er en på...feil vei. Det er litt sånn typisk sånn at **teknikken kan ikke være målet**. Teknikken må være en vei for å nå målet. (...)jeg hører jo for eksempel at Sissel Kyrkjebø har en veldig flott og fin stemme, men... med unntak av Å Vestland Vestland, så er det veldig lite der som vekker noe særlig følelser i meg (...) Hun har ikke noe uttrykk!” Asbjørn Slettemark

Sangpedagogen kan lett havne i en ubalanse i forholdet mellom god teknikk og et troverdig uttrykk. Det kan være fristende å vie teknikken for mye tid. Og som musikkelev eller musikkstudent har man jo også et ønske om å utvikle seg på instrumentet sitt. Asbjørn mener at man gjennom musikkutdanning *kan* få et feil fokus på teknikk og det å være flink, og at man dermed velger å spille en bestemt type musikk, til og med. Om man fokuserer for mye på teknikken i musikkutøvelsen, så appellerer man i tilfelle til et begrenset publikum, som kanskje ikke er ute etter å *oppleve* musikken, men å bruke den som mal, med sikte på å bli like flink selv, mener Asbjørn:

"Folk som utdanner seg innenfor musikk, og det vet jeg selv for at jeg har vært der selv, får av og til en sånn greie at de blir litt for imponert av teknikk. At en går på litt sånn...en er jævla flink selv, så går en på konsert med masse flinkiser, og så skjønner de ikke hvorfor Jon-Olav Nilsen og Gjengen selger plater, for de er så jævla dårlige til å spille. Og så skjønner de ikke at Jon-Olav Nilsen og Gjengen *berører* folk. En gjeng med flinke sessionmusikere som står på en eller annen jam og spiller gamle Fairport... eller spiller gamle jazzrock-standardlåter **berører ikke folk**. Det er viktig å skjønne hva det er som berører folk da. Og **det som berører folk er ikke at du er flink. Veldig sjelden.**" AS

Skolering kan fjerne viktige estetiske idealer fra stemmen- grunnlag for skepsis

Asbjørn er inne på det at å utdanne seg innen musikk kan gi holdninger som ikke er forenelige med de estetiske idealene innen rock. Man kan lett få en tendens til å forherlige de tekniske elementene ved utøvelsen, og glemme det som faktisk er helt sentralt i utøvelse av rock: At du gjennom ditt uttrykk skal vekke følelser i lytteren, være troverdig, ha autentisitet, være original og ha en stemme med særpreg. Kanskje er dette noe av grunnen til at det å få undervisning har blitt sett på med skepsis av noen rockemiljøer? Martin er inne på dette:

“Noen vil jo selvfølgelig hevde at det å få undervisning er ødeleggende i seg selv- altså fra sånn der rockestandpunkt (...) Og, det er selvfølgelig feil, men det er noe litt interessant der, det er noe litt riktig i det også (...) i det man går inn i et sånt undervisningssystem, så finnes det jo plutselig en mal man skal bli som. Og så finnes det vel en slags **kvern**, som alle skal gjennom, så (...) hver lærer er unik og sånn, men det er klart at det finnes en slags **norm** da, for hva som er pensum, for hva man må gjennom, hva du skal beherske, hva du skal mestre for å være kvalifisert... for å være autorisert gitarist, ikke sant, eller vokalist, da. Ferdig- stemplet og... uteksaminert! Og det kan nok potensielt **ta bort særpreg**, tror jeg.”
MS

Skepsisen som Martin beskriver har å gjøre med at det å få undervisning kan bryte med flere estetiske idealer i rock. Han nevner at særpreg kan bli borte i det man skal tilpasse seg en mal. Asbjørn nevner også et ugunstig fokus på teknikk som et problem. Og det kan også henge sammen med idealet om autentisitet: Det å være selvlært er noe som ofte går igjen i historien til kjente rockeartister, og forbindes ofte med deres autentisitet som "rockegenier" og lignende. Et eksempel på en selvlært artist, er Joni Mitchell:

“Like, one thing I love is the exploration of learning. I love teaching myself things. In a way that handicaps me, because when someone tries to instruct me, I can't be instructed.” (Valentine, Hoskyns, 2003: 66)

Hun sier ikke her at hun var stolt av å være selvlært, men hun gjør det klart at det å utforske ting selv er en tilnærming til læring som hun elsker, og bidrar til å bekrefte at man ikke trenger skolering for å bli en stor artist: Mitchell var en av de største kvinnelige artistene på 1960- og 1970- tallet, og spilte en mengde med instrumenter i tillegg til å synge sine egne sanger på en veldig overbevisende måte.

Klangen av skolering i form av å virke uferdig som artist: Sanger "under opplæring"

Det å høres skolert ut er ikke forenelig med et godt estetisk uttrykk innen rock, fordi det kan hemme det særegne ved sangerens stemme, sette fokus på teknikk foran uttrykk, og så tvil om autentisitet. Men det å ikke være øvet nok, eller det å høres ut som om man er *under opplæring*, fremstår også som veldig feil. Claire illustrerer dette med deltakere på talentprogrammer på TV som eksempel:

"I mean I see... when I see these talent shows on TV, and – very basic stuff, when you're singing loud, then you take the microphone away from you, don't you? And you can sometimes see them almost doing it by numbers. You know, I'm going to sing loud now, so I'm gonna prepare and... so their technique is very... they've been told what to do, and it's not coming naturally yet (...)." CS

Dette med talentprogrammer på TV blir feil fordi det synliggjør læringsprosesser som man helst ikke vil vite om, og da avsløres igjen manglende autentisitet:

"(...) they're learning on TV, and I just think it's really sad! Most of us would be learning the trade off the camera, you know, before we go on TV...Oh, God! Horrific. Absolutely horrific." CS

Oppsummering: Anti-idealet om klangen av skolering

Som det fremgår av dette, så må forholdet mellom skolering og mangel på erfaring være i en type balanse som gjør at vi ikke oppfatter dem i stemmen og uttrykket til en sanger. Det å fremstå som skolert, med tungt fokus på tekniske ferdigheter er ikke forenelig med de estetiske idealene for rockesang. Men det å fremstå som *under opplæring*, altså som uerfaren og uferdig artist, er heller ikke bra. Kanskje henger dette anti-idealet om klangen av skolering sammen med oppfatningen av hvordan et uttrykk som *er forenelig* med de estetiske idealene blir til?

5.3 UTVIKLING AV ET SANGLIG UTTRYKK SOM HARMONERER MED DE ESTETISKE IDEALENE I ROCK

Siden formålet med oppgaven min er å prøve å finne en god tilnærming til sangundervisning i rock med utgangspunkt i disse estetiske idealene, så ville jeg også høre hva informantene tenkte om sangeres utvikling. Informantene mine er jo ikke

pedagoger, men nettopp derfor synes jeg altså at deres innspill er interessante i denne prosessen.

5.3.1 Hvordan mener informantene at et godt sanglig uttrykk innen rock utvikles?

Martins oppfatning

Martin trekker frem naturtalent og erfaring i vid forstand som veldig viktig for å utvikle seg som sanger. Samtidig mener han at undervisning har en rolle i denne utviklingen, bare man anerkjenner fordeler og ulemper ved den:

"Jeg tror at...kanskje det viktigste (...) er vel kanskje... naturtalent og erfaring. Altså, musikalsk erfaring og livserfaring. (...) Men, jeg tror at undervisning kan være et viktig ledd i å raffinere det talentet, og gi utøveren et redskap... flere, gi utøveren redskaper til å formidle det han eller hun skal, da. For det er jo viktig å beherske instrumentet sitt som sanger også (...) hva man kan gjøre for å ikke gå på en smell etter den 4. dagen med konserter på rad, eller... (...) ren sånn kjennskap til det fysiologiske, hvordan stemmen fungerer da." MS

Martin mener altså at å lære om hvordan stemmen fungerer, og å lære seg teknikker for oppvarming og stemmepleie er viktige innspill man kan få fra sangundervisning. Men, som det går fram av de neste sitatene, er sangundervisning ikke nok i seg selv for å utvikle seg som sanger:

"(...) det som er med all musikkundervisning, det er at man må anerkjenne hva som er bra ved det, og så må man se at det har begrensninger også, og at man trenger å for eksempel spille sammen med andre for å bli bra." MS

"M: Altså det som er viktig er jo som sagt å spille med andre musikere- å diskutere med andre musikere, ikke sant? Altså både det å stå på øving og krangle sammen over refrenget og hvordan man skal løse det, og...og forhåpentligvis bli enige da, til slutt, og det å omgås-være i det miljøet med andre musikere da, få så mye input som mulig da. Omgås folk man ser opp til- omgås folk som har vært... som har holdt på lenger. Som har sett flere sider av... på alle sakene. Ehm... Gå masse på konserter- se andre utøve, se andre spille (...)Det er jo der man lærer mest.

