

Harmoniske særegenheter i alternativ pop

Miriam Ekvik

Masteroppgave

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2011

Forord

Jeg vil først rette en stor takk til min hovedveileder Anne Danielsen for konstruktiv kritikk, nyttige råd og meget god oppfølging.

En stor takk rettes også til min biveileder Asbjørn Ø. Eriksen for detaljerte tilbakemeldinger og ”aha”-opplevelser.

Tusen takk til Catherine Kontz i *French for Cartridge* og til Stephan Sieben og Putte Johander i *Sekten* for uvurderlige svar på e-post.

Tusen takk til Sofia Rentzhog for hjelp til notering av teksten på ’Himlen slukar träden’.

Tusen takk til Tor Sivert Gunnes som spiller fiolin på ’Left behind’.

Takk til min søster Linda Ekvik for gjennomlesninger og gode tips.

Takk til familien min for støtte og forståelse gjennom hele prosessen.

Til sist tusen takk til min samboer Ingvild for oppmuntring, inspirerende samtaler og for tålmodighet med en nevrotisk student.

Oslo, april 2011

M.E.

Innhold

Kapittel 1 – Innledning.....	1
Problemstilling	2
Metoder og teori	3
Harmonisk analyse i populærmusikk i forhold til harmonisk analyse i kunstmusikk	8
Bakgrunn for valg av musikk	11
Oppgavens struktur	14
Kapittel 2 – Indie- og alternativ populærmusikk	16
Indie.....	16
Alternativ.....	17
Identitet i alternativ pop	19
Musikalsk identitet	21
Autentisitet tilknyttet alternativ pop.....	23
Kapittel 3 – Popharmonikk	28
Form og mal	28
Tonalitet	30
Harmonikk.....	32
Svevende tonalitet	33
Kapittel 4 – Analyser.....	42
Analyse av French for Cartridge sin låt 'Oooh!'	42
Refrenget	43
Verset	44
Broen	46
Effekt.....	48
Analyse av Owen Palletts 'Keep the dog quiet' og 'Mount Alpentine'.....	50
'Keep the dog quiet'	50
'Mount Alpentine'	54
Effekt.....	57
Analyse av Sektens 'Himlen slukar träden'	59
Introen	60
Verset	60
Improvisasjonsdelen.....	63
Analyse av egen komposisjon: 'Left Behind'	67
Verset	68
Refrenget	71
Harmonisk improvisasjon	73

Effekt.....	76
Generell effekt av låtene – forskjeller og likheter.....	78
Kapittel 5 – Konklusjon	82
Indie, alternativ og pop.....	82
En romantisk eller modernistisk grunnholdning?	84
Autentisitet og lyden av det alternative.....	86
Særegenhet som autentisitet og identitet.....	89
Epilog	91
Litteraturliste	93
Nettsteder	96
E-post	96
Film	96
Diskografi.....	96
Vedlegg	97

Kapittel 1 – Innledning

Jeg har alltid likt ordet ”tonemaleri”. Hvordan toner settes sammen og hvilke samklanger som oppstår på grunn av dem kan male et musikalsk verk. Det finnes uendelige måter å sette dette maleriet sammen på. Man kan velge selv hvordan det skal se ut. For å få fram originaliteten i verket må man til tider gå veier som ikke før er gjort. Kan man oppfinne helt nye samklanger? Kanskje de fleste toner allerede er satt sammen? En samklang teller ikke bare i hørende stund, men også i forhold til hva som skjer før og etter dem. Hele den musikalske progresjonen kan utgjøre tonemaleriet, så på en måte kan man kanskje finne opp en ny samklang om man ser på hele musikkverket som en stor samklang.

Analyse av harmonikk har i større grad vært forbundet med kunstmusikk enn med popmusikk. Det finnes andre elementer innenfor pop, som er særegne for sjangeren og som hadde vært interessant å analysere og fokusere på, for eksempel rytme og klang. Allikevel velger jeg å fokusere på harmonikk. Senere i dette kapittelet vil jeg drøfte forskjeller og likheter ved harmonisk analyse av popmusikk i forhold til harmonisk analyse av kunstmusikk.

Musikken og analysene av den vil stå i hovedfokus i denne oppgaven, men det er i tillegg andre viktige emner som dukker opp i forhold til temaet særegen harmonikk i popmusikk. Flere av artistene jeg har valgt å skrive om plasserer seg selv innenfor sjangeren indie og/eller alternativ pop. Jeg ønsker å se nærmere på indie- og den alternative sjangeren, for å utforske om musikken passer inn i noen av disse. Diskusjonene om hvorvidt musikk bidrar til en spesiell identitetskonstruksjon og autenticitet er også viktige temaer som er sterkt vektlagt innenfor populærmusikkforskningen. Jeg kommer til å utforske disse teamene i forhold til musikken jeg har tatt for meg.

Hva kjennetegner popmusikk med særegen harmonikk? Harmonikk er ikke det mest omtalte emnet innenfor populærmusikkforskningen. Er det fordi det ikke skjer så mye det er verdt å ta tak i? Før jeg finner ut hva som gjør at noen låter skrider utenfor pop-rammene synes det fornuftig å først redegjøre hva som befinner seg innenfor disse rammene. Jeg vil også utforske hva som kan forstyrre tonalitetsfølelsen og hvilke musikalske elementer som kan framstå som tonalt svevende innenfor popmusikk. Hovedtemaet i oppgaven er altså musikk som betegnes

som pop, men som allikevel har en annerledes harmonisk oppbygging enn ”vanlig” popmusikk.

Problemstilling

Ønsket med oppgaven er å utforske og belyse popmusikk med harmoniske særegenheter. Ikke all alternativ popmusikk inneholder særegen harmonikk og/eller tonalt svevende tendenser, men musikk som innehar dette settes som regel inn under den alternative sjangeren. Derfor vil jeg se nærmere på koblingen mellom popmusikk med særegen harmonikk (og til tider tonalt svevende elementer) og sjangrene alternativ pop og indie. Hva denne særegne harmonikken skaper av effekter, autenticitet og identitet skal også diskuteres.

Min problemstilling utgjøres dermed av følgende spørsmål:

- Hvilke harmoniske særegenheter finnes i alternativ pop?
- På hvilke måter bidrar de harmoniske særegenhetene til autenticitet og hvordan kan identitet bli påvirket av dem?

For å utforske disse spørsmålene blir det viktig å forklare og diskutere sjangrene indie og alternativ pop, i første omgang hver for seg, men også i forhold til hverandre, da de ofte nevnes i samme kontekst. Jeg vil derfor se etter likheter og forskjeller mellom dem for å klare å plassere den utvalgte musikken både stil- og sjangermessig. Identitet og autenticitet vil jeg også diskutere og sette i sammenheng med den alternative popmusikken. Jeg vil så gjøre musikalske analyser av låtene ’Oooh!’ av *French for Cartridge*, ’Keep the dog quiet’ og ’Mount Alpentine’ av *Owen Pallett*, ’Himlen slukar träden’ av *Sekten* og ’Left behind’ av *Miriam Ekvik* (lytt til vedlagt CD). Harmonikk er det musikalske elementet som skal sees nærmest på i disse låtene og denne vil analyseres på detaljnivå når jeg mener det oppstår viktige særtrekk.

Min hypotese er at det i låtene ’Oooh!’ av *French for Cartridge*, ’Keep the dog quiet’ og ’Mount Alpentine’ av *Owen Pallett*, ’Himlen slukar träden’ av *Sekten* og ’Left behind’ av *Miriam Ekvik* finnes harmoniske særtrekk og til tider svevende tonalitet som er såpass særegen at den er med på å skille låtene fra annen popmusikk. De harmoniske særegenhetene

og den svevende tonaliteten gir grunnlag for en bestemt identitet, både lytteridentitet og musikalsk identitet. I tillegg gir harmonikken grunnlag for erfaring av en form for autentisitet. Med denne oppgaven ønsker jeg implisitt å åpne for diskusjon om hvorvidt særegen harmonikk og svevende tonalitet kan bidra til en bredere og mer utfordrende popharmonikk. Kan dette skape et mer variert popmusikalsk landskap?

Metoder og teori

Jeg har flere ønsker i forhold til denne oppgaven. Først og fremst vil jeg belyse musikken. Artistene er ikke hyperkommersielt kjente musikere og om de har noe mål om å bli det er ikke godt å si. Owen Pallett er den eneste av dem som er ”stor” nok til å få lov til å reise på verdensturne. Allikevel er han ingen allmenn kjent musikk-figur. Det at ingen av dem er kommersielt kjente kan være grunn i seg selv til å ta for seg musikken deres. Men det er først og fremst på grunn av musikken deres at jeg har tatt de med i denne oppgaven. Jeg kommer til å fokusere på musikken, mens personene som har komponert den får mindre oppmerksomhet. Dette fordi jeg er mer interessert i selve musikken enn artistenes biografi. Noen steder kan det imidlertid være interessant, om det så er mulig, å få innblikk i låtskriverens tanker bak musikken. Dette er en av grunnene til at jeg har valgt å analysere en selvkomponert låt.

For å sette den utvalgte musikken ytterligere på ”dagsordenen” og samtidig plassere den innenfor en populærmusikkvitenskapelig sammenheng, vil jeg drøfte begrepene indie og alternativ. Her vil jeg ta utgangspunkt i litteratur av Fonarow (2006), Brackett (2009) og Weisbard (2009). Hvilke egenskaper musikken har og effektene av dem kan kobles til både indie- og alternativ begrepene, samt autentisitet- og identitetsbegrepene. I tilknytning til autentisitetsdiskusjonen vil jeg benytte litteratur av Keightley (2001), Weisethaunet og Lindberg (2010) og Moore (2002). Jeg vil ta utgangspunkt i Ruud (1997), Hebdige (1990) og Hawkins (2002) i forhold til diskusjonen rundt musikk og identitet.

Det er viktig å ta detaljert for seg de først og fremst harmoniske, men også generelt musikalske, hendelsene og drøfte effektene av dem. Under analysene har jeg benyttet auditiv analyse og transkribering av noter. Sammen med stemningseffektene i musikken har også sangteksten mye å si. Tekstene vil bli omtalt når den påvirker den musikalske effekten. I tilknytning til diskusjonen angående sangtekster vil jeg benytte Frith (2004).

Under redgjørelsene for pop og popharmonikk vil jeg benytte litteratur av Shuker (2008), Marstal og Jaeger (2003), Lidov (1979), Danielsen (2006), Ingelf (1982) og Moore (2001).

Nettbibliotekene *Oxford Music Online* og *Rock's Backpages*, artistenes hjemmesider og MySpace vil tas i bruk under drøftingene av tonalitet, indie og alternativ sjangere, samt under presentasjoner og informasjon om artistene.

Disse nevnte temaene skal drøftes, men det er de harmoniske analysene som vil bli sterkest vektlagt. Dette fordi det er mange interessante hendelser innenfor musikken som fortjener å belyses. Jeg tror at det er særegne harmoniske hendelser som skiller musikken fra all annen musikk og at disse bidrar til diverse effekter, som stemninger, men også effekter som plasserer musikken i sammenheng med de tidligere nevnte temaene: autentisitet og identitet. På hvilke måter bidrar de særegne harmoniske hendelsene til å gi musikken preg av autentisitet? Kan den tonalt svevende harmonikken bidra til en spesiell identitetsdannelse?

Hvordan skal jeg nærme meg denne problemstillingen? Robert Walser skriver i artikkelen "Popular music analysis: ten apothegms and four instances" at forfatteren av gode analyser bør ta utgangspunkt i to sider ved seg selv. "Analysis requires a bifocality of perspective: enough insider's knowledge and empathy to understand a music's power, and enough outsider's critical stance and historical perspective to locate and explain that power within a larger context" (Walser 2003:38). Temaet jeg har valgt å skrive om er noe jeg har et nært forhold til på flere måter. Som låtskriver er jeg interessert i å forske på musikkens harmoniske grunnlag og hvordan dette kan utformes på forskjellige måter. Som privatperson er jeg fascinert av musikere som går egne veier og bryter grenser. Som akademiker ønsker jeg å forske på musikken i forhold til en sosial kontekst. Det er også, som Walser sier, viktig at man klarer å se på temaene som tas opp fra utsiden, slik at man kan gjøre nye oppdagelser under forskningsprosessen. Det er populærmusikkvitenskapen som er feltet jeg holder meg innenfor, men andre musikkvitenskapelige felter sniker seg også inn i oppgaven, som musikkteori, satslære, musikkhistorie og musikksosiologi. Dette er ikke uvanlig i populærmusikkforskningen som er et meget tverrfaglig felt i utgangspunktet. Det er viktig å få fram at mine personlige opplevelser i møte med musikken på alle måter, er bakgrunnen for hvordan analysekapittelet utvikler seg. En annen musikkanalytiker ville kanskje opplevd eller oppdaget noe helt annet enn meg. Den røde tråden i analysene er til syvende og sist ønsket om å belyse at det finnes særegen harmonikk innenfor popmusikk og å gi eksempler på hvordan disse kan høres ut gjennom å utforske musikken på detaljnivå.

Avvikene og grensesprengingen i musikken er viktig for meg å få fram. Hva som egentlig anses som grensesprengende er en subjektiv sak. Musikken er plukket ut på bakgrunn av hva jeg mener er harmonisk særegent for en poplåt og ikke fordi den står oppført i leksikonet som harmonisk særegen pop. Jeg håper imidlertid å skape en intersubjektiv oppgave som gir gjenklang hos flere lesere, og hvor mine egne observasjoner inngår på en meningsfull måte i diskusjonene og materialet som tas opp.

Når det gjelder beskrivelse av musikkens emosjonelle kvaliteter skriver Theresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard i boken *Indføring i romantisk harmonik* (1981) at det ligger utenfor analytikerens rekkevidde å måle emosjonelle kvaliteter og beskrive disse med ord. Alt analytiker kan gjøre er å peke på dem og overlate det til lytteren selv å registrere dem. Larsen og Maegaard sier at ord er fattige når det gjelder å måle uttrykkskvaliteter. Et hvert forsøk på å beskrive disse ligger utenfor den satstekniske analysens muligheter og går heller inn under fortolkningslæren, hermeneutikken (Larsen og Maegaard 1981:128-129). Denne oppgaven plasseres seg innenfor en hermeneutisk tradisjon. Sissel Lægreid og Torgeir Skorgen skriver i boken *hermeneutikk – en innføring* (2006) at hermeneutikk betyr uttrykk, fortolkning og oversettelse (Lægreid og Skorgen 2006:9). Videre skriver de at man betrakter alle fenomener og situasjoner ut i fra sin egen synsvinkel som igjen er preget av hvilken situasjon man selv til enhver tid befinner seg i og av sin egne kulturelle bakgrunn, kunnskap, forventning og fordom (Lægreid og Skorgen 2006:23). Å betrakte en sak fra sitt eget ståsted er noe man ikke kommer utenom. Samtidig er det viktig å fortolke musikk ut fra hvilken kontekst den befinner seg i, men det vil i drøftingen til tider være nødvendig med et forsøk i å forstå flere sider av musikken enn bare det man umiddelbart ser fra sin egen vinkel. Når det gjelder beskrivelse av de emosjonelle kvalitetene og musikkens særegne uttrykk blir jeg nødt til å forklare dette ved å først og fremst beskrive hvordan jeg selv opplever dette.

Allan Moore skriver i *Rock: The Primary Text* (2001) at de fleste musikkvitere innenfor populærmusikkfeltet søker minst et av tre mål med sine analytiske metoder. Det første handler om å forklare teoretiske fremgangsmåter som er relevant for musikken. Dette vil som regel bli en før-analytisk affære, siden de fleste analyser er basert på tidligere oppnådde forståelser. De to gjenstående er rent analytiske. Det andre handler om å finne meningen med hver låt og det tredje handler om å oppdage karakteristiske trekk ved en spesiell stil (Moore 2001:11). Mine hensikter med analysene er ikke å vise fram mine framgangsmetoder. De to rent analytiske

metodene ligger nærmere målene jeg har med analysene. Jeg ønsker å finne meningen med de harmoniske særtrekkene i musikken, i den grad at jeg ønsker å forske på hva de bidrar til med tanke på identitet og autentisitet, men også hvilken effekt de har på musikken. Med effekt mener jeg hvilke stemninger musikken skaper og hvor de harmoniske særegenhetene bringer musikken i en større populærkulturell kontekst. Det tredje målet Moore nevner er kanskje det som er nærmest mitt eget. Jeg ønsker å oppdage hvordan harmonikken ser ut og hva som karakteriserer den. I tillegg vil jeg drøfte om disse trekkene virkelig er karakteristiske for stilen alternativ pop eller om musikken allikevel ikke kan plasseres så "lett" sjangermessig.

Stan Hawkins skriver i *Settling the Pop Score* (2002) at ordet "analyse" står for fokuset på rent musikalske strukturer, mens ordet "lesning" står for en bredere oversikt over hvor musikken kontekstuell er lokalisert (Hawkins 2002:1-2). "Lesning" er et passende ord for de delene i oppgaven som tar for seg generelle trekk ved sjangrene indie og alternativ, identitet og autentisitet, pop, form, popharmonikk og tonalitet. Disse temaene vil jeg se på med et bredere syn og innenfor en større kontekst. Jeg vil også ta dem for meg innenfor smalere og mer spesifikke sammenhenger som er relevant for denne oppgavens tilspissing. Musikalsk analyse vil bli benyttet både som en måte å eksemplifisere hvordan tonal popmusikk kan høres ut, hvordan popmusikk som innehar tendenser til forstyrrelser av tonalitetfølelsen høres ut og i hele kapittel 4: hvordan popmusikk med tonalt svevende harmonikk kan høres ut.

I tillegg til den musikalske analysen vil det være nødvendig med tekstanalyser av sangtekstene. Å sette seg inn i valg av ord og tematikk i låtene vil kanskje åpne for større opplevelse av hvilken effekt musikken generelt gir. Teksten kan underbygge musikken og musikken kan underbygge teksten. Disse to har et meget viktig samspill i all teksttilsatt musikk. Jeg vil utforske hva den særegne harmonikken gjør med musikken og siden sangteksten er en del av musikken vil det være naturlig å gå inn på den, om den er relevant i diskusjonen angående effekt. Flere tanker rundt musikk med tekst kommer i slutten av kapittel 4.

I kapittel 3 og i kapittel 4 bruker jeg stor bokstav når jeg omtaler dur-akkorder og små bokstaver når jeg omtaler moll-akkorder. I tillegg vil jeg skrive "dur" eller "moll" etter bokstavene. Jeg velger å være såpass nøye i betegnelsene så det skal være enklere å holde oversikten over hva det er snakk om i analysene. Når jeg snakker om enkelttoner bruker jeg

små bokstaver. Når det er snakk om akkorder som inneholder toner i tillegg til grunntone, ters og kvint kommer jeg ikke til å skrive dur eller moll etter dem, men heller vise tonekjønnet ved å bruke stor (dur) eller liten (moll) bokstav. I akkordangivelsene benytter jeg tradisjonell besifring. I de transkriberte noteeksemplene vil jeg enkelte steder vise hvilke toner som det er snakk om og som utgjør noe spesielt med tanke på harmoniske særegenheter og svevende tonalitet. Disse tonene er uthevet med piler over eller under dem. Noen bruker begrepet tonikaparallell bare når det er snakk om modulasjon og ellers begrepet Ts. Jeg kommer bare til å benytte begrepet tonikaparallell. Jeg vil enkelte steder benytte engelske ord som for eksempel ”mainstream” og ”cross-over” fordi det ikke finnes gode norske oversettelser av disse begrepene.

Det vil oppstå en del viktige begreper som etter hvert vil bli nærmere forklart. Jeg vil allikevel allerede nå kort presentere begrepet *særegen harmonikk* siden det er hovedtema i oppgaven. Særegen harmonikk er harmonikk som vekker en slags oppsikt hos lytteren. Den behøver ikke nødvendigvis være tonalt svevende, men den må skape noe som gjør at musikken utpeker seg på ulike måter. Særegen harmonikk kan også bety harmonikk som er spesiell for musikken med tanke på hvilken sjanger den egentlig settes i. Jeg går nærmere inn på særegen harmonikk i kapittel 3.

Andre viktige begreper krever en dypere gjennomgåelse og vil bli diskutert underveis. Dette fordi det er mye å ta tak i rundt dem og de kan knyttes til både hverandre og andre temaer. Diskusjonen rundt indie og alternativ pop som musikalske sjangere, vil jeg ta for meg i kapittel 2. Autentisitet og identitet knyttet til alternativ pop vil jeg også diskutere kapittel 2. I dette kapitlet vil jeg også se nærmere på begrepet cross-over og diskutere hvorvidt det er mulig å gå fra ”undergrunnen” til den kommersielle hitlisten, og allikevel beholde sin musikalske autentisitet. I kapittel 3 vil jeg etter en mer generell musikalsk forklaring av pop og standarder knyttet til dette, ta for meg begrepet svevende tonalitet i tillegg til særegen harmonikk. Begge disse sistnevnte begrepene er diffuse og omfattende og krever nær gjennomgåelse. Under diskusjonene rundt særegen harmonikk, svevende tonalitet og under de harmoniske analysene vil jeg benytte litteratur av Persichetti (1961), Larsen og Maegaard (1981) og Eriksen (2011).

Harmonisk analyse i populærmusikk i forhold til harmonisk analyse i kunstmusikk

Richard Middleton skriver i boken *Studying Popular Music* (1990) om "the musicological problem". Han nevner tre hovedproblemer når man skal analysere populærmusikk. Det første problemet ligger i bruk av terminologi. Ord som "motiv" og "kromatikk" assosieres først og fremst med kunstmusikk. Det andre problemet handler om notasjon. Det finnes elementer i populærmusikk som ikke lett kan skrives på noter, som for eksempel særegne klanger og kompliserte rytmiske nyanser. Det tredje problemet handler om at den kunstmusikalske ideologien er utformet etter tradisjonen fra det vestlige Europa på 1800-tallet og at analysetradisjonen også stammer derfra. Middleton sier rett og slett at dens historiske og estetiske grunnlag er tysk idealisme. Disse tre problemene kan gjøre det vanskelig å analysere en annen musikk sjanger enn klassisk musikk, ifølge Middleton (Middleton 1990:104-107).

Hvilke forskjeller og likheter finnes det mellom analyse av harmonikk og tonalitet i populærmusikk sammenliknet med kunstmusikk? Hvilke utfordringer er knyttet til dette? Som Middleton sier kan det være utfordrende å analysere harmonikken i populærmusikk når man først og fremst er skolert i å analysere kunstmusikk. Man kan da kanskje ha lett for å overrelatere harmoniske teknikker i en poplåt til lignende hendelser innenfor, for eksempel, klassisk satslære. At man lærer klassisk satslæreteknikk og forstår reglene innenfor dette vil imidlertid være en fordel for all harmonisk analyse, så lenge man setter seg inn i den aktuelle musikkstilens verden og normer. Klassisk skoleing kan derfor både være en fordel og en ulempe når man skal analysere populærmusikk.

I kunstmusikk leter man ofte etter typiske kjennetegn fra en spesiell periode når man analyserer, som for eksempel sonatesatsform fra den wienerklassiske perioden. Innenfor sonatesatsformen kan man sette de ulike musikalske delene inn i grupper som sidetema, hovedtema og epilog. Allan Moore skriver i *Rock: the primary text* (2001) at i populærmusikk deler vi inn låtene i vers, refreng, bro, intro og solo, og at vi finner denne formen i de fleste pop- og rocklåter. Han sier også at vers og refreng gjentas, mens intro og bro som oftest ikke gjentas, og at de ulike delene skiller seg harmonisk og melodisk fra hverandre (Moore 2001:52). Innenfor sonatesatsform finner man også en "mal" for hvordan akkordprogresjonen skal være. Man ser ofte etter tonale hendelser som dominantseptim og tonikaavspenning. Det finnes ikke en like fast mal for hvordan akkordprogresjonen i en poplåt skal se ut, men meget ofte slutter versene på en dominantakkord for å bygge opp spenningen mot refrenget. Ofte starter og avsluttes låten i tonika. Akkordene forekommer slik på samme sted i mange

poplåter. Allan Moore kaller dette for ”the open/closed principle” som er noe av den vanligste strukturen innenfor populærmusikk. Her slutter den første delen på dominant og den andre slutter på tonika (Moore 2001:58). På samme måte som at man kan si ”denne akkorden er forventet i denne typen kunstmusikk”, kan man si at ”denne akkorden er forventet i en slik poplåt”.

Når tonaliteten innenfor kunstmusikken ble utfordret var det plutselig ikke så lett å analysere harmonikken ved å sette den inn i en tonal sammenheng. Det er utfordrende å analysere tonalt svevende musikk, og jeg vil tro vanskelighetsgraden øker jo mer komplisert harmonikken er og at akkurat det spiller større rolle enn hvilken sjanger musikken befinner seg i.

Middleton påpeker at man ikke kan klandre de klassiske komponistene for at analyse av kunstmusikk lenge har vært viktigere enn analyse av populærmusikk. De store komponistene levde innenfor sin egen populærkultur, som for eksempel Beethoven som verdsatte brorskapstanken og hentet inspirasjon fra blant annet den franske revolusjonen til musikken sin (Middleton 1990:119-121). Jeg ønsker å forholde meg til nåtidens populærkultur og se på den valgte musikken i forhold til dagens samfunn. Jeg tillater meg selv å benytte enkelte terminologier som Middleton kanskje mener passer bedre innenfor kunstmusikk enn populærmusikk. Det føles unaturlig å ikke benytte ord som ”dissonans” og ”kromatikk” selv om det er populærmusikk det er snakk om. Den største forskjellen mellom harmonisk analyse av kunstmusikk og populærmusikk er at prioriteringen av harmonisk analyse i kunstmusikk har ført til utvikling av en rekke analytiske metoder. Innenfor populærmusikk finnes ikke like kjente og tilrettelagte metoder for å analysere harmonikk, som for eksempel Schenker-metoden. Utfordringen blir da selv å finne en god nok metode for å kunne analysere harmonikken på best mulig måte. Jeg vil analysere musikken ved å finne ut hvilke toner som skaper særegenheter. Siden det er harmonikk som er hovedtemaet i analysene har jeg transkribert deler av låtene ned på noter for å få oversikt over tonene. Hadde det vært et annet musikalsk element som hadde vært hovedtemaet, som for eksempel klang eller rytmikk, er det ikke sikkert at transkribering hadde vært den beste metoden å få oversikt på.

Middleton skriver videre at musikere innenfor populærmusikk har brukt elementer fra kunstmusikk. Dette kan være fordi mange låtskrivere studerer musikk og får skoleing innenfor den klassiske teorien. Vi har jo i senere tid blitt mer opptatte av klang og hvilke store muligheter den kan gi. Debussy var i sin tid veldig opptatt av klang og komponerte

banebrytende verk ut i fra sin interesse (Middleton 1990:119-121). Hadde han levd i dag er det stor mulighet for at han hadde tatt i bruk de mangfoldige klangteknologiske virkemidlene som nå er oppfunnet. Middleton sier vi må ”remap the terrain” for å opparbeide en ny musikkvitenskap (Middleton 1990:122).

Roy Shuker skriver i boken *Understanding Popular Music Culture* (2008) at kriteriene for hva som regnes som populærmusikk, hvilke sjangere og musikkstiler som finnes innenfor denne betegnelsen, kan diskuteres. Han skriver at mye musikk som betegnes klassisk er meget populær og at det finnes musikk som settes i båsen populærmusikk som er meget eksklusiv og sær (Shuker 6:2008). Den alternative popmusikken kan bli sett på som en smal nisje innenfor pop og om man betrakter ordet ”populær” som en betegnelse for stort antall aktive lyttere og mediefokusering, er kanskje ikke alternativ pop alltid den mest populære. Har den alternative popmusikken noe til felles med kunstmusikken siden Shuker nevner denne opposisjonen mellom disse sjangrene? Om man ser på kunstmusikk innenfor en helhetlig musikkindustriell sammenheng og som et alternativ til hva som masseproduseres og million selges, har den kanskje noe til felles med alternativ pop. Men det finnes, i likhet med popmusikk, kunstmusikk som million selges. Siden det finnes stor mangfoldighet og variasjon innenfor både kunstmusikk og alternativ popmusikk blir det feil å sette kunstmusikk og alternativ popmusikk i en og samme bås. Hovedpoenget til Shuker er her at ordet ”populær” kan være misvisende som sjangerbetegnelse. Man må først og fremst ta for seg en og en låt eller et og et verk når man analyserer musikk, og etterpå kan man se om musikken er representativ for sin sjanger og i så fall hvilke andre sjangere den har hentet inspirasjon fra.

På en måte har jeg bestemt på forhånd at musikken jeg skal analysere er popmusikk, men jeg vil også fokusere på hva som gjør at denne musikken *skiller seg* fra annen popmusikk og hva som gjør den til alternativ pop. Kanskje det finnes harmoniske virkemidler i alternativ popmusikk som, i tillegg til å skille musikken fra annen pop, er typiske for en helt annen sjanger? Hvordan bidrar i så fall dette til harmonikken i de aktuelle låtene?

Jeg skal senere gå nærmere inn på begrepet tonalt svevende harmonikk. Hva som oppfattes som tonalt svevende er åpenbart avhengig av den rammen for harmonikk som sjangeren representerer. Når det gjelder harmonisk analyse av tonalt svevende kunstmusikk i forhold til harmonisk analyse av tonalt svevende alternativ pop finnes det felles metoder for hvordan dette kan utføres, såfremt man kan gå ut i fra den kartlagte rammen sjangeren som oftest

befinner seg innenfor. Jeg velger å se på hva i musikken som avviker fra det man kan forvente i en pop-sammenheng. Hva særegen harmonikk og svevende tonalitet er i en pop-sammenheng kommer jeg tilbake til i kapittel 3.

