

I sing because I'm "free"

En undersøkelse av svart maskulinitet i gospel



Bendik Fredriksen

Masteroppgave
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Mai 2006

Forord

I arbeidet med denne oppgaven er det enkelte som har vist seg å være til uvurderlig hjelp. Først og fremst vil jeg takke min veileder, professor Stan Hawkins, for å ha introdusert meg for en verden av spennende forskning, og for inspirerende og kritisk tilbakemelding underveis. En stor takk også til mine korrekturlesere Petter W. Hansen og Jon Mikkel Broch Ålvik. Medstudenter på IMV fortjener også en takk for inspirerende samtaler av faglig (og mindre faglig) karakter. Til slutt vil jeg takke Audun Ingebrigtsen for hjelp med å skaffe musikkvideoen til "Stomp".

Oslo, april 2006

Bendik Fredriksen

Innholdsfortegnelse

FORORD	II
INNHOLDSFORTEGNELSE	III
1. INTRODUKSJON	1
PROBLEMSTILLING OG MÅL	3
IDENTITET	5
TEORI OG METODE	8
KORT INNFORING I ENKELTE SENTRALE BEGREPER	17
2. ”CLAP YOUR HANDS, STOMP YOUR FEET”: <i>Gospel, Blues, Rap – en historisk kontekst</i>	19
GOSPELENS BAKGRUNN	20
TIDLIG GOSPEL	23
GULLALDEREN 1945-1965	25
CONTEMPORARY GOSPEL	31
B-BOY I KIRKEN	34
”STOMP”	37
OPPSUMMERING	40
3. ”SAY IT LOUD!”: <i>Rasekonstruksjon, Signifyin(g) og kulturell identitet</i>	45
”RASE”	46
SOUNDS OF BLACKNESS	50
CALL-RESPONSE	55
MONKEY BUSINESS	57
OPPSUMMERING	62
4. ”MAKES ME WANNA DANCE”: <i>“Rase”, kjønn, maskulinitet</i>	65
SVART MASKULINITET – STEREOTYPE OPPFATNINGER	65
JUDITH BUTLER – <i>PERFORMANCE</i>	70
MUSIKK SOM KJØNNET AKTIVITET	73
GOSPEL, KROPP OG SEKSUALITET	76
”STOMP” – KROPPSLIGE IDENTITETER	80
OPPSUMMERING	89
5. OPPSUMMERING OG KONKLUSJON	91
LITTERATURLISTE	95
DISKOGRAFI	99
APPENDIKS	101

APPENDIKS I: FORMSKJEMAER MED TEKST	101
APPENDIKS II: OVERSIKT OVER SPORENE PÅ CD-EN	103
SAMMENDRAG	104

1. Introduksjon

Praha, 6. august 2003

Det er fjerde kveld av festivalen "YMCA Europe 2003", som feirer den europeiske alliansen av YMCAs (EAY) 30-årsjubileum. Ungdom fra hele Europa pluss noen gjester fra andre deler av verden, ca. 7000 i alt, har samlet seg i den tsjekkiske hovedstaden for en uke med varierte aktiviteter. Hetebølgen som har herjet sentral-Europa den siste tiden og blant annet krevd flere menneskeliv, har gjort sitt til å skape en høy temperatur denne kvelden. Det er "Night of Worship", hvor man kan velge å delta på ulike gudstjenestetyper. Valgmulighetene spenner vidt, fra keltiske, ortodokse og katolske messer til tekno- og multimediemesse. Selv har jeg valgt å delta på gospelmessen, som ledes av et afrikansk-amerikansk gospelkor, "Y-Zone Gospel Choir". Jeg har hørt dem flere ganger i løpet av festivalen, og forventningene er høye. Selv om vokalprestasjonene har vært varierte, har sangerne en energi og en aura av autenticitet rundt seg som gjør det til en ikke så rent lite eksotisk opplevelse å oppleve dem "live". De har også et meget stødig band med seg, og spesielt trommeslageren har vært gjenstand for beundring fra mange. Spillestilen hans kan kort beskrives som virtuos-eksessiv. Ikke alltid like musikalsk utført, men fryktelig underholdende.

Messen holdes i noe som best kan beskrives som et sirkustelt. Det er helt fullt, og stemningen har steget proporsjonalt med temperaturen.

Selve messen fungerer slik at koret synger, og dirigenten forklarer hva som skjer under en svart, amerikansk gudstjeneste. Kulturforskjellene er store, og vi i salen skjønner ikke alltid vår rolle, i den mer dialogiske formen for gudstjeneste:

"When I say amen, you say amen... OK? Amen."

"Amen!"

De første sangene får publikum i gang, og alt mottas med stor jubel. Det er nødvendig å nevne at denne "happeningen" nok har mer til felles med en konsert enn en gudstjeneste for mange i salen.

Dirigenten forklarer: "... and after this section the choir sings a song, and it can sound like this." Bandet starter en tradisjonell gospelgroove, med swingåttendedeler og sterkt aksentuert backbeat. Bassisten gjør det han skal og spiller en stødig walking-bass. Det begynner å bli vanskelig å stå i ro, selv for oss som er rammet av "The Norwegian Stiffness". Publikum klapper med, og som et bevis på musikkens kraft vil jeg nevne at ingen klapper på eneren og treeren (selv med mange tyskere i salen!).

Etter denne sangen kommer presten frem og begynner å be, og det er akkurat som man har sett på tv. Det begynner rolig, med instrumental bakgrunn, men stiger raskt i intensitet. Til slutt er presten nesten som i transe der han står og roper, snakker og synger om hverandre, med øynene lukket, og fysisk sterkt tilstedeværende. Det er også nå det begynner å bli vanskelig å skjønne hva han sier, selv med OK engelskkunnskaper.

Kveldens høydepunkt kommer under sangen "I've got the victory", som de har sunget flere ganger underveis i festivalen. Det er en groovy contemporary gospel-låt, med en av de bedre solistene i koret på plass. Stemningen stiger enda høyere i løpet av sangen, og om det var vanskelig å stå i ro tidligere, er det umulig nå. Da, et stykke uti sangen, mens koret synger frasen "Stomp on the devil" over en intens, forventningsskapende vamp, kommer en av guttene i koret frem og begynner å danse, med en enorm energi, som om han trækker på noe, med et innbitt uttrykk i ansiktet. Noe sånt har vi aldri sett før. Like etterpå mister dirigenten fullstendig kontrollen over bandet, som lar låta gli over i en lang jam, med instrumentalsoli for alle i bandet. En slik musikalsk energi som fremvises her har de færreste i salen opplevd tidligere. Det begynner å minne om en rus, og man føler seg lett euforisk, henført av musikken. Til slutt får dirigenten igjen kontroll over bandet, og får avsluttet med et rungende "I've got the victory!"

Denne korte fortellingen representerer mitt eneste førstehåndsmøte med svart gospel (den hvite gospelmusikken vil ikke bli diskutert i denne oppgaven), og den har vært viktig i forhold til fascinasjonen jeg har for denne musikken. Fascinasjonen for musikken, og kulturen som omgir den, har vært vesentlige motivasjonsfaktorer for å skrive denne oppgaven. Det som først og fremst slo meg i møtet med gospel, var hvor sterkt knyttet den var til kropp og bevegelse, og hvor fjernt det var fra mye annen kirkemusikk jeg har opplevd, noe som vil bli et hovedpoeng i denne oppgaven. Andre motivasjonsfaktorer er interessen for å skrive om musikk i forhold til identitetskonstruksjon, i en gitt kontekst, og ikke som "musikk i seg selv".

Jeg vil også nevne at jeg selv har arbeidet en del med gospel, ved at jeg i en årrekke har dirigert et ten sing-kor, hvor en stor del av låtmaterialet utgjøres av svart gospel. En annen side av bakgrunnen min er at gospel er musikk som jeg liker, og har lyttet til gjennom flere år. At man har et nært forhold til musikken man skal skrive om, har selvfølgelig både positive og negative sider. Det største problemet er den såkalte "fan-fella", at man har et så nært forhold

til forskningsobjektet at man ikke klarer å si noe vesentlig om musikken, i frykt for å støte "sitt idol". Der det er mine holdninger som skinner igjennom, vil jeg redegjøre for det.

Problemstilling og mål

Hovedproblemstillingen i denne oppgaven er: Hvordan konstrueres identitet gjennom gospel, og hvordan kan premissene som ligger til grunn for identitetskonstruksjonen identifiseres og forstås? I stor grad vil jeg se på hvordan dette realiseres performativt. Mitt hovedfokus vil ligge på menn og maskulinitet, og som case har jeg valgt gospelartisten Kirk Franklin, dagens kanskje fremste gospelartist, og hans låt "Stomp" fra 1997.

Ifølge Jon McKenzie er performativitet det mest sentrale i dagens samfunn:

In a certain sense, performativity is the postmodern condition: it demands that all knowledge be evaluated in terms of operational efficiency, that what counts as knowledge must be translatable by and accountable in the "1"s and "0"s of digital matrices. But performativity extends beyond knowledge; it has come to govern the entire realm of social bonds.

(McKenzie 2001: 14)

McKenzie konkluderer blant annet med at "[p]erformance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was to the eighteenth and nineteenth: an onto-historical formation of power and knowledge." (ibid.: 176) Det må understrekes at *performances*¹ oftest er appropriasjoner av en norm, snarere enn et valg, samt at de ikke er *uttrykk* for identitet, men *konstituerende* for identitet.