I: Ja. Der det skjer altså, rett og slett?

M: Blant andre musikere og sånn."MS

Det som også skinner gjennom ut ifra det som Martin sier, er at den viktigste delen av en sangers utvikling skjer gjennom det som Lucy Green (2002) beskriver som populærmusikers uformelle læringspraksiser. Martin poengterer at slike uformelle

læringspraksiser er essensielle for å utvikle et sanglig uttrykk som harmonerer med de estetiske idealene i rock. Det oppnås ikke gjennom undervisning alene.

Asbjørns oppfatning

Asbjørn legger stor vekt på erfaring og hardt arbeid for å utvikle det man har av naturtalent for å utvikle seg som sanger.

“Ja. Altså... jeg er veldig sånn tilhenger av, som jeg har sagt tidligere, tilhenger av hard jobbing, da. Jeg tror at **hard jobbing kan gi resultater**. (...) jeg tror at talent er veldig viktig også da, altså **naturtalent er viktig**, men det går an å... alle har på en måte **et potensiale** da. Altså hvis en har et visst utgangspunkt så kan en lære det, helt klart.” AS

“Beatles hadde ikke vært Beatles uten at de hadde bodd et halvt år i Hamburg og spilt tre konserter om dagen. **Erfaring og beinhard jobbing. Det er ikke så mye vanskeligere- talent, erfaring/jobb og... ha flinke folk rundt seg da.**” AS

Asbjørn har ikke så stor tro på at sangundervisning er viktig i utviklingen av et godt vokaluttrykk innen rock, men han ser at noen skoler, slik som Brit School i London, hvor både Amy Winehouse og Adele har vært elever, kan tilføre noe bra til utviklingen:

“A: For å si det sånn da, **alle mine amerikanske favorittband**, det er ingen av de som har gått på musikkskole eller... det er **rene gutterommsband** alt sammen da. Men så samtidig så har man jo (...) en sånn music academy i London? (...) Brit School (...). Og det er litt sånn åpenbart at (...) **på den skolen der skjer det mye riktig da**. Og det er ikke minst det at... jeg opplevde jo det da jeg gikk på musikklinja selv at det var jo **ikke nødvendigvis det som skjedde i timene som var det viktigste men det å være en del av et miljø der alle har ekstreme ambisjoner**... er veldig viktig da. (...) Det høres litt sånn banalt ut, men helt klart, **det å være del av et læringsmiljø, et miljø der du ser andre utvikle seg- veldig viktig.**” AS

Igjen ser vi jo at det holdes frem som viktig å spille sammen med andre og å være del av et musikkmiljø, og med Asbjørn sine ord et læringsmiljø, der man ser andre utvikle seg. Asbjørn antyder også at de uformelle læringspraksisene som Green (2002) beskriver er svært viktige. Det er ikke læreren som er viktigst, men jevnaldrende musikere og venner som stimulerer hverandres utvikling, mener han.

Claire's oppfatning

Claire har tro på at man kan lære å synge, men hun tror ikke at man kan bli en veldig god sanger uten å være i besittelse av et naturtalent. Hardt arbeid er også en viktig del av en sangers utvikling, i følge Claire:

"(...) I think you can train to sing, but a great singer (...) I think it's... I think you're **born with it!**" CS

"I'm going to use Lady Ga Ga as an example (...) **her work ethic apparently is phenomenal. So, where she has got, through absolute guts and determination** (...) " CS

Oppsummering: Utvikling av et godt sanglig uttrykk i rock

Alle informantene nevner naturtalent, hardt arbeid og/eller erfaring som de essensielle elementene i det å utvikle et godt sanglig uttrykk i rock. Uformelle læringspraksiser, hvor man interagerer med andre musikere er også veldig viktige. Undervisning *kan* være et verdifullt bidrag for å raffinere naturtalentet, men bare dersom det gjøres i kombinasjon med uformelle læringspraksiser, mener mine informanter.

5.4 KAPITTELOPPSUMMERING

5.4.1 Hovedfunn- estetiske idealer for rockesang (delproblemstilling 1)

Selv om det var mange små elementer som kunne utpekt seg som viktige ut i fra det informantene mine har fortalt, så har jeg prøvd å gruppere idealene i litt større kategorier, for å få bedre oversikt over dem. Innenfor hvert ideal som jeg har utpekt, kan man finne antydninger til andre kategorier. Det er flytende grenser mellom idealene, og noen ganger ser man at de overlapper hverandre eller ligner hverandre. Jeg har prøvd å forklare hvordan jeg har tenkt, og hvorfor jeg i slike tilfeller har valgt å skille idealene fra hverandre.

Etter mitt syn finnes det fire hovedkategorier av estetiske idealer som kan relateres til det sanglige uttrykket i rock:

- Idealet om autentisitet

- Idealet om nostalgi i kombinasjon med originalitet
- Idealet om kommunikasjon av følelser
- Idealet om stemmekontroll

I tillegg ble jeg bevisst på en kategori av estetiske anti-idealene, som kan oppsummeres slik:

- Klangen av skoloring

5.4.2 Hovedfunn- utvikling av et sanglig uttrykk som harmonerer med de estetiske idealene i rock (delproblemstilling 2)

Informantene mine mener disse elementene er viktigst for å utvikle seg som en dyktig rockesanger:

- Naturtalent
- Øving og hardt arbeid
- Erfaring; både generell livserfaring og musikalsk erfaring
- Samspill og interaksjon med andre musikere: Uformelle læringspraksiser

5.4.3 Videre arbeid med hovedfunnene

Jeg skal i neste kapittel forsøke å belyse disse idealene, ved hjelp av teoriene fra Roland Barthes (1977), Simon Frith (1983), Tia DeNora (2000), Merleau-Ponty (2002) og Heidegger (2000). Jeg kommer også til å trekke inn noen av de andre forfatterne jeg nevner i teorikapitlet, men i mindre grad. I det avsluttende kapitlet vil jeg så forsøke å trekke inn den didaktiske litteraturen, og bruke den og hovedfunnene under delproblemstilling to for å si noe om hva slags tilnærming til sangundervisning som kan være med på å fremme et sanglig uttrykk som harmonerer med de estetiske idealene i rock.

6: DRØFTING AV DE ESTETISKE IDEALENE FOR ROCKESANG

Nå mener jeg altså at jeg har funnet de estetiske idealene som er viktigst for lytterens opplevelse og vurdering av et sanglig uttrykk i rock. Jeg skal i dette kapitlet hovedsakelig prøve å belyse idealene videre med utgangspunkt i Roland Barthes (1977), Merleau-Ponty (2002), Heidegger (2000), Tia DeNora (2000) og Frith (1983).

6.1 THE GRAIN OF THE VOICE

6.1.1 Forståelsen av *the grain of the voice* tosidig

Jeg forstår det som at begrepet *grain* har to sider ved seg: For det første sier Barthes (1977) at det handler om lyden av en bestemt kropp, og at lytteren sanser denne kroppen i klangen av stemmen som synger. *Grain* er kroppen manifestert i stemmen. Her har vi det sensuelle elementet, som også Frith (1983) griper tak i, og bruker i forhold til rock: Å lytte til rockesang er hovedsakelig en erotisk opplevelse, mener Frith (ibid.). Den sensuelle appellen en stemme har er individuell, og bunner ut i en nærhet vi føler til sangeren, basert på vår draging mot den sansede kroppen som stemmen bærer med seg. Det sensuelle elementet ved *the grain of the voice* er sånn sett avgjørende for at vår interesse for en stemme vekkes, og er også det som potensielt kan forføre oss, og lede til *jouissance*.

Men det symbolskapende elementet ved *grain* må også virke på lytteren om han skal kunne "miste seg selv" fullstendig i musikken, eller ledes helt frem til *jouissance*. Sangerens fokus må være å skape symboler gjennom stemmen sin, sier Barthes (1977).