Jeg har lagt vekt på harmonikk og tonalitet som altså lenge har vært to av elementene som har stått i hovedfokuset når det gjelder analyse innenfor kunstmusikk. Innenfor alle musikkjangere finnes det flere musikalske elementer som kan være interessante å analysere. Hva man ønsker å se nærmere på varierer etter hva man ønsker å legge vekt på i analysen. Poenget er at man kan analysere hvilket som helst musikalsk element innenfor hvilken som helst sjanger. Jeg vil utforske harmonikk innenfor populærmusikk, finne ut i hvor stor grad man kan utfordre tonaliteten der og hva dette har å si for musikken.

Jeg vil forklare litt om min personlige bakgrunn siden valg av musikkseksempler og perspektiver knyttet til disse vil bli farget av forfatterens bakgrunn. Jeg har studert musikk siden videregående skole. Gitar har vært mitt hovedinstrument helt fram til folkehøyskolen hvor jeg lærte å spille rytmisk piano. På siste året av bachelorstudiet ble vokal hovedinstrumentet, siden jeg valgte en uttøvende konsert som avsluttende oppgave. Der framførte jeg selvkomponert musikk som vokalist og sammen med band. I tillegg har jeg spilt trommer i flere band og ulike sammenhenger. Det er både en ”velsignelse” og en ”forbannelse” å spille flere instrumenter siden man aldri får sjansen til å rendyrke og briljere på et instrument. Samtidig får man en godt utviklet instrumental forståelse for hvordan musikk (i mitt tilfelle populærmusikk) er satt sammen på. Jeg tror at min musikalske erfaring har vært til hjelp under oppgaveprosessen, kanskje først og fremst under de musikalske analysene.

Som tidligere nevnt er jeg låtskriver. Det finnes forskjellige typer låtskrivere, men jeg er av den typen som lager musikkens harmoniske forløp før jeg lager melodi og tekst. At harmonikken i en låt er interessant og iørefallende er viktig for meg. Derfor var det naturlig å legge vekt på harmonikk også i denne oppgaven.

Bakgrunn for valg av musikk

Begynnelsen på denne oppgaven bestod av nysgjerrighet. Jeg lurte på om det fantes popmusikk med tonalt svevende tendenser. Jeg visste at det fantes artister som benyttet

eksperimentelle harmoniske midler i låtene. Noen av disse er Tori Amos, PJ Harvey og Björk. Jeg ønsket å finne ut om det fantes popmusikk med enda tydeligere utpreget tonalt svevende harmonikk. Man kan spørre seg hvorfor en slik nysgjerrighet oppstår. Hvorfor ville jeg finne ut av akkurat dette? Vi omgir oss med popmusikk hver dag. Selv om man ikke liker å høre på det er man ofte nødt til det uansett, om man ikke har tenkt å barrikadere seg innenfor sine fire vegger for å unnsnippe det. Saken er at jeg liker popmusikk. Jeg liker kommersiell hitmusikk. Jeg vet hvor stor virkning musikk kan ha på folk, særlig om musikken er populær. Derfor ville jeg utforske om det fantes musikk som man kunne sette inn i kategorien pop selv om den gikk utenfor rammene. Man kan diskutere hva som befinner seg innenfor disse populære rammene og hva som befinner seg utenfor, og det finnes nok flere svar på dette. Kanskje er det nettopp gjennom slike diskusjoner at ”malen” er blitt til i utgangspunktet. Istedenfor å fokusere på malen skal jeg imidlertid i denne oppgaven fokusere på den alternative musikken.

Jeg valgte å legge vekt på et musikalsk element som ofte er selve grunnlaget for en låt, nemlig harmonikk. Når det skjer noe usedvanlig med det harmoniske grunnlaget får det store konsekvenser for låten. Så startet søkeprosessen etter musikk som inneholdt retningslinjene jeg hadde satt. Jeg ville ta utgangspunkt i musikk som inneholder tradisjonelle populærmusikalske deler som forspill, vers, refreng, mellomspill, bro, solo. At musikken holdt seg til et tradisjonelt formprinsipp var mindre viktig for meg. Musikken måtte imidlertid bestå av en vokalmelodi og et harmonisk akkompagnement, og som oftest også et rytmisk akkompagnement. Ut i fra disse kravene lette jeg etter musikken, først og fremst via internett. Det første jeg fant var det engelske bandet *French for Cartridge* som var satt sammen som et forsøk på å konstruere atonal pop. Om musikken i det hele tatt er atonal skal diskuteres senere i oppgaven. Via gode venner ble jeg tipset om *Owen Pallett* som er en original musiker på flere måter. Ved en tilfeldighet oppdaget jeg det svensk-danske bandet *Sekten* som viste seg å ha en meget passende låt for oppgaven. Jeg er selv låtskriver og det er kanskje akkurat derfor jeg er spesielt interessert i det harmoniske grunnlaget i musikk og ønsker å oppdage hvordan andre låtskrivere skaper originalitet. Jeg har derfor plukket ut en selvkomponert låt som jeg mener passer inn i oppgaven.

Jeg har valgt å skrive om denne musikken fordi jeg ønsker å åpne dørene for musikk med særegen harmonikk, noe jeg mener låtene jeg har plukket ut har. Jeg har som nevnt et nært forhold til temaet siden jeg er interessert i musikk med harmoniske utfordringer og komponerer det selv. Jeg må innrømme at det ikke var lett finne den musikken jeg ønsket å

skrive om i denne oppgaven. Leteprosessen foregikk over lengre tid og gjennom intens lytting. Det finnes altså ikke så mye å ta av innen kategorien popmusikk med tonalt svevende tendenser. Det skal sies at artistene og låtene jeg etter hvert fant var akkurat slik jeg håpet å finne. Man hører at det er popmusikk, men at det allikevel er noe ekstra med musikken som forvirrer. Noen lyttere vet jeg vil si musikken ikke er popmusikk og det må hver og en få lov til å mene. Jeg ønsket altså å finne musikk som inneholdt popmusikalske deler som vers, refreng, riff og gjentakelser, men som også bidro med en til tider utradisjonell harmonikk. Låtene jeg til slutt valgte ut gir forskjellige eksempler på hvordan dette kan høres ut.

Jeg vil nå forklare hvorfor jeg har valgt ut hver låt. Når jeg oppdaget *French for Cartridge* fikk jeg et håp om at en slik oppgave faktisk var mulig å gjennomføre. Låten 'Oooh!' er meget ekspressiv og teatralisk. Hver del av den skiller seg kraftig fra hverandre og skaper flere stemninger. I tillegg har bandet liten respekt for popens harmoniske sedvanligheter og tar interessante melodiske, harmoniske og rytmiske valg i 'Oooh!'.

Owen Pallett er også en ekspressiv og vågal artist med tanke på melodikk og harmonikk. Allikevel har han en helt annen framtoning enn *French for Cartridge*. Låten 'Keep the dog quiet' framføres ved bruk av loop-maskin og har en gradvis oppbygging. Senere skal vi se hvordan harmonikken bidrar til denne oppbyggingen og hva dette gjør med låten 'Mount Alpentine' som følger tett etter.

Sekten har gjennom 'Himlen slukar träden' skapt en låt med meget spennende, og ikke minst vakker, melodikk. Akkordprogresjonen er også meget interessant her. I tillegg har bruken av klang på de forskjellige instrumentene mye å si for det uttrykket de til slutt får fram gjennom musikken. Jeg skal også ta for meg hvordan interessante harmoniske samklanger skapes gjennom *Sektens* instrumentelle virtuositet og improvisasjon.

Selv har jeg laget låten 'Left Behind' som også har fått lov til å bli med i oppgaven. Denne låten har klare deler som vers, refreng og mellomspill, men også særegen harmonikk. Spesielt pianoakkompagnementet ble komponert som et forsøk på å gå utover funksjonsharmoniske grenser, men også for å skape en sammensmeltning av det tonale og tonalt svevende. Dissonerende samklanger er det som blir mest interessant å se på i denne låten.

Dissonanser kan gjøre mye med harmonikken innenfor musikk og låtene jeg har valgt benytter seg av dette i forskjellig grad. Alle låtene skiller seg klart fra hverandre og dette gjør at det blir enda mer interessant å se på hvilke valg de forskjellige musikerne har tatt for å komme fram til den særegne harmonikken.

Oppgavens struktur

Oppgaven består av tre hovedemner. Sjanger, harmonikk og musikalsk analyse. Sjangrene indie og alternativ pop er utgangspunktet for diskusjonene som tas opp i kapittel 2. Alternativ pop er sjangeren som er mest relevant med hensyn til oppgavens tematikk og valg av musikk. Det er allikevel hensiktsmessig å diskutere indiesjangeren også fordi den ofte forveksles eller nevnes i sammenheng med den alternative populærmusikken. Sjangerdiskusjonen leder an mot temaene identitet og autentisitet, innenfor alternativ pop. Den alternative musikkens ikke så lite problemfylte paradoks belyses også i kapittel 2.

Siden det først og fremst er harmonikk som skal analyseres vies store deler av kapittel 3 til nettopp dette. Målet jeg har med de harmoniske analysene er å påpeke særegen harmonikk og svevende tonalitet innenfor popmusikk. Begrepet svevende tonalitet vil bli forklart nærmere i kapittel 3. Før analysene er det viktig å få fram hva som rent musikalsk betegnes som pop og om det finnes en slags harmonisk standard innenfor popmusikken. På den måten har jeg mulighet til å vite i analysene hva musikken avviker fra og om den i det hele tatt gjør det. Videre i kapittel 3 vil jeg ta for meg enkelte særegenheter som har vært vanlige innenfor popmusikken. De viktigste momentene å drøfte i dette kapittelet er forholdt til tonalitet. Jeg avslutter kapittelet ved å diskutere ulike grader av svevende tonalitet, hvordan dette kan forekomme innenfor pop og om musikken trenger å være tonalt svevende før man blir forvirret.

Kapittel 4 består av analysene av den utpekte musikken. De to foregående kapitlene har bygget opp mot dette ved å ta for seg den alternative sjangeren, harmonikk og svevende tonalitet. Det er altså harmonikk som blir vektlagt i analysene, men til tider vil det være nødvendig å si noe om andre musikalske elementer, som melodikk, rytmikk og klang. Dette for å få fram den helhetlige effekten som harmonikk skaper sammen med de andre musikalske aspektene. Formålet med de harmoniske analysene er å utforske hvordan den særegne harmonikken kommer til uttrykk. Steder i musikken som kan virke tonalt svevende vil altså

bli vektlagt. Egne opplevelser og forvirringer vil først og fremst bestemme hvilke steder dette dreier seg om. Etter hver analyse vil jeg vie plass til drøftinger angående hvilke effekter og stemninger harmonikken medfører. Her vil jeg se på hva harmonikken bidrar til rent musikalsk og om utenommusikalske assosiasjoner oppstår på grunn av den. Helt til slutt i kapittel 4 vil jeg se på musikken på et mer generelt og sammenfattende plan. Hvilke meninger som kommer til uttrykk gjennom de ulike harmoniske særegenhetene vil bli vektlagt her.

I kapittel 5 vil jeg presentere mine konkluderende kommentarer. Her vil jeg forsøke å samle trådene fra de ulike temaene og diskusjonene oppgaven har belyst. Formålet med oppgaven er ikke å overbevise om at en musikkstil er bedre enn en annen bare fordi den er alternativ og særegen. Jeg ønsker derimot å utforske nettopp denne musikken, først og fremst på grunn av harmonikken som jeg mener er særegen, og dermed lære av andre låtskrivere sine musikalske valg. I tillegg synes jeg denne musikken fortjener å bli hengt opp på den populærmusikkvitenskapelige himmelen.

Kapittel 2 – Indie- og alternativ populærmusikk

So, this is indie, or alt.rock, or Student-Oriented Post-Pop Yowling (geddit?), music for sad fucks and sociopaths. It's music that eats its packed lunch alone. It's music that gets picked last for the football team, that wears the jacket its grandad died in, music that gorges itself on T.S. Eliot and chocolate limes. It's music that has few friends, and probably rather cares about that, but can't do much about it (Footman 2003).

Det er åpenbart forvirring rundt termene indie og alternativ. Man har kanskje forskjellige meninger om hva som ligger i de to begrepene, ikke bare musikalsk, men også kulturelt. Jeg vil i dette kapittelet forsøke å gjøre rede for hva som er indie, hva som er alternativt og hva disse sjangrene har til felles. Indiesjangeren og den alternative populærmusikksjangeren blir ofte blandet sammen og trukket fram samtidig. Finnes det forskjeller mellom disse to betegnelse? Og hva i så fall er forskjellene? Senere i kapittelet vil jeg se nærmere på hvordan den alternative populærmusikken kan virke som identitetsmarkør og på hvilken måte det autentiske henger sammen med sjangeren. På den ene siden ønsker de fleste musikere og artister å ha et stort publikum og leve av musikken. På den andre siden ønsker mange av dem, spesielt innenfor indie- og den alternative scenen, å beholde sitt personlige uttrykk og musikalske identitet. Selv om de fleste ønsker å bli populære, storselgende artister, ønsker de også å ivareta det særegne og smale som kanskje var det karrieren deres startet med. Hvordan kan de alternative musikerne beholde dette når de plutselig blir en kommersiell vare? Jeg vil til slutt i kapittelet gå inn på utfordringer knyttet til det å klare å beholde sin autenticitet og kunstneriske identitet om man går fra å være undergrunnsmusikere til stjerner på hovedscenen.

Indie

Jeg starter med å se nærmere på sjangeren indie og hva som ligger bak dette begrepet. Wendy Fonarow sier om indie i boken *Empire of dirt: the aesthetics and rituals of British indie music* (2006), at musikk i flere typer sjangere kan betegnes som indie-musikk, men at indie likevel har en typisk gjenkjennelig stil som for eksempel ikke finnes i dance, country eller R&B. Det er først og fremst form, stil og produksjonspraksiser, som tilsier om musikken er indie. Musikken, teksten og hele produksjonen skal gjenspeile begrenset enkelhet, barnslig fantasi,

nostalgisk følsomhet og en sterk gitar-fetisj. Så lenge man finner dette i musikken kan band som ikke er signert på små, uavhengige (independent) plateselskaper, men på større plateselskaper også kalles indie-band. Indie-band inneholder stort sett gitar, bass, trommer og vokal, spilt av hvite, relativt unge menn, men det er rom for kvinnelig deltagelse også. Indie kombinerer det puritanske og det romantiske. Vi finner lite utsmykking og virtuositet. Her fremheves det enkle, gjennomsnittlige, autentiske og utrenede. Men også typiske romantiske trekk som verdsetting av at musikken skal komme fra det naturlige, organiske i det vanlige mennesket, er meget vesentlige for stilen. (Fonarow 2006:50). Jeg vil blant annet ta for meg de romantiske trekkene nærmere senere i oppgaven.

Helle Karoline Korsbøen skriver i sin masteroppgave ”Take-Away Shows & Indie: Autentisitetetskonstruksjoner i et online musikkvideoprojekt” (2010) at det fortsatt finnes verdier og holdninger fra de uavhengige plateselskaperens virke. I henhold til dette nevner hun gjør-det-selv-ånden, ønsket om autonomi og kreativ kontroll, motstanden mot den kommersielle mainstreamens oppfattede press og ideologi, og forestillinger om noe ”autentisk” i musikken og det omkringliggende. Hun foreslår at man bør se på indie som en *metasjanger* siden indie henviser til en musikalsk sjanger hvis musikalske trekk er varierte og fordi indie inkorporerer en rekke stilarter. Korsbøen poengterer at de tankene og holdningene som verdsettes av musikere, publikum og andre i tilknytning til dette feltet kan komme til uttrykk gjennom en rekke typer musikk, ikke bare bråkete garasjerock eller hjemmelagd ”lo-fi” visepop. Til syvende og sist er det kanskje den personlige *opplevelsen* og den estetiske erfaringen som avgjør hva indie er (Korsbøen 2010:37). Korsbøen sier at man ikke kan fastsette hvordan indie-musikk høres ut, men at det er tankene, holdningene og personlige opplevelser som avgjør saken. Wendy Fonarow redegjør tydelig for hvordan britisk indierock høres ut og hvilken type mennesker som finnes i disse indie-bandene. Hun har gitt gode redegjørelser for tradisjoner innenfor britisk indierock. Både Korsbøen og Fonarow sier at indie først og fremst er en ideologi og innehar autentisitet. Det er viktig å påpeke at Helle Karoline Korsbøen snakker om indie og ikke indierock, som Fonarow snakker om. Kunne det Korsbøen kaller indie også blitt betegnet som alternativ pop?

Alternativ

Fonarow omtaler indierock som mer feminin enn alternativ rock. Alternativ rock er en term Fonarow sier er mer amerikansk. I USA skilles det særlig mellom indierock og alternativ

rock. Indie er britisk, melodios gitarpop og alternativ rock er en mer ”macho” stil som man finner i grunge, nu-metal eller punk. Disse tre sistnevnte sjangrene er allikevel ofte å finne innenfor den britiske indie-scenen (Fonarow, 2006:39-40). Er alternativ pop noe helt annet enn alternativ rock? Og hva står egentlig alternativ for?

Gjennom nettbiblioteket *Rock's backpages library* presenterer Tim Footman ulike utsagn om indie og alternativ musikk i artikkelen ”Notes Towards a Definition Of Indie”. Her skriver han: “So, forget indie, you're here for the "alternative", except that's just like defining something by what it isn't, like defining black people as non-white, like defining Chardonnay as non-wine” (Footman 2003). Selv om det finnes en del satirisk humor i denne artikkelen presenterer den flere vanskelige spørsmål med hensyn til definisjonen av alternativ musikk. Er alternativ en dårlig betegnelse på musikk? Ordet alternativ gir ingen indikasjoner på hvordan musikken høres ut eller hvem som spiller den. Hvordan skal man da vite hva som er alternativt?

La oss først se nærmere på forskjeller mellom indie og det alternative. Eric Weisbard skriver i artikkelen ”Over & out: Indie Rock Values in the age of Alternative Million Sellers” (2009) at indierock er inne i en utdøende prosess. Her omtaler han indie som en del av det alternative og ikke nødvendigvis alternativ som en egen sjanger. I følge han er indierock en variant av det alternative begrepet innenfor musikk. Men han skiller de to fra hverandre som musikalske sjangere også ved å si at indie står for det simple, mens det alternative er mer komplisert (Weisbard 2009:445). I tråd med at Weisbard skiller alternativ og indie fra hverandre som sjangere, samtidig som han sier at indie er en sjanger innenfor alternativ populærmusikk, skiller også David Brackett begrepene fra hverandre som sjangere. Han ser på diskusjonen allikevel fra en annen vinkel, nemlig fra en amerikansk rockehistorisk side. I boken, *The pop, rock and soul reader* (2009), skriver han dette om indie og alternativ:

Yet, in the late 1980s and early 1990s an indie scene that had been developing in Seattle around the local label Sub Pop displayed a new fusion of musical styles and a new alliance of social groups and subcultural symbols that would ultimately remap and reorient the entire idea of indie rock. Around this time, a new term, “alternative”, was increasingly substituted for “indie”, indicating a turn toward populism and a rapprochement with non-indie rock practices, both musically (through more obvious “pop” music influences) and institutionally

(through bands moving from indie record labels to majors). (Brackett 2009:435)

Sent på 1980-tallet og tidlig 1990-tallet var alternativ rock mer “poppa” enn indierock og ble utgitt på store plateselskaper istedenfor små, ifølge Brackett. Hva som i det hele tatt er pop skal jeg ta for meg i neste kapittel. Det er altså viktig å få fram i denne diskusjonen at alternativ rock er noe annet enn alternativ pop. Jeg vil tro at når Brackett snakker om ”alternative”, så mener han alternativ rock, selv om han også sier det alternative inneholder sterkere innflytelser fra pop enn hva indie gjør. Fonarow snakker om sjangrene nu-metal, grunge og punk som alternativ rock, altså et alternativ til den mer tradisjonelle rocken, men like fullt sjangere som er blitt mainstream og faktisk inneholder en del popmusikalske trekk. Alt i alt kan man konkludere med at alternativ rock er noe annet enn alternativ pop som jeg nå skal ta for meg og senere analysere eksempler på. Alternativ pop er et lite omtalt begrep som ofte blir overskygget av ”storebrødrene” indierock og alternativ rock.

Det er altså vanskelig å fastslå hva som er alternativ pop og lettere å betegne det som ”ikke”-pop. Dette gir et tvetydig og forvirrende bilde av sjangeren. Ordet alternativ kan jo egentlig bety hva som helst bare det er noe annet. Dette peker tilbake mot diskusjonen om hvorvidt indiemusikk helst bør betegnes som en metasjanger. Etter mitt skjønn er alternativ pop nettopp en metasjanger og på flere måter har indie mye til felles med alternativ pop. Både innenfor indie og alternativ pop finnes ønsket om å uttrykke en egen musikalsk identitet og autentisitet, og det er vanskelig å sette opp faste rammer for hvordan akkurat det skal høres ut. Betyr dette at indie og alternativ pop er det samme? Indie verdsetter det enkle framfor det kompliserte, noe alternativ pop ikke er redd for å benytte. Dette er kanskje den største forskjellen mellom sjangrene. Alternativ pop kan i større grad enn indie benytte seg av komplisert harmonikk, tekst og elektronikk. Man kan kanskje også si at musikalsk sett er alternativ pop en enda mer svevende og åpen sjanger enn indie.

Identitet i alternativ pop

At musikk blir identitetsskaper skal man ikke ta som en selvfølge, men musikk kan ifølge Even Ruud være med på å forme identitet. Innenfor musikkforskningen snakker man om identitet på to hovedmåter. Den ene handler om gruppeidentitet innenfor et miljø. Musikk kan da forsterke den felles identiteten som en spesiell gruppe mennesker deler. Når det gjelder

bruk av musikk for å samle folk finnes det mange eksempler, alt fra på religiøse møter til opprørske punkkonsserter. Dick Hebdige skriver i artikkelen "Style as homology and signifying practice" (1990) om stil i subkultur. Ifølge et homologi-perspektiv skal den subkulturelle stilen reflektere, uttrykke og resonnere med aspekter som er typiske for hva medlemmene av gruppen står for (Hebdige 1990:56-57). Som en del av denne signaliserende stilen finner man musikk. Når musikken forsterker et synspunkt eller et ståsted i en gruppe, forsterker den samtidig distansen mellom gruppen og folk som mener det motsatte. Musikk skaper da forskjeller mellom grupper. Stan Hawkins skriver i *Settling the Pop Score* (2002) at identitet impliserer forskjellighet like mye som likhet, og skiller en person fra en annen. Når man relaterer seg innenfor en gruppeidentitet fastslår man samtidig at man er annerledes enn mennesker innenfor en annen gruppe (Hawkins 2002:13).

Den andre sammenhengen identitet omtales i er innefor musikkterapien. Her legges det vekt på det individuelle i et menneske framfor gruppetilhørighet. Musikk er med på å forme en som person helt fra barndommen av og er viktig for den private identiteten. Hawkins skriver at det er sammenhenger mellom hvordan musikk mottas og mottakerens identitet. Når vi kartlegger de musikalske kodene i en musikalsk framførelse blir denne konstruksjonen en prosess hvor vi selv prøver å forstå vårt eget forhold til musikalsk produksjon og identitet (Hawkins 2002:12).

Even Ruud skriver om et indre rom i boken *Musikk og identitet* (1997) og hvor viktig det er å ha et helt eget rom man ikke deler med omverdenen. Holder man fast ved at identitet handler om selvets posisjon overfor andre mennesker, er aspektet om at selvets forhold til seg selv og følelsen av å eie et indre rom som ingen andre har tilgang til, meget viktig. Dette private rommet er sentralt for egen identitet og det danner forutsetningen for hvilke posisjoner vi setter oss selv i ovenfor andre mennesker (Ruud 1997:100). Musikken som berører det indre rom har altså både en terapeutisk og en sosial rolle. Om det sosiale rom sier Ruud at musikken blir som en identitetsmarkør. Hvordan vi markerer oss ovenfor andre henger sammen med hvilken musikk vi lytter til. Vi ser hvordan andre oppfatter oss og former deretter vår egen selvoppfatning innenfor et kulturelt felt (Ruud 1997:105). Musikken vi lytter til i det sosiale rom og musikken vi lytter til i det indre rom kan derfor være meget forskjellig. Man kan jo late som man liker noe bare fordi man vil aksepteres innenfor et bestemt miljø og så er det kanskje en helt annen type musikk man egentlig liker.

Flere populærkulturelle tekster peker mot at de som hører på alternativ pop og rock lenge har vært de ensomme ungdommene som føler seg utenfor et allment miljø. Alternativ populærmusikk er musikken for disse, altså en annerledes musikk som de kan identifisere seg med. På 1990-tallet kom utallige amerikanske filmer hvor handlingen fant sted på en High School. Der var det alltid noen faste karakterer med: Den populære "Football"-kapteinen, cheer-leaderen, den gjennomsnittlige, joviale hovedpersonen og den ensomme nerden. Nerden er den som ofte innerst inne er den modigste og ærligste, og han eller hun hører på sær musikk som de andre ungdommene ikke skjønner seg på. I den svenske filmen *Fucking Åmål* (1998) finner man et annet eksempel hvor Agnes, den triste, nye jenta på skolen som ikke har noen venner, lytter til merkelig, depressiv musikk. Hun har hørt så mye på den rare musikken at hun faktisk sier at hun "är trött på den". Karakterene fra disse filmene har vært med på å bygge opp vårt inntrykk av disse einstøingene. Vi sympatiserer med dem, føler med dem og legger merke til at det kanskje finnes en liten einstøing i oss selv også.

Når det i populærmusikkforskningen snakkes om identitet i en gruppe og i musikkterapien om et menneskes individuelle identitet, faller lytterne til alternativ pop og rock et sted i mellom. I følge den enorme mengden av vestlige ungdomsfilmer er de "alternative" lytterne alene. De er stort sett ikke med i en spesiell gruppe og starter å lytte til musikk fordi den appellerer til dem personlig og ikke fordi den gir dem innpass i et miljø. Musikken de lytter til kan snarere ha en slags terapeutisk funksjon i form av trøst eller oppbygging av selvtillit. Den kan også minne dem om at det finnes andre som dem der ute i verden, selv om de ikke er med i et spesielt miljø. Sann sett kan alternativ pop være med på å forme en gruppefølelse allikevel, samtidig som den har en individuell, terapeutisk side.

Den alternative musikken kan med andre ord komme innenfor både Ruud sitt sosiale rom og indre rom. 1990-tallets populære filmer om ensomme, alternative "helter" peker mot betydningen av denne musikken for individuell identitet, mens dagens trender på alternativ-scenen på den andre siden har vært med på å gi den alternative rocken en "kul" status og befeste dens posisjon som identitetsmarkør også for større sosiale grupper.

Musikalsk identitet

En annen side av diskusjonen rundt musikk og identitet som aktualiseres dersom man ser på dette fra låtskriverens side, er at det finnes identitet innenfor selve musikken. Et musikalsk

verk kan ha en identitet i seg selv. Dette kan bli en form for personifisering av musikk og man kan tillegge menneskelige egenskaper som for eksempel artisten og låtskriveren Tori Amos gjør med sine låter. Hun sier:

They kind of stalk me, and when I just throw a line at them to try and get them out of my life they become pretty vicious. To me the songs already exist, I'm just an interpreter for them. Yes, because of my experiences they're going to come through my filter, and that's going to change how I see them (Rogers 1996:71).

For mange låtskrivere, og kanskje først og fremst for singers/songwriters, blir låtene noe mer enn bare musikk. Som Tori Amos sier blir hun et slags medium som finner og framfører sangene sine. Hun snakker om dem som om de var levende skapninger som ikke lar henne være i fred om hun prøver å overse dem. For mange låtskrivere fungerer musikken de komponerer som en form for terapi. Gjennom låtene kan de få utløp for tanker, følelser og dermed bearbeide opplevelser. Dette gjør at musikken blir et gjenspeil av låtskriverens personlighet og identitet. Artisten og låtskriveren PJ Harvey har fortalt i et intervju med Vox Magazine at det finnes noe i musikk som man ikke kan sette ord på og heller ikke beskrive på noen som helst måte.

Some times there's a fraction of a second in a song that makes you feel a certain way inside that you can't describe, but it's times like those that make me realize why it's all worthwhile. It's those fractions of a second, where it's something beyond words, beyond your body, beyond anything, that makes me do what I'm doing (PJ Harvey intervjuet i Vox Magazine, 1993)

PJ Harvey er her inne på det poenget jeg nå ønsker å komme fram til. Når en låtskriver formidler egne låter og når musikk gir lyttere eksakte assosiasjoner, blir musikken en form for programmusikk hvor det er noe utenommusikalsk som skal uttrykkes. Det som Harvey snakker om, at det finnes noe i musikken som kan skape følelser man ikke klarer å beskrive, kan kanskje nettopp være den rene musikalske identiteten som det er vanskelig å sette ord på.

Kanskje er det lett å tenke at jo mer original musikken er og jo mer den skiller seg fra annen musikk, jo sterkere er dens identitet. Slik kan man forbinde, og kanskje forveksle, identitet

med særegenhet. På en annen side kan musikk som er tro mot sin egen sjanger og sterkt representativ for en spesiell stil inneholde vel så mye identitet. Slik musikk vil kanskje gjøre at lytteren raskere relaterer musikken til spesielle temaer eller holdninger. Om man snakker om ren musikalsk identitet uten å trekke inn lytteraspektet vil kanskje den alternative popmusikken som inneholder harmoniske særegenheter ikke nødvendigvis inneholde ”mer” identitet enn konvensjonell pop, men den vil inneholde en mer sjelden identitet. Denne sjeldne identitet kan altså oppstå på grunn av nettopp sjeldenheter i musikken, det være seg harmoniske eller andre musikalske elementer. Om vi tar for oss alternativ popmusikk med harmoniske særegenheter vil vi finne forskjellige og individuelle eksempler på hvordan ren musikalsk identitet kan oppstå. Hvorvidt det er mulig å se på musikken uten å benytte sine egne følelser og assosiasjoner man får som lytter, er uvisst. Det er vanskelig å snakke om musikalsk identitet uten å trekke inn lytterne. Vi har individuelle og unike opplevelser i tilknytning til hvilken som helst musikk. Til syvende og sist er det hvilke assosiasjoner og egenskaper vi som lyttere gir musikk som skaper dens musikalske identitet. Jeg vil allikevel forsøke å sette ord på hvilken ren musikalsk identitet som finnes i musikken som skal analyseres i kapittel 4. Dette vil jeg ta for meg i konklusjonen.