En av de viktigste delproblemstillingene i denne oppgaven er å undersøke på hvilken måte stereotyper påvirker identitetskonstruksjonen. Den svarte mannen har i stor grad blitt definert gjennom stereotyper, mange av dem seksuelle. En stor del av oppgaven vil derfor være en kritisk undersøkelse av bakgrunnen til disse stereotypene, hvordan de har oppstått, hvordan de er i bruk i dag, og hvordan svarte menn posisjonerer seg i forhold til dem. Temaene jeg velger å ta opp i denne oppgaven kommer til å kretse rundt kjønn, rase, seksualitet og religiøsitet, og hvordan disse parametrene artikuleres gjennom *performance* i identitetskonstruksjonen. Et hovedpoeng vil for meg være å diskutere forholdet mellom religion og seksualitet i gospel, et problematisk område grunnet kirkens negative holdninger til seksualitet. Spesielt vil jeg se på hvordan seksuelle stereotyper artikuleres i en religiøs kontekst. Flere av stereotypene om svarte menn som angår seksualitet kan relateres til musikk og annen kulturell aktivitet, og i forlengelsen av det vil jeg diskutere muligheten for å benytte seg av musikk i identitetskonstruksjonen.² Gjennom min diskusjon/fortolkning av musikken

¹ Jeg velger å bruke den engelske termen, da det på norsk, ifølge *Kunnskapsforlagets store engelsk-norsk ordbok*, vil resultere i minst seks oversettelser.

² Dette har også blitt diskutert av Brackett (2000), Hawkins (2002) og i *Music, Space and Place* (2004)

vil jeg vise hvordan ulike musikkstrukturer kan sies å være meningsbærende i en slik sammenheng ved å konnotere og denotere ekstramusikalsk mening, spesielt ved referanser til annen musikk. Jeg vil også diskutere hvordan kroppen og kroppslig nytelse kan manifestere seg i musikken. Selv om gospel spilles i flere svarte kulturer, vil jeg i denne oppgaven kun ta for meg afrikansk-amerikansk musikk.

Historien har vist en varierende grad av eksotisering av afrikansk-amerikanerne og deres kulturelle uttrykk. Denne konstruksjonen av annerledeshet oppstår i forhold til den dominerende hvite kulturen, en kultur som jeg, til en viss grad, står som representant for. Dette er ikke uproblematisk, og mine tolkninger vil være farget av at jeg står utenfor og ser inn. Jeg vil i denne oppgaven kombinere denne ytre innfallsvinkelen, med diskusjoner om hvordan de temaene jeg tar opp oppfattes innad i kulturen.

Gospel har blitt mer eller mindre akseptert som et autentisk uttrykk for "folket", noe som har betydning for hvordan musikken har blitt undersøkt. Jeg velger derimot å se på gospel like mye som populærmusikk. David Brackett viser til Simon Frith når han beskriver hva som konstituerer populærmusikk kontra folke- og kunstmusikk. Det som kommer frem da, er at populærmusikk i stor grad er knyttet til kommersielle interesser, der "musical value and monetary value are ... equated." (Brackett 2000: 19) Folkemusikken "revolves around providing an authentic experience of community". (ibid.) Begge disse sidene er fremtredende i gospel, og må derfor tas hensyn til. Middleton er noe kritisk til å likestille populærmusikk med kommersialisme, da det for store deler av populærmusikken kan være et ekskluderende element. (Middleton 1990: 4-5) Han beskriver i en senere artikkel hvordan "folket" og "det populære" har blitt plassert innenfor kategorier som "effeminate" og "svart". (Middleton 2003: 254) Jeg velger allikevel å følge Bracketts definisjon ved å se på det kommersielle som konstituerende for å benevne gospel som populærmusikk. I min gjennomgang av gospelhistorien vil jeg se nærmere på hvilken betydning platebransjens interesser har hatt for gospelens stilutvikling. Her vil jeg også problematisere forholdet mellom sekularitet og religiøsitet, og betydningen dette har for den religiøse identiteten.

Mitt mål for denne oppgaven er å forsøke å avdekke sider ved gospeldiskursen som i liten grad har blitt beskrevet tidligere. Jeg tenker da først og fremst på å presentere gospel som en populærmusikalsk kontekst, hvor identiteter konstrueres. Under dette vil det mest sentrale være å se på hvordan kjønn, rase, seksualitet og religiøsitet som størrelser i identitetskonstruksjonen påvirker hverandre, og deres historiske fundament. Det vil også være et

hovedpoeng hvordan disse ulike sidene ved ens identitet kanaliseres og spilles ut gjennom musikken.

Identitet

Den problemstillingen jeg fremsetter i denne oppgaven forutsetter en problematisering av selve begrepet identitet, og hvordan identitetskonstruksjon kan foregå. Det vil også være sentralt å undersøke hvordan (om) svart identitet kan distingveres. Opp i dette må man også stille seg spørsmålet om hvilken rolle musikken kan ha. Som vi vil se utover i oppgaven er musikk en meget sentral del av den afrikansk-amerikanske kulturen, og dens betydning for den kulturelle identiteten er i så måte stor.

Et vesentlig poeng er at identitet i stor grad må ses på som en prosess, mer enn en "ting". (Frith 1996a: 110) Frith fremhever også at "identity comes from the outside, not the inside; it is something we put or try on, not something we reveal or discover." (Frith 1996b: 273, se også Butler 1999: 181-185) Den performative siden av ens identitet blir således sentral. Ved å analysere en artists uttrykk, samtidig som man har en forståelse av artistens kulturelle kontekst, burde man kunne si noe meningsfylt om artistens identitet. Identitet konstrueres i stor grad gjennom

notions of difference... As a concept, at least since Derrida, identity has come to imply difference as much as sameness. Identity is thus ascertained by differentiation: by distinguishing one person from another. In other words, only by identifying what someone is, is it possible to say what they are not. (Hawkins 2002: 12f)

Noen av de vesentligste variablene innenfor identitet er kjønn, rase og seksualitet, og innenfor disse størrelsene er det viktig å identifisere forskjell. Musikk kan her være førende, da enkelte musikalske strukturer medfører sterke konnotasjoner i forhold til for eksempel rase og seksualitet. Forskjellstanken kan sammenlignes med begrepet "othering". Å gjøre noen til "den andre" er et fenomen som gjennomsyrrer store deler av historien, og musikkhistorien er intet unntak. Susan McClary bruker dette begrepet som del av sin forklaringsmodell i boken *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality* (1991). Hos McClary er hovedfokuset på "the feminine other". (se *ibid.*: 12-16) Gjennom å vise hvordan kvinner har blitt undervurdert gjennom hele musikkhistorien, setter hun spørsmålsteget ved flere av de begrepene om musikk (som feminin kadens) vi bruker i dag. Jeg vil i denne oppgaven relatere "the feminine other" til "the racial other" og således vise hvordan de henger sammen og påvirker hverandre, samt beskrive hvordan musikken kan bidra til å problematisere dette forholdet og skape en egen diskusjon i forhold til rase og musikk.

Et annet vesentlig poeng er hvordan det dialogiske påvirker individet. Siden identitet på en måte kan ses som et *uttrykk* for personligheten, i tillegg til en indre forståelse av en selv, blir det vesentlig å undersøke hvordan en artists identitet oppfattes utenfra, og igjen, hvordan oppfatninger utenfra påvirker identiteten.³ Det er verdt å nevne nok en gang at identitet ikke er en stillestående enhet, men en størrelse i konstant bevegelse. I et studium av identitet gjennom musikk blir det da vesentlig å undersøke hvordan en artist kommuniserer, og hvordan identiteten påvirkes gjennom respons utenfra. Dette er sentralt for Martin Stokes: "We might perhaps first look at what musics often *do* rather than what they are held to *represent*." (Stokes 1994: 12)

I et studium av svart musikk er dette spesielt interessant, da den dialogiske samhandlingen mellom utøver og publikum (som for øvrig er en dikotomi man til tider kan sette spørsmålsteget ved) av enkelte har blitt fremsatt som et konstituerende premiss for svart musikk. (Floyd 1991, 1995) Dette er imidlertid noe problematisk, da en slik antagelse medfører en form for eksklusivitet som kan minne om essensialisme, og jeg vil senere i oppgaven kritisere dette synet. Sagt på en annen måte kan man spørre hvordan kollektiv identitet påvirker individuell identitet. Frith sier at "it [identitet] describes one's place in a dramatized pattern of relationships – one can never really express oneself 'autonomously'. Self-identity *is* cultural identity; claims to individual difference depend on audience appreciation, on shared performing and narrative rules." (Frith 1996a: 125) Et lignende syn kommer frem hos Dag Østerberg, som beskriver individets betydning for sosial struktur og vice versa.⁴ "Ens egen tilværelse er slik den er, fordi andre menneskers tilværelse er slik den er. Det er oppbyggingen av det mellommenneskelige samkvemmet som medbetingelser og former ens eget livsløp og tilvære." (Østerberg 2003: 12) Dette forutsetter at "å forstå et menneskes liv innebærer i hvert fall i noen grad å forstå den samfunnsstrukturen dette livet foregår innen." (ibid.: 14) Et slikt syn forutsetter en viss forståelse av kulturen og samfunnet som gir grobunn for identitetskonstruksjonen idet man foretar en undersøkelse av identitet.

Hvordan musikk direkte påvirker identitet er et problematisk område, hvor ulike svar farges av forskernes bakgrunn. Fra et sosiologisk perspektiv sier Frith: "Music constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives." (Frith 1996b: 275) Hawkins' kritikk av Frith går på hans syn på enkelte kvaliteter i musikken som

³ Jeg vil i kapittel 4 diskutere forholdet mellom uttrykk og performativitet i forhold til kjønnsidentitet i min diskusjon av Judith Butler.

⁴ Likheten mellom Østerberg og Frith begrenser seg til dette sitatet, da det ellers er store forskjeller dem imellom.

mer autentiske enn andre, at han ikke vektlegger de musikalske elementene som faller utenfor, nok. (Hawkins 2002: 37) Tillegger man de rent soniske elementene stor betydning, støter man på flere problemer. Et av de største er i forhold til språk. Musikkens største problem (evt. fordel) i forhold til språk er at den ikke er intelligibel. Det kan gi flere problemer i forhold til mening. Først og fremst er det viktig å gå bort fra forestillingen om ”musikk i seg selv”. Musikk kan bare gi mening gjennom kontekst. (Hawkins 2002: 9) Som vi så i tilfellet Østerberg, skapes kontekst (samfunnet/kulturen) av individer (identiteter). Jeg vil på bakgrunn av dette hevde at et identitetsperspektiv er essensielt i en diskusjon av musikkens mening.