6.1.2 Forbindelse mellom stemmens sensuelle appell og stemmens særpreg

Stemmens sensuelle appell består av lyden av akkurat denne kroppen, sier Barthes (1977). Jeg mener at den sensuelle nærheten mellom sanger og lytter må ha noe med sangerens særpreg å gjøre, slik det beskrives under idealet om nostalgi i kombinasjon med originalitet i forrige kapittel. Særpreg er det som gjør at en stemme oppfattes som individuell. Det er lyden av kroppen som sånn sett skaper sangerens originale klang eller *timbre*. Særpreg, eller denne siden ved *grain*, er derfor også hørbart. Men det

viktigste med særpreg er jo hvordan det påvirker lytterens opplevelse av stemmen. Det at man sanser kroppen til sangeren kan bidra til at man oppfatter en stemme som sexy, fortryllende, eller til og med frastøtende. Her har vi den umiddelbare likheten mellom særpreg og *grain*: Det er dette som pirrer vår interesse for en sanger, skaper den umiddelbare tiltrekningen, og som muliggjør at vi kan bli berørt av det sanglige uttrykket.

Særpreg holdes frem som et av de aller viktigste elementene ved en stemme av mine informanter, også fordi man aner noe om hvem sangeren er, sier Martin. Merleau-Ponty (2002) mener at man gjennom kroppen og sansene får tak i essensen av opplevelsen: I stemmens særpreg finnes kanskje både essensen av kroppen til sangeren, slik Barthes (1977) mener, og essensen av sangerens personlighet, selv om denne ikke uttrykkes direkte. Ved å la opplevelsen av en stemme være sanselig fundert, slik også Frith (1983) sier er relevant i rock, så legger lytteren til rette for at stemmens særpreg kan berøre og forføre ham, slik at han blir med lenger inn i den symbolske verden som uttrykkes gjennom det estetiske uttrykket.

6.1.3 Sangeren som skaper av symboler: Forbindelse mellom sangerens autenticitet og *the grain of the voice*

Punktet hvor symbolene oppstår er i seg selv skjørt, mener Barthes (1977). Han opplever at svært mange sangere ikke evner å finne dette punktet, fordi de er opptatt med andre elementer som de selv tror er viktige. I det sangeren overser punktet for symbolskaping, så kommuniseres ikke noe annet enn dramatisk uttrykk til lytteren. Det er intetsigende, mener Barthes (ibid). Og her vil jeg driste meg til å hente inn uttrykket til Barker og Taylor (2007): En sanger som bare kommuniserer dramatisk uttrykk, kan mistenkes for å ikke være sannferdig, altså: '*He is faking it.*'

Formidlingen av symbolene er en enda skjørere prosess, om jeg forstår Barthes (1977) riktig. Sangeren kan så altfor lett kvele symbolene ved å være for dominerende i uttrykket. Sangerens sjel og personlighet kan skygge for symbolene, dersom det ikke gis rom for lytteren i uttrykket. Jeg mener at det finnes en forbindelse til idealet om autenticitet i dette også: Som Taylor og Barker (2007) sier, så innebærer autenticitet å fortelle sannheten om sitt liv og den verden vi lever i. Men som Moore (2002)

poengterer, så er også sangerens rolle å fortelle sannheten om lytterens verden, og å representere kulturen, eller *deres felles verden* gjennom uttrykket sitt. For at sangeren skal kunne skape og formidle symboler som lytteren kan oppleve og tolke gjennom det sanglige uttrykket, så må det altså være rom for alle disse elementene i uttrykket. Sangerens jobb er ikke å vise fram seg selv, men å være et ledd mellom lytteren og deres felles verden.

6.1.4 Autentisitet: Evne til å synliggjøre symbolene på sangerens og lytterens felles verden. En forbindelse mellom autentisitet, grain, og *téchne*

Jeg har tidligere antydnet at jeg synes Barthes (1977) sin beskrivelse av den symbolskapende siden ved *grain* kan ligne på måten Heidegger (2000) forklarer begrepet *téchne* på: Det er en måte å ha viten på, som innebærer å ha sett verden som den er, og å kunne synliggjøre denne verden for andre gjennom sitt kunstneriske uttrykk. Den største likheten mellom Barthes (1977) og Heidegger (2000) sine tanker ligger i deres beskrivelse av kunstneren, eller sangerens rolle i prosessen med å synliggjøre disse symbolene: Kunstneren skal være et gjennomgangsledd, en forbindelse mellom den som opplever det estetiske uttrykket og den verden som kunstnerens symboler uttrykker.

Illustrert med Kurt Cobain som eksempel, siden han er en artist som ofte trekkes fram i forbindelse med autentisitet, så vil jeg komme med en liten assosiasjon om en forbindelse mellom autentisitet, grain og *téchne*. Cobain var en artist som ikke lot noe komme i mellom seg selv, sitt estetiske uttrykk for sin verden, og lytterens opplevelse av denne verdenen gjennom hans uttrykk: Som Claire sa det, så var det nærmest som om han "spydde ut" dette uttrykket. Vi snakker om en veldig direkte formidling av symboler på den verdenen som Cobain ønsket å vise sine lyttere. Cobain kom også til det punktet der han lot uttrykket og symbolverdien han hadde for andre gå foran egne ønsker om endring. Barker og Taylor (2007) mistenker at han begikk selvmord for å ikke ødelegge det symbolet han til slutt utgjorde i form av sin autentisitet: Han var blitt et ikon. Til slutt så man ikke Cobain selv, men bare dette symbolet som tillot de som hadde behov for det å få utløp for sin smerte og angst *gjennom* han. All den tid Cobain uttrykte sin egen smerte, så var det ikke egentlig dette som opplevdes som poenget. Det var nettopp evnen til å la andre se seg selv gjennom hans uttrykk som gjorde Cobain spesiell. Selv om

grunge-rocken ikke nødvendigvis handler om det som Heidegger (2000) mente var stor kunst, så hadde dette estetiske uttrykket enorm virkning på de som var involverte i grunge-kulturen. Jeg assosierer derfor denne typen autenticitet med det som Barthes (1977) beskriver som den symbolskapende siden av *the grain of the voice* og med Heideggers (2000) forståelse av *téchne*: For å kunne skape symboler på noe, må sangeren ha en dyp forståelse av hva det er som formidles, kombinert med evnen til å synliggjøre dette for andre gjennom sitt estetiske uttrykk. I Cobains tilfelle så kanaliserte han angsten og smerten til tenåringer verden over, og gjorde dem i stand til å se dette elementet i seg selv, samtidig som de fikk utløp for følelsene på samme måte som Cobain- ved å skrike ut denne smerten sammen med ham.

6.2 STEMMENS SÆRPREG, SANGERENS SYMBOLSKAPENDE EVNE OG SANGERENS AUTENTISITET SETT I FORHOLD TIL LYTTERENS PERSPEKTIV

Idealet om autenticitet og begge sidene ved *the grain of the voice* henger altså sammen med en evne til å berøre lytteren og åpenbare noe gjennom det estetiske uttrykket. For at dette skal være mulig, må sangeren gjøre plass til lytteren i tolkningsprosessen. Og for at lytteren skal ønske å være med inn i denne prosessen, så må det være noe i lytteren som griper fatt i noe ved uttrykket. Lytterens rolle er ikke passiv, men aktiv, slik vi ser det hos DeNora (2000).

6.2.1 Autenticitet og identitetskonstruksjon: Tia DeNora

Idealet om autenticitet kan relateres til DeNora (2000) og det at lytteren bruker musikk som en del av sin identitetskonstruksjon, og ser seg selv i musikken. Med tanke på autenticitet slik det kan oppleves i det sanglige uttrykket hos Cobain, så knytter jeg dette til utsagnene "as this music happens, so do I" (DeNora, 2000: 158) og "music is a key resource for the production of autobiography and the narrative thread of self" (DeNora, 2000: 158). Ungdommene som følte at Cobain uttrykte deres angst og smerte gjennom sitt estetiske uttrykk, kan ha følt det på denne måten: Sann som Cobain skriker, sann kjennes det inni meg. Og ut i fra opplevelsen av denne stemmen, så fikk også Cobain en rolle i disse ungdommene sin identitetskonstruksjon: Gjennom Cobain, kunne de se hvem de var og hvor de stod i verden. Ut i fra DeNora (2000), så kan det se ut som om

ulike sangere kan fremstå som autentiske for ulike grupper av lyttere. Likevel mener jeg at autenticitet er en noe som finnes i sangeren, i kraft av denne evnen til å uttrykke sannheten om seg selv og andre, og *deres* felles verden- ikke nødvendigvis *alles* felles verden. Derfor tror jeg at idealet om autenticitet, slik dette oppfattes av lytteren, sammen med stemmens særpreg, er avgjørende for at man velger å høre på en bestemt sanger.