Autentisitet tilknyttet alternativ pop

Keir Keightley skriver i artikkelen “Reconsidering Rock” at autentisitet er musikken, musikerne og musikalske opplevelser som blir sett på som direkte, ærlige og ikke korruperte av kommersialisme eller trender. Autentisitet oppleves i musikk som inneholder oppriktige uttryksmåter som stammer fra genuine følelser, kreativ originalitet og organisk fellesskapsfølelse (Keightley 2001:131). Dette er verdier og egenskaper som alternativ pop ønsker å ivareta og opprettholde. Men finner vi alltid autentisitet i alternativ pop?

What we might have felt as authentic in our early teens we may now reject as inauthentic; conversely, music we may have deemed as ‘inauthentic’ at that time, (e.g. Kiss, disco, Abba, old-school rap) may now, in retrospect, feel truly authentic. Authenticity is a complex phenomenon, and involves more than personal preferences. (Keightley 131:2001)

Hva som fremkommer som autentisk for publikum er altså en subjektiv opplevelse. Det er kanskje ikke slik at hva som er autentisk er sjangerbestemt. Nostalgi og spesielle minner kan

føre enkeltpersoner inn i en genuint original stemning. Kiss kan i dag bli sett på som *retro* og derfor gi en autentisk opplevelse til lytteren, mens bandet på sine glansdager kanskje heller ble sett på som en kommersiell sell-out strategi.

Autentisitet kan også knyttes til anti-autoritære holdninger. Eric Weisbard skriver om at indie fulgte i punkens fotspor ved å si imot makten og uttale seg om de var uenige med politikken: “Indie-alternative had kept alive the notion of punk ”authenticity.”” (Weisbard 2009:448-449) Musikken innenfor indie- og den alternative sjangeren videreførte punkens autentisitet. Men er punk-autentisiteten fortsatt autentisk? På den ene siden kan det synes autentisk å ha en egen stå-på-vilje og sterke meninger, selv om regler og krav vil ha deg til å gjøre noe annet. På den andre siden er det jo så mange som nettopp gjør dette: står på sin egen krav og kjemper mot ”makten”. Det kan da til tider nærmest bli en trend å være opposisjonell og kan en trend være autentisk? Denne debatten kan videreføres til indie- og den alternative musikken sitt paradoks. Forblir musikken autentisk når den blir massepopulær og kommersiell? Innenfor indie- og alternativ musikk er autentisitet et så viktig aspekt at man skulle nesten tro det nærmest var et krav. Autentisitet, og alt hva det står for, kan derfor sees på som en slags strategi for å oppnå ”status” og høye salgstall.

Ifølge Eric Weisbard er indierock blitt mainstream siden så mange, både kritikere og fans, verdsetter og deler det samme synet som indie står for (Brackett 2009:441). Det er et stort paradoks at indie- og alternative band blir populære. Var det ikke ment at de bare skulle fungere innenfor en sub-sjanger? I artikkelen “In search of musical meaning: genres, categories and crossover” (2002) skriver David Brackett at mainstream musikk ikke trenger å være en nedsettende terminologi og at den samler mennesker fra ulike sosiale bakgrunner til en felles tilhørighet. Begrepet er heterogent, som betyr at det inneholder forskjellige sjangere og tilhørere (Brackett 2002:68). Brackett forklarer videre om ”cross-over”-prosesser hvilket er når en låt gjør suksess på en spilleliste etter først å ha hatt suksess på en annen, som oftest når en låt går fra en sub-sjanger til å bli en del av supra-sjangeren (Brackett 2002:69-70). Dette innebærer ofte at musikken både har en subkulturell tilhørighet og gjør suksess i mainstream samtidig.

Ingenting er mainstream om det ikke finnes en motgruppe, altså alternative sjangere (Brackett 2002:68). Det er derfor overgangen kan være problematisk. Alternativiteten er så viktig for identiteten til det gjeldende bandet eller artisten at det kan oppstå en identitetskrise når en

cross-over forekommer. Denne identitetskrisen kan til tider bli mer krevende for tilhengerne av bandet enn for musikerne selv.

....while some devout fans of obscure indie or alternative bands might deny their neglected heroes access to a wider audience, the majority would cheer their favourite little band onward and upward....(Keightley 2001:132)

Som Keightley indikerer vil kanskje tilhengeren av sære alternative band helst ønske at bandet forble ukjent for de store massene. Dette kan være fordi musikken og musikerne preger hans eller hennes individuelle identitet i så stor grad at de gjerne vil ha musikken ”for seg selv”. Kanskje tilhengeren synes at det aktuelle bandet mister sin identitet når de gjør en cross-over og dermed at tilhengeren selv vil miste en del av sin identitet. Det kan derfor være vanskeligere for et alternativt band å gå fra undergrunnen til hovedscenen enn for et helt ”vanlig” band å gjøre det samme.

Om man ser på diskusjonen fra en annen vinkel er det viktig å få fram at de fleste band ønsker å bli populære og alt hva det innebærer. En cross-over vil som oftest derfor være meget velkommen. Den alternative identiteten vil kanskje allikevel stå sterkt hos mange av dem. Dette kan føre til at de ser ned på begrepet mainstream. Artister som lenge har tilhørt en subsjanger vil kanskje ikke sammenlignes med kommersielle artister, men allikevel ønsker de seg et stort publikum. Kan man da opprettholde det autentiske i musikken om man gjør en cross-over? Akkurat dette er det vanskelig å gi et entydig svar på. Autentisitet er både en individuell og kollektiv opplevelse som varierer fra person til person, og fra gruppe til gruppe. Denne opplevelsen trenger ikke ha noe med kommersialitet å gjøre, men forblir en særegen dialog mellom musikken og personen.

Keir Keightley skriver videre at markedsstrategier har en del å si om noe oppleves som autentisk (Keightley 131:2001). Men er det særlig autentisk når et band strategisk markedsføres som fanebærere for det autentiske? Hans Weisethaunet og Ulf Lindberg skriver i artikkelen “Authenticity Revisited: The Rock Critic” (2010) om autentisitet som ”Self-expression”. I denne versjonen av autentisitet dras man inn i framførerens og/eller komponistens indre når vi opplever musikken. De skriver også at originalitet er meget viktig for at vi skal få denne nære kontakten og oppleve autentisitet. Opprinnelsen til dette viktige selvuttrykket finnes i Romantikken der kunstneren ble sett på som et enestående geni. I følge

Weisethaunet og Lindberg er store musikere som Björk, Morrissey, Bob Dylan og Patti Smith eksempler på artister som faller innenfor kategorien ”artister med selvuttrykk” (Weisethaunet og Lindberg 2010:471).

Allan Moore skriver i artikkelen ”Authenticity as authentication”: “Authenticity’ is a matter of interpretation which is made and fought for from within a cultural and, thus, historicised position. It is ascribed, not inscribed” (Moore 2002:210). Det vil si at autentisitet er et karakteristisk trekk man tillegger musikken når den oppleves og ikke en egenskap man på forhånd kan markere at musikken har. Moore konkluderer med å si at all musikk kan oppfattes som autentisk av en spesiell gruppe mennesker, at det er resultatet av opptredenen og hvilke valg framføreren tar under den som utgjør om tilhørerne oppfatter opptredenen som autentisk. Om publikum lures til å oppnå en autentisk opplevelse er ikke så viktig, siden vi lærer like mye av kreativ misforståelse som forståelse (Moore 2002:220). Opplevelse er altså et nøkkelord i autentisitetsdiskursen. Om musikken oppleves som ærlig og ekte så er den det. Weisethaunet og Lindberg skriver at selv om rock var massekultur på 1960-tallet, opplevde man ofte autentisitet i framførelsene (Weisethaunet og Lindberg 2010:17) Dette drar oss tilbake til indie og hvorvidt autentisitet i dag finnes innenfor denne sjangeren. Indie har blitt en storselgende sjanger, men allikevel oppleves autentisitet gjennom den. Hva som ennå ikke er blitt like storselgende er imidlertid alternativ pop. Dette er som nevnt en mer smal sjanger som til tider inneholder mer kompliserte virkemidler enn indie. Om dette er grunnen til at den ikke er blitt en like stor kommersiell suksess som indie, må jeg la stå åpent i denne diskusjonen. En slik popularitetstest er ikke relevant for denne oppgaven.

Oppsummerende kan vi si at innenfor det alternative musikkfeltet, hvor vi finner indie og alternativ pop, vil alltid noe være mer mainstream enn noe annet. Både indie og alternativ markerer seg som ”outsidere”, men også som *innenfor* populærmusikksjangeren. Om ”outsider”-rollen er påtatt eller naturlig er forskjellig fra band til band. Indie er eller ønsker ofte å være uavhengige av kommersialismen og den store platebransjens trender. Indie-bandene får stort sett kredibilitet og høy status, så det er kanskje ikke rart så mange musikere ønsker å surfe på denne ”bølgen”. Mange indie-band er uansett i dag en del av populærmusikkens mainstream. De alternative bandene er slikt sett et mer reelt alternativ til det kommersielle og trendy, enten de ønsker det eller ei.

Keir Keightley skriver om at man kan dele autentisitet i rock inn i to hovedkategorier. Disse to utspringer fra to forskjellige tidsepoker: romantikken og modernismen. Den *romantiske* autentisiteten tror på et grunnleggende rocke-sound, som finnes innenfor folk, blues og rock'n roll. Musikken og musikerne innenfor denne kategorien er opptatt av tradisjoner, felleskap og så lite bruk av teknologi som mulig. Den *modernistiske* autentisiteten tror på musikalsk eksperimentering og framdrift, at artisten er innenfor en spesiell elite og har en spesiell status, plutselig forandring i musikken og "sjokkerende" lyder. De benytter seg stort av teknologi og er inspirert av sjangere som kunstmusikk, soul og ulike popstiler. Tendensene innenfor begge kategorier jobber for å posisjonere rock mot massenes mainstream pop (Keightley 2001:135-137). På bakgrunn av egenskapene og forskjellene mellom indie og alternativ pop vil det ved første øyekast være enkelt å sette indie innenfor den romantiske autentisiteten og alternativ pop innenfor den modernistiske autentisiteten. Dette kan man underbygge ved å si at indie verdsetter det enkle og ekspressive mens alternativ er mer komplisert og kunstferdig. Å fastslå dette til fulle vil allikevel ikke være problemfritt da musikalske virkemidler og verdier varierer fra musiker til musiker og dermed glir fra den ene sjangeren til den andre.

Weisethaunet og Lindberg skriver at det moderne mennesket i dag streber etter selvrealisering og at begrepet autentisitet er nært beslektet med den prosessen. De påpeker at opplevelse av autentisitet tilfredsstillende en menneskelig eksistensiell søken. Den ideelle autentisiteten oppnås som en dialogisk affære og for å oppleve den må man ha en slags dialog mellom seg selv og noe annet (eller en annen). Dialogen kan foregå som et forhold bare mellom musikken og lytteren. Forholdet vil da være helt privat og som Ruud sier, innenfor det indre rom. Dialogen kan foregå som et forhold mellom musikken og en gruppe lyttere. Flere lyttere vil da dele den musikalske opplevelsen. Dette vil befinne seg innenfor det sosiale rom hvor musikken bidrar til gruppetilhørighet, felleskapsfølelse eller en felles forståelse. Musikken vil dermed også skape en dialog mellom lytterne. Autentisitet kan slik sett være en erfaring eller opplevelse som påvirker både individuell identitet og kollektiv identitet.

Kapittel 3 – Popharmonikk

Form og mal

Populærmusikk er et omfattende begrep. Roy Shuker skriver i *Understanding Popular Music Culture* (2008) at populærmusikk er en hybrid av musikalske tradisjoner, stiler, innflytelser, med det eneste felles elementet at musikken ofte karakteriseres av en sterk rytmisk komponent (Shuker 2008:7). Før jeg ser nærmere på hva som gjør at låtene jeg har plukket ut skiller seg ut i det populærmusikalske feltet (i kapittel 4) vil jeg ta for meg typiske trekk ved formen til en poplåt. I boken *Hitskabelonen* (hitsjablongen) skriver Morten Jaeger og Henrik Marstal at en poplåt er ofte bygget opp som intro – vers – refreng – vers – refreng – bro – refreng og denne formen går på tvers av populærmusikalske sjangere (2003:106). I tillegg er det ikke uvanlig å ha med mellomspill og bro for å lede fram til de ulike delene. Gjentakelsene av de ulike delene er ifølge Jaeger og Marstal viktige for at lytteren lett skal memorere musikken, like den og kjøpe den. Låten bør vare fra tre minutter og tretti sekunder (den vanligste tiden) til fire minutter og tjue sekunder (Jaeger og Marstal 2003:110-111). Man bør ikke gå utenom musikkens mest forventede bevegelser med hensyn til akkordforløp, korstemmer og arrangementer, men allikevel bør man prøve å overraske med et usedvanlig musikalsk virkemiddel eller to (Jaeger og Marstal 2003:90). I tillegg til denne oppskriften er det en stor fordel at man klarer å lage et *hook*, en bemerkelsesverdig, kort og enkel melodisk eller rytmisk frase, som er lettere å huske enn resten av låten (Jaeger og Marstal 2003:99).

Jaeger og Marstal skriver at på bakgrunn av erfaringer med tidligere artister og fornemmeleser av markedet, vil plateselskapene ofte klare å skape en hit med en artist i en kort periode. På lengre sikt er det derimot ikke mulig å holde karrieren i gang, fordi materialet ikke er personlig nok. På den måten ødelegger hitsjablongen, i følge dem, både for artistens videre karriere og plateselskapets betydningsfulle inntjening. Oppskriften som følges for å lage en hit skal allikevel ikke undervurderes siden den har hatt stor betydning opp igjennom populærmusikkhistorien. Jaeger og Marstal fortsetter med å si at denne sjablongen ser ut til å være en vesentlig årsak for fremkomsten av den konforme, stereotype, behagstrebende og konsumorienterte hitmusikkens dominans i den lydlige hverdagen som omgir oss. På samme måte er sjablongen årsaken til at den langtidsholdbare, utfordrende og kvalitetsbetonede hitmusikken, som kan mane fram ettertanke, har mindre heldige vilkår i populærmusikken enn hva den kanskje burde ha (Jaeger og Marstal 2003:25-27). Jaeger og Marstal avslutter sin

bok ved å si at en god hit skal romme kommunikasjon av følelser, sinnstemninger og erfaringer fra menneske til menneske. Om ikke produsenter og lyttere er oppmerksomme på hitsjablongens standardiserte trekk og mekanismer, vil raskt kommunikasjonen og det musikalske innholdet også bli standardisert (Jaeger og Marstal 2003:217). På en måte kan man si at denne ”skaden” allerede er skjedd. Mye popmusikk handler tekstmessig om ”banale” emner, som ulike versjoner og faser av parforhold, og gjerne med en kombinasjon av dans og fest. Når det gjelder det musikalske innholdet har allerede Jaeger og Marstal kartlagt en slags standard for formen og jeg skal snart gå nærmere inn på hvilke andre standarder som finnes i populærmusikk. På en annen side kan det musikalske innholdet i populærmusikk variere. Shuker kaller populærmusikk en hybrid av tradisjoner, stiler, innflytelser og dermed får man en stor spennvidde når det gjelder musikalsk innhold. Her blir det nødvendig å nevne at det finnes ulike musikalske standarder i de ulike populærmusikalske underkategoriene (for eksempel dance, r’n’b,indierock, alternativ pop).

Jaeger og Marstal sier at det finnes musikk som kanskje hadde fortjent et større publikum enn hva den har. Dette vil uansett ikke si at denne musikken mangler status og kredibilitet for enkelte personer og i enkelte miljøer. Musikken som går utenom det Jaeger og Marstal kaller ”standardiserte trekk og mekanismer” er eksempler på hvordan man kan lage popmusikk på alternative måter.

Når det kommer til utformingen av en poplåt er repetisjon meget konvensjonelt. Sten Ingelf nevner i boken *Jazz og Popharmonikk* (1982) prinsippet ”rundgang” hvor en akkordrekke gjentas gjennom mer eller mindre en hel låt (1982:10). Dette kaller Allan Moore for ”open-ended repetitive patterns” i boken *Rock: the primary text* (Moore 2001:55-56). David Lidov beskriver tre former for musikalsk repetisjon i artikkelen ”Structure and Function in Musical Repetition” (1979): *Formativ repetisjon* er to like deler som kommer rett etter hverandre. Denne repetisjonen er nødvendig innenfor popmusikk og vekker ikke særlig oppmerksomhet (Lidov 1979:9). Når antall repetisjoner overgår to kaller Lidov det for *fokal repetisjon*. Her tiltrekker repetisjonsaktiviteten seg fokuset (Lidov 1979:15). Når en ide repeteres mer enn tre eller fire ganger kaller Lidov det for *tekstural repetisjon*. Denne tar vekk vårt fokus fra repetisjonsaktiviteten og gjør oss heller oppmerksomme på andre musikalske elementer. Den hypnotiske effekten som denne formen for repetisjon gir er et essensielt poeng i seg selv (Lidov 1979:21). En del popmusikk benytter dette for eksempel i form av looping. I tillegg til

repetisjoner av små sekvenser er, som Jaeger og Marstal sier, repetisjoner av låtens vers og refreng svært viktig i popmusikk.

Anne Danielsen skriver i boken *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament* (2006) at generelt sett kan man si at det er interaksjonen mellom repetisjon og variasjon som skaper en spesiell effekt (Danielsen 157-158:2006). Man finner repetisjoner, men også variasjoner i repetisjonene, i all popmusikk. Hvordan forholdet mellom repetisjon og variasjon kommer fram har mye å si for det musikalske uttrykket.

Repetisjon finnes innenfor mange musikkstiler. Hvordan en musikalsk form ser ut og hvordan repetisjonsmønsteret er kan til tider bidra til å sette musikken innenfor popsjangeren eller ikke. Repetisjonene gjør delene etter hvert mer kjente for lytteren. De blir også mer forståelige i den forstand at om delen inneholder kompliserte musikalske elementer, blir disse mer lettgripelige når vi får hørt dem flere ganger. Om disse repetisjonene kommer innenfor en velkjent popform vil vi kanskje lettere klare å ta musikken inn over oss, selv om den er utradisjonell. Dette er aktuelt for alternativ pop som nettopp utnytter forholdet mellom det kjente og det uvanlige.

Tonalitet

I det nettbaserte musikkleksikonet *Oxford Music Online* defineres tonalitet i vid forstand som en systematisk ordning av toner og forholdene mellom dem. Tonalitet brukes ofte som et synonym til begrepet toneart (*Oxford Music Online* søkeord: tonality). En toneart må imidlertid følge en bestemt skala, noe som ikke behøves for at tonalitet skal finne sted. Finn Benestad forklarer begrepet tonalitet i boken *Musikklære* (1985) ved å si at det betyr at en tone eller en akkord blir sterkere fremhevet enn de andre og danner et tonalt sentrum. De andre akkordene står da enten i nært eller fjernt slektskap med denne hovedklangen, altså tonika (Benestad 1985:83).

Larsen og Maegaard nevner ledetonen som et viktig element i funksjonell harmonikk. Ledetonen tillegges på forhånd en strebefunksjon, enten oppover eller nedover. Siden ledetonen er sterkt knyttet til en tonal høremåte på diatonisk skalagrunnlag, er dens regelrette funksjon viktig for opprettholdelsen av skalagrunnlaget og dermed for den forbundne

tonaliteten (Larsen og Maegaard 1981:88). Men musikk trenger ikke inneholde ledetone for at man skal oppleve tonalitet.

Asbjørn Ø. Eriksen sier at de viktigste trekkene i klassisk funksjonsharmonikk er dur eller moll som skalagrunnlag, høy ledetone, tonika er hvilepunktet, akkordene er entydig tonikalske, dominantiske eller subdominantiske og det er klare mønstre i akkordprogresjonene. I modal harmonikk er det derimot kirketoneartene som danner skalamaterialet (Eriksen 2011). En poplåt kan bestå av klassiske funksjonsharmoniske trekk, men behøver det absolutt ikke. Modalitet er også vanlig å benytte i popmusikken. På grunn av de modale skalaenes grunntone finner man også her et tonalt sentrum. I pop, men kanskje først og fremst i rock, er mange harmoniske virkemidler hentet fra blues. Ifølge *Oxford Music Online* bør man tenke på disse "blåtonene" som variasjoner av en tone som dermed blir fleksibel (*Oxford Music Online* søkeord: blue notes). På grunn av denne fleksibiliteten oppnås det "rufsete" og upretensjøs preget man ofte finner i blues. "Blåtonene" har videre ført med seg utfordrende harmonikk og melodikk til populærmusikken. En fast tonalitet og modalitet gir uansett et fast holdepunkt på grunn av det tonale senteret. Følelsen av et tonalt holdepunkt svekkes altså ikke selv om man benytter modale skalaer eller blues-skalaer.

Larsen og Maegaard skiller mellom to forskjellige typer harmoniske sammenbindingsprinsipper, nemlig funksjonsaffinitet og substansaffinitet. De skriver at overgangen fra en akkord til en annen både kan være tydelig, men også meget utydelig. Man kan noen ganger lure på om et akkordskifte i det hele tatt har funnet sted. Innenfor romantisk harmonikk, altså vestlig kunstmusikk på 1800-tallet til begynnelsen av 1900-tallet, finner man ofte disse vage og flertydige overgangene. Larsen og Maegaard sier videre at begrepet affinitet forklares i den tonale harmonikk ut fra at akkorder kan ha en tiltrekningskraft mot hverandre. Her er det snakk om egenskaper som ved fortolkning tillegges de harmoniske forbindelsene og som også lytteren persiperer i sin bevissthet. Kadensenes funksjonsaffinitet kommer fram når de kvintbeslektede akkordene på hver side av tonika er med (Larsen og Meagaard 1981:69). Substansaffiniteten mellom akkorder beskrives på basis av akkordenes substans, det vil si forholdet mellom tonene akkorden består av (Larsen og Meagaard 1981:70). Affiniteten i substansaffinitet skapes av fellestoner og halvtonekritt fra akkord til akkord. Det som skaper substansaffinitet er at tonene beveger seg så lite som mulig under akkordskiftet, altså ved diatoniske eller kromatiske halvtonebevegelser (Larsen og Meagaard 1981:81). Senere i analysene vil jeg lete etter harmonisk substansaffinitet i musikken og i

tillegg få svar på om disse prinsippene, som først og fremst er hentet fra romantisk harmonikk, er å finne i den alternative popmusikken.

Harmonikk

Ingen eier en harmonisk progresjon. Lån og gjenbruk av dette finnes det flere eksempler på innenfor popmusikk og til tider kan det virke som at det er vanskelig å lage særegen harmonikk innenfor pop. Skalagrunnlaget i popmusikk er som oftest en dur-, moll- eller modal skala. Men er det slik at popmusikk som regel har en enkel og banal harmonikk? Før jeg går inn på eksempler på særegen harmonikk innenfor pop, vil jeg se nærmere på hva som er typiske harmoniske trekk i en poplåt. Sten Ingelf sier: ”Popen har genom åren påverkats av många olika musikstiler och har därför inte någon enhetlig harmonisk stil” (1982:7). Ifølge Ingelf er akkorder innenfor pop som oftest rene treklanger. De vanligste fargeleggingstonene er sus4 og add9, i tillegg til den høye septimen som ofte er med. Ingelf nevner vanlige harmoniske progresjoner i pop. Når det gjelder akkordprogresjoner var popmusikken tydelig inspirert av blues på 1960-tallet (for eksempel C-dur – F-dur – G7 – C-dur), men ser man på kvintsirkelen er det tydelig at man straks benyttet akkorder som også ligger lenger fra tonika (Ingelf 1982:6). Subdominantens subdominant er en akkord som skaper spesiell farge i progresjonene. Den byttes ofte ut som en erstatter for den tradisjonelle dominanten. For eksempel fra C-dur (tonika) – F-dur (subdominant) – B-dur (subdominantens subdominant) – C-dur. Denne er såpass mye brukt i pop at den ikke utgjør noen stor særegenhet (Ingelf 1982:13).

Vendinger man finner innenfor klassisk satslære finnes også i pop, for eksempel plagal kadens: kvartfall fra subdominant til tonika. I følge Ingelf er trinnvis parallellførte treklanger også vanlig i popharmonikk. Da klatrer man oppover eller nedover skalaen en hel eller en halv tone, og er innom både moll og durakkorder, alt etter som hva som passer innenfor tonaliteten, altså tonal parallellføring (Ingelf 1982:12). Trinnvise fallende bassganger er også meget vanlig (Ingelf 1982:17).

Låten ’Paparazzi’ av *Lady Gaga* (2009) er et eksempel på popmusikk med en klar tonalitet. Vel og merke har låten en molltonalitet på verset og en durtonalitet på refrenget. Dette er også et kjent fenomen innenfor popmusikken som fører til harmonisk variasjon. Verset består av akkordene c-moll – Ass-dur – c-moll – Ass-dur – f-moll. Disse danner denne progresjonen:

tonika – subdominantparallell – tonika – subdominantparallell – subdominant. Her er det ingen ledetone, men allikevel en klar tonika. Det spesielle som skjer etter verset er at låten ikke bare går fra moll til dur, men den modulerer til en ny toneart. Akkordrekken på refrenget ser slik ut: Ass-dur – Ess-dur – f-moll – Dess-dur, altså tonika – dominant – tonikaparallell – subdominant. Hver for seg har verset og refrenget konvensjonelle akkordrekker og tonalitetsfølelsen svekkes ikke. Allikevel skjer det noe spesielt i overgangene fra vers til refreng og fra refreng til vers, når moduleringene oppstår. Når man bytter fra moll til dur lar mange låtskrivere tonikaparallellen ta over til å bli den ”nye” tonikaen på refrenget, men *Lady Gaga* lar subdominant parallellen ta over (Ass-dur er c-moll sin subdominantparallell). Dette gir skiftet fra moll til dur en ekstra fornyende effekt og bidrar til en mer fargerik vending enn om Ess-dur (tonikaparallellen til c-moll) skulle tatt over som tonika på refrenget.

I låten ’Bad things’ av *Jace Everett* (2005) finner vi en e-molltonalitet. Akkordene er e-moll – H7 – a-moll i varierende rekkefølge. Disse tre akkordene utgjør hele låten og er tonika – dominantseptim – subdominant. Jeg vil ikke her gå nærmere inn på akkordprogresjonene, men gi et eksempel på bruk av ”blåtoner”. Gitarmelodier/improvisasjoner og vokalmelodien over denne akkordrekken fører med seg ”blåtonene” som befinner seg utenom e-mollskalaen. Disse oppstår på grunn av bending av gitarstrenger og glidende toner. Dette ”krydrer” helhetsuttrykket til låten. Klangen av steel-gitaren og den elektriske gitaren benyttes i høy grad til å frembringe disse ”blåtonene”. For å ta et eksempel starter låten med gitar som spiller tonene e – f_{iss} – e – g – e. Men det er ikke bare disse tonene som oppfattes. Før g antydes f_{iss}. Gitaren glir fra f_{iss} til g og i løpet av dette intervallet på en liten sekund antydes kvarttonen mellom f_{iss} og g. Låten består av en rekke slike antydninger til kvarttoner som egentlig ikke passer inn i en ren tonal sammenheng og dette gir et blues-preg. Allikevel mister man ikke holdepunktet (tonalitetsfølelsen) på grunn av den klare e-molltonaliteten som ligger i grunnen. Det bør nevnes at ’Bad things’ først og fremst er en country-låt og de nevnte virkemidlene er typiske for denne sjangeren. Låten har imidlertid ”oppført” seg som en populær poplåt med kommersiell suksess og radiospilling, i tillegg til at den generelt er musikalsk iørefallende.

Svevende tonalitet

Akkordene som følger etter hverandre i popmusikk er som oftest innenfor samme toneart. Dette kan gjøre musikken mer sangbar og lettere å huske. Men det finnes også artister som våger å gå nye veier innenfor akkordprogresjonene. Sten Ingelf snakker om

mediantforbindelser og at alle akkorder har fire medianter, altså akkordene som ligger en stor eller liten ters opp eller ned. Akkordprogresjonen kan da være som følger C-dur – Ess-dur eller G-dur – H-dur. *Jimi Hendrix* sin låt 'Angel' inneholder mediantforbindelser. Her er et eksempel på disse: B-dur – Dess-dur, H-dur – Ass-dur og Ess-dur – Cess-dur (1982:11). Mediantene kan være dur eller moll, dermed har alle akkorder åtte medianter. *Nirvana* brukte også en del mediantforbindelser, for eksempel i 'Lithium' hvor det er en liten ters fra A til C og en liten ters fra H til D. Ingelf mener dette fører til nokså uvanlig popharmonikk. Mediantforbindelsene kan føre oss vekk fra holdepunktet, men når tonikaen etter litt kommer føles det avspennende.

Det finnes forskjellige grader av svevende tonalitet. Noe kan for eksempel være en liten forstyrrelse som i form av en fjerntliggende akkord eller en utpreget dissonans. Noen harmoniske elementer kan føre til en enda mer tonalt svevende låt. Jeg vil først gi noen eksempler på kjente poplåter med særegen harmonikk hvor man til tider kan oppleve tonal forvirring. Disse låtene er ikke tonalt svevende i like stor grad som låtene jeg skal ta for meg i kapittel 4. Jeg kommer til å gå nærmere inn på begrepet svevende tonalitet i slutten av dette kapittelet.