Som jeg allerede har nevnt, er noen av de vesentligste bestanddelene av ens identitet kjønn, rase og seksualitet. I og med at jeg har valgt å ta for meg religiøs musikk, vil selvfølgelig spørsmål rundt religiøs identitet være sentrale, og det kan være verdt å spørre seg hvordan religiøsitet må plasseres i forhold til de tre andre elementene. Disse fire elementene (kjønn, rase, seksualitet, religion⁵) påvirker også hverandre i stor grad; spesielt forholdet mellom rase og seksualitet er et tema jeg vil komme tilbake til flere ganger i løpet av oppgaven. Den dynamikken som oppstår når flere sider av ens identitet tilsynelatende kolliderer, vil også bli et sentralt poeng. Som tidligere nevnt er det spesielt interessant å se hvordan religion og seksualitet ofte har stått i et konfliktforhold, og hvordan musikk, spesielt manifestert gjennom dans, har bidratt til å skape konflikter mellom ulike religiøse uttrykksmåter. McClary diskuterer forholdet mellom religion og seksualitet i boken *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (2000):

La Susanna [oratorium av Alessandro Stradella] also participates in several other areas of cultural representation, including one quite alien to us now: namely, the sacred erotic. To many of us today, religion and sexuality reside at opposite ends of the spectrum. (...) If human desire is at its most fervent at moments of sexual transport, then the church wanted access to that experience, albeit harnessed and redefined as love for God. (McClary 2000: 19)

Negative holdninger til seksualitet er et syn som også viser seg i den svarte kirken. (hooks 2004: 69) Vi vil senere se det artikulert i gospelhistorien, hvor en kontinuerlig konflikt angående hva som er religiøs og sekulær musikk har preget utviklingen. Historien har også vist en erotisering av den svarte kroppen, og i forlengelsen av det, den svarte musikken, og jeg vil senere prøve å vise hvordan ”the sacred erotic” til en viss grad er bestående i gospel.

Nesten enhver diskusjon innenfor populærmusikkvitenskap må ta opp spørsmål knyttet til autenticitet. Dette kan relateres direkte til identitet. Som Stokes formulerer det:

⁵ Sted, rom og tid kan også tilføyes her.

Clearly, notions of authenticity and identity are closely interlinked. What one is (or wants to be) cannot be 'inauthentic', whatever else it is. (...) We should see 'authenticity' is a discursive trope of great persuasive power. It focuses a way of talking about music, a way of saying to outsiders and insiders alike 'this is what is really significant about this music', 'this is the music that makes us different from other people'. (Stokes 1994: 6)

Å låse identitet til autentisitet kan etter mitt syn være noe problematisk, da det til en viss grad stenger for performativ bruk av musikk for å artikulere sider av en selv. Jeg vil senere komme tilbake til spørsmål rundt autentisitet, spesielt i forhold til svarthet og "rase".

Teori og metode

En vesentlig del av oppgaven vil bestå av å kontekstualisere gospelmusikken, plassere den i rom og tid. Ettersom gospel i stor grad er bruksmusikk, og gjerne vil være noe mer enn "bare musikk", kan det også være fruktbart å snakke om gospel *som* rom, hvor den religiøse opplevelsen finner sted. En gospelkonsert bærer ofte preg av ikke kun å være en formidlingsplass for musikken, men også for det religiøse innholdet, hvor musikken primært er innpakning. Jeg vil allikevel ha et primært fokus på musikken som en fysisk enhet, som formidlingskanal for følelser og opplevelser, de være seg religiøse, seksuelle e.l. Under følger en oversikt over de forskjellige innfallsvinklene jeg kommer til å benytte meg av i oppgaven.

En stor del av oppgaven baserer seg på hvordan historien, og historieskrivningen, har påvirket dagens svarte USA. Jeg vil historiografisk ta for meg i korte trekk hvordan rasismen i USA har påvirket, og fortsatt påvirker, samfunnsforhold og kulturell sensibilitet. For å kontekstualisere gospel i forhold til sentrale identitetsspørsmål som rase, religion og seksualitet, vil jeg også ha med en oversikt over gospelmusikkens historiske bakteppe, med sine ideologiske konnotasjoner. Som jeg tidligere har nevnt var gospel en del av det kulturelle bakteppet til borgerrettighetsbevegelsen på 50- og 60-tallet. Gospel har også med årene, ettersom den er en så sentral *svart* musikk, blitt et symbol for etnisitet blant afrikansk-amerikanerne. (Ramsey 2003: 193)

Et problem er at historien aldri blir skrevet likt av to personer, så det er særs vesentlig å lese med et kritisk blikk. Som jeg senere vil vise, er mange av stereotypene og mytene som omgir svarte i dag resultat av historieskrivningen. Å undersøke hvordan disse har oppstått, og hvorvidt de reflekteres gjennom musikken, blir av sentral betydning dersom man skal si noe om identitet. Et annet sentralt poeng å undersøke er afrikansk-amerikaneres egen forståelse av, og kjennskap til, egen historie. Dette har stor betydning for hvordan de velger å spille ut sin egen identitet. Spesielt er dette tydelig innenfor rap-musikk, hvor artistene i stor grad

spiller på stereotyper som omgir svarte menn. Da låten jeg skal analysere ("Stomp") inneholder flere rap-elementer, vil dette være et poeng jeg vil komme tilbake til.

Guthrie P. Ramsey Jr. beskriver i boken *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop* (2003) flere tilnæringsmåter til musikk, hvorav han understreker viktigheten av å ta hensyn til det historiske. "The meaning of music lies somewhere in the mix and jumble of the past: in the nexus of the biases, quirks, and individual rhythms of memory and the material evidence of history." (Ramsey 2003: 27) Som vi ser av dette, ser han på minne og historie som to forskjellige sider av samme sak, og begge er viktige for å forstå "the musical past". (ibid.)

Alle samfunnsforhold står av nødvendighet i nær kontakt med historien, og de to burde på mange måter ses samlet. Jeg vil i løpet av oppgaven prøve å se hvordan aktuelle samfunnsforhold belyser ulike sider av musikken, og hvordan identiteten påvirkes av disse.

Den primære stereotype oppfatningen som har blitt projisert på svarte (menn) for å skille dem fra hvite er dikotomien som behandler hvite som sinn (mind), og svarte som kropp (body). (Segal 1990: 180) Denne oppfatningen, samt følelsen av svarte som noe "annet" enn hvite, er fundamentet for de to fremste stereotypene som har blitt skapt rundt svarte menn. Disse kan lett forstås som forsvarsmekanismer, grunnet i angst, knyttet til forestillinger om svart seksualitet. Den ene av de to stereotypene er forestillingen om svarte menn som seksuelle "villmenn", som må kontrolleres av frykt for hva de kan gjøre med hvite kvinner.⁶ Den andre fremtredende stereotypen er hva Ellis Cashmore kaller "Sambo": "Characterizing blacks as sambos meant they were carefree buffoons, devoid of the kind of sensibilities of whites. They grinned a lot, danced a lot and sang a lot." (Cashmore 1997: 27) Som man ser er de to stereotypene svært forskjellige, men har samme mål: å frarøve svarte menn deres seksualitet. Jeg vil komme tilbake til disse i større grad utover i oppgaven.

Et annet samfunnsforhold som må tas hensyn til er de økonomiske forholdene. Populærmusikk (som gospel er en del av) er i høyeste grad en kommersiell størrelse, og må analyseres ut fra disse premissene. Enkelte estetiske valg gjøres ut fra rent kommersielle interesser, og det er et poeng man må ta hensyn til, da det er lett å "overteoretisere" enhver musikalsk struktur, og gi den betydning som ikke var intendert av avsender. En god kritikk tar imidlertid hensyn også til slike interesser. Østerberg nevner i boken *Sosiologiens nøkkeltbegreper* flere punkter som er viktige for forståelsen av et samfunn. Jeg har tidligere

⁶ Stereotypen om svarte menn som seksuelt overlegne er en forestilling som store mengder mannlige rappere uten synlige problemer har hatt et ønske om å videreføre. (Mercer 1988: 119)

nevnt *sosial struktur*, som et premiss for identitetskonstruksjon. Østerberg beskriver videre hvordan denne vanskelig beskrivbare strukturen former vår virksomhet og ordner verden som ”et strukturert *felt* av handlingsmuligheter.” (Østerberg 2003: 16) Etter mitt syn både begrunner og påkrever dette en historisk undersøkelse hvis man vil undersøke denne strukturen, da den må være historisk fundert.

Til slutt vil jeg nevne en teori Ramsey bruker i sin bok (2003) for forståelse av svart kultur og identitet, som tar hensyn til historien, i tillegg til sosiale aspekter. Denne teorien kaller han ”practice theory”, og den omfatter to typer analyse.

On the one hand, it considers the ways in which historical subjects, cultural categories, and various aspects of subjectivity are shaped by structure or “the system”. This aspect of practise theory seeks to understand what kinds of identities are made available or fashioned by cultural and historical discourses. On the other hand, practice theory tries to identify how real people in real time resist or engage a given system. This negotiation of the system may in the end produce the same phenomenon or “reproduction”. (...) This second impulse of practice theory looks at people doing things in the world at specific moments and tries to understand “how what they are doing or have done will or will not reconfigure the world they live in”.

(Ramsey 2003: 35)

Denne teorien kan stå som en oppsummering av mange av de ideene jeg til nå har fremsatt, og den understreker også betydningen av kontekstuelle forhold, både historiske og samtidige. Dette er ideer jeg vil benytte i mine diskusjoner.