6.2.2 Stemmens særpreg- en sensuell appell som treffer alle lyttere?

Som DeNora (2000) så tydelig viser gjennom sin undersøkelse, så settes musikkens kraft i funksjon via lytterens subjektive identitet og kontekst. Det at en stemmes særpreg kan være hørbart for alle lyttere, betyr ikke at den sensuelle appellen oppleves likt av alle. På mange måter tror jeg at dette vil fungere som tiltrekning mellom mennesker generelt- man søker mot de stemmene som på en eller annen måte gir en gjenklang av egen indre verden- de stemmene man føler at man kan identifisere seg med. Stemmens særpreg antyder noe om sangeren: Det antyder kroppen, og pirrer lytterens interesse på denne måten. Men, som Martin sier om sangeren Cee Lo Green, så kan stemmens særpreg si oss noe om hvem sangeren er, og hva som foregår i sangerens indre. Man hører en slags nerve i klangen av stemmen til Cee Lo Green- og her mener Martin at det absolutt er lyden av den som bærer med seg dette. Dette vil jo være med på å forsterke en tiltrekning man føler mot en spesiell stemme. Jeg nevnte dette også tidligere i forbindelse stemmens særpreg i dette kapittelet, selv om jeg ikke er sikker på om denne nerven som Martin snakker om oppstår i selve særpreg, eller om det oppstår i den andre delen av *the grain of the voice*: den symbolskapende og symbolbærende delen av stemmen. Men når vi hører en stemme og et sanglig uttrykk, så vil nok disse elementene flyte sammen i stor grad, og går inn i det som Asbjørn kaller for sangerens signatur. I en rockekontekst kan det derfor virke som om særpreg utgjør mer enn bare klangen av kroppen til sangeren.

6.2.3 Hva er det som vekker følelser i lytteren?

Frith (1983) mener at en stemme kan kommunisere et budskap uten ord, fordi følelsene som uttrykkes ved hjelp av stemmens lyder og klanger oppleves sterkere enn selve ordene, med tanke på å formidle et budskap til en lytter. Men det at man kan oppfatte at en stemme klinger med en viss følelsesladet undertone er ikke hørbart på samme måte

som stemmes særpreg er. Her tror jeg at DeNora (2000) sin undersøkelse blir enda mer relevant, fordi symboltolkningen ligger på et annet nivå enn opplevelsen av stemmens sensuelle særpreg: Her vekkes dype følelser i lytteren gjennom de symbolene som kan anes gjennom sangerens stemme. Lytteren tolker disse ut i fra sin egen kontekst og sitt eget indre liv, og det er nettopp dette som skaper mulighet for at symbolene kan åpenbare noe om lytterens liv, og samtidig skape en følelse av tilhørighet mellom lytteren og denne sangeren. Stemmens særpreg er likevel viktig, for som Barthes (1977) poengterer, så er det den umiddelbare tiltrekningen og sensuelle nærheten man føler til en sanger via stemmen som oppretter kontakt mellom sanger og lytter.

Jeg tror at en sangers evne til å vekke følelser i lytteren er avhengig av disse faktorene: Stemmens særpreg og sangerens autentisitet, i form av evne til å skape symboler. Dersom disse er i samsvar med lytterens subjektive perspektiv og kontekst, så kan en sangers uttrykk ha stor kraft i møte med denne lytteren.

6.2.4 Å skimte sjelen gjennom det sanglige uttrykket

Bruce Springsteens evne til å frigjøre lytterens sjel gjennom å blottlegge sin egen sjel beskrives av Landau (Gilbert, i Hoskyns, 2003). Han føler at hans egen sjel blir frigjort gjennom uttrykket til Springsteen, fordi denne artisten lar sitt indre komme til uttrykk når han synger: Han viser et glimt av sjelen sin, og gjennom opplevelsen av dette så åpenbares noe stort for lytteren. Dette dreier seg om Springsteens evne til å berøre lytteren ved å gjøre ham sårbar, samtidig som han selv viser seg sårbar. Igjen kan vi se at idealet om autentisitet, og evnen til å skape symboler med stemmen henger sammen med det å vekke følelser i en lytter. Martin beskriver Jeff Buckley som en sanger med denne evnen. Claire mener at Amy Winehouse også gjorde dette: Hun oppfatter en trist og sår undertone i Winehouse sitt uttrykk, samtidig som ærligheten i tekstformidlingen hennes viser en åpenhet i forhold til lytteren. Dette gjør at Claire åpner seg for uttrykket til Winehouse, og hun blir dermed sårbar, slik at uttrykket kan vekke følelser i henne.

6.2.5 Hvorfor er Barthes så skeptisk til sjelen?

Helt siden jeg først leste Barthes (1977), så har jeg stusset over hans skepsis til sangerens sjel, fordi sjelen er noe som ellers ofte oppfattes som noe positivt: Det at en sanger har sjel, eller synger med sjel, forbinder jeg med en sterk estetisk opplevelse i

rock, slik vi ser det skildret av Landau (Gilbert, i Hoskyns, 2003) i forhold til Springsteen. Men om vi ser dette med sjelen i forbindelse med DeNora (2000) som påpeker lytterens perspektiv som viktig for musikkens potensielle kraft, så gir det kanskje mer mening: Man må ikke glemme at det finnes en lytter med i bildet når man formidler et budskap.

Frith (1983) tar utgangspunkt i Barthes (1977) når han sier at stemmen vekker følelser i oss ved å appellere til sansene våre. Men Frith (1983) sier at klangen av følelser i stemmen *er* viktig, fordi rock er et emosjonelt uttrykk. Barthes (ibid.) opplever at sangeren Fischer-Dieskau *lar sin sjel svulle og briste* gjennom sin dramatiske og overtolkende formidling, som igjen er et resultat av hans tekniske, og derfor selvfikserte, sanglige uttrykk. Når Fischer-Dieskaus svellende sjel dominerer, gis det ikke rom for lytterens perspektiv: Sangerens sjel står for en monolog, ikke for kommunikasjon.

Spørsmålet er i hvor stor grad Barthes (1977) ville ønsket å holde sjelen utenfor, dersom tankegangen hans skulle overføres til en rockekontekst. Her er nok ikke teknikk og dramatisk uttrykk like vanlig som fokus hos sangere, som det kan være i klassisk sang, tror jeg. Mange vil nok kalle Bruce Springsteen for en sjelfull sanger, men man ville kanskje ikke mistenke ham for å ha fokus på pusteteknikk og sånn sett på *seg selv* når han synger. Landau (Hoskyns, 2003) opplever at Springsteen retter all sin energi mot det ene formålet han har: Å frigjøre lytteren gjennom å blottlegge sin sjel i det estetiske uttrykket. Barthes (1977) sin skepsis til sjelen ligger nok i det at han forbinder den med sangerens misforståtte fokus. Springsteen sin intense og lytterorienterte formidling gir lytteren følelsen av en direkte forbindelse mellom sangeren og ham selv, og i denne konteksten oppleves altså sjelen veldig positivt.

Disse ulike oppfatningene av sjelen minner også om det Martin beskriver som forskjellen på det innlærte og det personlige uttrykket: Det personlige uttrykket er mer direkte og har større effekt, fordi det er snakk om "(...) ren kommunikasjon. Rett der- fra menneske til menneske", sier han (Martin Sjølie, intervju). På mange måter, så kan det virke som om måten man snakker om sjelen på i rock faktisk har å gjøre med kombinasjonen av særpreg og bevisst formidling av følelser: Det skaper et intenst og

dypt uttrykk som, på samme måte som en stemme med *grain*, kan få en lytter til å gi seg hen til uttrykket.

6.2.6 Anti-idealet om klangen av skolering og Barthes

Grunnen til at det finnes et slags anti-ideal i denne avhandlingen er at det, som Barthes (1977) er inne på, er mulig å misforstå sin rolle som formidler av sanglige uttrykk. Måten Barthes (ibid.) mener at noen sangere unnlater å kommunisere med lytteren på, fordi de kort sagt er for opptatt av sin egen prestasjon er beskrivende for anti-idealet om klangen av skolering. Samtidig kan man spørre om det er slik at vi pedagoger noen ganger leder elevene våre i feil retning, fordi vi ikke selv har forstått hva som er poenget med et sanglig uttrykk. For, som Barthes (ibid.) sier, og som spesielt Asbjørn og Martin uttrykker i sine intervjuer, så kan absolutt sangundervisning bidra til ugunstig fokus på teknikk og teoretiske elementer, og dermed fjerne helt essensielle deler av et sanglig uttrykk som harmonerer med de estetiske idealene for rockesang, og for sang generelt, skal man tro Barthes (ibid.): Særpreget og symbolskaping, formidling med lytteren som fokus, evne til å vekke følelser i lytteren, som dermed opplever en nærhet til sangeren og kan gi seg hen til det sanglige uttrykket.