'Wuthering Heights' av *Kate Bush* (1978) er en låt som inneholder en særegen akkordrekke og jeg vil nå gå nærmere inn på denne. Verset ser slik ut: A-dur – F-dur – E-dur – Ciss-dur (- Ass-dur). Det første akkordskiftet gir en mediantforbindelse fra A-dur til F-dur. Å gå fra F-dur til E-dur gir et kromatisk akkordskifte, men E-dur føles ikke fjern siden den er A-dur (tonika) sin dominant. Ciss-dur derimot er meget fjern og særegen. Den blir dominantparallellens variant og skaker nesten opp hele tonalitetsfølelsen på verset. Disse akkordene gjentas tre ganger og hver gang A-dur starter på nytt føles det avspennende. Verset avsluttes allikevel på Ass-dur som plutselig også føles avspennende. Å ha to avspennende akkorder på et vers virker ironisk nok "urovekkende". Senere oppdager man at låten faktisk har modulert til Ass-dur og at den føles avspennende på grunn av den utfordrende akkorden Ciss-dur (Dess-dur) som fungerer som en overgangsakkord, siden Dess-dur er Ass-dur sin subdominant.

Broen ser slik ut ess-moll – Gess-dur – F-dur. For seg selv indikerer denne rekken en b-moll tonalitet, men på grunn av versets akkordrekke blir ikke b-moll en akkord jeg "savner". Ingen av akkordene på broen gir noen særlig avspenning og det gjør broen til en del som skaper

sterk oppbygging og forventning. Når refrenget senere kommer oppdages det at broen fungerer som en indirekte modulasjon til Dess-dur, altså parallelltonearten til b-moll. Ess-moll er subdominantparallellen til Dess-dur og Gess-dur er subdominanten. F-dur er Dess-dur sin mediant og etter Gess-dur ville man istedenfor F-dur kanskje forventet Dess-dur sin dominant, altså Ass-dur, som i tillegg nettopp er benyttet som en avsluttende akkord på verset.

Refrenget er den delen av låten med mest funksjonell akkordrekke: Gess-dur – ess-moll – Ass-dur – Dess-dur – Gess-dur. Broen fungerte som en spenningsoppbyggende moduleringsdel i seg selv og på refrenget er tonearten klargjort. Man kan ikke snakke om 'Wuthering Heights' uten å nevne vokalen. Vokalen til *Kate Bush* er egentlig et kapittel for seg selv og utgjør sammen med akkordsammensetningene låtens særegne uttrykk. Melodien holder seg innenfor tonearten(e), men hun synger en oktav lysere enn hva som ville være "naturlig" for hvilken som helst annen sanger. Dette skaper en intens, nesten hysterisk vokalstemme som sent vil gå i glemmeboken. Vokalens uttrykk gir de forstyrrende akkordene en sterkere dramatik. Hun benytter også pentaton skala i vokalmelodien og dette skaper en spesiell effekt. Når teksten er "so cold" på refrenget synger hun fiss – giss – aiss – ciss – diss. Alle disse tonene er innenfor Fiss-dur, men de virker spesielt utplukkede siden de utgjør en pentaton skala. Bruken av det pentatone i vokalmelodien kan gi lytteren assosiasjoner til østlig verdensmusikk. Dette gjør låten meget melodisk interessant og iørefallende.

Både *Jimi Hendrix*, *Kate Bush* og *Nirvana* har særegne akkordprogresjoner. Disse er altså eksempler på populære artister som har tonale harmoniske særtrekk. Å lage ukonvensjonelle akkordprogresjoner er ikke et komplisert harmonisk "inngrep", men det kan føre til at låten skiller seg ut fra annen musikk i samme stil.

Andre musikalske elementer enn akkordforbindelser kan også forstyrre tonalitetsfølelsen. Spesielle intervaller i forhold til harmonikk og melodikk kan tilsløre, og dra oss vekk fra, holdepunktet. Jeg vil i tråd med dette nevne en låt hvor det ikke nødvendigvis bare er akkordprogresjonen som utgjør den "uvanlige" harmonikken, men også andre musikalske elementer. I 'Army of me' av Björk (1995) er den gjentagende bassgangen særegen på flere måter. For det første gjør klangen den tonalt tvetydig i seg selv siden det er en tone som er vanskelig å bestemme. Er det g eller gess? Jeg har etter nøye gjennomlytting funnet ut at bassgangen består av tonene c, ass, gess og b (se piler i figur 1 side 36). En mer toneartstro

bassgang ville benyttet tonen g istedenfor gess for dermed å skape en c-moll-lignende stemning. I motsetning til de andre tonene passer ikke gess innenfor c-moll skalaen. Om det er bevisst fra Björk sin side å forvirre lytteren med denne klangen er uvisst.

Figur 1: 'Army of me' vers

The image displays two systems of musical notation for the 'Army of me' verse. Each system consists of a vocal line (Voice) and an electric bass line (Electric Bass). The music is written in 4/4 time and C minor. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by a series of notes including a sharp (F#). The electric bass line features a descending chromatic pattern. The second system shows the vocal line with a triplet of eighth notes and the electric bass line continuing its pattern. Arrows in the bass line indicate specific notes.

Låten består av bass, vokal, trommer og små instrumentale støt, altså ingen rene treklanger. Bassgangen skaper uansett en slags c-moll tonalitet på verset. Vokalen ligger over innenfor denne skalaen, men også utenfor ved bruk av tonen ciss. Denne dissonansen er med på å lage en mystisk stemning på verset. Bassgangen på refrenget er d, dess, c. Den forstyrrer tonaliteten, men på grunn av verset får man fortsatt følelsen av at c er grunntonen. Det oppstår også her en rekke dissonanser sammen med vokalen. Vokalen synger toner innenfor skalaen eolisk c, altså ren c-moll, mens bassen har sin kromatiske nedgang.

Figur 2: 'Army of me' refreng

The image displays two systems of musical notation for the chorus of 'Army of me'. The first system shows the first two measures. The second system shows the next two measures, starting with a measure rest of three measures (indicated by a '3' above the staff) before the vocal line begins. The notation includes a treble clef for the voice and a bass clef for the electric bass. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of eighth and quarter notes, while the bass line features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

På andre refreng går både versets bassgang og refrengets bassgang samtidig. Bassen og vokalen fører en til tider tonalt dualistisk framdrift på den måten at de går i mot hverandre. Taktmessig følger de hverandre, men tonalt er begge elementene egenrådige og "uinteresserte" i hvilke toner den andre spiller eller synger. Man kan allikevel si at c er grunntonen på låten fordi bassgangen på verset og vokalen på refrenget benytter toner innenfor ren c-mollskala. Den spiller også betydelige roller på vokalens vers og bassens refreng. De skalafremmede tonene i låten kan til tider forstyrre tonalitetsfølelsen.

For alle disse nevnte artistene har særegen harmonikk hatt mye å si for deres personlige uttrykk og dermed også for deres suksess. Tonalitetsfølelsen kan forstyrres i enkelte av tilfellene, men det oppstår ikke svevende tonalitet i like stor grad som eksemplene jeg senere skal analysere.

Atonalitet er et begrep som det kanskje er lett å benytte litt for ofte. Som Vincent Persichetti sier i boken *Twentieth-century harmony : creative aspects and practice* (1961): "Atonality is a term loosely applied to music in which a definite key feeling has been weakened or lost, and to music in which no key gravitation ever existed" (Persichetti 1961:261). Svekket følelsen av å miste det tonale holdepunktet kan man raskt miste "fotfestet" og tanken om at musikken er atonal sniker seg på. Musikk trenger ikke være atonal selv om man ikke opplever en klar tonalitet i et kortere eller lengre strekk i musikken. I følge Persichetti oppstår nemlig atonal musikk først når forholdet mellom tonene er uten referanse til den diatoniske skalaen og melodien er komponert uavhengig av å være styrt av et harmonisk grunnlag. En som

komponerer atonal musikk favoriserer ofte det dissonerende og nytenkende, framfor det konsonerende og tradisjonelle (Persichetti 1961:261).

Ifølge *Oxford Music Online* er det generelt sett lettere å forstå hva som er tonalt fordi bak dette begrepet ligger en relativt høyt utviklet teori, mens ingen slik behjelpelig assistanse finnes bak begrepet atonalitet (*Oxford Music Online* søkeord: differences between tonality and atonality). Ofte, og spesielt innenfor pop og rock, er musikken heller tonalt svevende enn direkte atonal. Søker man på "Atonal pop" på internettkilden *google* får man for eksempel opp bandet *French for Cartridge*. Mange hevder dette bandet er "formed as an attempt to create atonal pop music" (*French for Cartridge's official webpage*). Men er musikken rent atonal eller bør man heller fastslå at det som oppfattes som atonalt heller bør karakteriseres som tonalt svevende tendenser? Dette vil jeg gå nærmere inn på i kapittel 4.

Hva betyr det at musikk er tonalt svevende? Persichetti sier at det finnes flere grader av tonalitetsfølelse. Det trenger ikke være et "enten/eller" innenfor musikken når det gjelder tonalitet eller atonalitet. Han forklarer: "At one extreme of the concept of key is tonality, the other extreme is atonality, and the point at which one ends and the other begins is indefinite" (Persichetti 1961:251). Det finnes altså en gradvis overgang fra det ene til det andre og befinner musikken seg innenfor denne overgangen er den tonalt svevende. Persichetti sier at i en melodi i et i utgangspunktet tonalt musikkstykke, kan etter hvert frigjøre seg fra de musikalske rammene slik at harmoniene etter hvert blir mer og mer dissonerende og kanskje til slutt får tonalitetsfølelsen til å forsvinne helt (Persichetti 1961:251). Larsen og Maegaard nevner denne overgangen ved å si at i den dur- og moll tonale harmonikkens senere utvikling og på overgangen til atonalitet skjer det stadig hyppigere at toner videreføres på en måte som ligner oppløsning av ledetonen, altså på en måte som gjør at ledetonen mister sin betydning. Ledetonefunksjonen blir her opphevet og erstattet av nabotonefunksjonen, som henger sammen med den tidligere nevnte substansharmonikken og kromatiske bevegelser (Larsen og Maegaard 1981:89-90).

For å forklare begrepet tonalt svevende generelt vil jeg si at for at musikk skal være tonalt svevende må lytteren forvirres - om ikke gjennom hele låten så i hvert fall enkelte steder. Lytteren forvirres ved at følelsen av å ha et harmonisk holdepunkt svekkes. Man kan lure på hva som er tonika eller grunntonen en stund, før svaret på hva som er det kommer fram. Det er ulike musikalske elementer som kan svekke det "trygge" holdepunktet. Melodiske

dissonanser, taktskifter, rytmisk artikulasjon er med på å gjøre musikken svevende sammen med harmonikken. Allan Moore skriver at harmonikk kan bestå av bare treklanger, men at nettopp sammensetningen av treklangene kan få progresjonen til å være uten funksjonalitet. Funksjonalitet stammer fra vestlig klassisk tonalitet der en spesiell akkord, i enkelte stiler, vil få en kompetent lytter til å forvente en eksakt fortsettelse i progresjonen. I tillegg poengterer Moore at vi må passe oss mot å forvente for mange akkorder innenfor rockesjangeren. Særlig ”blåtonene” innenfor blues gir musikken et harmonisk grunnlag uten den klassiske funksjonaliteten. Modalitet benyttes også mye (Moore 2001:53).

Dominantseptimakkorden med sin ledetone til tonika er den akkorden som sies å skape mest spenning. Med det mener man at ledetonen og septimen bygger det hele opp til en forventet avspenning. Mange lyttere tenker automatisk at etter en dominantseptim skal musikken lande på en tonika. På en annen side kan man si at selv om dominantseptimen skaper spenning, så gjør den ikke musikken mer spennende. Man vet jo hva som vil komme etter den og man overraskes ikke. Om noe annet enn en tonika kommer etter dominantseptimakkorden vil man derimot bli overrasket i større grad. Et tradisjonelt, funksjonelt mønster som består av tonika, subdominant, tonikaparallell (og kanskje en subdominantparallell om man er heldig), dominantseptim og en avsluttende tonika, kan se slik ut: C-dur – F-dur – a-moll – d-moll – G7 – C-dur. En progresjon som inneholder disse akkordene benyttes meget ofte i pop og rock. Samtidig er det ofte et poeng å vri litt på standardskjemaene, da det også er interessant å bli overrasket istedenfor å få servert det som er vanlig og forventet.

Det er mye som kan bidra til at man føler tonalitet i et musikkstykke. Persichetti sier at flere aspekter i musikken enn tonal draging og harmoniske grunnsteiner kan gi oss hint om holdepunkter:

Music may be brought into key focus by forces other than the tonal pull of chordal pillars. Key feeling may be created by an extremely dissonant chord refusing to become consonant, from a succession of simple chords resisting complex harmonic forces, from two culminating tonalities merging finally as a dominating polychord, from a group of important tones recurring at a decisive point, or from atonal music searching for a key at cadential points (Persichetti 1961:249).

Om vi oppfatter disse holdepunktene ved første lytting er usikkert, og gjør man ikke det vil jeg kalle musikken atonal eller tonalt svevende. Man kan stort sett slå fast at om man ikke er sikker på om musikken er tonal eller atonal, så er musikken tonalt svevende. Da har man allerede latt seg forvirre. Nøyaktig hva som gjør musikken tonalt svevende krever nærmere gransking.

Lady Gagas 'Paparazzi' og *Jace Everetts* 'Bad Things' er eksempler på populære låter som inneholder klar tonalitet, men som allikevel er tilsatt interessante vendinger som uventede modulasjoner og melodikk som leker med toner utenfor sin tonearts skala. Disse låtene er allikevel popmusikk uten store harmoniske utfordringer. Eksempler på poplåter med mer utfordrende harmonikk som til tider kan skape forstyrrelse av tonalitetsfølelsen er som nevnt 'Wuthering Heights' og 'Army of me'. Å benytte mediant, kromatikk og tonikaparallell variant i et og samme vers, hvilket skjer i 'Wuthering Heights', er besynderlig og interessant. Ikke minst fordi dette fremdeles er popmusikk. I 'Army of me' lar *Björk* bassgang og vokal utgjøre harmonikken på hele låten, sammen med korte instrumentale støt som plutselig oppstår. Dette skaper også et interessant harmonisk grunnlag og når man gjør dette på en så leken og kreativ måte, uten redsel for forvirrende dissonanser, oppstår tonale forstyrrelser underveis. 'Wuthering Heights' og 'Army of me' er bevis på at særegen harmonikk også kan finne sted innenfor pop-sjangeren og at tonale forstyrrelser ikke nødvendigvis fører til at en låt ikke lenger er pop.

Jeg vil nå oppsummere hvordan tonalt svevende tendenser kan forekomme innenfor en poplåt:

1. Akkordene kan være bygget på andre trinn enn hva musikkens gjeldende dur- eller mollskala indikerer.
2. Akkordene kan oppføre seg ikke-funksjonelt. Istedenfor en akkordprogresjon som for eksempel ser slik ut: D-dur, A-dur, h-moll, G-dur, kan den for eksempel se slik ut: D-dur, A-dur, ess-moll, b-moll. Asbjørn Ø. Eriksen skriver at man kan anvende akkordforbindelser som er utypiske for funksjonsharmonikken ved å benytte mediantforbindelser av 2. eller 3. grad og ulike typer progresjoner hvor stemmenes lineære bevegelser prioriteres framfor funksjonsharmoniske forbindelser, slik at harmonikken oppfattes som mindre målrettet mot en overordnet tonika (Eriksen 2011).

3. Skalagrunnlaget kan være noe annet enn dur eller moll. For eksempel kirketonearter, ”sigøynermoll”, anhemitone pentatone skalaer, heltoneskalaer eller oktaton skala (dim-skala) (Eriksen 2011).
4. En melodi kan inneholde toneartsfremmede toner og dermed være en selvstendig melodi som ikke lar seg styre av hvilke akkorder som spilles.
5. En instrumentaldel av en låt (oftest i form av forspill, mellomspill eller solodel) kan ha en toneartsfremmed natur. Melodien vil da ikke bare inneholde toner som hører hjemme i det harmoniske akkompagnementet.
6. Koring eller kontrapunktstemmer i hvilket som helst instrument kan inneholde dissonerende toner og være tonalt svevende i seg selv.
7. Det harmoniske akkompagnement kan være dissonerende i seg selv. Harmonikken trenger da ikke bare å bestå av toner fra samme dur/mollskala eller toneart.
8. En kombinasjon av flere av disse momentene kan gjøre musikken enda mer tonalt svevende.

Eksempler på popmusikk hvor tonalitetsfølelsen kanskje svekkes ytterligere enn i låtene jeg allerede har gått inn på vil jeg ta for meg i neste kapittel. Der skal jeg undersøke i hvilken grad det finnes populærmusikk som benytter seg av de nevnte momentene ovenfor og dermed om musikken er tonalt svevende.

Kapittel 4 – Analyser

Ut ifra redegjørelsene i kapittel 2 og kapittel 3 vil jeg nå analysere musikken som ikke kan sies å følge den popmusikalske ”oppskriften”. Harmonikk er det musikalske elementet som vil bli vektlagt i analysene. Låtene jeg vil utforske er ’Oooh!’ av *French for Cartridge*, ’Keep the dog quiet’ og ’Mount Alpentine’ av *Owen Pallett*, ’Himlen slukar träden’ av *Sekten* og ’Left Behind’ som jeg har skrevet selv. Før hver analyse vil jeg komme med en kort biografi. Jeg vil legge vekt på hva som er harmonisk særegent i hver låt, hvilke toner som skaper tonalt svevende elementer og hva som er utenfor tradisjonelle popmusikalske rammer, men også hva som gjør at låtene fremdeles kan settes innenfor populærmusikksjangeren. Enkelte steder i analysene vil jeg vise til punkter fra oppsummeringslisten i kapittel 3 (side 40-41), men ofte vil låtene inneholde elementer fra flere av punktene på listen. Etter hver analyse vil jeg diskutere hvilken effekt den særegne harmonikken har på hver låt. Skaper harmonikken noe nevneverdig eller understreker noe? Jeg vil her ta for meg både harmonikkens rent musikalske betydning og de utenommusikalske assosiasjoner den kan bidra til å gi. I henhold til dette vil det noen ganger være relevant å si noe om sangtekstene. Hva bidrar teksten til med tanke på låtenes harmonikk og omvendt?

Analyse av French for Cartridge sin låt ’Oooh!’

French for Cartridge er en duo som består av Catherine Kontz og Henri Vaxby. Begge utdannet komponister og sier at harmonikken i låtene deres kommer naturlig når de lager musikk (hentet fra e-post til forfatter fra Catherine Kontz i *French for Cartridge*, 21.4.2010). Det hevdes at de går bevisst inn for å lage atonal pop. Men kan man egentlig beskrive musikken som direkte atonal? Bandet gav ut sitt første album, *Cases*, i 2006. Låtene deres ble spilt på blant annet kjente britiske radiostasjoner som Radio 1, BBC Newcastle and Resonance FM. ’Oooh!’ er sammen med låten, ’Picture Negative’, en dobbeltsingel og den første singelen fra deres andre album, *Liquorice* (*French for Cartridge’s official webpage*). ’Oooh!’ kom ut som single i desember 2009. Den har fire ulike deler. Man kan kalle delene refreng, vers, bro og vals. Innenfor hver del er det gjentakelser av noen få takter. For å gi en kort oversikt over hvordan låten er satt sammen setter jeg opp denne rekkefølgen: Refreng, vers, bro, vers, bro, refreng, refreng, vals, halvt refreng, vers, vers. De ulike delene skiller seg fra hverandre på forskjellige måter og til sammen skapes denne litt rare, surrealistiske poplåten.

Refrenget

Jeg vil nå se nærmere på tre deler i låten 'Oooh!', nemlig refrenget, verset og broen. I disse tre delene finnes spesielle harmoniske særegenheter som er med på å gi låten et originalt preg.

Figur 3: 'Oooh!' refreng

The musical score for the 'Oooh!' chorus consists of three staves: Lead Vocals, Piano, and Bass. The Lead Vocals staff is in treble clef with a 5/8 time signature. It features three measures of the vocal line, each containing the syllables 'Oo - oh'. The Piano staff is in treble clef with a 5/8 time signature and contains a complex, dissonant piano riff. The Bass staff is in bass clef with a 5/8 time signature and features a simple, steady bass line. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Ifølge Catherine Kontz ble starten, det jeg kaller refrenget, til helt sist i komponeringsprosessen. Tanken bak "the Oooh! – riff", som hun kaller det, er at det skal føre til en "catchier opening", en mer fengende åpning (hentet fra e-post til forfatter fra Catherine Kontz i *French for Cartridge*, 21.4.2010). Når de fleste andre popband skal lage en fengende åpning, er neppe 5/8 dels takt kombinert med 2/8 dels takt det første de kommer på. Dette er altså *French for Cartridge* sin versjon av en fengende åpning og jeg vil definitivt kalle den fengende, til tross for den ukonvensjonelle taktarten. De fire taktene gjentas to ganger og refrenget kommer fire ganger i løpet av låten. De tre første taktene er like og det er disse som er mest interessante å se nærmere på siden den siste takten er harmonisk entydig da den består av tonen f i alle instrumenter. Låten starter i en G-durakkord, men piano går raskt videre til å spille tonen ass. Dette fører til et intervall bestående av en liten none. Det er pianoet som skaper den melodiske framgangen her siden det har et melodisk riff. Bassen har g hele veien og musikken blir dissonerende, særlig når pianoet spiller ass. Hver av de tre taktene slutter med tonene c og ass i pianoet, d i vokal og g i bass. Dette utgjør også en dissonerende akkord, men hele tiden får man følelsen av at g er grunntonen, siden den ligger som en bordun-tone i bunnen. Pianoriffet er forvirrende siden de spesielle tonene som skaper dissonansene, føles uavhengige av bassen og heller ikke er del av noen spesiell treklang eller funksjonell akkordrekke. De tre siste tonene i pianoriffet, ess – d – c, kan lure lytteren til å tro at hele takten skal ende i en tonal c-mollakkord (se figur 3). Her er det mollskala-nedgangen som gir dette inntrykket. Man finner heller ingen forandring i bassen her, hvor g kunne gått over til c for å få en c-moll, og ass spilles i tillegg til c i pianoet. Låten lar seg altså ikke lede av en

funksjonsharmonisk progresjon her. For å oppsummere refrenget vil jeg si at tonen g i bassen gir et holdepunkt og en grunntonefølelse på refrenget. De andre nevnte musikalske elementene forsøker å forstyrre for borduntonen g som ligger i grunnen og det er disse som kan til tider arresteres i forsøk på tonal forstyrrelse. Det finnes ingen ters i g-akkorden, verken b eller h. Om vi tenker at g er grunntonen, vet vi ikke om låten går i moll eller dur. Siden tersen i c-moll er tilstede kan man også tro at dette er hovedtonearten på refrenget. Alle tonene i denne delen passer innenfor en frygisk g-skala og en c-mollskala, men b er utelatt. Samtidig er pianoriffet til tider i harmoni med basstonen og så plutselig i disharmoni med basstonen (jamfør punkt 7 i oppsummeringslisten side 41: Dissonerende akkompagnement i seg selv).

Verset

Verset består av fire like takter (se figur 4 side 45), med unntak av at d går over til c i avslutningsakkorden i annenhver takt. På første og tredje takt av verset spiller piano g og d, mens gitar spiller d, ess, g og b. Gitar spiller det samme i hele takten, mens piano ”hopper” mellom forskjellige toner som også finnes i gitarakkorden. Pianoet som hopper fra tostrøken oktav til enstrøken med høyre hånd, kan få lytteren til å tro at harmonikken er særere enn hva den egentlig er. Men de spiller faktisk bare tonene som tilhører en Ess-maj7-akkord i første og tredje takt. Det at gitar gjør om den tostrøkne d'en til en c gjennom hele andre og fjerde takt og det at piano avslutter med c istedenfor d, skaper en c-moll7-akkord på slutten i disse taktene. Piano avslutter andre og fjerde takt med en c-molltreklang. Vokalen slutter også på c. Gitar avslutter disse taktene med en c-moll7-akkord. Dette er altså en ikke spesielt merkelig tonesammensetning.

Figur 4: 'Oooh!' vers

Musical score for the 'Oooh!' verse. The score is written in 7/8 time and consists of five staves: Lead Vocals, Voice, Piano, Electric Guitar, and Bass Guitar. The Lead Vocals staff shows a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes. The Voice staff shows a similar melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The Piano staff shows a complex accompaniment with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in the first measure. The Electric Guitar staff shows a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Bass Guitar staff shows a simple bass line with quarter notes and rests.

Musical score for the 'Oooh!' verse, showing a different arrangement. The score is written in 7/8 time and consists of five staves: Ld. Vox., Voice, Pno., E. Gtr., and Bass. The Ld. Vox. staff shows a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a triplet of eighth notes in the first measure. The Voice staff shows a similar melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The Pno. staff shows a complex accompaniment with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in the first measure. The E. Gtr. staff shows a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Bass staff shows a simple bass line with quarter notes and rests.

To vokalstemmer veksler mellom å synge annenhver takt, først hovedvokalen, kvinnestemmen, så mannstemmen. Mannstemmen fungerer som et ekko, mye på grunn av klangen, som får stemmen til å høres ut som en mann som roper gjennom en telefon. Teksten han synger er vanskelig å få med seg. Kvinnestemmen er tydelig og føles derfor nærmere.

Denne vekslingen mellom ulike klangfarger gir et tosidig inntrykk av verset, som egentlig kunne vært enklere og mindre oppsiktsvekkende om bare kvinnestemmen hadde sunget på det. Den klanglige vekslingen er kanskje mer utpreget enn harmonikken, som man raskere blir ”kjent med”, siden akkompagnementet gjentas i hver takt.

På verset er det vanskelig å si noe om harmonikken uten å si noe om rytmikken. Bassen spilles på første, tredje og femte åttendedel og akkordene svares med korte støt på andre og fjerde åttendedel. Dette kunne brått blitt en tradisjonell tung – lett – tung – lett – form, men når to lette avslutter hver takt stopper drivet nesten helt opp. Syv åttendedelstaktarten skiller hver takt fra hverandre. Man får en sterk følelse av oppdeling, at hver takt er adskilt fra den neste. Den nevnte vokalklanglige vekslingen understreker dette. Rytmikken utgjør grunnlaget i verset og akkordene som spilles høres litt vilkårlig ut. Man kan få inntrykk av at de kunne spilt tilfeldige akkorder og likevel beholdt en jovial stemning gjennom det lystige ”ompa-ompa”-preget.

Gitar og piano spiller toner som passer sammen og danner nokså konvensjonelle akkorder. Sammen med bassen blir saken litt annerledes. I første takt starter den meget tonalt med d og g og forandrer seg til c, g og ess i andre takt. Hvis vi hadde hørt basslinjene for seg selv her, hadde vi trodd at hele akkordprogresjonen forandret seg fra g til c til ess. Men sammen med akkompagnementet passer den inn i g-moll(b6) i første takt og c-moll9 i andre takt. I tredje takt har bassen d, ess og g, noe som på en måte er tilbake til g-harmonikken som de andre instrumentene fortsatt har. I fjerde takt passer basstemmen i c-moll9 harmonikken igjen. Det veksler altså mellom en c-moll- og g-mollstruktur. Tonene som gjentas gjennom hele verset kunne passet innenfor både eolisk c og eolisk g. Tonene smelter nesten strukturene sammen siden de tas i bruk i alle taktene. Dermed er det tonalt tvetydig hva som faktisk er sentraltonen på verset, er det c eller g?

Broen

På broen, eller ”the middle bit”, som Catherine Kontz kaller den, er det mye å ta tak i. Her er det flere elementer som forvirrer, men kanskje først og fremst rytmikken. I tillegg var det vanskelig å få med seg den eksakte pianomelodien. Etter hjelp fra komponisten selv har jeg fått skrevet det ned på noter. Vokalen synger meget glissando fra tone til tone. Man kan bli lurt til å tro at det er vokalens rytme som indikerer hvor taktstrekene skal være, men den har en del synkoper. Hun synger i andre takt det ”djevlelske” intervallet tritonus, fra tostrøken d til

enstrøken ass. Vokalen lander i en tonal melodi ved å på andre linje komme inn i en klar b-toneart, ved og gå fra enstrøken b til enstrøken f.

Figur 5: Broen

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Figur 5: Broen'. The first system includes three staves: 'Lead Vocals' in treble clef, 'Piano' in grand staff (treble and bass clefs), and 'Bass Guitar' in bass clef. The second system includes three staves: 'Ld. Vox.' in treble clef, 'Pno.' in grand staff, and 'Bass' in bass clef. The music is written in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first system shows a vocal line starting on a dotted quarter note, followed by a piano accompaniment with a complex, chromatic melody. The second system continues the piano accompaniment and bass line, ending with a final chord in the piano part.

Skalagrunnlaget til pianomelodien er c-eolisk. Denne delen beveger seg fra akkorden c-moll (første skalatrinn) i første takt til akkorden B-dur på (syvende skalatrinn) i takt fire til seks. Pianomelodien her har disse tonene b, c, d, f, ass. Til sammen utgjør disse en B9-akkord. Delen avsluttes ved å lande på en c-moll9-akkord. På grunn av den synkoperte vokalmelodien og den klatrende pianostemmen (som inkluderer en anselig mengde toner) får denne delen et svevende uttrykk selv om den ikke er spesielt tonalt svevende når man ser nærmere på tonene.

Det kan være vanskelig å holde takten når man hører på den, men Catherine Kontz sier at den er spilt inn med metronom og faktisk skal være helt taktfast. Man kan først få inntrykk av at den har et rubato preg over seg, men det har den altså ikke. Taktskiftet hjelper til å forvirre på denne delen også. B9 fungerer som dominantparallellen til c-moll. Vi får en eolisk bassgang når tonen b blir lav ledetone mot en c. C-moll er det nærmeste vi da kommer en avspennende tonika, selv om den heller ikke er en "naturlig" avslutning. Skulle vi ha tenkt innenfor klassisk tonalitet ville det være mer naturlig at delen sluttet med en Ess-dur, tonikaparallellen til c-moll. Vi hadde da fått den høye ledetonen som *French for Cartridge* har klart å unngå gjennom hele låten. Funksjonsharmonikken hadde da vel å merke ødelagt den drømmende

atmosfæren i låten. Blant annet er den lave ledetonen viktig for stemningens svevende uttrykk.