I min gjennomgående case-study av ”Stomp” vil jeg prøve å eksemplifisere perspektivene jeg benytter i oppgaven og anvende dem i min tolkning. Jeg vil her også gå direkte inn i det musikalske materialet, og bruke det i min diskusjon rundt identitet. Dette vil primært foregå på to måter. På den ene siden vil jeg se på prosessen bak musikkproduksjonen, den konseptuelle rammen, og vise hvordan de meningene som oppstår her reflekteres i musikken. På den andre siden vil jeg se på hvordan enkelte musikkstrukturer konnoterer/denoterer ekstramusikalsk mening med betydning for identitetskonstruksjon. Metodisk vil jeg benytte musikkvitenskapelige verktøy for å identifisere musikalske strukturer. Disse vil jeg så undersøke hermeneutisk, med vekt på intertekstualitet. Selv om det i stor grad er en tverrfaglig oppgave, er mitt utgangspunkt musikkvitenskapelig.

Sentralt i en slik tolkning av en artist er biografisk materiale, og jeg vil til en viss grad benytte meg av Franklins selvbiografi *Church Boy* (1998). Han redegjør der i stor grad for sin egen bakgrunn, og holdninger til temaer som religion, familie, seksualmoral og homoseksualitet. Sentralt blir det å bruke det biografiske materialet til å utdype, og spesifisere, den historiske og sosiologiske konteksten som gir mening til det musikalske materialet. Jeg vil her i stor grad komme tilbake til de rasistiske stereotypene og undersøke

hvordan Franklin plasserer seg i forhold til disse, og i hvilken grad den musikalske teksten underbygger identitetskonstruksjonen.

I og med at et musikalsk materiale i stor grad ikke skapes av en person, men av flere (komponist, produsent, utøvere), vil det være naturlig å gå inn på en diskusjon om hvorvidt det musikalske materialet er plausibelt i forhold til det å si noe om *en* persons identitet. Brackett tar opp dette problemet i forbindelse med mangfoldet av ”stemmer” i populærmusikk. Han tar utgangspunkt i Roland Barthes’ essay ”The Death of the Author” (1977). Barthes’ hovedpoeng er at hovedfokus må ligge hos leseren (i dette tilfellet lytteren) fremfor hos autoren, med de implikasjoner det får for teksten. ”A text’s unity lies not in its origin but in its destination.” (Barthes 1977: 148) Dette fungerer som en strategi for å summere opp de mange ”stemmene” i en tekst (her ”tekst” i vid forstand). Brackett viser til hvordan et fokus på en endelig forfatter kan frarøve en tekst mening som blir tolket inn av lytterne.

The notion of a strict identity between lived experience and a song’s meaning eliminates the effect of the song as a musical performance: the musical codes and the manner in which the song is performed may either contradict or reinforce the content in the lyrics, adding new layers of nuance by “acting out,” inflecting, and contextualizing them. There is thus the possibility ... of a *multiplicity* of authorial voices in the musical text. (Brackett 2000: 15)

Det som da kan bli resultatet, er en ambivalens i forhold til det litterære materialet som blir presentert og den musikalske innpakningen. Etter mitt syn vil autorens posisjon i stor grad bestemmes ut fra autenticitet. Er oppfatningen at det er et sammenfall mellom ordene og musikken, oppfattes det som ”ekte”, og utøverens rolle som autor er forsterket. Dette har også stor betydning i forhold til spørsmål rundt identitet. Som Barthes sier det: ”Writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing.” (Barthes 1977: 142) Selv om dette er satt på spissen, sier det mye om forholdet mellom teksten som skal tolkes og rollen til den som står bak, og at det som oftest er flere ”stemmer” som utgjør autoren. Disse stemmene mener jeg at man til en viss grad kan finne gjennom å undersøke konteksten hvor teksten blir skapt. I ”Stomp” er det et mangfold av stemmer, og min tolkning av låten vil ta hensyn til det mangfoldet av identiteter som kan konstrueres ut fra et slikt utgangspunkt. (Hovedfokuset vil allikevel ligge på Franklin selv, og hvordan han konstruerer sin identitet.)

Jeg vil gjennom min tolkning vise hvordan seksuelle aspekter manifesterer seg i en religiøs kontekst, og hvordan disse to størrelsene påvirker hverandre, ettersom både religiøsitet og seksualitet er sentralt for hvordan Franklin konstruerer identitet gjennom sin

musikalske produksjon.⁷ I forhold til gospel er de to viktigste punktene å undersøke, etter mitt syn, bevegelse til musikk, dans, og stemmen, ettersom gospel primært er vokalmusikk. (Franklin er imidlertid selv ingen stor sanger, så han synger veldig lite. Hans vokale deltakelse består heller i stor grad av å snakke/komme med utrop, som plasserer han i en svart tradisjon og har derfor betydning for hvordan hans identitet oppfattes.) Jeg vil da se på hvordan enkelte musikkstrukturer konnoterer og denoterer bevegelse ut fra kulturelle konvensjoner. Stemmens erotiske potesial vil primært bli undersøkt i forhold til hvordan kroppen oppleves gjennom stemmen, blant annet gjennom Barthes' teori om "the grain of the voice". (Barthes 1977) Det vil være et visst fokus på vokal eksess, overskridelse i forhold til påførte rammer. Årsaken til det er at eksess er et fenomen som står i sammenheng med seksuelle hentydninger, spesielt innenfor svart musikk, da det representerer noe primitivt, noe ukontrollerbart som er en viktig bestanddel i forskjellige stereotyper (eksess har også, som vi vil se senere, blitt brukt til å konstruere femininitet).

I "Stomp" er det også et kjønnsperspektiv, blant annet ved at låten inneholder en rap av en kvinnelig rapper (Cheryl "Salt" James fra gruppen "Salt 'N Pepa"), et noe subversivt element med tanke på det fallosentriske ved rap. Ved å bruke rap plasseres teksten også i en hip-hop-kontekst, ikke bare gospel. Hip-hop står til en viss grad i en særstilling innenfor den svarte musikken, i og med at den ikke har bakgrunn i kirken, og må derfor sies å inneha et helt annet ideologisk innhold enn gospel, spesielt innenfor seksualitet. Kjønnsperspektivet i "Stomp" vil også bli undersøkt gjennom begrepet "queering".

Diskursen rundt hvordan man skal analysere populærmusikk må ses i sammenheng med den konflikten som har vært mellom "tradisjonelle" musikkvitere (hovedsakelig opptatt av strukturell analyse av den vestlige kunstmusikkens kanon) og "nye" eller "kritiske" musikkvitere, som har forfektet verdien av *tolkningen*. Begge sider har vært representert innenfor populærmusikkforskningen. Problemet med utelukkende formalistisk analyse (som kun ser på de musikalske strukturene) er at den i liten grad sier noe meningsfylt om musikken, da den ikke tar hensyn til kulturen (konteksten), som er avgjørende for å gi teksten mening. Dette er et tema som i stor grad har blitt dekket av andre⁸, så jeg velger ikke å bruke mer tid på denne delen av musikkvitenskapen nå.

Det er allikevel nyttig, og nødvendig, å analysere de musikalske strukturene hvis man skal oppnå en fullstendig forståelse (i den grad det er mulig) av materialet man studerer. Ved

⁷ Franklin nevner aldri seksuelle referanser i musikken, det er utelukkende min tolkning.

⁸ Se f.eks. Kerman (1985), Middleton (1990, 2000a), Moore (2003) og Tomlinson (1984).

ikke å ta hensyn til det konkrete musikalske står man i fare for å bli offer for en total relativisme. Mennesker oppfatter, og reagerer forskjellig på, ulike musikalske strukturer, og en analyse som ikke tar hensyn til dem, vil være ufullstendig. (Walser 2003: 21) Problemet blir da: Hvor i diskusjonen kommer den tekstuelle analysen inn, og hvordan kan den best gjennomføres?

I denne sammenhengen kan det være verdt å hente noe fra semiotikken. Semiotikkens tegnlære har sitt utgangspunkt i litteraturvitenskap, men har også vist seg å være nyttig for musikkvitenskapen. Mitt syn er at semiotikkens verdi for analyse av musikk er i forhold til konnotativ mening, i hvert fall når man skal plassere de musikalske elementene i en kausal, meningsbærende sammenheng. Philip Taggs eksempel på konnotativ mening er: Du hører lyden av en røykvarsler, som sier at det er røyk; røyk forutsetter ild; og ild vil si at det er fare på ferde, så du burde komme deg ut. (Tagg 1999: 5) Overfører man dette til musikk, kan man plassere det musikalske elementet i den ene enden og den menneskelige responsen i den andre. Mellom disse ytterpunktene finner tolkningen til lytteren sted, og det musikalske elementet gis mening ut fra hvilken respons lytteren (og utøveren) gir. Responsen, som er resultat av tolkning, er i stor grad kulturavhengig, og skal man forstå den, forutsetter det en viss forståelse av kulturen som konstituerer den. Betydningen av å identifisere den musikalske strukturen blir da tydelig, ettersom ulike musikalske elementer gir ulik respons. De musikalske enhetene som gir musikken mening kaller Tagg *musemes*:

A museme is therefore a minimal unit of musical discourse that is recurrent and meaningful in itself within the framework of any one musical genre. This means that the structures constituting a museme in one style do not necessarily constitute a museme in another style and, even if they did, the museme in question would not necessarily connote the same thing.
(Tagg 1999: 32)

Spørsmålet blir da *hvorfor* den og den strukturen gir den responsen.