6.2.7 Idealet om stemmekontroll versus anti-idealet om klangen av skolering

Barthes (ibid.) sier aldri at en sanger ikke skal ha gode ferdigheter med hensyn til det å beherske stemmen sin, og det å kunne musisere på en overbevisende måte. Dette er viktig for å kunne uttrykke seg med stemmen som instrument. Men han mener at uttrykket blir tomt dersom teknikk får stå i fokus: Teknikk og musikalske ferdigheter har ikke noen verdi i forhold til å kunne berøre en lytter med uttrykket sitt. Slik jeg forstår det, uttrykker informantene mine og Roland Barthes (ibid.) det samme: Teknikk og musikalske ferdigheter er verktøy, og er viktige for en sanger å beherske. Hørbar dårlig teknikk forstyrrer opplevelsen av en sangers uttrykk, som Claire sier. Men hørbar god teknikk, eller teknikk som fokus, forstyrrer også uttrykket. Dette understrekes av både Asbjørn, Claire og Martin, og trekkes fram av Roland Barthes (ibid.) som misforstått sanglig tolkning, og som et tegn på at man er på feil vei. Som Asbjørn sa: "Det som berører folk er ikke at du er *flink*. Veldig sjelden." (Asbjørn Slettemark, intervju)

6.3 ROCK SOM KUNST OG SOM KILDE TIL ESTETISKE OPPLEVELSER: DE ESTETISKE IDEALENE OG DEN ESTETISKE FUNKSJONALITETEN

6.3.1 Det personlige uttrykket som noe originalt: Rom for nostalgi

Anne Danielsen (2009) sier at originalitet i fremførelsen, altså i uttrykket, er det som representerer nyskaping i rytmisk musikk, i motsetning til at dette skjer på materialnivå i kunstmusikken. Nyskaping, eller originalitet er viktig for at noe skal oppfattes som kunst, og det at man i rock oppfatter originalitet gjennom uttrykk, og ikke nødvendigvis gjennom form, gjør at man kan fornye uten å forkaste gamle former og tradisjoner. Dermed finnes det samtidig mye rom for nostalgiske referanser, som på sin måte bidrar til musikkopplevelsen. DeNora (2000) og fokuset på lytterens subjektive perspektiv og kontekst forklarer nostalgis rolle i opplevelsen og vurderingen av rock: "[A]s this music happened, so did I" (DeNora, 2000: 158), sier hun, og viser oss hvordan musikk har evne til å forflytte oss tilbake til en tidligere opplevelse fra en annen periode av livet. Uttrykket kan være originalt og stemmen kan ha et særpreg som berører oss, samtidig som vi opplever noe kjent og trygt i den musikalske helheten. Nettopp derfor tror jeg at idealet om nostalgi i kombinasjon med originalitet er viktig i rock.

6.3.2 De estetiske idealene og den estetiske funksjonaliteten

Dyndahl og Ellefsen (2009) foreslår en vid forståelse av estetikk med Frith og DeNora: Ikke motsetningen mellom estetisk autonomi og kontekstuell funksjonalitet, men med Frith sine ord, *estetisk funksjonalitet*. Alle estetiske uttrykk er avhengige av vår opplevelse og tolkning av dem for å oppnå sin kraft- kunsten er ikke autonom. Funksjonen de estetiske uttrykkene har er å vise oss hvem vi er og hvor vi står i forhold til verden. Samtidig er det også hvem vi er og hvor vi står i forhold til verden som ligger til grunn for vår vurdering av estetiske uttrykk. Grunnen til at en stemme faller i smak er sammensatt. Det er også derfor at de estetiske idealene griper inn i hverandre og påvirker hverandre. Opplevelsen og vurderingen av sanglige uttrykk innen rock er en del av et vekselspill mellom de estetiske idealene seg i mellom, og de estetiske idealene og *lytteren* som sanser dem i et sanglig uttrykk, og dermed setter det sanglige uttrykket i forbindelse med sin kontekst.

6.4 ROCKEUTTRYKKET: ET RESULTAT AV NATURTALENT, ERFARING, HARDT ARBEID OG MUSIKALSK INTERAKSJON MED ANDRE MUSIKERE GJENNOM UFORMELLE LÆRINGSPRAKSISER

Som funnene relatert til delproblemstilling to indikerer, så mener informantene mine at det er disse elementene som fører til at sangere utvikler et uttrykk som er sjangerfortrolig i rock. Det faktum at ingen nevner læreren eller musikkteoretiske elementer som spesielt viktige i prosessen, understreker den uformelle karakteren som kjennetegner musikalsk læring i rock. Drøftingen av didaktisk teori i forbindelse med disse funnene tas inn som en del av refleksjonen om hvordan man inkluderer de estetiske idealene i sangundervisningen i neste kapittel. Som jeg sa i starten, så ligger hovedvekten i denne avhandlingen på delproblemstilling en og de estetiske idealene, noe som er synlig i måten avhandlingen er proporsjonert på.

De estetiske idealene for rockesang er i stor grad avhengige av hverandre, og sangeren bør prøve å uttrykke seg på en måte som lar alle idealene klinge gjennom stemmen. Hvordan man kan tilnærme seg undervisning for å bevisstgjøre sangere på disse idealene blir fokus for det avsluttende kapittelet i denne avhandlingen.

7: REFLEKSJON: TILNÆRMING TIL SANGUNDERVISNING I ROCK MED UTGANGSPUNKT I SJANGERENS ESTETIKK

7.1 PÅMINNELSE: PROBLEMSTILLING OG DET VIDE ROCKEBEGREPET

Før jeg går inn i dette siste og avsluttende kapittelet for avhandlingen min, hvor jeg skal reflektere rundt sangundervisning med utgangspunkt i sjangerens estetikk, vil jeg minne om hva jeg har prøvd å finne svar på gjennom å gjøre denne undersøkelsen om estetiske idealer for rockesang.

Hvordan kan man inkludere de estetiske idealene for rockesang i sangundervisningen for å bidra til å utvikle et sanglig uttrykk som fremstår som sjangerfortrolig?

Jeg vil også minne om at jeg benytter meg av Hoskyns (2003) sin vide definisjon av rock, som også inkluderer pop. Jeg forholder meg til begrepet rock, for å unngå forvirring i forhold til den sosiologisk funderte definisjonen på pop og rock som Frith (1983) og Harron (Harron, i Frith, 1990) presenterer: Jeg ønsker ikke å si noe om et bransjestyrt og kommersielt fundert uttrykk, hvor sangeren selvuttrykk vurderes som irrelevant. Denne avhandlingen har hatt fokus nettopp på sangerens selvuttrykk, fordi det er her man finner de estetiske idealene i sjangeren.

7.2 HVORDAN INKLUDERE DE ESTETISKE IDEALENE I UNDERVISNINGEN?

7.2.1 Sangpedagogens generelle holdning og didaktiske grunnposisjon

For å bidra til utviklingen av et sanglig uttrykk som harmonerer med de estetiske idealene for rockesang, må sangpedagogen ha en bevisst holdning til at eleven får jobbe med sitt selvuttrykk. En didaktisk grunnposisjon som tar høyde for elevens hverdagsliv, slik Nielsen (1994: 35-49) beskriver den sosiokulturelt funderte posisjonen, gjør det muligens lettere å involvere eleven i repertoarvalg og åpner opp for å jobbe med musikk som er meningsfull for eleven. En viss ydmykhet bør også finnes hos sangpedagogen: Læreren er ikke elevens eneste kilde til kunnskap, og vil ikke kunne bidra til elevens utvikling i samsvar med de estetiske idealene, dersom hun tror at hun er det. Her kan Folkestad (2006) sitt syn på kombinasjonen av formelle og uformelle læringsmåter i alle læringssituasjoner være til inspirasjon, i tråd med funnene under delproblemstilling to:

Det er gjennom erfaring og musikalsk interaksjon med andre musikere, gjennom uformelle læringspraksiser, at man best utvikler et godt sanglig uttrykk i rock. Informantene mine tror ikke det vil skje gjennom undervisning alene. Men, dersom det tas høyde for undervisningens begrensninger, så kan den være et positivt bidrag til utviklingen av et sjangerfortrolig rockeuttrykk.

7.2.2 Hva bør man tenke på som viktige fokus i sangundervisningen?

Fokus på stemmens særpreg

Som vi forstår ut i fra Barthes (1977), så er stemmens særpreg, den sensuelle appellen, utgangspunktet for sangerens kontakt med lytteren. Det er særpreget til hver enkelt elev som er kilden til denne elvenes potensiale som sanger. Sangundervisning i rock *må* ta sikte på å bevare stemmens særpreg, og gjerne inspirere eleven til å hente fram mer av dette i sitt uttrykk.