Catherine Kontz og Henri Vaxby er inspirert av sjangere utenom populærmusikk og liker å erte sine lyttere ved til tider å la 'Oooh!' være rytmisk svevende i tillegg til å ha en særegen harmonikk. Låten kan på grunn av dette virke mer tonalt komplisert enn hva den faktisk er. Noen vil kanskje si at denne låten ikke kan betegnes som en poplåt på grunn av at disse elementene er såpass grunnleggende for låten og at slikt ikke passer inn i popmusikk. Andre vil hevde at låten utfordrer popmusikken fordi den i tillegg til å inneholde de tilsynelatende svevende elementene, også blander sammen stiler som er typisk for kunstmusikk, progressiv rock og pop. Jeg tror det er den særegne harmonikken som gjør låten til en spesielt utfordrende poplåt og at det er derfor noen kan være skeptiske til å kalle den pop.

Persichetti sier dette om tonalitet: "Tonality does not exist as an absolute. It is implied through harmonic articulation and through the tension and relaxation of chords around a tone or chord base" (Persichetti 1961:248). For at vi skal oppdage om det finnes tonalitet i musikk må vi legge merke til den harmoniske artikuleringen: Hvilke harmonier som kommer hvor og hvor tydelig de kommer til uttrykk. I 'Oooh!' sitt tilfelle er det basstoner, eller borduntoner, som antyder en grunntone, for eksempel på refrenget. Det at det er gjentakelser av toner og harmonier gir også en følelse av holdepunkt, selv om man ikke lett kan sette musikken inn i en tonal sammenheng. Man blir raskere vant til å høre noe som gjentas flere ganger i løpet av en låt, uansett hvor uvanlig det er.

Effekt

Hvilken effekt har den svevende tonaliteten på de ulike stedene i låten? Gir den mening, skaper noe eller understreker noe i teksten? Hva bidrar den til med tanke på låtens form og oppbygging? Teksten er ikke lang og desto viktigere blir hvert ord i den. Teksten til refrenget består bare av låttittelteksten: "Oooh! Oooh!" Spesielt trommene understreker begynnelsen av hver takt sammen med vokal. Dette er med på å gi en skremmende effekt. Vokalen starter rett på begynnelsen av låten sammen med resten av instrumentene, altså uten noe forspill. Sammen blir dette som et startskudd. Om de sang på norsk kunne de like gjerne sagt: "Bø! Bø!" (Selv om det da hadde blitt en enda mer humoristisk og teatralisk sang.) Den første akkorden er ikke spesielt dissonerende siden den består av tonene g og d, men piano går raskt videre til en tostrøken ass og fortsetter med sin mystiske melodi. Siden teksten "Oooh!" ikke

har noe dypere mening enn at det lett assosieres som skremsel fra spøkelses, kommer det mer an på hvordan det synges enn hva ordet betyr. Jeg synes teksten sammen med musikken gir låten oppmerksomhet, akkurat som de vil opplyse om noe påtrengende nødvendig eller advare om noe.

På grunn av den enkle vokalmelodien og tung – lett – tung – lett – rytmikken, er verset en stor kontrast til det intense refrenget. Sammen med versets form kan teksten virke som en barneregale. Staccato-rytmen i akkompagnementet og pianoets hoppende stemmeføring, hvor den høyeste tonen er tostrøken g og den laveste lille c, er også med på å understreke dette. Teksten er som sagt kort og kryptisk, og det er ikke lett å finne ut hva tankene bak den kan være uten at man gjør en granskende analyse av den. Nettopp det at den er diffus blir understreket av den særegne harmonikken. Dermed skapes det her et underlig karnevalsk univers.

Broen som kommer to ganger består i likhet med refrenget av meget få ord. Til gjengjeld er dette store ord som gir lytteren nokså konkrete assosiasjoner. I tillegg blir disse fire ordene sunget over den delen som kan virke mest svevende, både med tanke på harmonikk og rytmikk: ”Exclusive, exquisite”, ”hysteria, mysteria”. Det er lett å havne i fantasiland når man hører disse. Her også er det måten de synges på, glissando, som skaper det spesielle uttrykket. Vokalene i ordene er lange, tonene er færre og de dras ut i motsetning til pianoet som har mange toner på like lang tid. På den måten er det lettere å legge merke til hva begge instrumentene synger og spiller på samme sted. Teksten, vokalen, rytmikken, dynamikken (som særlig cymbalene vektlegger) og den drømmende melodien i piano blir til sammen en effektfull blanding av mange forskjellige elementer. Hele denne sammensetningen av elementer kan sies å være svevende. Allikevel holder piano og bass trådene ved å spille jevn rytme som passer på at det hele ikke sklir ut til en vill og urytmisk videreføring. Oppsummerende kan vi si at broen gir oss tvetydige forestillinger, men holder seg allikevel innenfor fastsatte rammer.

Det at de ulike delene er såpass forskjellige fra hverandre og har hvert sitt preg gjør låten til en fargerik og sammensatt opplevelse. Låten løftes ut av de ”popmusikalske” rammene på grunn av den særegne harmonikken som finnes i hver del. Harmonikken skaper spesielle stemninger i låten, som skremsel, redsel og ”advarsel” på refrenget, jovial og barnslig munterhet på verset og drømmende forvirring på broen. Låten får dermed et mer teatralisk

preg enn den ellers ville fått uten disse særegne harmoniske elementene. Noen vil kanskje si at 'Oooh!' ikke passer inn i kategorien pop. Hvilken sjanger den passer best inn i er imidlertid ikke så viktig for meg å presisere her. Men setter man ordet alternativt foran pop får man uansett større spillerom til å benytte særegen harmonikk og allikevel befinne seg innenfor populærmusikksjangeren.

Avslutningsvis vil jeg legge til at valsen, som er den delen jeg ikke har sagt noe om ennå, ikke har en like særegen harmonikk som de andre delene. Derimot gir valsen låten et ytterligere karnevalsk preg. Teksten på valsen understreker dette siden den gir oss assosiasjoner til både karusell og godteri, samtidig som den beskriver et tog som faktisk løper sakte ("A train is running, running. Slow it goes." Se vedlegg: 'Oooh!'). Dette understreker den forvirrende og surrealistiske stemningen som manes fram av de harmoniske særegenhetene i de andre delene av låten.

Analyse av Owen Palletts 'Keep the dog quiet' og 'Mount Alpentine'

Owen Pallett er en kanadisk låtskriver i tillegg til fiolinist og sanger. Han har lenge vært hovedpersonen i bandet *Final Fantasy*, men gav i 2010 ut platen *Heartland* på eget navn. Konsertene han holder er preget av sampling og looping. Låten 'Keep the dog quiet' er en typisk loop-låt hvor et harmonisk tema gjentas. Pallett sine låter bygges opp med flere lag og jeg skal blant annet se nærmere på hvordan han oppnår utvikling selv om det harmoniske mønsteret gjentas gjennom hele låten.

På platen *Heartland* kommer 'Mount Alpentine' rett etter 'Keep the dog quiet'. På begge låtene er fiolinstemmene viktige for det harmoniske grunnlaget. Det høres ut som at 'Mount Alpentine' er en del av 'Keep the dog quiet' eller en videreføring av den. Owen Pallett framfører de to låtene i samme rekkefølge på konserter som på platen. Jeg velger derfor å analysere begge låtene.

'Keep the dog quiet'

Persichetti skriver at en melodi i et i utgangspunktet tonalt musikkstykke, kan etter hvert frigjøre seg fra de musikalske rammene slik at harmoniene blir mer og mer dissonerende og kanskje til slutt får tonalitetsfølelsen til å forsvinne helt (Persichetti 1961:251).

Låten starter med en enstemt melodi. Ved neste gjennomgang kommer en akkordtone til over hver tone og vi får et grunnmønster (se nederste fiolin og bass i figur 6 side 53). Dette rytmiske og harmoniske grunnmønsteret gjentas gjennom hele låten. Jeg deler opp grunnmønsteret ved å kalle de tre første akkordene, giss-moll – e-moll – g-moll, for A-delen og de to siste akkordene, H-dur – e-moll, for B-delen. Dette spilles pizzicato hele låten. Siden Pallett looper fiolinen er det ikke noe problem å spille fullstendige treklanger eller andre rytmiske støt over grunnmønsteret i en konsertsammenheng. B-delen gjentas to ganger. Alt dette repeteres gjennom hele 'Keep the dog quiet' 13 ganger og går dermed inn i Lidovs repetisjonskategori *tekstural repetisjon*, siden dette er en idé som gjentas flere enn fire ganger.

H-dur er tonika og giss-moll tonikaparallellen. Både e-moll og g-moll er utenfor H-dur sin nærmeste omkrets i kvintsirkelen. A-delen gjentas tre ganger og det gjør at g-moll på en måte leder mot giss-moll, siden alle tonene løses et halvt trinn opp. Man får allikevel ikke noen ordentlig avspenning før B-delen som starter med tonika. A-delen bygger opp spenningen før B-delen gir oss avspenning. Akkordrekken giss-moll – e-moll – g-moll er andre grads mediant-forbindelser, hvilket betyr at de er tersforbindelser med bare en fellestone (jamfør punkt 2 side 40: Ikke-funksjonelle akkordforbindelser). Slike forbindelser ligger i utkanten av funksjonsharmonikken og ble først tatt i bruk på 1800-tallet av blant andre Liszt. Siden disse tre akkordene gjentas oppstår substansaffinitet mellom g-moll og giss-moll. Her beveger alle tonene seg opp et halvt trinn: g til giss, b til h og d til diss.

Det forventes en gjentakelse fra start når hele grunnmønsteret avsluttes på e-moll som ikke føles som en avsluttende akkord. Giss-moll som det hele starter med kan først oppfattes som tonika før man hører H-dur. Giss-moll hadde blitt en mer avspennende akkord om Pallett valgte å avslutte hele låten på den. E-moll gir den først så avspennende B-delen en mer kompleks avslutning.

Pallett starter på tonen g i vokalen og ligger bare på den gjennom to hele takter. Tonene er lange i forhold til det pizzicato grunnmønsteret i fiolin. Det virker som at han legger vekt på denne g'en og at det dissonerende intervallet mellom giss og g er viktig for han (jamfør punkt 4 side 41: Melodi med innhold av toneartsfremmede toner). En liten sekund (eller mer teoretisk riktig, en forstørret prim) skaper en spesielt kraftig spenning. Siden han starter vokalen på g og lar den spille hovedrollen gjennom tre takter, settes lytteren på pinebenken i

vent om at den oppløses i det hele tatt. Det gjør den ved at Pallett fortsetter vokalmelodien godt plantet innenfor H-dur sin skala på B-delen.

Allan Moore skriver om "open-ended repetitive patterns" hvor et harmonisk mønster gjentas gjennom en hel låt. 'Keep the dog quiet' har et slikt mønster som gjentas gjennom hele låten. Han sier også at å basere en hel låt på et mønster kan føre til kjedsomhet om man ikke utvikler strategier som unngår akkurat det (Moore 2001:55-56). Når man har et harmonisk grunnmønster som går gjennom en hel låt må man kanskje være ekstra kreativ for å konstruere de forskjellige delene man ofte har i populærmusikk. Man har også stor frihet til å gjøre nesten hva som helst av utbrodering over det som loopes, fordi alt som ikke er likt som grunnmønsteret vil bli lagt merke til. Til gjengjeld må man være bevisst på at utbroderingen over grunnmønsteret ikke overskygger melodien eller gjør det vanskelig for lytteren å holde oversikten. Hvorfor er det viktig at lytteren skal holde oversikten over de ulike delene i en låt som 'Keep the dog quiet'? Et rytmisk og harmonisk mønster som loopes gjennom en hel låt kan føre til kjedsomhet om det ikke skjer noe annet musikalsk i tillegg. Veldig mye av dagens nye musikk har en rytmisk loop som går og går, for eksempel innenfor elektronisk dansemusikk og hip-hop. Men da har man ofte en forandring i det harmoniske for å atskille vers og refreng. I 'Keep the dog quiet' er det både det harmoniske og det rytmiske som loopes, derfor blir det en større utfordring og utforme ulike deler innenfor dette. Men vi oppdager utvikling sammen med gjentakelsene i låten, og dette fører til en oppfatning av inndeling. Pallett har klart å ramme inn de ulike delene, som vers og refreng, først og fremst på grunn av vokalmelodi og dynamikk.

Andre instrumenter enn det som er notert i noteeksemplet som horn, fløyte og bratsj, har korte løp og melodier. Disse kommer til og forsvinner like raskt. Jeg har notert tonene som først og fremst danner basisen for grunnmønsteret. På neste side ser man det som skjer siste gjennomgang før mellomspillet.

Figur 6: 'Keep the dog quiet'

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line, violin, and bass. The violin part is marked 'tremolo' and has a glissando effect indicated by a downward arrow. The second system starts at measure 5 and includes the instruction 'andre gjennomgang' (second run-through) above the violin staff, with an upward arrow pointing to a specific note. The third system starts at measure 8 and continues the piece.

Det er mange grunner til at det dannes en kraftig spenning i dette partiet. Fiolinen som er markert med de lange tonene i noteeksempelet spiller tremolo. Tonene beveger seg glissando et halvt trinn oppover og lander etter hvert i tonika. Jeg vil nå se nærmere på hva hver dissonerende tone i oppbyggingsfiolinene (se piler i figur 6) tilfører harmonisk. I takt fire og fem i noteeksempelet ser vi at tremolo fiolinen spiller tonen *hiss* mens grunnharmonikken er *giss-moll – e-moll – g-moll*. Den fører til at vi får en *giss-akkord* bestående av både *mollters* og *durters*. Denne tvekjønnede akkorden velger jeg å kalle en ”*transakkord*”. Dette er nokså radikalt innenfor populærmusikksjangeren. Mange vil sikkert legge merke til at denne tonen er uortodoks og tro at det er noe komplisert som skjer harmonisk. Egentlig er det ikke særlig komplisert det som skjer, men virkningsfullt, selv om det er et enkelt musikalsk inngrep med

bare en tone som ”forstyrrer”. Videre i takt fem fører hiss til at vi får en e-moll med forstørret kvint og en g-moll sus⁴. En forstørret kvint er nok mer utradisjonelt innenfor populærmusikksjangeren enn en sus⁴. I takt seks løser fiolinmelodien seg opp til ciss og den skaper en giss-moll sus⁴. I tillegg finnes ciss i vokalmelodien. I takt sju går fiolinmelodien opp til d og her oppleves den sterkeste ledetonen (se piler i figur 6 side 53). D i giss-moll gir en forminsket kvint, altså tritonus. Dette intervallet skaper harmonisk uro (jamfør punkt 4 fra oppsummeringslisten side 40, som igjen fører til punkt 7: Melodi med toneartsfremmede toner fører til et dissonerende akkompagnement). Når både tonene d og ciss legges til over en giss-moll skapes ikke bare et tritonusintervall, men også en akkord med tillagt sekunddissonanse. Persichetti sier at når man legger til et sekundintervall til treklanger eller firklanger dannes ikke sekundakkorder, men akkorder med tillagt sekund (Persichetti 1961:121). Tonen d er en mer vanlig tone innenfor akkorden e-moll hvor vi får en septim og i g-moll hvor den er kvinten. Tritonus-intervallet er ikke hørbart lenge siden giss-moll akkorden i grunnmønsteret bare ligger der en fjerdedel inn i takt sju.

Når fiolinmelodien lander på diss i takt åtte og ni, oppnås en enorm avspenning. Siden H-dur er tonika kunne avspenningen vært enda større om melodien krøp kromatisk opp mot grunntonen h og ikke diss. I takt åtte er det vokalmelodien som utmerker seg siden den ligger på giss, som er H-dur sin sekst, før den lander på fiss.

Fiolinens toner hiss og d får det til å høres ut som om noe nesten malplassert er blitt putt inn i låten. Fiolinen er på intens jakt etter avspenning. Dette tilfører et ”harmonisk crescendo” selv om volumet ikke heves. Delen som er transkribert i noteeksempelet gjentas uten vokal som et mellomspill etter første gjennomgang. I den nest siste takten går plutselig fiolinmelodien opp til tonen eiss (se pil i figur 6 side 53) og følger altså ikke ”regelen” om streng kromatisk oppgang her. Dette kommer som en overraskelse etter den kromatiske oppbyggingen. Eiss blir tritonus i H-dur. De avspennende taktene får ikke lov til å avslutte sekvensen allikevel selv om man blir lurt til å tro det etter første gjennomgang.

’Mount Alpentine’

Låten kan høres ut som en krig mellom vokalen og resten av instrumentene. Vokalen har i seg selv en tonal melodi og prøver ”desperat” å få den fram mens harmonikken gjør hva den kan for å rote det til for den. Det harmoniske grunnlaget virker først kaotisk og umulig å sortere ut. Det transkriberte nedenfor er derfor de tonene jeg synes bemerker seg tydeligst. I tillegg til

de noterte instrumentene er elektrisk gitar med på tilsløringen av tonene. Gitaristen spiller tremolo på samme måte som fiolin, bare med plekter og ikke bue. Dette tilfører harmonikken en ytterligere anspent effekt. Det kan høres vilkårlig ut og kanskje de tenker at det ikke er så nøyte hvilke toner man spiller så lenge man får fram det ønskede dramatiske uttrykket.

Figur 7: Mount Alpentine

The image shows a musical score for 'Mount Alpentine' in 4/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems of three staves each. The top staff is labeled 'vokal' (vocal) and contains a melodic line with various intervals and a final cadence. The middle staff is labeled 'fiolin' (violin) and features a tremolo effect on the first measure, followed by sustained notes. The bottom staff is labeled 'bass' and provides a harmonic foundation with sustained notes. The second system starts at measure 5 and continues the vocal and instrumental parts.

Sammensettingen av vokalmelodi og instrumentmelodikk er det som skaper den mest tonalt svevende harmonikken her. Jeg valgte å notere låten i B-dur siden vokalmelodien tydelig er innenfor det, med unntak av takt seks. Samtidig høres det ut som at fiolin og bass fortsetter som i 'Keep the dog quiet', å spille i H-dur.

Jeg vil først se på de fire første taktene som gjentas. I takt tre føler jeg en tonika. Grunnen til det kan være at både bass og fiolin spiller h som var tonika i 'Keep the dog quiet'. Spiller man vokalmelodien alene og legger på akkorder som ville vært tonalt naturlig til den, får man B-dur (tonika) i de to første taktene og F-dur (dominant) i tredje takt før det går tilbake til B-dur i fjerde takt. Disse akkordene synes tonalt passende på grunn av at vokalmelodien synger tonene innenfor disse treklangene. Men det er ikke denne harmonikken vi finner her. Fiolinen starter med den klatrende melodien og i de fire første taktene er f, g, a, h innenfor H-durskala, mens f og g er utenfor. G i bass og fiolin (sammen med d i vokal) i takt én, er skalaegne i h-moll. Det er derfor ikke like lett å sette en fast toneart på bass og fiolin alene, som det var på vokal alene. Grunnen til at jeg får tonikafølelsen i takt tre kan være fordi fiolinmelodien leder opp til tonen h. Bassen understreker fiolinmelodien ved å spille g når

fiolin starter på g, og h når fiolin når opp til h. Bass kan generelt være et viktig holdepunkt i det harmoniske grunnlaget siden den ofte spiller grunntonen. Om den her skulle spilt grunntonene som er g og h, kunne akkordene over, for eksempel, blitt G-dur og H-dur. Disse to akkordene er ikke i nær slekt funksjonsharmonisk.

I den første av de fire siste taktene har fiolin gått ned til d, mens bassen fortsetter sin repeterte stemme. Tonene g og d sammen kan gi inntrykk av en slags G-akkord og her bidrar faktisk vokalen til dette ved å starte på d i sammen takt. G og d er også skalaegne som sjette og tredje trinn innenfor h-moll. I takt seks synger vokalen to toner den ikke har sunget før. Fiss skaper en liten sekund sammen med bassens g og diss en liten sekund med fiolinens d. Når den glissando overgangen fra takt seks til takt sju kommer virker det som at instrumentene blir ”skrudd” inn til å klinge harmonisk, som at det er en stor, felles stemmeskrue på alle instrumentene. Bass og fiolin spiller h og fiss i takt sju, og det gir en H-akkord. Vokalens tone a bidrar her til en H7 uten ters. Låten slutter med h i bass, fiss i fiolin og f i vokal. Til sammen blir det en meget ambivalent H-akkord med både ren kvint og tritonus.

Siden vokalen synger innenfor B-dur når man kunne besifret låten med H-dur, og enkelte steder med h-moll, oppstår det åpenbart en del tonalt svevende elementer (jamfør punkt 7 side 41: Akkompagnementet er dissonerende i seg selv). Vi finner heller ikke klare treklanger. I tillegg finnes det noen toner i den forvirrende harmonikken som ikke er lett å identifisere. Disse tonene er viktige for låten siden de forsterker det tonalt svevende uttrykket. Jeg forholder meg uansett først og fremst til de lettest hørbare tonene. Selvfølgelig oppstår en rekke dissonanser. I andre takt har vokalen f, fiolin giss og bass g. Dette utgjør en akkord bestående av en stor sekund og en liten sekund. I takt tre har vokalen blant annet b mens fiolin og bass har h, en liten sekund. En liten sekund får vi også i takt fire og åtte hvor vokalen har f, mens fiolin har fiss og bass fortsatt ligger på h. Sammen med bassens h er det lett å få følelse av en H-akkord om man ser bort fra vokalen her.

Låten er bygget opp med en form for polytonalitet. En kombinasjon av to tonearter samtidig som her kan mer korrekt betegnes som bitonalitet. Persichetti sier at selv om hvert tonale plan har sitt eget senter føles en tonika mer regjerende på grunn av bassen (Persichetti 1961:255). Det er uansett vanskelig å fastslå en tonika i ’Mount Alpentine’.

Det er naturligvis en pause i mellom de to låtene på platen, men siden fiolinen fortsetter med samme spillestil, tonetilsørende tremolo, tenker man ikke nødvendigvis over at platen skifter spor. På konserter spiller Pallett låtene etter hverandre uten pause. Tremolo-tonen som fiolinen avslutter med i 'Keep the dog quiet', eiss, er som nevnt ikke den avspennende tonen, diss, som vi i to takter tror skal få avslutte låten. Eiss skaper en spenning som streber etter avspenning. Når fiolinen fortsetter tremolo på 'Mount Alpentine' med tonen g som den mest framtrædende, blir det som at melodien fortsetter å klatre fra den ene låten til den andre. G gir ikke den store avspenningen, men siden den fortsetter klatringen fra 'Keep the dog quiet' får man inntrykk av framgang og utvikling i samme mønster, og at låtene dermed henger tett sammen.

'Keep the dog quiet' er en poplåt fordi den har gjentakende elementer, ikke bare det loopede grunnmønsteret, men deler vi kan kalle vers, refreng og mellomspill. Den har også dynamikk og utvikling. Både grunnmønsteret og vokalmelodien er sangbare og forholdsvis enkle å huske. 'Mount Alpentine' alene vil være en meget diffus poplåt og mange ville kanskje sagt at den heller hører hjemme innenfor samtidsmusikken. Siden den henger så tett sammen med 'Keep the dog quiet' som åpenbart er en poplåt, synes jeg den allikevel får innpass i kategorien alternativ pop. 'Mount Alpentine' har popmusikalske elementer som gjentakelser av fraser og en enkel vokalmelodi, om man ser bort fra akkompagnementet. Den er veldig kort, så den blir som en hale etter 'Keep the dog quiet'. 'Mount alpentine' kan sies å være klimakset som 'Keep the dog quiet' bygger opp mot. Dette mest på grunn av den kromatisk klatrende tremolo fiolinen på slutten av 'Keep the dog quiet'. Stillheten mellom de to sporene blir som en "kunstpause" før klimakset.

Effekt

En loop-låt er lett å bygge opp fordi man kan legge på flere og flere lag for å øke intensiteten. Disse nye tonene eller melodiene behøver ikke være spesielt kompliserte før man oppnår et utviklende og interessant harmonisk akkompagnement. Til gjengjeld kreves det kreativitet for å bearbeide noe som går igjen og igjen til å føles spennende hele tiden. Det bygges hele tiden i 'Keep the dog quiet' opp mot 'Mount Alpentine'. Hører man den første låten uten å høre den andre blir man snytt for et høydepunkt. Tremolo fiolinene på slutten av den første låten klatrer kromatisk oppover og skaper en mer og mer intens oppbygging på grunn av dissonansene som oppstår.

Palsett velger å bearbeide akkompagnementet over grunnmønsteret på en meget harmonisk- og tonalt ekspressiv måte. Dette medfører dissonanser og elementer som forstyrrer tonaliteten. 'Mount Alpine' er i seg selv enda mer tonalt svevende på grunn av sammenslåingen av vokalmelodien og akkompagnementet som synes å gå i to forskjellige tonearter. Dette gir låten i sin helhet et avansert lydbilde. Det er litt av samme effekten man kan få i en skrekkfilm hvor noen blir jaget av en skummel skikkelse. Samtidig som at låten er et klimaks er den også et intenst jag etter noe. Man tror (og nesten håper) at den skal få en avspennende slutt, men det gjør den ikke. Effekten av det blir at den skrekkelige jagingen aldri ender og at den fortsetter selv om låten slutter. Dette er med andre ord ikke en avslappende låt man kobler av til. Det er nok flere grunner til at låten er så kort som den er. Den blir som en ekstra hale på 'Keep the dog quiet' og den er for intens til å vare lenger.

Teksten på 'Keep the dog quiet' belyser at låten består av en sekvens som gjentas, "Sequential", og det kan tolkes som at en spesiell reise som tidligere var full av konsekvenser og en sang som var essensiell ikke lenger er det. Nå er både reisen og sangen bare sekvensiell. ("The journey once was consequential, now: sequential" og "Plays its devotional song.....once it was so essential, now: sequential". Se vedlegg: Tekst 'Keep the dog quiet'.) Det sekvensielle kan bety noe som gjentas til det kjedsommelige eller noe som er blitt en vane. Noe var mer spennende før enn hva det nå er blitt. Resten av teksten er nokså forvirrende og her kan man konspirere i det uendelige hva Palsett mener. Det er flere ord i teksten som kan sikte til det instrumentelle. "A nation bound to your will, still, the violin plays on". Igjen kommer dette om at noe vedvarer og i dette tilfelle stemmer det jo fullstendig siden fiolinen er det instrumentet som leder an det loopede grunnmønsteret. Det er mange setninger i teksten som sies uten at man helt skjønner sammenhengen mellom dem eller i det hele tatt hva som menes med de enkelte. Bortsett fra sekvenseringen og fiolinen finnes det ikke mange røde tråder å vise til.

Når Palsett starter å synge på første vers, "my body is a cage", holder han seg på tonen og mens giss er tydelig i grunnmønsteret. Teksten får en sterkere betydning av dissonansen og man skjønner at han føler seg fanget, om det så er generelt eller i sin egen kropp. Følelsen av fangenskap kommer absolutt ikke fram på en hysterisk måte, men en apatisk og kontrollert måte. Apatien kommer fram på grunn av dissonansen, men også den rolige måten han synger på. Man venter spent på at han skal skifte tone og avslutte dissoneringen, men han ligger på tonen lenger enn man først vil tro. At han tar seg god tid på tonen og gir også inntrykk av apati

og kjedsomhet. Ordet, ”Sequential”, gjentas og synges på samme måte. Ordet blir en sekvens i seg selv og det blir overtydelig at det ikke er en tilfeldighet at nettopp det ordet brukes akkurat på den lille sekvensen som gjentas.

På ’Mount Alpentine’ er vokalmelodien i seg selv enkel og teksten har enderim. Teksten er ikke nødvendigvis så enkel allikevel, men rimingene har stor virkning på låten. Den er med på å skille vokalen fra det ”forstyrrende” akkompagnementet og gir vokalen en mer oversiktlig innpakning. Det synges om sammen å klatre opp en fjellside og om hvordan karma oppstår. Dette er store temaer som passer inn i det intense lydbildet. Om det finnes et fjell kalt Mount Alpentine tror jeg ikke, så navnet er nok en kreativ oppdiktning fra Pallett sin side eller en metafor. Hva karma har med fjellklatring å gjøre er ikke godt å si, men det kan være en metafor for at man må gjøre en vanskelig handling for å kunne oppnå noe.

Analyse av Sektens ‘Himlen slukar träden’

«... in general there seems to be endless amounts of inventionism and an inner urge to lead the listener to surprising places in the musical landscape.»
(*Sektens offisielle nettside*)

Det skandinaviske bandet *Sekten* består av Josefine Lindstrand og Qarin Wikström - vokal, Simon Toldam Rosengren - piano, Stephan Sieben - gitar, Putte Johander - bass og Knut Finsrud - trommer. De kom ut med sitt første album, *Annars är det tyst*, i 2005 og fikk prisen for beste vokalutgivelse i den danske versjonen av den norske spellemannsprisen. I 2008 kom deres andre album ut, *Mäktiga vingar*, og det er på dette albumet låten, ’Himlen slukar träden’, befinner seg. På denne låten får bandet vist sitt talent for alternativ og intuitiv komponering. Den rytmiske og melodiske individualiteten i hvert instrument utgjør til sammen en harmonisk spennende og melodisk vakker låt (*Sektens offisielle nettside*). Nettopp det individuelle som gjøres med hvert instrument er interessant å se på for å komme nærmere inn på låtens harmoniske gjennomføring. Stephan Sieben sier at låten er blitt utviklet til slik den i dag høres ut gjennom mange gjennomspillinger og jamming (Hentet fra e-post til forfatter fra Stephen Sieben i *Sekten*, 13.4.2011).

Introen

Introen til låten spilles av elektrisk gitar og består av disse gjentakende tonene: g, giss, g, ess. De blir liggende å klinge over hverandre siden de spilles på tre forskjellige strenger på gitaren og det gjør at de danner en dissonerende akkord. Tonene skaper en samklang, men man kan allikevel se på den som en egen melodi. Siden melodien går opp til ess kan den fungere som en oppstart til en ess-akkord. Tonerekken inneholder både g og giss som blir henholdsvis den store tersen og sus4 i en Ess-dur. I tillegg klinger tonene over hverandre, noe som forsterker dissonansen. På grunn av gitarklangen og bendingen, spesielt av tonen g og giss, får introen fram et diffust uttrykk. Det er vanskelig å plukke ut hvilke toner som faktisk spilles. Vi får servert ”blåtoner”, som gjør at starten på låten blir forvirrende. Tonen g er spesielt lav og dras nesten helt ned mot en gess. Vi skjønner ikke helt hvilken tonal vending introen skal ta før de lander på ess og verset starter i en avspennende Ess-dur-tonika.