En innfallsvinkel til denotasjon beskrives av Middleton. Han fremsetter i artikkelen "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap" (2000b) en teori med utgangspunkt i gester, som tar hensyn til affektive, kognitive og kinetiske aspekter. (Middleton 2000b: 105) "How we feel and how we understand musical sounds is organized through processual shapes which seem to be analogous to physical gestures." (ibid.) Ifølge Middleton vil en slik teori være nært knyttet til rytme, selv om det ikke er det eneste parameteret som er viktig i denne sammenhengen. Problemet med det er at musikkvitenskapen mangler en god teori for rytme. Middleton skriver videre: "I would propose that musical 'gesture' should refer here to the 'performance' – that is, the 'furnishing' of the communicative field with self-validating 'performatives' – of somatic processes

through structurally analogous musical processes.” (ibid.) Selv om en slik tilnærming kan virke generell, understreker han at respons til musikk i stor grad er underlagt kulturelle konvensjoner. (ibid.: 106) Slik (denotativ) mening vil bli diskutert i kapittel 4.

Et hovedproblem innenfor populærmusikkvitenskapen har vært at de analytiske verktøyene man har hatt til rådighet har utgangspunkt i analyse av vestlig kunstmusikk, og de har derfor vist seg å være mindre anvendelige på populærmusikk. (Middleton 2000a: 4) Innenfor den vestlige kunstmusikken har det vært et hovedfokus på harmonikk, hvor verkets verdi i mange tilfeller likestilles med subtil, og kompleks harmonikk. I blues, for eksempel, hvor harmonikken følger et fastlagt skjema i store deler av musikken, ligger verdien andre steder, blant annet i små rytmiske forskyvninger, eller variasjon i intonasjon.

Det store fokuset på notasjon i tradisjonell musikkvitenskap har også skapt problemer i forhold til populærmusikkforskning. (ibid.) Det har ført til at det har blitt etablert gode analytiske verktøy for variabler som kan gjengis med notasjon (som tonehøyde), mens elementer som vanskelig kan noteres, har blitt oversett. Det har i de senere år kommet flere bøker som har møtt disse problemene⁹, og man begynner nå å få bedre innfallsvinkler til analyse av populærmusikk.

Problemet med notasjonsfokuset løser Robert Walser enkelt ved å si at det er greit å *skrive* om musikk. (Walser 2003: 22f) Enkelte bestanddeler av musikken kan vanskelig beskrives grafisk, med mindre man tyr til (mer eller) mindre uforståelige diagrammer man må ha laget for å forstå, og kan best beskrives med ord. Et eksempel er timbre, som i høy grad må sies å inneha stor betydning innenfor populærmusikken (og all annen musikk), men som vanskelig kan beskrives på andre måter enn med ord.¹⁰

Et spørsmål det er verdt å stille seg, er om ulike musikker forutsetter ulike analytiske fremgangsmåter. Sagt på en annen måte kan man spørre seg om ”meningen” befinner seg på forskjellige plan i forskjellige musikker. Dette blir også et spørsmål om innfallsvinkel. Skal man analysere musikken ut fra ens egen synsvinkel, eller skal man kun beskrive hvordan musikken fungerer i kulturen. Innenfor populærmusikken er kanskje en slik problemstilling overflødig, ettersom mye av den har en global utstrekning, og derfor kan tillegges en viss ”universell mening”. Samuel A. Floyd Jr. tar utgangspunkt i at svart musikk har noen egne underliggende strukturer, musikalske og konseptuelle, som skiller den fra annen musikk. Hans tolkningslære tar utgangspunkt i to elementer: (1) the ring shout og (2) Signifyin(g). Ring

⁹ Middleton (1990), Reading Pop (2000), Moore (2003)

¹⁰ Dette synspunktet forutsetter at man med timbre ikke bare mener instrumentasjon, men at man tar for seg hvordan forskjellige klanglige variabler påvirker vår oppfatning av hva vi hører.

shout er et musikalsk ritual brukt i Amerika blant annet i tidlige, svarte gudstjenester, med utgangspunkt i en afrikansk tradisjon. Det går hovedsakelig ut på at man går i ring, mot klokken og synger, mens man tramper med bena og klapper. (Jeg vil senere i oppgaven komme tilbake til ring shout.) Floyd mener at musikalske elementer som kan spores tilbake til ringen er tydelige markører på svart musikk. Signifyin(g) er en term lånt fra litteraturviteren Henry Louis Gates Jr. Signifyin(g) vil i korte trekk si å være bevisst sin egen plass i kulturen:

Musical Signifyin(g) is not the same, simply, as the borrowing and restating of pre-existing material, or the performing of variations on pre-existing material, or even the simple reworking of pre-existing material. While it is all these, what makes it different [...] is its transformation of such material by using it rhetorically or figuratively – through troping, in other words – by trifling with, teasing, or censuring it in some way [...]. Signifyin(g) is also a way of demonstrating respect for, goading, or poking fun at a musical style, process, or practise through parody, pastiche, implication, indirection, humor, tone- or word-play, the illusions of speech or narration, and other troping mechanisms. (Floyd 1991: 271)

Floyd bruker disse to elementene til å skape sin egen teori som han kaller ”Call-Response” (må ikke forveksles med ”call and response”). ”Call-Response is meant here to name a musical *principle* a dialogical musical rhetoric under which are subsumed all the musical tropological devices ...” (ibid.: 276n)

The musical practices present in the ring (...) are all musical tropes that can be subsumed under the master musical trope of Call-Response, a concept embracing all the other musical tropes (...). The term Call-Response is used here to convey the dialogical, conversational character of black music. Its processes include the Signifyin(g), troping practises of the early calls, cries, whoops and hollers of early Afro-American culture, which themselves were tropes from which evolved – through extension, elaboration, and refinement – varieties of the subtropes: call-and-response, elision, multimeter, pendular and blue thirds ..., and other processes that have a kind of implicative musical, as well as semantic, value. (ibid.: 276)

Disse elementene kan allikevel ikke ses på som autonome markører for svart musikk, da flere av disse elementene og prinsippene også finnes i andre musikker, jorda rundt. Det kan her være nyttig å gå tilbake til Tagg, og hans definisjon av musemer, som jeg antar at Floyd prøver å frembringe her. Det kan sies at de strukturene som Floyd trekker opp her virker som musemer i svart musikk, men ikke nødvendigvis i annen musikk. I kapittel 3 vil jeg følge opp dette, og utvide min kritikk av Floyd.

For å oppsummere vil jeg ta for meg begrepet ”thick description”, eller fyldig beskrivelse. Begrepet knyttes først og fremst til antropologen Clifford Geertz, og viser i korte trekk til at en analyse/tolkning, i tillegg til å beskrive handlingen, må plassere den i en kontekst for at den skal få mening. Overføringsverdien av dette til musikk er stor. Kun å beskrive hva som teknisk skjer i musikken, vil ikke si oss noe om musikkens mening, som er hva man til slutt ønsker å finne ut av. Handlingen/teksten/musikken må plasseres i kontekst. Et vesentlig problem ved en slik metode, er forskerens egen posisjon. Konteksten må

konstrueres, og det er her kritisk at forskeren har en klar forståelse av konstitutive elementer i forhold til den kulturen man skal undersøke. Store deler av Jeff Todd Titons kritikk av Geertz går i korte trekk ut på at en fyldig beskrivelse av et fenomen forutsetter en viss forståelse av kulturen man undersøker. De tekstene ("not texts as words on a page, but texts in a larger sense, as any objects of interpretation." (Titon 2003: 173)) man undersøker, tillegger man stor verdi når man fremhever dem som representative for kulturen (dersom det er ønskelig). Valget av disse paradigmatiske enhetene blir da et sentralt punkt, også for misforståelse. Dersom man tillegger feil fenomener for stor paradigmatiske verdi, står man i fare for å misforstå kulturen man undersøker. Titon foreslår å inkorporere dialog i større grad, for å gjøre beskrivelsen fyldigere. Ved å la forskningsobjektene komme mer til orde i tolkningen, og i prosessen, vil man oppnå et høyere nivå av intersubjektivitet. Overfører man dette til et studium av musikk, kan man tenke seg at ved ikke å la musikken "komme til orde", kan man miste noe meningsfylt. Sagt på en annen måte: Ved å ha et ensidig fokus på ens egen tolkning av teksten, kan man miste det musikalske spesifikke. Et annet problem Titon tar opp, er at den teksten som beskrives, i utgangspunktet er resultat av tolkning. Problemet blir da å presentere teksten "ren og uhildet" *før* lesningen der man tolker meningen i den. Innenfor musikk mener jeg at det er et mindre problem, i hvert fall hvis man skal analysere innspilt materiale, da dette er materiale som i liten grad endrer seg. Det kan dog være nødvendig å tenke over hva som er de viktige elementene i musikken, dersom man skal tolke den. I forhold til svart musikk kommer Floyd her inn med sin tolkningslære. Ved å legge frem enkelte elementer som premisser for meningsdannelse, i tillegg til det dialektiske i fremføringen av musikken, skaper han et fundament for å lese svart musikk. Det store problemet med Floyd er at hans teori har store islett av strukturalisme. Jeg mener det er problematisk å si at det finnes en underliggende struktur som er felles for all svart musikk. Afrosentrismen som kommer ut av dette fremstår etter mitt syn som noe spekulativt, ved at den i for liten grad tar hensyn til kulturelle endringer over tid. Robert Walser skriver om hvor absurd det er innenfor musikkvitenskapen at musikken til munkene i middelalderen tydeligvis står oss nærmere enn dagens populærmusikk. (Walser 2003: 24) Jeg vil vri litt på dette og si at det er noe absurd ved å si at all svart musikk står i nær forbindelse med århundregamle afrikanske musikktradisjoner, og at det er det som avgrenser den.

Kort innføring i enkelte sentrale begreper

Et begrep som jeg til stadighet vil komme tilbake til, er *analyse*. Med analyse mener jeg ikke ren strukturell/formalistisk analyse, som kun angår de musikalske parametrene (som i positivistisk musikkvitenskap). Mitt begrep av analyse går mer i retning av en *lesning* (fortolkning), hvor jeg setter det musikalske materialet inn i en kontekst, hvor meningsdannelsen kan oppstå. En god sammenligning er Geertz' begrep "thick description", som går ut på å beskrive ikke bare hva som skjer i teksten, men hva den *gjør*.