Fokus på sangerens evne til symbolskaping

Dersom eleven skal kunne bygge videre på stemmens særpreg, så må han utvikle en bevissthet i forhold til hva som skal formidles. Teksttolkning kan være et viktig element: Fokus på stemninger, budskap og eget forhold til disse vil kunne styrke bevisstheten om dette. Formidlingen av budskapet må ikke settes i skyggen av sangerens egen personlighet, men uttrykkes med rom for lytterens perspektiv, slik vi ser er viktig både gjennom Barthes (1977) og DeNora (2000). Frith (1983) sitt syn understreker stemmens evne til å kommunisere symboler, gjennom at klangen av stemmen faktisk indikerer sangens budskap. At eleven blir bevisst på hvordan han vil fortelle en historie til lytteren, og hvilket budskap som skal fram gjennom stemmens symboler, kan bidra til at disse symbolene klinger gjennom stemmen. Under dette punktet kan man også sette fokus på diksjon og klangen av ord, i tråd med Barthes (1977).

Fokus på personlig uttrykk og nyskaping ut i fra standardformer

Idealet om nostalgi og nyskaping er viktig både i forhold til DeNora (2000) og lytterens oppfatning av det sanglige uttrykket, og i forhold til uttrykkets kunstneriske verdi. Ved å eksponeres for mye musikk, både gjennom lytting og utøving, samt å snakke om hva som kjennetegner de ulike stilartene, kan eleven utvikle en bevissthet i forhold til

standardformer. Gjennom å eksperimentere innenfor, og utenfor, rammene av disse standardformene, tror jeg det er mulig å bevisstgjøre eleven på hva som er hans eget personlige uttrykk. Ved å utforske eldre musikk og bli kjent med musikken stilhistorie, så kan man hente viktig inspirasjon og ikke minst bli bevisst på hva slags tradisjon ens eget uttrykk er forankret i. Jeg tror at det er gjennom denne type utforskning at man finner den inspirasjonen som kan utgjøre nostalgiske referanser for lytteren. Påvirkningen fra denne læringsprosessen vil kunne høres i sangerens uttrykk, fordi det er med på å bevisstgjøre hva slags musikalske preferanser sangeren har, i tillegg til å være kilde til inspirasjon og ideer.

Akkurat denne siden av utviklingen kan legges til rette for, tror jeg. Men, jo mer selvstyrt denne utforskningen er, jo bedre er det. Om læreren klarer å oppmuntre elevene til å utforske gjennom uformelle læringspraksiser, som for eksempel de ulike lyttemetodene som Green beskriver (Green, 2002: 23-24), eller gjennom gruppelæring og diskusjoner seg i mellom, så vil dette være veldig verdifullt.

Fokus på å gi eleven mulighet for å skaffe seg erfaring som utøver

Informantene mine er klare på at erfaring er viktig for å bli en god utøver. Jeg synes at alle musikk lærere bør føle seg forpliktet til å gi elevene anledning til å opptre og gjøre seg erfaringer i forhold til det å formidle til et publikum. Dette gir en type erfaring som man ikke kan gjenskape på øvingsrommet, og bidrar til en fortrolighet med konsertsituasjonen som etterhvert kan styrke autentisiteten til sangeren: Jo mer avslappet man er i forhold til å stå foran et publikum, jo lettere vil det være å rette fokuset mot budskapet man formidler og mot dette publikummet. Redsel og nervøsitet kan føre til at man retter fokuset mot seg selv, fordi man føler ubehag og usikkerhet i forhold til egen prestasjon. Folkestad (2006) sin tanke om at uformelle læringsmåter kan legges til rette for innenfor formelle rammer, er relevant her. Å la elevene ta ansvaret for, og sånn sett eie, konsertarrangementer, kan gi dem både livserfaring og musikkerfaring, og kanskje også større bevissthet om estetikk.

Fokus på uformelle læringspraksiser som viktig del av utviklingen

Å spille i band sammen med venner, utvikle seg gjennom å diskutere musikk med venner og jevnaldrende, å lytte til musikk sammen med jevnaldrende venner, eller som

Martin sier, også med eldre musikere som har spilt lenger, sees av både Asbjørn og Martin som de viktigste bidragene til en sangers utvikling i harmoni med de estetiske idealene i rock. Gjennom å gå på konserter og ta til seg andres livserfaring ved å lytte til hvordan de synger, hvordan de interagerer med bandet, med publikum- alle disse elementene er med på å inspirere en sanger og bidrar sterkt til utviklingen av et naturtalent. Hos Green (2002: 76-77) kalles det som informantene beskriver her for group learning og peer-directed learning, og utgjør i tillegg til gehørbasert musikkføring de mest sentrale læringspraksisene hos populærmusikere. Sangpedagogen bør gjøre eleven oppmerksom på hvor viktige disse praksisene er, og at man lærer ting her som man ikke kan lære i en undervisningssituasjon.

Fokus på balanse mellom idealet om stemmekontroll og klangen av skoloring

Det å kunne bruke stemmen sin på en god måte er viktig for å ikke forstyrre opplevelsen av de andre estetiske idealene i rockesang; særlig idealet om autentisitet og idealet om kommunikasjon av følelser. Barthes (1977) bidrar til å forklare hvorfor det å ha fokus på teknikk er uheldig for sangerens formidling: Man kommuniserer ikke noe til lytteren gjennom teknikk. Med Asbjørn sine ord- *det berører ikke noen at du er flink*. Men samtidig er det å ha stemmekontroll et viktig ideal, fordi det gir sangeren frihet til å uttrykke seg. Og dårlig sangteknikk forstyrrer uttrykket i like stor grad. Det å vite hvordan man ivaretar stemmen sin på best mulig måte henger sammen med å ha et forhold til hva som er god sangteknikk. Altså har teknikk en naturlig plass i sangundervisningen, men eleven må ikke forstå dette som poenget med å synge.

Fokus på lærerens eller elevens oppfatning av estetikk?

En lærer har kanskje bedre forutsetninger for å si noe om hva som er god eller mindre god musikk enn en elev har, både på grunnlag av sin erfaring med musikk og sin generelle livserfaring. Og det er jo også en stor del av lærerens rolle å skulle åpne elevens musikalske horisont, mener jeg. Men, det er viktig å huske på DeNora (2000) som klart viser at musikkens mening og verdi oppstår i et samspill mellom musikken og lytteren, eller i dette tilfellet utøveren: Eleven. Musikken er ikke autonom, og lærerens smak kan ikke være overordnet elevens smak, dersom man skal klare å finne *elevens* uttrykk på best mulig måte. Igjen er det en balanse som må finnes, slik at man både anerkjenner elevens smak og bidrar til å utvide hans musikalske horisont.

7.2.3 Pedagogens rolle som veileder og balanse mellom lærerstyrte og elevstyrte aktiviteter: Nøkkelen til sjangerfortrolighet?

Å jobbe med sangelever som skal utvikle et uttrykk som harmonerer med rockeestetikk krever et bevisst forhold til de estetiske idealene, og et elevorientert, eller som Nielsen (1994: 35-49) kaller det hverdagsfundert syn på faget: Det er i eleven og hans verden at man finner det som skal dyrkes fram og raffineres. Pedagogens rolle bør være en blanding av veileder, trener og tilrettelegger, og pedagog må være raus nok til å la eleven inkludere mange andre kilder til læring og inspirasjon enn de som hun selv presenterer på timene. På denne måten kan man kanskje oppnå en balanse mellom lærer- og elevstyrte, samt formelle og uformelle læringsmåter og -situasjoner, som beriker elevens læringsprosess. Det er også viktig å holde fokus på den potensielle kraften en stemme kan ha: Det skal ikke bare være et trivselsfag, men altså ha innslag av et visst alvor og en bevissthet om hva det å synge handler om. Jeg tror at denne balansen er nøkkelen til en sangundervisning som harmonerer med de estetiske idealene i rockesang.