Verset

Bandet bruker stort sett enkle treklanger eller toklanger (bass pluss piano-/gitartone) gjennom hele låten, men det er valget av de enkle akkordene og progresjonen som er interessant å se på. Akkordrekken på verset følger for det meste et funksjonelt mønster: Ess-dur (tonika) – c-moll (tonikaparallell) – g-moll (dominantparallell) – Ass-dur (subdominant).

Figur 8: Himlen slukar träden (andre gjentakelse av akkordrekken med vokalmelodi)

The image shows two staves of musical notation for the second repetition of the chord sequence with vocal melody. The first staff is labeled 'Voice' and shows a vocal line in 4/4 time. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note G4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note G4, a quarter note G4, and a quarter note G4. Above the staff, the chords E^b and em are indicated. The second staff is also labeled 'Voice' and shows a vocal line in 4/4 time. The melody starts with a triplet of quarter notes G4, G4, G4, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note G4, a quarter note G4, a quarter note G4, a quarter note G4, and a quarter note G4. Above the staff, the chords gm, A^b, and em are indicated.

Når vi kommer til siste akkord i rekken som er e-moll, skjer det derimot noe mer uventet. En e-moll i den nokså funksjonelle Ess-dur tonaliteten, løfter det hele opp til en ny dimensjon når harmonikken på verset løftes opp et halvt trinn. Når akkordrekken går innom Ess-dur for så å gå tilbake til e-moll (noe som skjer andre gangen rekken spilles på verset) kan man raskt bli lurt til å tro at det hele faller tilbake til tonika igjen, men når rekken allikevel slutter på e-moll

forstår vi at bandet vil dra oss ut av den sedvanlige funksjonsharmonikken. Fra Ess til e-moll går grunntonen og kvinten opp en halvtone hver. En slik stemmeføring gir en god og glidende overgang mellom akkordene. Kromatikken er klatrende og det kan virke som at det hele skal modulere enda lenger opp til en f-moll. Uten e-moll hadde verset vært nokså trivielt og vanlig. Den skaper en dybde i akkordrekken som er meget viktig for verset.

Vokalen har en nokså tørr klang på vers og refreng. Siden det er to damer som synger unisont skapes et nesten snakkende og sært uttrykk. Unison sang i pop er ikke så veldig vanlig og de fleste liker helst å legge på under- og overstemmer. Noe så enkelt som at to damer synger unisont kan faktisk skape et særegent uttrykk uten at man trenger å legge til dissonanser.

Refreng - melodisk mønster og modulasjoner

Den forstørrede kvinten er gjennomgående i hele låten i forskjellige akkorder. På refreng er det et mønster i vokalen som synges tre ganger over akkorden C-dur og en gang over akkorden A-dur. Det samme mønsteret gjentas av pianoet over akkorden Ess-dur i takt 9 hvor vokalen har pause. Den forstørrede kvinten forekommer på grunn av melodien, men fungerer som en samklang over akkompagnementets akkorder. Larsen og Maegaard skriver at den forstørrede treklangen er det enkleste tilfellet som finnes av nabotonefunksjon og samtidig det som ligger nærmest dur- og molltonal harmonikk, fordi alle tonene i denne akkorden, som i figur 10 er Ess+5, faktisk kan representere en ledetonefunksjon eller en annen nært beslektet funksjon oppover eller nedover (Larsen og Maegaard 1981:93). På refreng av 'Himlen slukar träden' løser den forstørrede kvinten i det melodiske gjennomgående mønsteret seg opp nedover til å bli en ren kvint. Istedenfor at akkorden oppløser den forstørrede kvinten ved å gå over til en helt ny akkord, oppløses den aktuelle tonen melodisk lineært. Vi får allikevel en nabotonefunksjon av den forstørrede kvinten og dermed en smak av substansharmonikk.

Figur 9: Melodisk mønster i 'Himlen slukar träden' (pianomelodi og besifring)



Hvorfor er denne gjentagende melodien viktig? Som i mye populærmusikk er gjentakelser av små temaer viktig for låtens sangbarhet, gjenkjennelighet og "hitpotensiale". Det er lettere å huske noe som man har hørt flere ganger enn én. Melodien er ikke helt lik hver gang siden

den starter på både c, a og ess i pianoet. Men allikevel er mønsteret likt og det gjør at man kjenner det igjen. Dette er en lur måte å skape noe gjentakende på nettopp siden det ikke er de samme tonene som gjentas hver gang, men mønsteret. Refrenget blir mer iørefallende uten at man først helt forstår hvorfor. Det oppstår en sekvensmessig forskyving av idéen, altså mønsteret. Dette blir her på en annen måte enn viderespinningssteknikken fra barokken hvor temaene spant videre innenfor en funksjonsharmonisk akkordprogresjon, hvilket det ikke gjør i 'Himlen slukar träden'.

Mønsteret i seg selv er særegent fordi den har den forstørrede kvinten, men også fordi den inneholder den rene kvinten. Når melodien ligger på den rene kvinten ville man kanskje trodd at den skulle gå til seksten, men når den tar bare det halve trinnet opp til forstørret kvint får vi en dissonans og en spenning. Denne oppløses ved at melodien går ned det halve trinnet til den rene kvinten igjen. Hadde den gått opp til en stor sekst hadde vi fått en pentaton skala. Pentaton skala er mye benyttet i all slags popmusikk. En forstørret kvint er sjeldnere og kanskje mest benyttet i jazz.

Melodien (se noteeksempelet figur 9 side 61) lander her på en g over en Dess-dur akkord. Dette skaper en tritonus dissonans. Dette forekommer over forskjellige akkorder og tonetrinn og gjentas fire ganger på refrenget. Melodien sammen med akkordene, altså mønsteret, inneholder både forminket kvint, ren kvint og forstørret kvint. Dette brede utvalget av kvinter fører til en godt "krydret" harmonikk på refrenget.

Det er lett å få en følelse av modulasjon når det melodiske mønsteret forekommer over andre akkorder enn C-dur. Verset har hatt Ess-dur som tonika, så når refrenget går til C-dur og videre til F-dur og d-moll virker det på grunn av de tre sistnevnte akkordene at det har modulert til en C-dur toneart med F-dur som subdominant og d-moll som subdominantparallell (se noteeksempelet figur 10 side 63). Men så modulerer det videre til A-dur, for så å gå raskt tilbake til C-dur. Dess-moll fører til Ess-dur som kunne blitt dominant til en Ass-dur tonika. Men istedenfor Ass-dur går det tilbake til Dess-dur og C-dur. Når vi da har modulert tilbake til C-dur for tredje gang i løpet av refrenget, føles det som en avspenning og den klareste tonika. Det kan være fordi C-dur er den tonearten som vi har vært oftest innom, men også på grunn av F-dur og d-moll akkordene som følger etter. I tillegg går Ess-dur over til C-dur rett etter verset. Refrenget både starter i C-dur og avslutter på akkorden C-dur. De

kromatiske tonetrinnene som oppstår mellom akkordene Ess, Dess og C skaper også substansharmonikk.

Figur 10: Refreng 'Himlen slukar träden (vokalmelodi og akkorder)

The musical score consists of four staves. The first staff is labeled 'Lead Vocals' and shows a melody in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Chords C, F, and Dm are indicated above the staff. The second staff is labeled 'Ld. Vox.' and starts at measure 5 with chord A. The third staff is labeled 'Ld. Vox.' and starts at measure 9 with chords Eb, Db, and C. The fourth staff is labeled 'Ld. Vox.' and starts at measure 13 with chords F and Dm. The score ends with a double bar line.

Selv om verset tydelig går i Ess-dur, virker det først uviktig å strebe etter forbindelser til en Ess-dur toneart gjennom hele låten, siden det er tydelig at det er raske modulasjoner innom andre tonearter som A-dur og C-dur på refrenget. På verset er det tydelig at Ess-dur er tonika og at e-moll er den eneste akkorden som skiller seg ut. E-moll blir en "krydder"-akkord selv om den i hovedsak ikke er mer "saftig" enn en enkel treklang. Flere av akkordene på låten kommer på andre skalatrinn enn hva musikken først gir uttrykk for (jamfør punkt 1 side 40: akkordene er til tider bygget på andre trinn enn hva musikkens gjeldende durskala indikerer). Om man tenker at det ikke er modulasjoner i låten, måtte man innenfor en funksjonsharmonisk kontekst ha argumentert for at alle akkorder som går utenom Ess-dur sin funksjonsharmonikk er varianter, bisubdominanter og bidominanter. Om vi ser på hvilken akkord det modulerer til og prøver å sette den i forbindelse med den foregående tonearten gjør vi en oppdagelse. Refrenget er innom tre ulike tonikaer, C-dur, A-dur og Ess-dur, og man kan oppdage at de har noe felles. De passer alle innenfor samme dim-skala. I tillegg er det en liten ters mellom a, c og ess, og det blir derfor mediantforbindelser mellom akkordene (jamfør punkt 2 fra side 40: Ikke-funksjonell akkordprogresjon).

Improvisasjonsdelen

Etter andre vers oppløses den tidligere nevnte Ess+5 akkorden som utgjøres av vokalens h og gitarens ess og g til en instrumental improvisasjonsdel som går i G-dur. Akkordrekken her er G-dur – Ess-dur – e-moll – Ess-dur – G-dur som gjentas. På denne delen får piano og gitar utfolde seg ”fritt”, uten at det overspilles (som en instrumentaldel ofte kan bli utsatt for). Klangen på alle instrumenter skaper mye av det svevende uttrykket her. Vokalen synger lange toner på ”Aaa” både innenfor og utenfor tonearten. På den tredje siste takten er akkorden G-dur og vokalen veksler tydelig mellom tonene b og h før den lander på en lang a.

Figur 11: Utdrag fra improvisasjonsdelen på 'Himlen slukar träden' (vokalmelodi og akkorder)

The musical notation consists of two staves. The first staff shows four measures with chords G, Eb, Em, and Eb. The second staff starts at measure 7 with chords Em, G, Eb, and Em. The vocal melody consists of long, sustained notes, and the guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

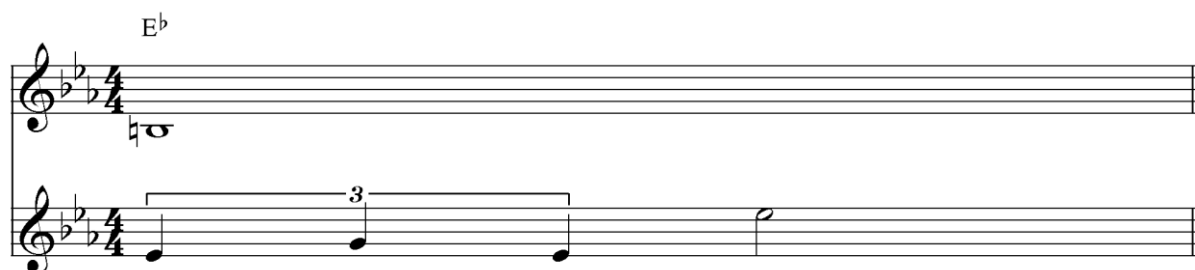
Vokalens lange toner på mellomspillet lager både dissonanser og konsonanser, og sammen med klangen blir uttrykket svevende (jmfør punkt 6 fra side 41: Toner i koringen fører til dissonanser). Vokalen holdes i bakgrunnen av lydbildet i starten, men kommer sterkere fram i enkelte takter. Volumet på den heves og senkes forsiktig ved bruk av ”fade out” og ”fade in”. Når de kommer til takten hvor vokalen veksler mellom b og h er den høyst merkbar. Igjen leker de med å blande dur og moll. Siden klangen henger igjen etter hver korte tone skapes en etterklingende liten sekund. Når den lander på tonen a er dette også en meget dissonerende avslutning. Klangen etter h og b ligger i bakgrunnen når a først synges og vi får enda et dissonerende element. En a i Ess-dur blir tritonus og dette intervallet er starten på avslutningen av improvisasjonen. Vokal har ikke den samme spesielle klangen andre steder enn på improvisasjonen og dette er med på at denne delen skiller seg enda mer ut fra resten av låten.

Gitar og piano har en spesiell klang gjennom hele låten og den får stort spillerom også her i improvisasjonen. Gitaristen Stephan Sieben beskriver gitarimprovisasjonen som en temmelig massiv omgang åttendedelsrytmikk tilsatt masse ”overdrive” fra gitarforsterkeren (Hentet fra

e-post til forfatter fra Stephan Sieben i *Sekten*, 13.4.2011). Hans ekstreme bruk av bigsby-bøylen lager ”blåtoner” og det høres ut som at det er mye bruk av pedal i pianoet. Gitar og piano har en ganske lik klang gjennom hele låten og det er ikke alltid lett å høre hva som er hva. På improvisasjonsdelen er det gitar som tar hovedrollen, mens pianoet legger akkordene litt lenger i bakgrunnen. Jeg vil si at det er ”blåtonene” og klangen som ligger lenge på hver tone i alle instrumenter som skaper det viktigste uttrykket her. Gitar og piano improviserer innenfor akkordprogresjonen, men siden de bruker mye bigsby og pedal, i tillegg til at vokalen har en etterliggende klang, blir lydbildet en salig blanding. Gitaristen spiller en slags harmonisk improvisasjon ved bare å legge brutte akkorder, men utbroderer etter hvert mer og mer. Han spiller ikke nødvendigvis mer og mer tonalt svevende, men mer rytmisk utfordrende lenger ut i improvisasjonen. Mye klang og gitar-vibrato gjør at man ikke trenger å spille så mange toner på en gang, men kan heller la få toner ligge å klinge. Sieben spiller på den måten nesten hele delen, men bygger det hele opp til et høydepunkt mot slutten. Dette gjør han ved å spille mange korte toner opp mot en lys g. Etter denne delen roes det helt ned til et halvt vers.

Akkordprogresjonen på improvisasjonsdelen kan virke utforutsigbar da det ikke er lett å oppfatte når akkordskiftene skal komme. Dette er i seg selv forvirrende, men også spennende. De veksler mellom akkordene G-dur – Ess-dur – e-moll. Man får en sterk tonikafølelse på G-dur, selv om den ikke har blitt spilt i låten i det hele tatt før nå. Hvorfor? På slutten av andre vers spiller gitar en Ess-akkord mens vokalen slutter på tonen h. Selv om gitaren ikke spiller tonen b i akkorden får vi en dissonans siden vokalen sin h er en forstørret kvint i en Ess-treklang.

Figur 12: Avslutning av andre vers i 'Himlen slukar träden'(vokal og gitar)



Dissonansen som vokalen lager løser seg opp når G-dur starter på improvisasjonsdelen. I stedet for at vokalen skal skifte tone for å løse opp en dissonans, velger *Sekten* å skifte til en

akkord som gjør at vokalens tone blir konsonerende. På grunn av versets e-moll (tonikaparallellen til G-dur) er det ikke fjernt at G-dur blir tonika. Ess-dur fungerer som en overgangsakkord mellom e-moll og G-dur, og den blir en ledeakkord på grunn av sine halvtoner ess og b som lander på G-dur sine toner d og h. I tillegg er tonen g tersen i ess-dur og glir over til G-dur. Sånn sett må man ikke bruke dominanten til den tonearten man ønsker å modulere til som hjelpemiddel for å få en grei overgang.

Stephan Sieben forteller at alle i bandet er vant til å bevege seg innenfor improviserte universer og i mer eller mindre strukturerte musikalske uttrykk. Sterke dissonanser og flere tonearter i samme låt er derfor ikke ukjente fenomener for dem. De prøver både bevisst og ubevisst å nyansere musikken med uventet og særegen harmonikk (Hentet fra e-post til forfatter fra Stephan Sieben i *Sekten*, 13.4.2011).

Effekt

Sekten synger om en jente som virker å være i sin egen verden. Noe annet spesielt med teksten er også at de på refrenget synger: ”Du tror att himlen faller ned på dej i dag. Marken slukar träden”, men tittelen på låten er en sammenslåing av disse to setningene, altså ”Himlen slukar träden”. Akkurat dette kan være litt forvirrende. Hvorfor kunne de ikke bare kalt låten for ”Himlen faller ned” eller ”Marken slukar träden”? *Sekten* liker tydeligvis å plukke låten fra hverandre og sette den sammen igjen på nye uante steder. Putte Johander forteller at han hadde en harmonisk og tekstlig grunnidé med låten. Ut i fra akkordene fikk han assosiasjoner til en himmel som falt ned og trær som sank i jorden (Hentet fra e-post til forfatter fra Putte Johander i *Sekten*, 18.4.2011).

Spesielt refrenget er metaforisk og poetisk og det er lett å visualisere teksten. Natur-ord som himmel, trær og marken gjør at man lett får jordnære og tydelige bilder i hodet. Teksten gir meg assosiasjoner om et maleri, fra den ekspresjonistiske eller impresjonistiske epoken, hvor alt dette naturlige som synges om smelter sammen. Himmelen faller ned på jorden og jorden svelger trærne. Akkurat dette kan høres dommedagsaktig ut og ikke spesielt oppløftende, men på grunn av musikken blir refrenget mer mystisk enn direkte skummelt.

Gitarmelodien på introen gir lytteren med en gang et inntrykk av at dette kommer til å bli en svevende affære. Når verset starter avspennende tror man kanskje låten er inne på et ”streit” spor helt til e-mollakkorden dukker opp. Denne passer ikke inn i en tonal sammenheng med

resten av akkordene på verset og minner derfor om at dette ikke er en poplåt med konvensjonell harmonikk. Den hyppige moduleringen, eller om man heller skal si variantene, bidominantene og bisubdominantene, skaper hele tiden harmonisk ”action”. Man får følelsen av at noe nytt dukker opp på refrenget hele tiden, akkurat som en vårlig oppblomstring. At den samme melodien (nesten den samme) gjentas innenfor tre forskjellige tonikaer på et refreng gjør at man nesten mister det faste holdepunktet, men samtidig kjenner det igjen i de forskjellige innpakningene. Refrenget har på en måte tre forskjellige tonearter istedenfor en. Dette gir refrenget et flertydig preg. Melodien på refrenget strekker seg litt lenger enn melodier ”pleier” på grunn av den forstørrede kvinten. Hadde den strekt seg til et mer tonalt intervall som for eksempel en stor sekst, hadde man ikke fått den samme oppoverstrebende følelsen. Det er som at melodien egentlig skal lande på den rene kvinten, men er såpass ambisiøs at den tar steget opp et halvt trinn ekstra.

Jeg tenker ofte at en improvisasjon skal gjenspeile teksten. At det det synges om blir fortalt på nytt gjennom det instrumentale får jeg også følelsen av i denne improvisasjonsdelen. Teksten på låten forteller om denne litt nervøse, hemmelighetsfulle jenta som ikke sier så mye og som kanskje føler at himmelen faller ned. Hun kan tolkes å være en slags ”outsider” og ikke så lett å bli kjent med der hun stenger seg inne. Man ser jenta, men klarer ikke helt å forstå henne. Det instrumentale uttrykker dette på improvisasjonsdelen ved først å spille få toner med sterk etterliggende klang. Klangene av en tone blir liggende over de andre tonenes klang. I tillegg blir man nysgjerrig på hvor denne instrumentaldelen skal lede. Improvisasjonen blir mer og mer intens ved at flere toner spilles, og beveger seg oppover til et lysere register, i tillegg til vokalstemmenes koring. På grunn av oppbyggingen og de nye små melodiene som oppstår kan denne delen tolkes som en prosess hvor lytteren blir bedre kjent med den sære jenta det synges om.

Analyse av egen komposisjon: 'Left Behind'

Jeg har valgt å ta med en egenkomponert låt i denne oppgaven. Dette fordi jeg kjenner mine egne intensjoner med den og vet nøyaktig hvorfor harmonikken ser ut som den gjør. I tillegg er det ikke lett å finne popmusikk med tonalt svevende harmonikk, så siden jeg selv har en låt som passer inn i oppgaven virker det nærliggende også å benytte seg av den. Når jeg nå skal analysere denne låten må jeg vinkle det litt annerledes enn når jeg analyserer andre låtskrivere sin musikk. Jeg velger som tidligere også nå å beskrive hva som skjer harmonisk i låten, men

mer hvilken effekt jeg ønsker den skal frembringe hos lyttere, istedenfor at jeg beskriver hvordan jeg som lytter opplever en annen sin låt.

Jeg har skrevet låter siden før jeg ble tenåring, uten at det er noe veldig spesielt ved det. Når man studerer musikk samtidig som man vokser opp, er det naturlig at man inspireres til å benytte hva man lærer i sin egen musikk. Pop og rock har alltid vært sjangrene som har appellert mest til meg og min egen smak. Jeg hadde lenge hatt en stor interesse for å komponere populærmusikk som skiller seg ut, (noe jeg går ut fra at mange låtskrivere ønsker å gjøre) før jeg tok emnet 'Intuitiv komposisjon og improvisasjon' ved Høgskulen i Volda. Samtidskomponisten Magnar Åm ledet dette emnet og han viste oss en musikalsk tilnærming som ingen av oss som tok kurset hadde opplevd før. Å improvisere ved å følge vår intuitive vilje var noe vi brukte mye tid på der, i tillegg til å komponere fritonalt. Selv om jeg ikke ble interessert i å bli atonal samtidskomponist åpnet dette studiet noen dører for hva jeg turte å gjøre med mine egne låter. Rett etter dette kurset, våren 2007, skrev jeg 'Left Behind'. Jeg gikk inn for å gi låten uventet harmonikk, samtidig som vokalmelodien skulle være relativt enkel å synge. For meg er det viktig at melodier og harmonier overrasker lytteren, samtidig som at man skal klare å få et helhetlig inntrykk av poplåten.

Verset

I denne låten er den bærende idéen å slå sammen det enkle og det kompliserte uttrykket. Det som kan høres diffust ut harmonisk er egentlig ikke så komplisert, verken å gjennomføre eller få oversikt over. Jeg ønsker også at låten skal gi rom for harmonisk ettertanke. Man skal helst lure på hva som skjer og ikke forstå alt ved første gjennomlytting. Samtidig håper jeg ikke lytteren vil bli "skremt" av harmonikken og at man fortsatt kan se på den som en poplåt.

Bass danner ofte grunnlaget i harmonikk. Bare en tone utenom treklengen kan tilføre noe nytt i harmonikken og det høres spesielt når den tonen ligger i bassen. Bassen på refrenget i denne låten dissonerer med akkordene og klatrer i de tre første taktene opp en heltone av gangen (jmfør punkt 4 fra side 41 som fører til punkt 7: Bassmelodien inneholder toneartsfremmede toner og dette fører til at akkompagnementet blir dissonerende). I de fire siste taktene forandrer bassen seg ned en halvtone fra ciss til c og så opp fra d til diss. Denne uoverensstemmelsen mellom bass og akkord er enkel, men effektiv. Akkorden i høyre hånd er bare e-moll de fire siste taktene og det eneste som skiftes er tonen i venstre hånd. Basstonen skaper både framdrift og fargelegging her. Det transkriberte noteekspempelet går

to ganger på verset i tillegg til at det samme fungerer som et forspill uten vokal. Siden dette repeteres er det lettere å følge med selv om det finnes mange harmoniske dissonanser. På slutten av partiet som gjentas lander vi på e-moll med diss i bassen. Her kan man narres til å tro vi får en ny toneart og tonalitetsfølelsen kan svekkes første gang man hører denne takten. Når man er blitt vant til denne delen og vet at den vil repeteres svekkes nok ikke tonalitetsfølelsen mer. Verset har et preg av G-dur tonika, men siden den starter med en G-dur akkord med fess i bassen er den litt diffus helt fra start allikevel. Verset har også et preg av e-moll tonika og det samme diffuse skjer her med tanke på valg av basstoner. Det er altså basstonene som skaper dissonansene her. G-dur har stor septim i bassen, nemlig fess, C-dur har en forstørret kvint (eller liten sekst) i bassen, altså giss og F-dur har en ren kvart i bassen, altså aiss. E-moll med ciss, c, c og diss i bassen gir henholdsvis stor sekst, liten sekst, liten septim og stor septim i bassen. Hadde jeg latt grunntonen i hver akkord også være basstonen hadde det blitt en helt annen samklang. Om man ser bort fra basstonene får vi akkordprogresjonen tonika, subdominant, subdominantens subdominant og tonikaparallell. Basstonene her er allikevel for viktige til at man kan sette akkordene innenfor en funksjonsharmonisk rekke. I tillegg er det tvetydig om det er G-dur eller e-moll som er tonika.

Figur 13: Vers 'Left behind' (vokal og piano)

The image displays a musical score for the verse 'Left behind', featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is written in 4/4 time and includes the following elements:

- Tempo/Style:** *Rubato*
- Chord Progression:**
 - Measure 1: G/F#
 - Measure 2: C/G#
 - Measure 3: F/A#
 - Measure 4: Em/C#
 - Measure 5: Em/C
 - Measure 6: Em/D
 - Measure 7: Em/D#
- Instrumentation:** The score is arranged for voice and piano. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand.

Vokalen har for det meste toner som også finnes i harmonikken. Melodiføringen i takt én og to kan gi assosiasjoner til barnesang-rytmikk ("Bæ, bæ lille lam") og takt to fungerer som et

hermende ekko av takt én. Melodien går til tonen d på samme åttendedel i begge taktene, men i takt én går den ned en tone til d og i takt to går den opp en tone til d. Hadde melodien hatt samme mønster i takt to som i takt én og latt åttendedelen gå ned til tonen b fra c på samme måte som e går ned til d, ville vi fått en helt annen og enda mer sangbar vokalstemme, basert på viderespinnings-teknikk. Melodien går ned til tonen b, men ikke på samme melodiske mønster som i takt én. Den får derfor et mer selvstendig mønster her og det oppstår en omvendning av den melodiske konturen. I takt tre går vokalmelodien opp til f. I denne takten forstår man at verken vokalen eller pianoet har særlig respekt for G-dur tonearten som låten er notert i. Når F-durtreklagen kommer i piano høyre hånd og vokalen synger innenfor F-dur sin skala kan det føles som at hele låten har modulert. Til og med den store septimen i F-dur, e, er med og leder opp til f.

G-durtreklagen i første takt har den store septimen i bassen. En maj7 er ikke særlig uvanlig innenfor popharmonikk. Det mest uvanlige her er at den forekommer i bassen og ikke fungerer som en nedadgående kromatisk stemmeføring fra grunntonen g til tonikaparallellens e. Takt én, to og tre inneholder det Persichetti kaller for akkorder med tillagt sekund. En akkord med tillagt sekund er en grunnleggende harmonisk formasjon som får sin tekstuelle kvalitet forandret ved at nye toner som ikke er å finne i den originale akkorden tillegges (Persichetti 1961:109). Hvis vi først går ut fra at durtreklagen i piano høyre hånd er akkorden som får en tillagt tone av piano venstre hånd (bassen), er det, i forhold til grunntonen, en forstørret kvint (giss) som tillegges i takt to og en ren kvart (aiss), som tillegges i takt tre (se piler i figur 13 side 69). Persichetti sier at store og små sekunder kan tillegges over eller under hvilken som helst medlem (tone) av en dur- eller molltreklang (Persichetti 1961:112). Akkordene i første takt og i siste takt kalles kanskje som oftest maj7-akkorder i tredje omvendning. Men ifølge Persichetti kan man også si at fiss i første takt og diss i siste takt er små tillagte sekunder under grunntonene g og e. De tillagte tonene på verset av 'Left behind' er i bassen og ofte en oktav lavere enn treklagen. Persichetti sier at tillagte toner kan plasseres utenfor det originale oktavområdet og denne vide "spacingen" fører til større frihet til harmonisk bevegelse og skaper tydeligere fokus på den dissonerende tonen (Persichetti 1961:116).

Fra tredje til fjerde takt kan det også høres ut som at en modulering har funnet sted. Om vi tar for oss vokalmelodien alene hadde det kanskje vært mer "naturlig" at den i takt tre hadde hatt f og fiss istedenfor e og f. Den ville da ledet mot en G-dur eller en e-moll. Sammen med

pianoakkompagnementet hadde dette uansett ført til meget særegen harmonikk. Alene minner altså vokalen om hvilken toneart denne låten faktisk har. Siden e-moll er parallelltonearten til G-dur føles det som at vi har funnet tilbake til G-durtonaliteten i takt fire, fem og seks. Takt to og tre er tonalt svevende og selv om basstonene forvirrer vokalen og høyre hånd sin enkle e-molltekstur i takt fire, fem og seks, har låten her nøstet om trådene og funnet tilbake til sin mer håndfaste tonalitet. Vokalen og bassen vil allikevel ikke avslutte på grunntonen e i takt sju, noe som hadde vært meget tradisjonelt. Høyre hånd spiller e-moll treklangen, men vi får diss i både vokal og bass. Dette kunne skapt en ekstra sterk e-mollmaj7, men det blir så mye diss at den overtar hele akkorden. Det kan derfor høres ut som en ny modulasjon. Siden det er en stor ters fra diss til g får man kanskje en følelse av noe som er mer dur enn moll, men h og e forstyrrer dette såpass at vi får en selvstendig dissonerende akkord. Dette er som tidligere nevnt en akkord med tillagt sekund under grunntonen og kanskje en rar måte å avslutte et vers på.