Svart musikk og svart kultur vil i denne oppgaven bety, dersom ikke annet er nevnt, afrikansk-amerikansk musikk og kultur. Jeg er klar over at det i Norge i dag er vanlig å bruke termen *afroamerikansk*, men da jeg mener det i beste fall er unøyaktig, og i verste fall essensialistisk å bruke denne termen, i tillegg til at termen *Afro-American* for flere år siden gikk ut av bruk i både USA og England, vil jeg kalle denne befolkningsgruppen *afrikansk-amerikansk*.

Et sentralt problem når man behandler rasespørsmål er essensialisme. Et begrep som "kultur" kan fort få et rasistisk innhold, og jeg vil dermed gå bort fra det. Jeg ser det ikke som noen motsetning at hvite mennesker kan være deltakende i en svart kultur. Jeg benytter meg av det kulturbegrepet som Ellis Cashmore bruker i boken *The Black Culture Industry*:

Conventionally, culture is contrasted to nature: we are not born with it, but into it. We acquire it through language, and transmit it to future generations, through instruction. In its widest sense, culture is everything we learn from others and pass on to still others. It does not involve instinct, natural propensities or biological dispositions. So, when we talk of black culture, we are not referring to any of the qualities purportedly deriving from black people as a "race". (...) Yet, there is something distinct about black culture and, if it is not anything to do with spurious biology, it must come from experience. (Cashmore 1997: 9)

Jeg vil til slutt gjenta at det i tillegg til den afrikansk-amerikanske gospel-musikken som jeg vil ta for meg i denne oppgaven, finnes en hvit gospel-musikk. For enkelhets skyld kommer jeg imidlertid bare til å bruke termen *gospel* om den svarte gospelen.

I neste kapittel vil jeg først presentere en oversikt over gospelens historie, med vekt på dens forhold til annen musikk. Jeg vil så ta for meg hvordan Franklin konstruerer sin religiøse identitet gjennom "Stomp", sett i lys av en gospelhistorisk posisjonering. Jeg vil her også problematisere forholdet mellom religiøsitet og sekularitet i musikken, i lys av at gospel må ses på som populærmusikk.

I kapittel 3 vil jeg diskutere hvordan rase konstrueres sosialt, og betydningen rase har for kulturell identitet. Begrepet "svart musikk", og dets betydning for rase og identitet, vil også bli problematisert. Gjennom min lesning av "Stomp" ønsker jeg å vise hvordan kulturell

identitet, hovedsaklig i forhold til rase og svarthet, viser seg i låten, spesielt gjennom Signifyin(g).

I det fjerde kapitlet vil jeg ta for meg svart maskulinitet og se på hvordan den blir konstruert, blant annet gjennom stereotyper med bakgrunn i kolonialismen og slaveriet. Jeg vil også relatere rase til kjønn og seksualitet, med stor vekt på hvordan svarthet har blitt sett på som feminint. Dette vil så bli anvendt i en diskusjon av musikk generelt, og gospel spesielt, med vekt på hvordan kjønn og seksualitet uttrykkes gjennom musikken. Til slutt vil ”Stomp”, og Franklin, bli tolket i lys av dette.

2. "Clap your hands, stomp your feet"

Gospel, Blues, Rap – en historisk kontekst

Lov ham til gjallende horn,
lov ham med harpe og lyre!
Lov ham med pauke og dans,
lov ham med strengespill og fløyte!
Lov ham med tonende cymbler,
lov ham med klingende cymbler!
Alt som har ånde, skal love Herren.
Halleluja!
Sal. 150, 3-6

For those of you that think that gospel music has gone to far.
You think we've gotten to radical with our message.
Well, I've got news for you. You ain't heard nothin yet,
and if you don't know, now you know. Glory, Glory!
-Kirk Franklin

Et av de mest fremtredende elementene i "Stomp" (Remix) er bassostinatet, som er samlet fra Funkadelic-låten "One Nation Under a Groove" fra 1978. Et av Kirk Franklins særpreg er hans stadige lån fra andre musikkstiler i populærkulturen. Dette er noe han har bekreftet selv, blant annet i selvbiografien "Church Boy". (Franklin 1998) En slik praksis er ikke uten betydning, da blanding av musikk med ulikt ideologisk innhold, påvirker vår oppfatning av musikken, og i forlengelse av dette, artistenes identitet. Dette er imidlertid ikke et nytt fenomen. Benyttelse av musikalske elementer med opphav utenfor den religiøse musikken i gospel har gjennom tidene vært vesentlig for dens overlevelse, og posisjon i det afrikansk-amerikanske samfunnet. Dette har ikke vært et uproblematisk forhold. Å blande sekulær og religiøs musikk har skapt mange kontroverser gjennom flere århundre, men er også et fenomen som har skapt den afrikansk-amerikanske musikkhistorien. (Ramsey 2003: 55) For å illustrere dette, og for å vise hvordan Franklin plasserer seg i forhold til historien og produserer tekster i en gitt kontekst, vil jeg gi en oversikt over, og fortolkning av gospelens historie, med hovedvekt på ekstramusikalsk innhold, og forbindelse til andre musikkstiler, fra slaveriet frem til contemporary gospel. I forlengelsen av dette vil jeg se på hvordan Franklin artikulere sin religiøse identitet, sett i forbindelse med hans virke som gospelartist.

Det er vanlig å tenke på gospel som et autentisk, autonomt uttrykk for afrikansk-amerikansk kultur. Jeg vil beskrive hvordan gospelens samarbeider med, og påvirkes av markedskreftene, både økonomisk og musikalsk, og med det fremstår som en kommersiell størrelse.

Til slutt vil jeg gi en lesning av ”Stomp” ut fra den konteksten som presenteres i dette kapittelet. Jeg vil da først og fremst se på forholdet tekst/musikk og form, og hvordan ”Stomp” kan plasseres i en historisk sammenheng, og med det forankre de identitetene som kommer til syne. Jeg vil også se på det problematiske ved å blande gospel og rap.

Gospelens bakgrunn

Som mye annen afrikansk-amerikansk musikk, starter historien om gospel i Afrika. Av det lille de afrikanske slavene fikk ta med seg over Atlanterhavet, er musikken kanskje det viktigste. Afrikanismer i afrikansk-amerikansk musikk er et felt som har blitt beskrevet av flere andre (bl.a. Maulsby 1990), så jeg velger å ikke bruke mer tid på dette, og henviser til litteraturen.

Den viktigste musikalske forløperen for gospel (og muligens all annen svart musikk) er spirituals.¹¹ Når spirituals oppstod kan ikke fastslås med sikkerhet, men en rimelig antagelse er midten av 1700-tallet. (Darden 2004: 35) Hvordan de første spirituals lød er det ingen som vet, men opptak fra fjerntliggende områder i sørstatene i begynnelsen av forrige århundre gir visse hint. Spirituals var imidlertid ikke den eneste religiøse musikken slavene deltok i. Til tider var slavene også deltagende i gudstjenester, hvor hvite protestantiske salmer ble sunget. (Boyer 2000: 6-12) Det er da rimelig å anta at noe av bakgrunnen for spirituals kommer fra datidens protestantiske kirkemusikk, selv om hovedvekten må legges på det afrikanske opphavet.

Musikalsk er spirituals avledet av blant annet *work songs*, *cries* og *hollers*, musikk som først og fremst ble benyttet for å lette arbeidet, og å kommunisere. Call & response mønsteret, som med tiden har blitt en konstituerende faktor for svart musikk (mer om dette senere), har sin bakgrunn i disse tidlige musikalske praksisene. Også enkelte av kjennetegnene ved blues, som ”blue notes”, og pentatonikk har sin bakgrunn i spirituals.

Tekstene ble ofte hentet fra Bibelen, spesielt det gamle testamentet. Bibelske fortellinger om opprør, flukt og kamp mot det onde, ble flittig brukt, og kunne overføres til slavenes situasjon. ”Perhaps the most common image found in the spirituals is the deliverance of a chosen people.” (Darden 2004: 87) I spirituals blir slaveholderne ”satan”, Canada ”heaven”, og lignende. Det er i dag utrolig å tenke på at slaveeierne ikke forstod den dobbelte

¹¹ For en lengre utgreiing om spirituals se Darden 2004, kap. 3 og 4.

betydningen når slavenes sang tekster som "let my people go". Sannsynligvis kan dette grunnes i tanker rundt slavenes mentale kapasitet.

I tillegg til å være en kreativ form for motstand var også spirituals viktige på andre måter.

In the circumstance of slavery, the spiritual was the transplanted Africans' primary means of expressing their current struggles and fulfillments while maintaining contact with the traditions and meanings of the past. While they contained the African characteristic of call-and-response and textual improvisation, these songs derived directly from the black experience in America. (Floyd 1995: 40)

"Through the spirituals, slaves made the Christian religion their own; through the spirituals, they affirmed their traditional worldview (modified by the realities of slavery and the myths and rituals of Christian religion)." (ibid: 41)

Floyd baserer seg i sin teori for tolkning av svart musikk, Call-Response, i stor grad på en religiøs praksis hvor spirituals stod sentralt, "the ring shout" (Floyd 1991, 1995). Ring shout var en form for gudstjeneste, med opprinnelse i Afrika, hvor man gikk rundt i en ring mot klokken til akkompagnement av spirituals, klapping, tramping, og andre perkussive lyder. Dette holdt man på med mens stemningen steg til et ekstatisk høydepunkt. Denne praksisen ble sett ned på som kjettersk av både svarte og hvite religiøse ledere, og har i dag forsvunnet. Men i følge Floyd er de musikalske elementene man finner her noe av det som skiller svart musikk fra annen.