7.3 AVSLUTTENDE TANKER

Det pedagogiske området rytmisk musikk blir stadig større og mer profesjonalisert. Men i det en musikalsk sjanger blir institusjonalisert, så finnes det kanskje en risiko for at man glemmer hva som er sentralt for opplevelse og vurdering av musikken. Jeg er opptatt av bevisstheten om estetikk i undervisningen, for å ikke miste kontakten med min rolle som *lytter* i den pedagogiske hverdagen. Selv om vi som pedagoger må ta høyde for at ikke alle elever har de samme forutsetningene, så tror jeg det er mulig å stimulere de fleste til å finne en egen stemme og et eget uttrykk som virker troverdig, dersom vi fokuserer på de rette elementene i undervisningen. Nå har jeg forsøkt å peke på hva disse elementene bør være i en generell rockeorientert sangundervisning. Det gjenstår å se på sangundervisning i rock innenfor ulike undervisningssituasjoner og -institusjoner som finnes. Dette vil innebære å ta stilling til hvordan man kan inkludere de estetiske idealene i sangundervisning som forholder seg til ulike rammefaktorer innenfor disse. Kanskje kan dette være et forslag til videre forskning?

Referanseliste:

Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max (2010): *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso. (Originaltittel Dialektik der Aufklärung. Første utgivelse i 1944. New York: Social Studies Association Inc.)

Alvesson, Mats og Sköldbberg, Kaj (2010): *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur

Barker, Hugh og Taylor, Yuval. (2007) *Faking It. The Quest for Authenticity in Popular Music*. London: Faber and Faber

Barthes, Roland (1977): "The Grain Of The Voice". Side 179-189 i *Image Music Text*. (Stephen Heath, oversetter) Fontana Press: London.

Cook, Richard (2003): "When Does A Dinosaur Cut Off Its Tail? A Conversation with Neil Young. (Først publisert i New Musical Express, oktober 1982). Side 91-102 i Hoskyns, Barney (ed.) (2003): *The Sound and the Fury. 40 Years of Classic Rock Journalism. A Rock's Backpages Reader*. New York/London: Bloomsbury

Danielsen, Anne (2009): "Kunsten forgår, musikken består- om popmusikk og kunst i globaliseringens tidsalder". Side 457- 460 i *Nytt Norsk Tidsskrift 3-4* (2009). Oslo: Universitetsforlaget.

DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: University Press.

Dyndahl, Petter og Ellefsen, Live W. (2009): "Music Didactics as a Multifaceted Field of Cultural Studies". Side 9-32 i Nielsen, F. V., Holgersen, S. E. og Nielsen, Siw G. (2009): *Nordisk Musikkpedagogisk Årbok 11*. Oslo: NMH Publikasjoner

Elliott, David J. (1995): *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press

Frith, Simon, (1988): *Performing Rites: On The Value of Popular Music*. Harvard University Press

Frith, Simon (1983): *Sound Effects. Youth, leisure, and the politics of rock 'n' roll. A new, totally revised version of The Sociology of Rock* (1978). London: Constable

Gilbert, Jerry (2003): "It's hard to be a saint in the city: Bruce Springsteen on the blower." (Først publisert i ZigZag, august 1974). Side 26-39 i Hoskyns, Barney (ed.) (2003): *The Sound and the Fury. 40 Years of Classic Rock Journalism. A Rock's Backpages Reader*. New York/London: Bloomsbury

Gracyk, Theodore (1996): *Rhythm and Noise, An Aesthetic of Rock*. USA: Duke University Press.

- Green, Lucy (2002): *How Popular Musicians Learn. A way ahead for music education*. London: Ashgate Publishing Limited
- Harron, Mary (1990): "McRock: Pop as Commodity." Side 173-220 i Frith, Simon (1990): *Facing the Music. Essays on pop, rock and culture*. New York: Pantheon books
- Heidegger, Martin (2000): *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax. (Original tysk tittel: Der Ursprung des Kunstwerkes. Første utgave 1935/36.)
- Hoskyns, Barney (ed.) (2003): *The Sound and the Fury. 40 Years of Classic Rock Journalism. A Rock's Backpages Reader*. New York/London: Bloomsbury
- Juslin N. og Sloboda John A. (2001): *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Kant, Immanuel (2010): "The Critique of Aesthetic Judgement", side 41-228 i *The Critique of Judgement*. Oxford: Oxford University Press. Første gang utgitt i 1790. (Oversetter: James Creed Meredith.)
- Kjørup, Søren (2000): *Kunstens filosofi: en indføring i æstetik*. Fredriksberg: Roskilde universitetsforlag
- Knudsen, Jan Sverre (2010). Musikkulturelt mangfold- forskjeller og fellesskap. Sætre og Salvesen (red.) (2010): *Allmenn musikkundervisning*. Oslo: Gyldendahl norsk forlag AS.
- Kvale, Steinar (2001): *Det kvalitative Forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Langer, Susanne K. (1974): *Philosophy in a New Key. A study in the symbolism of reason, rite and art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002): *Phenomenology of Perception*. London/New York: Routledge. (Opprinnelig fransk tittel: Phénoménologie de la perception (1945) Paris: Gallimard.)
- Meyer, Leonard B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Morley, Paul (2003): *Words and music: A history of Pop in the Shape of a City*. London: Bloomsbury.
- Nielsen, Frede V. (1994): *Almen Musikdidaktik*. København: Christian Ejler's Forlag
- Patel, Runa og Davidson, Bo (2001): *Forskningsmetodikkens grunnlag*. Oslo: Gyldendal Akademisk
- Pillsbury, Glenn T. (2006): *Damage Incorporated. Metallica and the Production of Musical Identity*. New York: Routledge

Romme, Ive B. (2009): *Klassisk sangpedagog vs. rytmisk repertoar: en undersøkelse av sangundervisning i videregående skole*. Masteravhandling. Oslo: Norges Musikkhøgskole

Ruud, Even og Berkaak, Odd Are (1994): *Sunwheels: Fortellinger om et rockeband*. Oslo: Universitetsforlaget.

Savage, Jon (1990): "The Enemy Within: Rock, Sex and Identity". Side 131-172 i Frith, Simon (1990): *Facing the Music. Essays on pop, rock and culture*. New York: Pantheon books

Savage, Jon (2003): "Sounds Dirty: The truth about Nirvana." (Først publisert i The Observer, 15. August 1993). Side 40-54 i Hoskyns, Barney (ed.) (2003): *The Sound and the Fury. 40 Years of Classic Rock Journalism. A Rock's Backpages Reader*. New York/London: Bloomsbury

Tønsberg, Knut (2007): *Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder*. Doktoravhandling. Oslo: Norges Musikkhøgskole.

Valentine, Penny (2003): "The Seeker: Joni Mitchell." (Publisert i Sounds, Juni 1972). Side 57-70 i Hoskyns, Barney (ed.) (2003): *The Sound and the Fury. 40 Years of Classic Rock Journalism. A Rock's Backpages Reader*. New York/London: Bloomsbury

Varkøy, Øivind (2009): "Letthet og tyngde, frihet og nødvendighet. Om Immanuel Kant og Pierre Bourdieu". I *Musikk- strategi og lykke. Bidrag til musikkpedagogisk grunnlagstenkning*. 2. opplag. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag

Williams, Paul (2003): "The Golden Road. A Report on San Francisco." (Publisert i Crawdaddy, juni 1967). Side 159- 172 i Hoskyns, Barney (ed.) (2003): *The Sound and the Fury. 40 Years of Classic Rock Journalism. A Rock's Backpages Reader*. New York/London: Bloomsbury

Østerberg, Dag (2009): "Musikklandskapetets forvandling". Side 445- 456 i *Nytt Norsk Tidsskrift 3-4* (2009). Oslo: Universitetsforlaget.

Oppslagsverk:

Synonymordbok (2009): *Norske synonymer, blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget

Berulfsen, B. og Gundersen, D. (1999): *Fremmedord, blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Internettkilder:

Ordbøker og oppslagsverk:

"Aesthetics": *Merriam-Webster Dictionary [Online]*, *Encyclopaedia Britannica [Online]*
Tilgjengelig: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/7484/aesthetics>
[25.04.2012]

Samson, Jim (2007-2012): "Romanticism." *Grove Music [Online]*. *Oxford Music [Online]*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751>
Tilgjengelig: [25.04.2012]

Utdanningsdirektoratet (2006):LK06: Læreplaner, kunnskapsløftet. På
Utdanningsdirektoratet [online]. Tilgjengelig:
(<http://www.udir.no/Lareplaner/Grep/Modul/?gmid=0&gmi=24796&v=5>)
[28.04.2012]

Aviser og tidsskrifter:

Bicknell, Jeanette (2005): "Just A Song? Exploring the Aesthetics of Popular Song". I *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3, Summer 2005 [Online]. Tilgjengelig:
<http://http-server.carleton.ca/~jbicknel/Website%20Stuff/Bicknell1.pdf> [26.04.2012]

Folkestad, Göran: "Formal and Informal Learning Situations vs Formal and Informal Ways of Learning". Side 135-145 i *British Journal of Music Education* 2006:23/Juni 2006.
Tilgjengelig:
<http://search.proquest.com/docview/1325652/136583BC9E959D11F47/1?accountid=12821> [27.04]