Refreng

Refreng starter med en G-dur akkord med grunntonen i bassen før bassen går ned til f. En slik bassnedgang fra grunntonen er vanlig i flere poplåter, men pleier å gå videre nedover en hel tone til e, hvor man da mest sannsynlig hadde fått en tonika – tonikaparallell progresjon. Vi lander istedenfor på C-dur her, men bassen går like raskt videre til b. Altså ikke en halv tones nedgang her, men en hel. Det samme repeteres helt til siste akkord hvor bassen går ned til ass som er den lille seksten i C-dur. Verset består av at dette transkriberte spilles to ganger. Vokalmelodiens mange synkoper er en rytmisk kontrast til det faste rytmiske akkompagnementet. Tonene er innenfor G-dur tonearten, så igjen er det bassen som skaper de mest betydningsfulle dissonansene her, men ikke i like stor grad som på verset. Refreng blir en streitere del enn verset, både på grunn av færre dissonanser, at det starter på en ren G-dur akkord (tonika) og har et fast rytmisk akkompagnement uten rubato.

Figur 14: Refreng 'Left Behind'

The musical score for the chorus 'Left Behind' is presented in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The voice part consists of a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by a quarter note, with a final quarter rest. The piano accompaniment features a steady bass line of quarter notes and a treble part with chords. The chords are labeled as G, /F#, C, C7/B, G, /F#, C, and C7/A♭.

Vokalen har en opptakt til den første tonen d. Opptakten er diss som den avsluttet med på verset. Når man kommer fra den rare avslutningen på verset og inn på refrenget får man en sterk avspenningsfølelse. Her synger vokalen tydelig med i G-durskalaen og opptakten på diss ”løses opp” nedover til d.

Mellomspill

Mellomspillet har et fast grunnakkompagnement, men piano skal egentlig improvisere akkurat her. Jeg har notert ned det grunnakkompagnementet som man faktisk helst bør gå utenom. Denne delen gjentas to ganger og etter hvert skal pianoet helst spille mer og mer tonalt svevende. Toner utenfra G-durskalaen tilføres da i akkordene. Hvilke toner som spilles varierer fra framførelse til framførelse og i hvor stor grad akkordene er tonalt svevende kommer an på hvem pianisten er. Undertegnede har spilt inn akkompagnementet selv på lytteeksempelet og jeg forholder meg til den versjonen i denne analysen. Det er uansett viktig å bemerke at denne improvisasjonen kan høres annerledes ut på en annen innspilling eller framførelse.

Figur 15: Mellomspill på 'Left Behind' (fiolin øverst og piano)

The musical score for the interlude is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The violin part features a melodic line with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady bass line of quarter notes and a treble part with chords.

Dette er grunnakkompagnementet som pianisten skal spille og etter hvert gå vekk fra. Jeg vil nå se nærmere på fiolinmelodien sammen med grunnakkompagnementet. På tredje slag i første takt spiller fiolinen en b, noe som kan høres ut som en septim sammen med C-dur treklangen. Men akkurat på tredje slag spiller piano høyre hånd en f istedenfor en e og vi får en F_{sus2} uten ters. Fiolinen bidrar til et lite tersintervall mellom g og b, som kan gi inntrykk av en g-moll sammen med F-akkorden. Dette pågår bare i en åttendedel. Når fiolinen går ned til a dukker det opp en fullstendig fmaj9 akkord. Tonen d som fiolin starter andre takt med skaper sterke dissonanser. Den tilfører intervaller bestående av stor septim og to store sekunder i samme samklang. Når fiolinen går opp til e er ikke det særlig oppløsende siden ess er sterkt representert i bass og treklang. På slutten av andre takt bytter høyre hånd piano og fiolin på tonene og fiolin har ess mens piano e. Tredje takt har en mer konsonerende start og det virker som at harmonikken har hentet seg inn eller samlet seg etter den svevende andre takten. Ess som triolen ender tredje takt med er den lille septimen i F-dur og melodien kunne gått videre til tonen f og dermed benyttet ess som en lav ledetone. Isteden går fiolinen til tonen d i fjerde takt, en tone som tidligere nevnt skaper sterke dissonanser. Både andre og fjerde takt starter med d i fiolinen. Ofte benyttede toner gjennom hele improvisasjonsdelen som c og f finnes ikke i fiolinstemmen. Fiolinmelodien er komponert som et mellomspill og som en variasjon fra vokalmelodien. Jeg la vekt på å tilføre den toner som både finnes og ikke finnes i akkordene (jamfør punkt 5 fra side 41: Mellomspillet er til tider av toneartsfremmed natur).

Harmonisk improvisasjon

Før jeg går nærmere inn på hvordan den harmoniske improvisasjonen i pianoet høres ut, vil jeg først bare se på pianoakkompagnementet på mellomspillet. Akkordprogresjonen på mellomspillet består av C-dur med f i bassen og C-dur med ess i bassen. Denne C-durtreklangen utbroderes og noen steder går tonen e over til ess, en mollters, og noen steder går den over til f hvor vi får en F_{sus2} uten ters. I takt en og tre hvor f er i bassen får vi for det meste en Fmaj7_{sus2} akkord uten ters. Det er mer oversiktlig å kalle akkorden for det den er, C-dur med F i bassen. I takt to og fire hvor ess er i bassen får vi Ess6-9. Denne akkorden er enklere forklart C-dur med ess i bassen, altså en C-akkord med både dur- og mollters. ”Transakkorden” inneholder altså en tillagt sekund, enten over molltersen eller under durtersen. Når e går over til ess i høyre hånd blir akkorden med en gang mye enklere, c-moll med ters i bassen.

For å gå nærmere inn på et eksempel på hvordan den harmoniske improvisasjonen kan høres ut vil jeg ta for meg siste gang disse fire taktene spilles i piano.

Figur 16: Harmonisk improvisasjon i piano på 'Left Behind'

The image shows a musical score for piano improvisation in 4/4 time. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of four measures, each with a single bass note: F (first measure), E (second measure), F (third measure), and E (fourth measure). The treble line shows four measures of chords: C/F (first measure), C/Eb (second measure), C/F (third measure), and C/Eb (fourth measure). The chords are played in a rhythmic pattern of quarter notes. The first measure starts with a rest for the first eighth note, followed by a quarter note chord. The second measure has a quarter note chord, followed by an eighth note chord, and then a quarter note chord. The third measure has a quarter note chord, followed by an eighth note chord, and then a quarter note chord. The fourth measure has a quarter note chord, followed by an eighth note chord, and then a quarter note chord. The chords are C/F, C/Eb, C/F, and C/Eb.

Basstonene endres ikke i løpet av improvisasjonen. Her er det høyre hånd som får gjøre noe nytt. Siden det ikke er noe annet enn bass - eller akkompagnerende instrument med på låten enn piano synes jeg det er viktig at venstre hånd holder fast ved tonene sine så man ikke blir i tvil om hvor man er i låten. Basstonene er f og ess, hvilket er toner som ikke finnes i G-dur skalaen. Selv om basstonene er de som standhaftig viser hvor i låten vi er, er de også med på å gjøre harmonikken her til en kontrast til harmonikken på refrenget. Det er ikke så veldig mye som skal til for å improvisere med denne harmonikken og gi den et annerledes uttrykk. Den første takten er ganske lik grunnakkompagnementet, men akkorden er blitt omvendt fra C-dur grunnstilling til C-dur i første omvendning. Ved å heve grunntonen opp en oktav løftes harmonikken og det bygges opp en forventning om at noe vil skje. I første takt går vi i en åttendedel innom tonen d som gir en Csus2 med f i bassen. I andre takt er tonen ess i bassen og vi går opp til ess som lyseste tone i høyre hånd også. Siden ess finnes både i bass og er den lyseste tonen denne åttendedelen, blir den ekstra sterk her. Sterk er også tonen e som ligger og har ligget på samme plass gjennom hele mellomspilldelen til nå. Vi får derfor både stor og liten ters i andre og fjerde takt, men den lille tersen forsterkes altså på denne åttendedelen i andre takt. Blandingen av dette gir altså en "transakkord". Som for eksempel her i andre takt kan den virke mer moll enn dur når tonen ess fordobles. Hvilken ters som er tillagt den andre tersen kan imidlertid være vanskelig å svare på. Tonene som er tillagte vil som regel være de som går utenom skalagrunnlaget, men er skalagrunnlaget og toneart vanskelig å bestemme vil ingen av tonene være mer "tillagte" enn den andre. På denne improvisasjonsdelen kan det være vanskelig å fastslå et skalagrunnlag, og det er meningen. I fjerde takt vil jeg si at den store og den lille tersen har en likeverdig funksjon.

Den øverste tonen går også innom h i andre takt og vi får derfor i en åttendedel en akkord bestående av e-moll i høyre hånd og ess i bass. Til sammen blir dette en e-moll maj7 akkord midt inne i den ellers C-akkord baserte høyre hånd harmonikken. Når man gjør en slik harmonisk improvisasjon kan det dukke opp nye akkorder innenfor det faste grunnakkompagnementet, selv om det bare er i en kort åttendedel. I de tre siste åttendedelene har den øverste tonen gått ned til a. Sammen med venstre hånd får vi der tonene ess – e – g – a. Her blir det verken dur eller moll og det er vanskelig å gi denne akkorden noe navn i det hele tatt. Det kunne vært en A7 akkord uten ters og med ess i bassen, som da ville vært den forminskede kvinten i akkorden. Akkorden består av både ren og forminsket kvint, som gir oss tritonus pluss et intervall av liten sekund – altså en meget dissonerende akkord. Tredje takt starter ganske grunnleggende med C-dur i grunnstilling og f i bassen. Når den lyseste tonen går ned til f får vi en Fmaj7 akkord uten ters. Videre går den lyseste tonen til ess og vi får en c-moll uten kvint og med f i bassen. Synkopen som så følger utmerker seg nettopp på grunn av rytmen, men også dissonansene. Samklangens av tonene f – c – fisis – giss gir liten sekund og stor none, samtidig som fra f til c er det en ren kvint og fra c til fisis er intervallet enharmonisk med en ren kvint. Fra lille f til enstrøken giss er det en forstørret none eller en liten desim. Dette kan gi en f-moll følelse. I tillegg finner vi tonen c som vil være kvinten i f-moll. Denne akkorden inneholder altså både sterkt dissonerende intervaller og konsonerende intervaller, samtidig som man kan få inntrykk av en f-moll. Om vi sier at f-moll blir nærmeste hovedakkord her ville den blitt en f-moll sus2, altså en ikke så uvanlig akkord. Den lyseste tonen går tilbake innom ess før improvisasjonsdelen avsluttes enkelt med en C-dur i grunnstilling og ess i bassen i fjerde takt.

Det som utgjør det tonalt svevende i 'Left behind' er valget av akkordprogresjoner og de tillagte sekundene, som er oftest å finne i bassen. Sammensetningen av akkordene og basstonene, høyre og venstre hånd i piano, gjør også grunnakkompagnementet i seg selv tonalt svevende, spesielt siden låten går i G-dur og basstonene f og ess spiller så store roller. Vi oppdager flere "transakkorder" hvor både dur – og mollters er representert. Nye akkorder utover det faste akkompagnementet dukker opp på grunn av improvisasjonen. Noen av de mindre svevende elementene pågår ofte bare en åttendedel, men er med på å krydre helheten. Sammen med grunnakkompagnementet bidrar disse til et ytterligere tonalt svevende uttrykk.

Effekt

Siden dette er en låt jeg selv har skrevet er det ikke lett og lytte til den som helt utenforstående. Jeg må derfor fortelle her hva jeg ønsker låten skal formidle. Teksten handler om en separasjon og det å holde med en part mer enn den andre. Verset ble komponert før jeg i det hele tatt visste hva låten skulle handle om. Når det var på tide å sette tekst til det syntes jeg det passet å skrive om akkurat dette, siden det var det som opptok meg mest akkurat da. Banale tekster er blitt et slags kjennetegn for poplåter. I artikkelen, "Why do songs have words?" (2004), skriver Simon Frith at poplåter er kritisert for sin banalitet, svakhet med ord og sin for store fantasi. Problemet er ikke bare at tekstene forteller om en uekte verden, men at pop-idealene også er trivielle (Frith 2004:109). Hvis man ser teksten til en poplåt er det "love" i forskjellige former - lykkelig eller ulykkelig, som er det gjennomgående emnet. Som oftest fortelles det ut fra en jeg-person og ikke fra en flue-på-veggen-vinkel som på 'Left Behind'. Om teksten er oppdiktet eller faktisk opplevd kan skape ulike effekter (Frith 2004:118). Vet lytteren helt sikkert at teksten er hentet fra virkelige hendelser eller opplevelser, vil det sannsynligvis gi låten en spesiell tilleggseffekt. Noen tekster høres ekte ut selv om man ikke vet om de er hentet fra virkeligheten eller ikke. En banal og enkel poptekst kan også være hentet fra virkeligheten selv om det kanskje ikke høres sånn ut, for eksempel på grunn av det "oppbrukte" emnet, som ulykkelig kjærlighet. Emnet til teksten på 'Left Behind' er kanskje banalt og "oppbrukt", men er like fullt viktig og det er hentet fra virkelige hendelser. Det er vel og merke ikke selvopplevd, og derav kommer den utenforstående, observatørvinkelen. Å blande inn et typisk poptekst-emne i en til tider tonalt svevende, alternativ låt, er et forsøk på å vise at velkjente, trivielle historier kan fortelles i en utradisjonell innpakning og at tekst-emnet dermed kan oppleves på en annerledes måte.

Den nokså enkle vokalmelodien er en slags innrømmelse av at temaet om å "bli forlatt" er noe av det mest vanlige en låtskriver kan skrive om. I tillegg skal den være en kontrast til akkordene som har en utradisjonell progresjon og en del dissonanser. Den rubato pulsen i tillegg til det drømmende uttrykket på verset skal underbygge den fortellende vokalen. Egentlig kunne teksten blitt opplest som et dikt med den samme harmonikken og vi hadde fått mye av det samme lyriske uttrykket. Noe som kan være forvirrende med teksten er at den hopper fra å fortelle fra tredje person vinkel til første person på slutten av første vers. Det kan virke som at fortelleren selv sier "I can't handle this" om hvordan hun selv takler denne situasjonen, mens det faktisk er personen fortelleren forteller om som sier dette. Tanken bak dette er at vokalisten nettopp skal fortelle en historie og gjengi en spesiell situasjon, ved selv å

spille den personen det fortelles om med en replikk. Teksten kan på den måten til tider framstå forvirrende.

Vokalmelodien er kanskje det elementet som skaper de minst kompliserte innspillene på låten. Den kunne blitt framført av et barn. Barnet ville da blitt en observatør av hendelsene det fortelles om, på samme måte som fortelleren er her. Vokalmelodien er altså enkel, men allikevel ikke så enkel. Sammen med akkompagnementet skaper den ofte dissonanser. På verset inneholder vokalmelodien toner som er utenfor tonearten, som for eksempel b og f i G-dur. Effekten av dette er forhåpentligvis at vokalen får en sterkere selvstendighet og merkbarhet, enn om den bare skulle holde seg innenfor tonearten.

Det er steder vi finner avspenning, som på starten av refrenget, når høyre hånd og vokal spiller innenfor e-moll i fjerde takt på verset og på den andre instrumentaldelen (lytt til vedlagt CD) som egentlig bare er det samme som de siste fire taktene av verset. Men låten får ingen avspennende avslutning i tonika og siden harmonikken er mer eller mindre tonalt svevende gjennom låten er den med på å skape en urolig stemning. Harmonikken og fiolinmelodien forsterker det ubehagelige temaet teksten forteller om.

Noen vil kanskje finne harmonikken meditativ og drømmende. Med en mer idyllisk tekst kunne låten gitt et helt annet uttrykk. Jeg innrømmer å være inspirert av impresjonismen og at teksten derfor kunne handlet om fauner, sunkne katedraler og andre eventyrlige ting Debussy ville skrevet om. Poenget er at harmonikken på "Left behind" ikke er typisk dyster eller trist. Dette kan være fordi låten hovedsakelig går i G-dur, selv om det til tider kan virke forvirrende hvilken toneart man er innenfor. Basstonene skaper diffuse inntrykk av akkordene og vi er like ofte i dur som i moll, og til tider i begge deler.

Med tanke på oppbyggingen av låten er den særegne harmonikken veldig viktig. Låten starter med rubato, sakte og svevende rytmikk og akkordene gir rom for å uttrykke dette ytterligere. Når man spiller rubato med toner som ikke utgjør en tradisjonell tre- eller firklang skapes ofte en enda mer drømmende stemning. Jeg ønsket en fastere puls på refrenget og det falt seg da naturlig å starte med en ren G-dur treklang. Bassen går trinnviss ned til fiss og det kunne blitt et enda fastere uttrykk om den bare hadde fortsatt ned til e. Starten på refrenget ville da fått et lignende akkompagnement som *Procol Harums* 'A whiter shade of pale'. Mellomspillet eller

improvisasjonsdelen skal ha et kraftigere og mer aggressivt uttrykk. Å spille de dissonerende akkordene forte forsterker dette.

Noen ville kanskje sagt at låten er mer jazz enn pop. Jeg vil kalle den lyrisk pop siden den inneholder flere deler som repeteres og improvisasjonen er litt for kort til at den kunne passet i en jazzlåt. Allikevel er det hentet inspirasjon fra både jazz og kunstmusikk på denne låten, med tanke på de tonalt svevende harmoniene og oppmuntringen til å gå utenom det faste grunnmønsteret.

Generell effekt av låtene – forskjeller og likheter

Simon Frith skriver at populærmusikk var på 1950-tallet en hjelpende hånd for mennesker som følte de ikke klarte å sette ord på sine følelser. Dette var en stor grunn til at denne musikken ble populær. Tekstene som lytterne kjente seg godt igjen i og kjærlighetstemaene var nyttige for folk som befant seg innenfor ulike par-epoker (Frith 2004:123). Populærmusikk har fremdeles en slik konverserende effekt, også om andre temaer. Frith sier også at på samme måte som at musikken gir teksten vitalitet, tilfører teksten låtene sosial bruk (Frith 2004:123). Som Frith skriver kan musikken gi tekstene liv. Den kan gjøre teksten til noe annet enn hva teksten hadde vært alene. Musikken forvandler på den måten teksten til noe mer enn bare ord. Det kan hende harmonikken på de analyserte låtene gjør tekstene mer mystiske enn hva de egentlig er. Man kan kanskje tro tekstene er dypere og vanskeligere på grunn av at det oppstår uante musikalske forløp og elementer.

Frith sier at ved hjelp av tekst blir musikk lettere et konversasjonsmedium. Det er enklere å forstå hva en låt handler om når man har en tekst å gå ut fra. Tekst er derfor en viktig faktor når man skal diskutere effekt i musikk. Noen av tekstene til låtene jeg har analysert har allikevel en tendens til å være diffuse og fulle av metaforer. De kan til tider tolkes på forskjellige måter. Hva musikken gjør med disse til tider kryptiske tekstene er avgjørende for hvilken effekt man til slutt sitter igjen med etter å ha lyttet til låtene.

Låtene har til felles at de alle har en særegen og til tider tonalt svevende harmonikk. Det kan diskuteres om noen av låtene faktisk kan plasseres innenfor popmusikksgjangeren. Jeg vil allikevel si at alle låtene er poplåter. De har ulike deler som gjentas, iørefallende melodier, vers og refreng (foruten 'Mount Alpentine' som henger tett sammen med 'Keep the dog quiet')

og som utgjør en del av den). Motsetningen, det enkle som allikevel ikke er så enkelt, er et gjennomgående tema i alle låtene. En poplåt skal ikke være for komplisert, derfor er det viktig at låtene beholder det iørefallende og gjenkjennelige. Samtidig utfordrer låtene med sin særegne harmonikk. Den særegne harmonikken kan ofte virke intrikat, men ser man nærmere på den oppdager man at man ikke alltid trenger være instrumentalvirtuos for å framføre musikken. Det finnes selvfølgelig steder i særlig 'Oooh!' og 'Himlen slukar träden' hvor man bør ha en meget god spilleteknikk, spesielt pianoet på broen i 'Oooh!' og gitarsoloen på improvisasjonsdelen i 'Himlen slukar träden'.

Selv om alle låtene har særegen harmonikk betyr ikke det på noen måte at de ligner på hverandre. De er svært så forskjellige. De kan settes inn i forskjellige under-kategorier som symfonisk pop, lyrisk pop, ekspressiv pop, impresjonistisk pop – alt etter som hvilke instrumenter som er benyttet, hvilke stemninger som skapes eller hvilke måter det hele framføres på. Hvilke forskjellige musikalske uttrykk som kommer fram avgjøres nettopp av instrumentvalg, klang, vokalstemme og improvisasjon.

Hvilken effekt har den særegne harmonikken på låtene? På noen låter spiller den hovedrollen i helhetsuttrykket, men i andre bare en birolle. I 'Oooh!' vil jeg si den er svært viktig. Effekten er forskjellig fra del til del. Harmonikken skaper en låt som blir en blanding av det merkelige, lekne, skumle og humoristiske. At så mange uttrykk kommer fram i en og samme låt er ikke bare på grunn av harmonikken, men også rytmikken, teksten og vokalklangen. Jeg vil uansett si at den særegne harmonikken er det elementet som utgjør mest i å gi 'Oooh!' det fleksible og omfattende preget den har. Teksten på denne låten er blant de med en tider kryptisk karakter. Siden både musikken og teksten på denne låten er svevende, blir det en helhjertet forvirrende og mystisk opplevelse å lytte til 'Oooh!'. Om teksten på denne låten hadde hatt et mer forståelig, trivielt tema som for eksempel ulykkelig kjærlighet, tror jeg låten ville blitt enda mer komisk og selvfølgelig mer lettfattelig.

I 'Keep the dog quiet' finnes dissonanser som gir et originalt uttrykk til en i hovedsak typisk poplåt. Pallett tar i bruk loop-maskinens muligheter og får fram en kreativ låt på grunn av de ulike instrumentelle lagene som legges på. Den særegne harmonikken gjør loop-låten mer original og spennende å lytte til enn om den ikke hadde hatt de harmonisk ekspressive lagene. Teksten på låten er blant de mer kryptiske. Når man leser teksten klarer man ikke alltid å se sammenhengen mellom alle setningene. Men like fullt synger Pallett setninger som gir

assosiasjoner, som jeg tidligere har vært inne på. Hører man Pallett synge låten uten at man leser den fulle teksten ved siden av, vil man mest sannsynlig snappe opp setninger allikevel. Som lytter vil man da kanskje lage meninger ut av disse ordene. Hvilke meninger man får ut av ordene veiledes av musikken. Det er ikke da så viktig at man ikke forstår sammenhengen eller ser den røde tråden gjennom hele sangteksten. Ordene man oppdager vil bli viktige for hvilket inntrykk man får av låten. Dette gjelder alle låtene som i utgangspunktet har en til tider uforståelig tekst. Ordene og setningene er viktige for låten selv om man ikke helt begriper hva låtskriveren mener. 'Mount Alpentine' er kort, men tonalt svevende nesten hele tiden. Dette kommer ekstra sterkt fram på grunn av hvordan fiolinene spiller intenst tremolo. 'Mount Alpentine' kan nok ha en skrekkinngytende og stressende effekt på mange lyttere. Teksten handler blant annet om å klatre opp en fjellside. Den svulstige musikken gjør ikke dette til et hvilket som helst middelstort fjell, men et enormt, majestetisk fjell. De skrikende, dissonerende fiolinene skaper en stormfull stemning. På samme måte som at vokalmelodien sloss mot akkompagnementet i hver sin toneart, kan det virke som klatreren kjemper hardt for å nå toppen. Når man hører 'Keep the dog quiet' og 'Mount Alpentine' etter hverandre, som man oftest gjør og som jeg tror Pallett vil man skal gjøre, får man et mer helhetlig inntrykk. Den første låten bygger opp mot den siste som derfor blir et ytterligere kraftig musikalsk klimaks.

I 'Himlen slukar träden' er det mange elementer som klang, akkordprogresjoner og spesifikke toner, for eksempel den forstørrede kvinten, som til sammen skaper den særegne harmonikken. Den hyppige moduleringen på refrenget lar melodien framstå i forskjellige tonehøyder, noe som gir en meget interessant melodikk. *Sekten* har brukt alt dette for å få fram et meditativt og drømmende uttrykk. Hører man låten sitter man mest sannsynlig igjen med den sangbare refrengmelodien og tilhørende teksten. Himmelen som faller ned og marken som sluker trær innenfor en melodi som dras helt opp til en forstørret kvint er låtens sentralpunkt. Til sammen skaper tekst, melodi og harmonikk et drømmende uttrykk og en merkelig, men rolig sinnsstemning.

På 'Left Behind' ville jeg bruke den særegne harmonikken til å få fram noe av den sammen effekten som finnes på 'Himlen slukar träden', altså et drømmende, men også lyrisk uttrykk. Akkordene blir som et speil av teksten, men gjør den også mer poetisk enn hva den egentlig er. Teksten er fortellende, men harmonikken gir den mer dybde og ettertanke enn hva den hadde hatt med en enklere harmonikk. Jeg komponerte denne låten for å utfordre lytteren. Jeg

håpet folk ville oppdage noe nytt innenfor pop og bli mer interessert i harmonisk særegen musikk.

Kapittel 5 – Konklusjon

Denne oppgaven har tatt for seg alternativ popmusikk med særegen harmonikk. I analysene har jeg pekt på harmoniske særtrekk og tonalt svevende tendenser i låtene 'Oooh!' av *French for Cartridge*, 'Keep the dog quiet' og 'Mount Alpentine' av *Owen Pallett*, 'Himlen slukar tråden' av *Sekten* og den selvkomponerte låten 'Left behind'. Jeg har forsøkt å plassere den utvalgte musikken sjangermessig og derfor drøftet både indie- og alternativ populærmusikk. For å granske musikken ytterligere har jeg knyttet relevante temaer som autentisitet og identitetskonstruksjon til den. Gjennom analyser og teori har jeg tegnet et bilde av hvordan tonalt svevende harmonikk kan framkomme innenfor popmusikk på forskjellige måter og hvilken betydning den kan ha for dem som lytter til musikken.

Indie, alternativ og pop

Det er blitt en stund siden indiemusikerne var rare, upopulære "outsidere". Flere av store millionselgende band befinner seg innenfor sjangeren indie og kanskje de dermed går i mot indierockens elementære idé? Man kan allikevel ikke si at indierocken er død siden den lever i beste velgående i både mainstream- og subsjangerformat. Om det i det hele tatt er mulig å gjøre en cross-over ved å gå fra en subsjanger til mainstream eller suprasjangeren, og fremdeles beholde sitt autentiske uttrykk finnes det ikke noe ja/nei-svar på. Dette blir en individuell sak, både for musikerne, tilhørerne og fansen. Noen vil kanskje si at et band kan ikke være så stort og millionselgende, som for eksempel *Radiohead*, og fortsatt kalle seg for et indieband. Andre vil si at denne avgjørelsen ikke har noe med popularitetsnivå å gjøre. I tråd med dette kan man hevde at det heller er spesielle musikalske trekk og virkemidler, som enkelhet og lite blankpolert teknikk, som tilsier om noe er indie. Weisbard sier at det er indierockens elementære idé som er utdøende og ikke nødvendigvis selve indierocken. Han håper at musikerne på alternativ-scenen, som fremdeles tilhører en subsjanger, kan få fram noe av det samme som indie fikk fram når den først kom til.

And it's time to see whether alternative can find enough power within itself to push rock's new momentum back into the culture at large. Because there, the positive aspects of alternative's bohemian hipster legacy – a love for the diverse and eclectic, hostility to established sexual and gender norms, and a politics

that, like MTV, is always at least liberal – are thoroughly needed. (Weisbard 2009:448)

Alternativ pop har holdt fast ved indiesjangerens idé om å være et alternativ til det kommersielle og populære. Dette er musikk som kan gi oss nye innfallsvinkler til noe som kan føles oppbrukt uten at vi trenger å gå vekk fra populærmusikksjangeren. De alternative musikerne er kanskje friere i sin låtskriving og mer musikalske ”outsidere” enn hva mange indieband er. Dette kan være fordi det finnes færre retningslinjer for hvordan alternativ pop høres ut enn for hvordan indierock høres ut. Mange av indiebandene høres like ut og Wendy Fonarow kan liste opp typiske karaktertrekk for indieband. Skal man liste opp typiske særtrekk for alternative popband må man i større grad ta for seg en og en låt, siden det ikke er lett å nevne eksakte kjennetegn for sjangeren bortsett fra at den er noe annet (enn noe annet). Jeg tror at alternative musikere våger å være mer ekspressive og vågale, særlig med tanke på særegen harmonikk og musikalsk form.

Det vil imidlertid finnes en grense for hvor sær musikken får lov til å være før den faller utenfor populærmusikksjangeren. Selv om vi setter ordet ”alternativ” foran ordet ”pop” vil det siste ordet stå som den viktigste sjangerindikasjonen. Musikken må inneholde typiske trekk for pop, som vers, refreng, gjentakelser og en nokså taktfast rytmikk. Det er ikke sikkert musikken kan kalles alternativ pop bare fordi den går litt utenom den typiske popmalen. Noen ganger trenger ikke musikken gå utenom malen i det hele tatt og allikevel bli betraktet som alternativ. Alternativiteten kan framtre på andre grunnlag enn de rent musikalske, men ofte vil man da heller kalle musikken for indie enn alternativ. Pop kan være indie på grunn av at den befinner seg i ”undergrunnen” som en sub-sjanger og da trenger ikke de musikalske elementene være avgjørende. I denne oppgaven har imidlertid den harmonisk særegne popmusikken stått i sentrum, og denne er det mest relevant å betegne som alternativ pop.

Det finnes en slags mal for hvordan popmusikk skal være, som Jaeger og Marstal skriver i *Hitskabelonen*, og man bør ikke gå for langt utenom musikkens mest opplagte bevegelser med hensyn til akkordforløp, korstemmer og arrangementer dersom man vil skrive popmusikk. Samtidig bør man allikevel prøve å overraske med et usedvanlig musikalsk virkemiddel eller to. Overraskelsene vil mest sannsynlig være noe av det som gjør at låten bemerker seg og skiller seg ut fra mengden av poplåter. Hvor sære disse usedvanlighetene har lov til å være før låten faller utenfor popsjangeren, kan diskuteres. For å drøfte dette må man gå nærmere inn

på den aktuelle låten. Når større deler av musikken blir usedvanlige kan man kalle den alternativ pop, nettopp på grunn av særegenhetene.