Spirituals, som man kjenner de i dag, er i stor grad et resultat av "jubilee singers". Dette var sanggrupper, som sang arrangerte utgaver av spirituals for å samle inn penger for svarte universiteter. Dette var ofte kvartetter, og er en viktig forløper for de senere gospelkvartettene. Arrangementene fjernet mange metriske, og tonale uregelmessigheter som var typiske for spirituals, for å tilpasse seg publikum. Enkelte jubilee-grupper fortsatte sin virksomhet parallelt med den stadig mer populære gospelmusikken, og gjorde blant annet suksessrike turneer til Europa.

En annen gruppe som fremførte spirituals var de omreisende predikantene, "Jack-Leg Preachers", som i stor grad benyttet seg av sang. Flere av disse benyttet seg av instrumenter, og blueselementer. Den mest kjente av disse var Blind Willie Johnson, også kjent som en fremragende gitarist. (Darden 2004: 146-147)

Da slaveriet ble opphevet i 1865 førte det til en massiv utvandring av svarte amerikanere fra sørstatene til de store industribyene i nord. Man regner med at så mange som 5 millioner fullførte utvandringen. (Darden 2004: 131) Med seg tok de musikken sin. Det

mest populære bestemmelsesstedet var Chicago, og Chicago har i ettertiden blitt stående som gospelbyen fremfor noen. Det var imidlertid store forskjeller mellom de allerede urbaniserte afrikansk-amerikanerne, og de rurale fra sørstatene, også innenfor kirken. I Chicago var det flere store baptistmenigheter, som i stor grad hadde tatt til seg de hvites tradisjoner og musikk, noe som kom på kant med de nye innbyggernes religiøse praksis, med spirituals, og en mer utagerende form for gudstjenestefeiring.

Det siste premisset jeg vil nevne for utviklingen av gospel er fremveksten av karismatiske menigheter (pinsemenigheter), *Sanctified, Holiness* og *Pentecostal Churches*. Det kan her være verdt å nevne forskjellen mellom de to store, svarte kirkesamfunnene. Baptistkirken er den mest konservative av de to i uttrykk. Den var, som jeg har nevnt, nærmere de hvites kirke enn de rurale svarte kirkene, og eksessiv dansing, roping og synging ble ikke bifalt. Pinsemenighetene, som fikk en oppsving ved "The Azusa Street Revival" i 1906 (oppkalt etter gaten i LA hvor den fant sted), tiltalte mange svarte amerikanere ved sin mer emosjonelle natur. (Darden 2004: 139f) Med fokus på tungetale, og sterke personlige opplevelser, tiltrakk disse kirkene mange medlemmer, og spredte seg over hele landet. Uttrykket *shout* brukes om det ekstatiske høydepunktet i disse kirkenes gudstjenester (Ramsey 2003: 2), og man kan etter mitt syn se på denne praksisen som en videreføring av *the ring shout*, noe som til en viss grad også hevdes av Darden. (2004: 140) En annen side ved pinsemenighetene som gjør de sentrale for fremveksten av gospel var at de tillot bruk av instrumenter i gudstjenestene, og da også rytmeinstrumenter, som trommer og tamburin. Inspirasjonen til bruken av instrumenter kom i stor grad fra verset fra Salmenes bok som er nevnt ovenfor. (ibid.) Det bør også nevnes at pinsemenighetene har hatt sitt største nedslagsfelt blant de økonomisk laverestilte klasser. I tillegg til de svarte pinsemenighetene, finnes det i USA også mange hvite pinsemenigheter. Som så mange andre sider av det amerikanske samfunnet er også disse i praksis segregert, selv om innholdet er mye av det samme. (Mange av de mest ekstatiske bildene man har av svarte "gospelmenigheter", kommer ikke fra baptistkirken, som mange tror, men fra pinsemenigheter.)¹²

Horace Clarence Boyer, i sin bok *The Golden Age of Gospel* (1995), bruker svært mye plass på pinsemenighetenes betydning, og fremsetter fremveksten av de som et av de viktigste premissene for at gospel kunne skapes.

¹² For lengre beskrivelser av pinsemenighetene se Darden 2004: 138-142, Boyer 1995: 12-29, Heilbut 1997: 173-186.

Det kan være hensiktsmessig å dele gospelens historie inn i epoker. Det vanligste er en tredeling, hvor den tidlige perioden spenner fra 20-årene frem til ca. 1945, hvorpå de påfølgende 20 år kalles ”gullalderen”. Perioden fra ca. 1965 til nå kan man kalle ”nyere tid” (contemporary gospel). En overlappende tredeling finner vi hos Guthrie P. Ramsey, Jr. I sin bok *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop* (2003) benevner han de tre epokene som: ”Afro-Modernism”, som oppstod rundt 1940; ”Black Consciousness”, rundt 1960; og ”Postindustrialism”, 1990-tallet. (Ramsey 2003: 27-30) Jeg vil benytte meg av begge distinksjonene, da de begge kan være fruktbare for denne oppgaven. Det må nevnes at mens den første tredelingen først og fremst er benyttet på gospelmusikk, intenderer Ramsey i større grad å sammenfatte musikalsk utvikling med generell samfunnsutvikling.

Tidlig gospel

Mens spirituals er tradisjonsmusikk, er gospel i stor grad komponert musikk, ofte publisert ut fra et kommersielt motiv. Horace Boyer skriver om det nye ved gospel:

Gospel music was, by 1945, a sacred folk music that had its origin in the slave songs, field hollers, Baptist lining hymns, and Negro spirituals of the slave era and standard Protestant hymns and especially composed songs. These songs were adapted and reworked into jubilant expressions of supplication, praise, and thanks by the urban African American. (Boyer 1995: 49)

Stilutviklingen kan derfor spores til enkeltpersoner, både komponister, og utøvere, og det er til de jeg nå retter oppmerksomheten.

Den fremste av disse, som har påvirket gospelens mer enn noen annen, er Thomas A. Dorsey (1899-1993). Hans rolle som ”gospelens far”, er vanskelig å undervurdere, noe han også selv var klar over. Tittelen ”gospelens far” var det visstnok han selv som begynte å bruke. (Han hevdet også at det var han som fant opp navnet ”gospel”, men det er en sannhet som må tas med en spade salt.) Dorsey hadde også viktige forløpere, den fremste av de var Charles A. Tindley, som hadde stor betydning som komponist.

Dorseys musikalske bakgrunn var variert med tradisjoner for både spirituals og shape-note singing (sang etter en form for musikknotasjon). En annet viktig element i hans musikalske bakgrunn var blues. Og det er foreningen av religiøse sanger med blues (gospel-blues) han er kjent for. Samuel A. Floyd, Jr. sier om dette:

Throughout the history of African-American music, the genres of the tradition have been created and developed through the synthesizing of their various elements by makers of black music. It was in Chicago that one of the most notable of these syntheses occurred: Thomas A. Dorsey’s melding of blues elements with those of the religious hymn to make the gospel blues, spawning both what came to be known as the “Dorsey song” and the choral gospel-blues style.

(Floyd 1995: 126)

I perioder var hans innflytelse så stor at gospelsanger ble kalt "Dorsey". (Boyer 1995: 61) Dorsey vinglet i flere år mellom den sekulære og den sakrale musikken, og gjorde i mange år karriere som bluesartist, som oftest under pseudonymet "Georgia Tom", og han spilte blant annet med Gertrude "Ma" Rainey, men det var gospel han ville leve av. Å overleve som komponist av gospelsanger (Dorsey var ingen stor sanger, så han fokuserte på komposisjon og pianospilling) var ikke lett. Mange av de store urbane menighetene var ikke klare for hans radikale kirkemusikk, og han og musikken ble regelrett kastet ut av mange kirker i Chicago.

Det viktigste for en komponist av svart kirkemusikk på begynnelsen av 1900-tallet var å få med musikk i *Gospel Pearls*, en samling satt sammen av the National Baptist Convention U.S.A., Inc. Dorsey fikk med sin første sang der allerede i 1921, men da det ikke var noe marked for musikken hans ellers ble han presset til å drive med sekulær musikk. Dorsey var også flere ganger i livet rammet av nervøse sammenbrudd og depresjoner (som kan tenkes å ha hatt betydning for hans produksjon).

På begynnelsen av 30-tallet begynte det å løsne for Dorsey. Han hadde kommet seg etter en to år lang depresjon, hadde hatt en hit med en ny sang, og fikk i oppdrag å starte et kor i en baptistkirke i Chicago. Senere har han vært med på å starte flere gospelkor over hele USA, samtidig som han komponerte sanger i fleng. Hans mest kjente, "Take My Hand, Precious Lord", ble skrevet i sorg, etter at hans kone døde etter en fødsel. Den har i ettertid blitt stående som den fremste gospelsang gjennom tidende, ved siden av "Amazing Grace". (Boyer 1995: 61)

Det mange vil fremheve som Dorseys viktigste bidrag til gospelmusikken, var blues- og jazzelementene, som mer rytme, bruk av riff, og utvikling av instrumentalt komp. Man kan på en måte si at han brakte mange av de fremste elementene fra sørstatene tilbake til de nordlige menighetene. Dorsey har samarbeidet med mange av de fremste gospelutøverne for sin tid, bl.a. Mahalia Jackson og Roberta Martin, i tillegg til at sangene hans har blitt spilt inn av et utall artister. Man kan også si at han startet en bevegelse, som har vist seg å være svært fruktbar, og har spredd seg over store deler av verden. Selv om han sluttet å komponere på 60-tallet var Dorsey aktiv i gospelmiljøet frem til han døde, over 90 år gammel.

Det er mange andre komponister som også kan nevnes i denne sammenhengen, som Roberta Martin, Lucie Campbell, og William Herbert Brewster, som alle har påvirket gospelens utvikling. Men i stedet for å dvele ved denne epoken vil jeg gå videre til den perioden som omtales som gospelens gullalder, ca. 1945-1965.