Moore, Allan (2002): *Authenticity as Authentication. Popular Music volume 21/2, pp 209-223*. UK: Cambridge University Press.
Tilgjengelig:
<http://www.jstor.org/stable/853683?&Search=yes&searchText=authenticity&searchText=moore%2C&searchText=allan&list=hide&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D%2528moore%252C%2Ballan%2529%2Bauthenticity%26gw%3Djtx%26acc%3Don%26prq%3D%2528moore%252C%2Ballan%2529%26Search%3DSearch%26hp%3D25%26wc%3Don&prevSearch=&item=1&ttl=182&returnArticleService=showFullText> [26.04.2012]

Østbø, Stein (17.02.2012): Mamma Mira. Konsertanmeldelse. VG Nett [Online].
Tilgjengelig: <http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10069608> [25.04.2012]

Denney, Alex (03.02.2012): Lana Del Rey: Born To Die. Plateanmeldelse. New Musical Express [Online]. Tilgjengelig: <http://www.nme.com/reviews/lana-del-rey/12692>
[25.04.2012]

Snapes, Laura (16.01.2012): Milagres: Glowing Mouth. Plateanmeldelse. New Musical Express [Online]. Tilgjengelig: <http://www.nme.com/reviews/milagres/12598> [25.04]

Turner, Luke (07.10.2011): Album Review: Björk- Biophilia. Plateanmeldelse. New Musical Express [Online]. Tilgjengelig: <http://www.nme.com/reviews/bjork/12359> [25.04.2012]

Lytteeksempler som henvises til:

Panzer, Charles: *Erlkönig D 328* av Schubert. Fra The Art of Schubert Lieder (2008) på Spotify. Tilgjengelig: [25.04.2012].

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Erlkönig D 328* av Schubert. Fra Franz Schubert Lieder Collection (1954) på Spotify. Tilgjengelig: [25.04.2012]

**Vedlegg 2 til masteroppgave i musikkpedagogikk,
Ingvild Hasund**

INTERVJUGUIDE, MASTER:

ESTETISKE IDEALER INNEN POP OG ROCK

OM MUSIKKEN:

(HVA ER ET GODT MUSIKALSK UTTRYKK INNEN POP OG ROCK?)

- **HVORDAN SYNES DU AT GOD POP ELLER ROCKEMUSIKK SKAL LÅTE? NB! (SKILLE ORDENTLIG MELLOM POP OG ROCK)**
- **KAN DU PRØVE Å BESKRIVE FORSKJELLEN PÅ POP OG ROCK, ESTETISK SETT? GJERNE EKSEMPLER PÅ ARTISTER DU VILLE PLASSERT I DEN ENE ELLER DEN ANDRE SJANGEREN- FORKLARE HVORFOR.**
- **HVORDAN KAN POP OG ROCK PÅVIRKE LYTTEREN?**
- **KAN DU BESKRIVE EN AV DINE BESTE MUSIKKOPPLEVELSER I FORHOLD TIL POP OG ROCK?**
- **HVORDAN TROR DU AT ET GODT UTTRYKK INNEN POP/ROCK BLIR TIL? HVA ER DET SOM KREVES AV MUSIKERNE/ARTISTENE, OG HVILKE FAKTORER SPILLER INN I FORBINDELSE MED Å UTVIKLE ET GODT MUSIKALSK UTTRYKK INNEN POP OG ROCK?**

(HVA ER ET GODT VOKALUTTRYKK INNEN POP OG ROCK?)

- **HVORDAN LÅTER ET GODT VOKALUTTRYKK INNEN POP OG ROCK? (KAN VÆRE ADSKILT FRA DET Å VURDERE EN SANGER SOM SPESIELT GOD- DET KAN VÆRE ANDRE TING ENN MÅTEN DET LÅTER PÅ SOM GJØR AT MAN LIKER DENNE VOKALISTEN)**
- **KAN DU NEVNE NOEN VOKALISTER INNEN POP OG ROCK SJANGEREN SOM DU MENER ER SPESIELT GODE?**
- **HVA ER DET SOM GJØR AT DU VURDERER DEM SOM SPESIELT GODE? (NOE VED STEMMEKLANG? PERSONLIG UTTRYKK? ORIGINALITET/EGENART? MÅTEN DE FORMIDLER TEKSTEN PÅ? MÅTEN DE BRUKER STEMMEN SIN PÅ? DYNAMIKK? GRAD AV OPPFATTET FRIHET I UTTRYKKET?) HVA ER VIKTIGST FOR DIN OPPFATNING AV DISSE VOKALISTENE SOM SPESIELT GODE?**

- **HVORDAN BØR DET VOKALE UTTRYKKET REFLEKTERE TEKSTEN I POP OG ROCK? HVOR VIKTIG ER TEKSTEN?**
- **HVOR VIKTIG ER GOD SANGTEKNIKK FOR EN POP/ROCK VOKALIST? HVA ER GOD SANGTEKNIKK I DENNE SAMMENHENGEN? PÅ HVILKEN MÅTE MENER DU DET ER VIKTIG?**
- **HVORDAN BØR DET VOKALE UTTRYKKET REFLEKTERE DET HELHETLIGE MUSIKALSKE UTTRYKKET? (KAN DU GI ET EKSEMPEL PÅ EN ARTIST SOM FÅR DETTE TIL Å FUNGERE VELDIG BRA? EVT VELDIG DÅRLIG? HVA ER DET SOM GJØR AT DU OPPFATTER DETTE SOM BRA/DÅRLIG? ER BARE UTE ETTER BESKRIVELSEN, OG DA ER DET OFTE LETTERE MED KONKRETE EKSEMPLER)**

(I FORHOLD TIL UNDERVISNING)

- **KAN MAN LÆRE Å BLI EN GOD SANGER, TROR DU?**
- **ER MUSIKKUNDERVISNING VIKTIG I POP OG ROCK? ER DETTE VIKTIG FOR FORMINGEN AV ET GODT MUSIKALSK UTTRYKK I SJANGRENE?**
- **HVA MENER DU AT SANGUNDERVISNING INNENFOR SJANGRENE POP OG ROCK BØR INNEHOLDE? HVILKE ELEMENTER SYNES DU BØR INKLUDERES?**
- **ER DET ANDRE ARENAER HVOR MAN KAN UTVIKLE SEG BEDRE SOM POP/ROCK MUSIKER ENN GJENNOM MUSIKKUNDERVISNING?**

**Vedlegg 3 til masteroppgave i musikkpedagogikk,
Ingvild Hasund**

English interview guide for Masters.

Aesthetic ideals within pop and rock

About the music:

(Theme: What is good musical expression within pop and rock?)

- **How do you think that good pop or rock music should sound? (Distinguish between pop and rock)**
- **Could you try to describe the difference between pop and rock aesthetically? Maybe use examples of artists you might put into the genres, and try to explain what is it that makes them "pop" or "rock".**
- **How might pop and rock affect the listener- what does the music do to us?**
- **Could you describe one of your best musical experiences where pop or rock is concerned?**
- **How do you think good (musical) expression within pop and rock comes into being? What is demanded of the artists and musicians? Which factors are important with regard to developing good musical expression within pop and rock?**

About singing:

(Theme: What is good vocal expression/good singing within pop and rock?)

- **How does good vocal expression within pop and rock sound? Try to describe.**
- **Could you mention a few singers that you consider to be particularly good?**
- **Try to explain what it is about them that you like so much: (timbre or tone? Personal expression? Characteristic voice? The way they convey the lyrics? The way they use their voices? Dynamics? Free expression?)**
- **Which element or elements do you consider to be the most important ones for your perception of these singers as particularly great?**
- **How should the vocal reflect the lyrics of a pop/rock song? How important are lyrics?**

- **How important is good vocal technique to a pop/rock singer? What is good vocal technique in this context, in your opinion? If important-how do you feel it is important?**
- **How should the vocal expression reflect the overall musical expression? (Artists who make this work really well? Really badly? What makes you perceive it as working well or not?)**

(Theme: teaching/musical training)

- **Is it possible to learn how to become a good singer, do you think?**
- **Is musical training/having lessons with a teacher important in pop/rock? Is it important for the development of a good expression within the genres?**
- **What do you think that singing lessons within pop and rock ought to contain? Which elements should be included? (Consider what you think is important, and what you feel contributes to someone becoming a great rock singer, for example.)**
- **Are there other arenas where one can develop better as a pop/rock singer than through having singing lessons/music lessons? Describe!**