Noen av særegenhetene kan knyttes til harmonikk fra andre sjangre. Harmonisk sett finnes det romantiske kunstmusikksærtrekk i den analyserte musikken. Substansaffiniteten som Larsen og Maegaard skriver om er å finne i mindre og større grad i både 'Keep the dog quiet' og i 'Himlen slukar träden'. Om det er bevisst fra låtskrivernes sider å benytte seg av dette er usikkert og ikke særlig relevant. Poenget er at de har benyttet seg av dette romantiske særtrekket og at det er med på å få fram et spesielt harmonisk uttrykk i musikken.

Om man går for langt utenom malen som Jaeger og Marstal beskriver, vil dette kunne by på problemer i forhold til radiospilling og andre former for eksponering som er nødvendig for å gjøre kommersiell suksess. Valget om å skape noe som gjør at man kanskje må gi avkall på denne type eksponering, er et dilemma jeg tror mange musikere tenker igjennom flere ganger i løpet av livet, og kanskje er det slik sett et kjennetegn for alternativ sjangeren at man velger å stå utenfor et hyperkommersiell kretsløp.

Harmonikk er et av de aspektene hvor rammene er særlig trange fordi det tradisjonelt har vært lite eksperimentering med harmonikk i populærmusikkfeltet. Det er ikke lett å komme fram til en akkordrekke som ingen før har brukt. Dette henger sammen med tradisjonene innenfor feltet der spesielt tregrepsharmonikk har vært mye benyttet. Hvor mange harmoniske særtrekk det er mulig å ha i en poplåt finnes det ikke noe konkret svar på. Forskjellige lyttere vil alltid danne forskjellige meninger om musikken. Alternativ pop inneholder få retningslinjer vedrørende dette utover et ønske om å tilføre noe "alternativt" til den standardiserte popmusikken. Sjangeren er avhengig av å finne den rette balansen mellom dette ønsket og faren for at musikken slutter å låte som pop fordi man gjør for mange harmoniske "krumspring".

En romantisk eller modernistisk grunnholdning?

Har alternative popmusikere noe til felles med komponistene fra romantikken? Er alternative pop- og rockmusikere dagens svar på de romantiske kunstnere? Etter å ha lest relevant teori for oppgaven har jeg oppdaget at flere steder er romantikken nevnt, for eksempel angående autentisitet som *self-expression* av Weisethaunet og Lindberg, i Wendy Fanarows forklaring

av indierockere og i henhold til de musikalske virkemidlene som benyttes. Låtene jeg har analysert befinner seg først og fremst innenfor den kategorien Keightley kaller modernistisk, autentisk pop og rock. Den modernistiske autentisiteten henger sammen med troen på musikalsk eksperimentering og framdrift, at artisten er innenfor en spesiell elite og har en spesiell status, samt effekten av plutselig forandring i musikken og ”sjokkerende” lyder. De benytter seg ofte av teknologi når de lager musikk og er inspirert av sjangere som kunstmusikk, soul og ulike popstiler. Den romantiske autentisiteten tror på et grunnleggende rocke-sound, som finnes innenfor folk, blues og rock ’n roll. Musikken og musikerne innenfor denne kategorien er opptatte av tradisjoner, felleskap og så lite bruk av teknologi som mulig. Å sette indie innenfor den romantiske autentisiteten og alternativ pop innenfor den modernistiske autentisiteten er ikke problemfritt siden de ulike autentiske egenskapene glir fra den ene sjangeren til den andre.

Ofte hevdes det at det er en nær sammenheng mellom sosial identitet og musikkstil, og at musikkstilen har trekk som speiler den sosiale identiteten. En slik homologimodell tilsier at det er et nært slektskap mellom musikkstilen og kulturen. Allan Moore presiserer imidlertid at en spesiell musikkstil ikke er nødt til å konstruere eller bli konstruert av en spesielt sosial identitet (Moore 2001:194). Et eksempel er punk. Når punken kom på 1970-tallet hadde punkerne et felles syn på samfunnet. De var opprørske, flere hadde et utseende mange vil karakterisere som stygt og de gjorde som de ville uten å bry seg om samfunnets normer. Det forbudte var lov og faktisk verdsatt. Men når Moore ser nærmere på låten ’Anarchy in the UK’ av *Sex Pistols* finner han ut at alle de musikalske elementene i låten, som metrum, melodikk, harmonikk, form og klang er konstruert på samme måte som hvilken som helst annen rockelåt. Bortsett fra at teksten handler om å ville være en anarkist finner man ikke så mye oppsiktsvekkende sært i låten. Som Moore sier er det sjeldent en musikkstil klarer til fulle å fronte en sosial identitet gjennom det rent musikalske. Den sosiale identiteten blir da heller påpekt ved oppførsel, tekst og utseende. Moore sier: ”What is musically ’forbidden’ in rock, chiefly, is metric irregularity and avoidance of conventional chord structures and progressions” (Moore 2001:194). Paradoksalt nok er det i dag kanskje de som går utenom rockens musikalske normer som får sterkest fram punkens elementære identitet, men de kaller ikke musikkstilen sin for punk, men heller prog, avant garde eller alternativ. Tilsvarende ser man en tosidighet i forholdet også mellom alternativ identitet og alternativ musikk. Det er ikke alltid det er de som er mest opptatt av å dyrke en alternativ identitet som lager mest

alternativ musikk, jamfør indierockens mainstream suksess, mens alternativ pop, som ofte høres annerledes ut, kanskje har mindre fokus på å danne en alternativ gruppeidentitet.

Autentisitet og lyden av det alternative

Jeg har nå forsøkt å beskrive hvordan alternativ pop kan høres ut. Innenfor denne sjangeren kan man gå utenom typiske trekk som er å finne innenfor popmusikk. Jeg har fokusert på popmusikk med så særegen harmonikk at effekten av den utgjør en stor del av helhetsinntrykket. Med dette mener jeg også å si at det finnes en del popmusikk hvor harmonikken ikke bemerker seg noe særlig og hvor det ikke er naturlig å si så mye om den. Det er kanskje nettopp derfor harmonikk ikke har vært et sentralt tema i populærmusikkforskningen tidligere. Musikken jeg har valgt å analysere i denne oppgaven ble valgt ut nettopp fordi jeg mente den inneholdt en særegen harmonikk og noen ganger tonalt svevende tendenser. Gjennom redegjørelse for hvordan den mer harmonisk tradisjonelle popmusikken høres ut, eksemplifisering av hva som kan forstyrre tonalitetsfølelsen og forklaring av hvordan svevende tonalitet kan forekomme i popmusikk, har jeg forsøkt å belyse hvorfor jeg mener den utvalgte musikken inneholder særegen harmonikk. Analysene har stått i sentrum når det gjelder min formidling av den særegne harmonikken i musikken.

Hvilke harmoniske særegenheter finnes i alternativ pop? Siden det finnes alternativ pop uten noe særlig spesiell harmonikk, samtidig som det finnes nettopp slik musikk jeg har analysert innenfor sjangeren, kan det ikke gis et entydig svar på spørsmålet. Det som kan fastslås er at innenfor denne sjangeren finnes det et fargerikt innhold av harmonisk variasjon. Popmusikk som kan kalles ukonvensjonell, av ulike grunner, plasseres ofte innenfor denne sjangeren. Alternativ pop kan inneholde melodiske og harmoniske dissonanser, uventede akkord- og melodiforløp. Noen ganger kan disse virkemidlene føre til forstyrrelse av tonalitetsfølelsen og kanskje går det så langt at man oppnår tonalt svevende tendenser.

I hvilken grad er de analyserte låtene karakteristiske for sjangeren? For å besvare dette må jeg ta for meg en og en låt. Samtidig vil jeg koble effekten av hver låt til de diskuterte temaene autentisitet og identitet, ved å svare på spørsmålene: på hvilken måte bidrar de harmoniske særegenhetene til autentisitet? Og på hvilken måte påvirker de harmoniske særegenhetene den musikalske identiteten?

'Oooh!' av *French for Cartridge* bryter flere grenser med sine spesielle taktarter (7/8-delstaktart) og taktskifter, brå overganger og teatraliske formidling. Denne låten kan også kalles ekspressiv pop på grunn av de nevnte virkemidlene. Harmonisk sett virket det under de første gjennomlyttinger at låten var tonalt svevende. Etter analysen kom det fram at det heller er måten harmonikken er arrangert på som skaper forvirring. Hvordan *French for Cartridge* har valgt å formidle akkordprogresjonene gjør at harmonikken høres mer sær ut enn hva den faktisk er. Pianoet som "hopper" seg gjennom flere oktaver, den glidende vokalen, taktarten(e) og de brå overgangene kan forstyrre tonalitetsfølelsen, selv om man ikke finner så mange direkte tonalt svevende elementer. Teksten er med på å forvirre med sine absurde ord og fraser. Til sammen får *French for Cartridge* fram flere assosiasjoner og følelser i en og samme låt.

Jeg vil si låten er meget særegen og vanskelig å putte i bare en sjanger. Her er det blandet inn virkemidler fra flere sjangere. Den forvirrende harmonikken er i stor grad med på å få frem låtens mangfoldige uttrykk. Man blir dratt inn i en musikalsk verden man ikke har vært i før og dette særegne kan være grunnlag for en opplevelse av autenticitet. Effekten av harmonikken er med på å skape en spesiell identitet for lytterne av låten. Dette er for eksempel ikke en særlig dansbar låt, ei heller en romantisk ballade, men den er arrangert og formidlet på en meget interessant måte som gjør at lytteren kan danne en egen teaterfortelling i sitt hode. Dermed kan det skapes et felles bånd mellom musikkens identitet og lytterens private rom, som Ruud skriver om i *Musikk og Identitet* (1997).

'Keep the dog quiet' og 'Mount Alpentine' kan kalles symfoniske poplåter. Instrumenteringen av låtene i tillegg til teknikker som tremolo og pizzicato kan gi assosiasjoner til orkester og kunstmusikk. Rytmikken på det harmoniske mønsteret i 'Keep the dog quiet' gjør låten nesten dansbar. Det høres altså ut som at Pallett er inspirert av kunstmusikk, men at det uten tvil er populærmusikk som han lager. Det finnes harmoniske særegenheter i begge låtene. På 'Mount Alpentine' oppstår tonalt svevende elementer fordi det høres ut som at vokalen synger innenfor B-dur mens resten av instrumentene kan noteres i H-dur, altså finnes det bitonale tendenser.

På hvilken måte kan harmonikken i 'Keep the dog quiet' og 'Mount Alpentine' bidra til autentiske opplevelser? Weisethaunet og Lindberg skriver at originalitet og selvuttrykk kan være viktig for å gi musikk autenticitet. Vil man beholde autenticiteten sin om man går fra å

være mindre kjent til å bli en kommersiell suksess er det viktig at lytteren opplever at disse momentene følger med. Palletts harmonisk eksperimentelle låter skiller seg fra annen popmusikk og gjør de originale. Som artist, fiolinist og sanger har han et eget uttrykk, men de harmoniske særegenhetene bidrar til en ytterligere annerledeshet i musikken. Når man våger å ta med så sterke dissonanser, ikke-funksjonelle akkordprogresjoner og til tider svevende tonalitet i popmusikken sin kan man oppnå en særegen harmonikk som er original. Flere musikalske elementer kan bidra til at musikk gir en autentisk opplevelse, men i 'Keep the dog quiet' og 'Mount Alpentine' vil jeg si det først og fremst er de harmoniske særegenhetene som gjør det. Hvordan vi preges av musikken er forskjellig og hvilken musikk vi finner autentisk varierer fra person til person. Noen synes kanskje en enklere harmonikk uten dissonanser og "hodebry" gir sterkere autentiske opplevelser. Andre vil kalle Pallett sine låter autentiske nettopp fordi harmonikken er utradisjonell og man blir dratt inn i et harmonisk landskap man ikke har vært i før, akkurat som om noe nytt og hemmelig blir fortalt.

Som identitetskaper på det kollektive nivå vil Palletts låter ha en tosidig effekt. Låtene henger sammen, men er allikevel svært ulike. Mange publikummere vil like de iørefallende og gjentakende hovedtemaene i 'Keep the dog quiet', og bli overrasket av den drastiske, brå overgangen til 'Mount Alpentine'. Harmonikken og uttrykkene i musikken vil skape en tvetydig opplevelse for de fleste lyttere. Noen vil kanskje bli skremt av 'Mount Alpentine', mens andre vil si låten blir et avsluttende høydepunkt på en oppovergående musikalsk kurve. Hvordan dette oppleves er individuelt fra lytter til lytter. Hvilken musikalsk opplevelse man får av disse to låtene kommer an på hvordan man opplever musikken.

'Himlen slukar träden' av *Sekten* inneholder melodiske og harmoniske intervaller, modulasjoner og klang som gjør låten harmonisk særegen. Låten har innholdsrik, fargerik og vakker melodikk og harmonikk. I motsetning til musikken til de allerede nevnte musikerne inneholder ikke 'Himlen slukar träden' så brå overganger. Delene i låten er mer naturlig smeltet sammen og overgangene er mer "glidende". Allikevel vil jeg si det finnes flere elementer av overraskende melodiske og harmoniske vendinger innad i det helhetlige. Den utradisjonelle akkordrekkjen på refrenget og bruken av den forstørrede kvinten skaper en mystisk låt. Autentisiteten kommer fram gjennom den mystiske, vakre harmonikken og melodikken. Nettopp dette kan sies å være låtens egne musikalske identitet. På grunn av bandets valg av harmonikk og melodikk kan låten settes inn i sjangeren alternativ pop. Den er allikevel en tilgjengelig låt i den form at den er så mystisk og vakker, noe jeg vil tro mange

lyttere vil si seg enige i. Sånn sett er den et godt eksempel på popmusikk som inneholder mer komplisert harmonikk enn standarden, men som allikevel ikke burde være så vanskelig å få tak på for de fleste lyttere.

Det er vanskelig å beskrive hvorvidt 'Left Behind', som er en selvkomponert låt, oppleves som autentisk og identitetskapende. Låten er komponert med den baktanke om å lage en harmonisk utfordrende poplåt. På grunn av harmonikken, det rubato uttrykket, fiolinsoloen og pianoimprovisasjonen kan den kanskje gi assosiasjoner til impresjonistisk kunstmusikk. Blandingen av det harmonisk utfordrende og de popmusikalske virkemidlene (formen og gjentakelsene) kan kanskje få dem som ikke vanligvis er lyttere av kunstmusikk til å oppdage et nytt musikalsk landskap. Samtidig peker denne låten mot en viktig utfordring i forhold til det å lage låter innenfor sjangeren alternativ pop, nemlig at musikken først kan virke komplisert, men av forskjellige grunner er den ikke så komplisert allikevel. Det at låten er enkelt oppbygget med få instrumenter og framført på en "hjemmelaget" måte bidrar til å skape et autentisk inntrykk av innspillingen. Siden jeg har spilt den inn selv uten særlige storslåtte musikkteknologiske fordeler, verken utstyr eller evner, blir låten nokså rufsete. Dette er et eksempel på det umedierte og ærlige, noe som er nevnt som et særtrekk for både autentisitet i musikk og for indie- og alternativ musikk. Dermed blir låten også et eksempel på en blanding av Keightleys romantiske og modernistiske autentisitet. Samtidig må det påpekes at det ikke bare er økonomi som gjør det vanskelig å lage storslåtte produksjoner i den alternative sjangeren, også sjangeren selv gir føringer i denne retningen.

Særegenhet som autentisitet og identitet

Keir Keightley skriver at autentisitet er mer en verdi og en kvalitet vi gir til det oppnådde forhold mellom musikk, sosio-industrielle praksiser og lyttere, enn noe direkte hørbart i musikken (Keightley 2001:131). At musikken høres ut som den er spilt av mennesker på deres egne manuellstyrte instrumenter er en faktor de fleste ser på som autentisk. Det umedierte føles mer autentisk. Selv synes jeg originalitet i musikken også er en viktig faktor. Musikk som er skapt fra det indre uten stor påvirkning fra annen musikk, er noe mange streber etter å komponere. Når man hører musikk hele tiden er det kanskje umulig å ikke bli påvirket og inspirert av det. Men å våge å vise fram sin særegenhet og gå utenom tilrettelagte normer vil ofte gi et særpreg og gjøre at låten kan oppleves som mer autentisk for lytterne. Noen ganger kan rar, sær musikk bli populær nettopp fordi den er annerledes.

Hvordan kan opplevelsen av autentisitet påvirke identitet? Hører man musikk som man liker godt, som minner en om noe eller setter en inn en spesiell stemning kan man trygt si at man blir påvirket av musikken. Jeg tror at grunnlaget for denne påvirkningen er en autentisk opplevelse. Autentisiteten bidrar da til å forme identiteten. Autentisiteten kan gi gode eller dårlige følelser og minner, og den kan påvirke vår identitet gjennom disse følelsene og minnene. Even Ruud skriver om det indre rom som er sentralt for egen privat identitet. Om en som lytter blir tiltrukket av det musikalsk særegne og eksperimentelle, kan det godt hende alternativ pop faller i smak. Om man føler seg annerledes, som einstøingen på skolen eller om man bare er en som ikke passer helt inn i samfunnets normer, er det selvfølgelig ikke sikkert man liker alternativ pop med særegen harmonikk, men kanskje kan nettopp det alternative i musikken sammenliknet med mainstream representerer noe man kjenner seg igjen i. Om man klarer å føle autentisiteten i musikken tror jeg den vil påvirke den individuelle identiteten og det indre rom. Jeg tror man vil få en god opplevelse av musikken nettopp på grunn av særegenhetene om man føler seg litt utenfor, noe de fleste gjør en gang i blant.

Om man er en gruppe som deler samme syn om å være annerledes, om man så er det naturlig eller ønsker å være det, kan musikk som ikke så mange andre hører på bidra til en egen gruppeidentitet, nettopp fordi den skiller seg ut. En gruppe mennesker kan dele en felles autentisk opplevelse og den kan knytte dem nærmere hverandre. På den måten dannes en gruppeidentitet gjennom den autentiske opplevelsen. De ”rare” tingene som skjer harmonisk kan være med på å skape en spesiell identitet og gi musikken autentisitet både innenfor et spesifikt miljø og for den individuelle lytteren. Den kan virke på et kollektivt og et individuelt nivå.

Epilog

Betydningsfulle vendepunkter i musikkhistorien hevdes ofte å være en reaksjon mot noe. Wienerklassisismens tilsynelatende enkle tekstur kom som en reaksjon mot barokkens overdådighet og den rufsete punkten kom som en reaksjon mot de kompliserte, progressive tendensene som var å finne i rocken på 1960- og 1970-tallet. Reaksjonene kan også kalles opprør. Om særegen harmonikk i popmusikk er et opprør mot noe kan godt være. Låtskrivere komponerer ut i fra ulike oppfatninger og syn. Noen ønsker kanskje å provosere og utfordre. Om den svevende tonaliteten vil eller kan lage en betydningsfull omdreining innenfor popens harmonikk skal jeg ikke gå nærmere inn på i denne oppgaven. Man kan allikevel minne seg selv på at musikken kan gå nye ukjente veier som ikke ennå er oppdaget. Magnar Åm skriver dette i essayet "Ikkje-tid, ikkje-tyngd. Om musikkens grenseoverskridande eigenskapar":

Ta vektplanet. Funksjonstonaliteten har forsynt oss med ei oppskrift på organisering av tonar som lett kan betraktast som ei fasitramme. Det same gjeld dodekafonien. Men begge desse rammene gjer noko med vår oppleving av vekt. Den fyrste stadfestar tyngdekrafta si makt: Alt skal lande og stå støtt. Den andre gjer opprør mot den same krafta, slik flyet gjorde parallelt med dodekafonien (Åm 2004:128).

Dodekafonien gjorde opprør mot funksjonsharmonikken, men er like fullt en ramme som må følges nøye. At popmusikk beveger seg ut av den egentlige tilrettelagte rammen er faktisk ikke så ukonvensjonelt. 'Bohemien Rhapsody' av *Queen* er et eksempel på at en låt som forlater den konvensjonelle popformen og i tillegg har en varighet på over seks minutter, kan falle i meget god smak og nå høyt på hitlistene.

La oss til slutt fokusere på skaperne av musikken. Hvordan er disse menneskene som ønsker å lage alternativ popmusikk? Kan man si noe felles om deres identitet? I følge Magnar Åm kan musikken man komponerer både forme og være en identitetsmarkør. Han sier man kan benytte musikken som "et treningstudio" for egenskaper som alle trenger i det daglige. Man får da trent på evnen til å være elastisk og ikke-dømmende til det hittil ukjente (Åm 2004: 130). Dette gjelder spesielt om man benytter seg av det intuitive aspektet i komponeringen sin. Man er da fri til å velge hva som helst som man føler måtte passe i verket sitt. Magnar

Åm sier at musikken kan virke som en påminning om identitet og at det innenfor musikk finnes grenseoverskridende muligheter (Åm 2004:130-131).

Like musikalske interesser kan skape tilhørighet og gruppeidentitet. Jeg tror det er en link mellom det private rom, altså lytterens private identitet formet av musikk, og den musikalske identiteten. Hvilken musikalsk opplevelse man får av musikken kommer alltid an på hvordan man opplever musikken privat, i seg selv og en lytter kan få autentiske opplevelser ved å høre musikk som oppleves nært og privat og som resonnerer med private erfaringer.

Blanding av det harmonisk utfordrende og de popmusikalske virkemidlene i alternativ pop kan gi lyttere nye opplevelser av popmusikk. Dette kan være med på å skape større variasjon og et mer fargerikt poplandskap, og de harmoniske særegenhetene kan bidra til en særegen autenticitet, hvor det overraskende og originale står i sentrum.

Litteraturliste

- Benestad, F. 1985, *Musikklære: en grunnbok*, Oslo: TANO
- Brackett, D. 2002, "In search of musical meaning: genres, categories and crossover" i D. Hesmondhalgh og K. Negus (red.) *Popular Music Studies*, London, Arnold
- Brackett, D. 2009, *The pop, rock and soul reader*, New York, Oxford University Press
- Danielsen, A. 2006, *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press
- Eriksen, A.Ø. 2011, Utdelt materiale under forelesning om harmonikkanalyse 17.2.2011, universitetet i Oslo
- Fonarow, W. 2006, *Empire of dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middleton, Wesleyan University Press
- Footman, T. 2003, "Notes Towards a Definition Of Indie" i *Rock's Backpages*. [Online]
URL:
<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=7171&SearchText=alternative+music> [lesedato:20.8.2010]
- Frith, S. 2004, "Why do songs have words?" i *Popular music analysis*, London, Routledge
- Hawkins, S. 2002, *Settling the Pop Score*, Aldershot, Ashgate
- Hebdige, D. 1990, "Style as Homology and Signifying Practice" i S. Frith og A. Goodwin (red.) *On Record: Rock, Pop, and the written word*, London and New York, Routledge
- Ingelf, S. 1982, *Jazz- og popharmonikk*, Stockholm, Reuter og Reuter

Jaeger, M. og Marstall, H. 2003, *Hitskabelonen: imod popmusikkens ensretning*, København, Lindhardt og Ringhof

Keightley, K. 2001, "Rconsidering Rock" i S. Frith, W. Straw og J. Street (red.): *The Cambridge companion to pop and rock*, Cambridge, Cambridge University Press

Korsbøen, H.K. 2010, "Take-Away Shows & Indie: Autentisitetkonstruksjoner i et online musikkvideoprojekt", masteroppgave, universitetet i Oslo

Larsen, T.W. og Maegaard, J. 1981, *Indføring i Romantisk harmonik*, København, Engstrøm og Sødning

Lidov, D. 1979, "Structure and Function in Musical Repetition" i *Journal of the Canadian Association of University Schools of Music* 8(1): 1-32

Lægreid, S. og Skorgen, T. 2006, *Hermeneutikk – en innføring*, Oslo, Spartacus Forlag

Middleton, R. 1990, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press

Moore, A.F. 2001, *Rock: The Primary Text*, Aldershot, Ashgate

Moore, A. 2002, "Authenticity as authentication" i *Popular Music*, vol. 21, nr. 2. URL: <http://www.jstor.org/pss/853683> [lesedato: 2.10.2010]

Persichetti, V. 1961, *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice*, New York, W. W. Norton

Rogers, K. 1994, *Tori Amos: All These Years: The Authorized Biography*, New York, Omnibus Press

Ruud, E. 1997, *Musikk og identitet*, Oslo, Universitetsforlaget

Shuker, R. 2008, *Understanding Popular Music Culture*, 3 utg. New York, Routledge

Vox Magazine: Intervju av PJ Harvey (1993): "Polly's Pulling Power" URL:
<http://room509.net/sr/articles/interview/vox93.html> [lesedato: 13.4.07] (Linken fungerte
denne lesedatoen, men fungerer ikke lenger)

Weisbard, E. 2009, "Over & out: Indie Rock Values in the age of Alternative Million Sellers"
i D. Brackett (red.): *The pop, rock and soul reader*, New York, Oxford University Press

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

Weisethaunet, H. og Lindberg, U. 2010, "Authenticity Revisited: The Rock Critic and the
Changing Real" i *Popular Music and Society*, Volume 33, pp. 465 – 485 URL:
[http://www.informaworld.com/smpp/title~db=all~content=t713689465~tab=issueslist~branch
es=33 - v33333,](http://www.informaworld.com/smpp/title~db=all~content=t713689465~tab=issueslist~branches=33-v33333)

Åm, M. 2004, "Ikkjetid, ikkjetyngd. Om musikken grenseoverskridande eigenskapar" i E. E.
Guldbrandsen og Ø. Varkøy (red.) *Musikk og mysterium: Fjorten essay om
grensesprengende musikalsk erfaring*, Oslo, Cappelen Akademisk forlag

Nettsteder

French for Cartridge [Online] URL:

<http://www.sprudelkasten.com/dinnerwithdaisy/frenchforcartridge/pages/frenchforcartridge.html> [lesedato 7.4.2010]

Owen Pallett (Myspace) (2006): Owen Pallett sin nettside [Online] URL:

www.myspace.com/owenpallettmusic [lesedato: 4.11.2010]

Oxford music online (2011) [Online]

URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> [lesedato:7.2.2011]

Sekten [Online] URL: <http://www.sekten.nu/> [lesedato: 20.8.2010]

E-post

E-post til forfatter fra Catherine Kontz i *French for Cartridge* (mottatt 21.4.2010)

E-post til forfatter fra Stephan Sieben i *Sekten* (mottatt 13.4.2011)

E-post til forfatter fra Putte Johander i *Sekten* (mottatt 18.4.2011)

Film

Fucking Åmål (1998)

Diskografi

Lady Gaga (2009) *The Fame* Interscope

Jace Everett (2005) *Jace Everett* Epic

Kate Bush (1978) *The Kick Inside* EMI

Björk (1995) *Post One Little Indian*

French for Cartridge (2010) *Liquorice* Dinner With Daisy Records

Owen Pallett (2010) *Heartland* Domino Recording Co ltd

Sekten (2008) *Mäktiga vingar* ILK Music

Vedlegg

CD:

1. Paparazzi – Lady Gaga
2. Bad things – Jace Everett
3. Wuthering Heights – Kate Bush
4. Army of me – Björk
5. Oooh! – French for Cartridge
6. Keep the dog quiet – Owen Pallett
7. Mount Alpentine – Owen Pallett
8. Himlen slukar träden – Sekten
9. Left behind – Miriam Ekvik

Låttekster:

Oooh!

Refr.

Oooh!

1. Pink, yellow, red and green. All the paintings must be seen.
When we speak what others heard. Others speak important words

Bro

Exclusive, exquisite

Exactly what I meant – I begin where you end

2. We travel into lands. Where people are “top friends”.
When we write what others heard. Other write important words

Bro

Hysteria, mysteria

What a colourful blend – you begin and I end

Refr.

Vals

and it goes round and round and round and round
shallow, shallow, shallow marshmallow
the train comes running, running
slow it goes, slow it goes, slow it goes

Refreng og vers repeteres

Keep the dog quiet

1. My body is a cage. This union is a cage about a cage about a cage. And this, and this town too, I'll see you once in a while but I can't be seen with you. This place is a narrative mess. The floor a tangle of bedsheets and battered sundresses. The ink has dried in the well. The journey once was consequential, now: sequential, sequential, sequential, sequential.
2. When will you silence your hounds? The eldest sons to the altar of the Eternal Sound. Their blood is spilled at the dawn. A nation bound to your will, still, the violin plays on. Plays its devotional song. Once it was it was so essential, now: sequential, sequential, sequential, sequential.

Mount Alpentine

Lead on, oh horse of mine, we will climb the side of Alpentine,
Lead on, oh horse of mine, we will voice our satisfactions.
Karma is the concatenation of your actions.

Himlen slukar träden

1. Hon kommer fram en timme för sent, säger ingenting om varför.
Alla ursäkter har gått åt i en inflation av ord som förlåt.
Hon låter bli.

Hon trampar spår nervöst i snön dåliga utsikter för vår.
Hon babblar på förbrukar all luft, det finns inget kvar för konversation.

Refr.

Du tror att himlen faller ner på dig idag. Marken slukar träden.
”Du, jag borde verkligen gå hem”. Himlen faller ner på dig idag.

2. En dag i taget, bit för bit medan nästa vecka knackar på.
Hon vågar inte öppna dörr'n hon har upplevt hösten rusa fram i april.
Så hon ligger still.

Mellomspill/improvisasjon

3. En suck inlindad i betong ser en flicka lyfta med ballong.

Refr.

Left behind

1. Crazy thing to say, don't leave anyway. You can't do anything and hope he will turn,
show his face, tears that burn.
Can't approach you now. He must leave this hour. You are stuck with a stone in your
chest. "I can't handle this".

Refr.

And I would gladly break him. Let selfishness forsake him. Someone must take the
suffering. The ring is now with you.

2. Sounding kinda fake. Trying to stay awake. I can hear you are fighting too hard to be
strong for them all.

Refr.

And I would gladly break him. Let selfishness forsake him. How can anyone put you through this? You shouldn't bear with this.

3. Please come with me and I will talk about something else. You have so much to do, things to say. Find a new.