Gullalderen 1945-1965

Betegnelsen gullalderen har jeg først og fremst fra Boyer (1995), men det er en term som også brukes av andre, blant annet Darden. Boyer oppsummerer stilutviklingen som kulminerer i gullalderen:

The harmonies were as simple as those of a hymn or the blues, but gospel's rhythm, always personalized by singers into the accents and cross-pulses of their speech, walk, and laughter, was intricate and complex – yet precise and clear enough to inspire synchronized movement. As important as the music were the practices employed in its performance. So great were these practices that by the mid-1940s they defined gospel style. The gospel style features exaggerated improvisation as its driving force. Of special interest in gospel singing is the variety of timbres that make up the gospel sound, representing the diverse musical personalities of those singers who created the style. (Boyer 1995: 49f)

Gospelens gullalder skulle vise seg å bli de store solistenes periode. Flere av solistene og gruppene som for alvor gjorde sin tilstedeværelse kjent i denne perioden, har i senere tid blitt stående som ikoner for gospelmusikk. Det er verdt å merke seg at gospel er en av få stilarter hvor kvinner har blitt anerkjent som viktige, kreative foregangsfigurer, et tema som også nevnes av Anthony Heilbut (1997: vii)

I gullalderen er det tre kvinner som man regner som noen av de fremste eksponentene for gospel. Clara Ward og Sister Rosetta Tharpe, som jeg ikke vil gå nærmere inn på i denne oppgaven, og den største av dem alle, Mahalia Jackson.

Den største av alle gospelsangere gjennom historien er utvilsomt Mahalia Jackson, "The Queen of Gospel" (1912?-1972). Hun kom opprinnelig fra New Orleans, og fikk sin tidligste musikalske oppdragelse i kirken her. I 1927 flyttet hun til Chicago, som da var i ferd med å befeste sin posisjon som gospelhovedstaden. Å beskrive en menneskelig stemme er så godt som umulig, så det er vanskelig å si hva det er som gjør henne til den fremste gospelsangeren gjennom tidene. I barndommen hørte hun mye på blues, og Bessie Smith er sangeren hun selv har oppgitt som sin favoritt. Boyer beskriver stemmen hennes slik:

From Bessie Smith and Ma Rainey she borrowed a deep and dark resonance that complemented her own timbre; from the Baptist church she inherited the moaning and bending of final notes in phrases (what W. C. Handy called "worrying over a note"); and from the sanctified church she adopted a full-throated tone, delivered with a holy beat and the body rhythm to accent that beat. (Boyer 1995: 85)

Da hun først begynte å synge i Chicago støtte hun på mange av de samme problemene som Thomas Dorsey, en person hun opptrådte mye med. Hennes "sørlige" uttrykk ble for sterkt for de konservative menighetene i Chicago (baptistmenigheter), og hun ble i første omgang henvist til små menigheter, som hovedsakelig utgjordes av utvandrere fra sørstatene (storefront churches). Under hennes første fremførelse sammen med Dorsey fikk de beskjed

av pastoren i menigheten om å ”get ”that twisting and that jazz” out of his church”. (Darden 2004: 211) Etter hvert som hun ble mer og mer kjent, og trakk stadig større publikumsmasser, økte også aksepten for hennes uttrykk i de større kirkene i Chicago. I 1939 åpnet hun en skjønnhetssalong i Chicago, som skulle bli et samlingspunkt for mange av de største gospelsangerne, blant annet Sister Rosetta Tharpe, og the Clara Ward Singers. Dette samlingspunktet ble en kilde til inspirasjon og formidling av nye ideer. Hennes sans for forretninger er også noe som har bidratt til hennes posisjon i gospelhistorien. (Heilbut 1997: 60f)

I tillegg til å opptre foran publikum spilte hun inn flere plater, til stor suksess. Hennes innpilling av ”Move On Up A Little Higher” ble den første gospelinnspilling som solgte over en million eksemplarer. Etter hvert som karrieren skred frem ble det vanskelig å si nei til lukrative tilbud fra ”hvite” plateselskaper, som ønsket å selge henne til det hvite markedet. Det klarte de også, og som en bieffekt av det mistet hun deler av det svarte markedet. Disse innspillingene bestod av mindre religiøse sanger, pakket inn i storslåtte, ”glatte” arrangementer. Det som brakte henne inn i varmen hos det svarte publikummet var en serie konserter med Duke Ellington, og fremfor alt hennes sterke stemme i borgerrettighetsbevegelsen. (Boyer 1995: 219f)

Anthony Heilbut beskriver hvor kroppslig hennes syngemåte var, (og som jeg tidligere har nevnt, hvilken subversiv effekt dette hadde på de konservative krefter i kirken.) Allikevel var dette en side ved seg selv, som hun til tider måtte undertrykke. (Heilbut 1997: 58) Det var når hun kom til de små kirkene at hun følte hun kunne være seg selv, hvor det kroppslige ikke nødvendigvis var noe negativt. ”In the small churches where anything goes, Mahalia was herself. ”The girl always had a beautiful voice but she was known for her hollering and getting happy and lifting her dress,” remembers a man who followed her during the thirties. When the spirit presumes, Mahalia lifts her robe an inch or two: ”Mahalia always was the sexiest thing out there.”” (Heilbut 1997: 62) Dette viser oss at avstanden mellom seksuell, og religiøs nytelse kan være svært liten, og kan oppfattes som begge deler.

Denne perioden kjennetegnes også ved at mange av de store vokalgruppene gjorde seg bemerket. De hadde en litt annen stil enn artistene jeg har nevnt tidligere. Det som kjennetegner disse gruppene er virtuos flerstemt sang, fokus på show, med innøvde dansetrinn, og gjennomført bekledning. Flere av disse gruppene holdt det gående langt utover epoken, flere helt opp til 90-tallet (enkelte holder fortsatt på). Noen av de mest kjente var: The

Blind Boys Of Mississippi, The Dixie Hummingbirds, Sensational Nightingales, The Soul Stirrers, og Swan Silvertones.

Disse gruppene var ofte gjenstand for utskifting av medlemmer. Årsakene kunne være mange, men det er klart at ikke alle orket livet som omreisende gospelartist over lengre tid. På reise i sørstatene ble de ofte utsatt for rasisme; nektet overnatting på moteller, adgang på restauranter, og ble også nektet å kjøpe bensin. I svært mye av litteraturen er dette imidlertid et tema som i liten grad blir tatt opp. En slags "happy go lucky" mentalitet gjennomsyrrer mye av litteraturen rundt gospel. Men som Heilbut sier allerede i tittelen: gospel er "good news" for "bad times".

Det var solisten som var stjernen, og det var viktig å ha en solid stemme på topp. En av de mest kjente var Soul Stirrer's Sam Cooke, som senere ble en viktig stilskaper innenfor soul-musikken, frem til han ble skutt i 1964, 33 år gammel.

Låtmaterialiet til disse gruppene varierte fra sanger i jubilee-tradisjonen, til mer moderne former for gospel ("hard gospel"). Arrangementene bestod ofte av en bassanger som sang drivende basslinjer, to sangere i midten, med en sterk solist på toppen. Enkelte solister spesialiserte seg på å synge i falsett, av enkelte omtalt som en afrikanisme (Boyer 1995: 34), og øket dermed det tonale omfanget betraktelig. Det var også rom for improvisasjon og ornamentering, med en utstrakt bruk av rytmisk forskyvning, og call & response. Etter hvert ble det mer og mer vanlig å bruke instrumentalt komp, noe som over tid gjorde bassangeren noe overflødig. I tillegg til å reise rundt på turne, og opptre i kirker, gjorde disse gruppene flere plateinnspillinger, gjerne på små svarte selskaper.

Det kan her være fruktbart å trekke en sammenligning med de svarte pop-gruppene på denne tiden (doo-wop). Dette er en del av det svarte musikklivet som ifølge Brian Ward er sterkt undervurdert. (1998) En årsak til dette er denne musikkens tilsynelatende autenticitetsproblem, spesielt i forhold til andre, samtidige former for svart populærmusikk, R&B. Selv om de har mange likhetstrekk med gospelgruppene, er det verdt å nevne seg at et fåtall av de hadde bakgrunn i kirken. Ulikt gospelgruppene, var de sekulære vokalkvartettene nesten utelukkende et urbant, nordstatsfenomen. En grunn til at de i forhold til gospelgruppene, hadde et autenticitetsproblem, kan være at de var ganske populære blant et hvitt publikum, spesielt i forhold til andre, "farligere" former for svart populærmusikk. Populariteten til de svarte popgruppene blant de hvite var også et resultat av at de ble oppfattet som mindre seksuelle enn svarte artister innenfor andre stiler (spesielt R&B). Gospelgruppene hadde derimot ikke dette problemet. I sin storhetstid ble de møtt av et publikum som stort sett bestod av kvinner, som nok ikke utelukkende var opptatt av den

religiøse opplevelsen. "Like the itinerant blues singers, quartet members are notorious lovers, blessed if they so desire with women in every town." (Heilbut 1997: 76) Årsakene til dette kan tenkes å komme fra det faktum, som Heilbut nevner, at gospel på mange måter er en seksuell musikk. "Its performers sing with their bodies and move with a thrilling grace and physical abandonment." (ibid.) Heilbut understreker at han ser på dette som uskyldig, og ikke en intendert mening fra utøvernes side. Misforståelser kan imidlertid oppstå, da det er rom for flere betydninger i tolkningen av gospeltekster. (Heilbuts eksempel er "He's all over me and He's keeping me".) Det kan her være interessant å trekke inn Floyd. Han beskriver i utstrakt grad hvordan dobbelte betydninger er et fellestrekk ved all svart musikk, gjennom begrepet "Signifyin(g)", en term originalt brukt på litteratur.¹³ Det kan allikevel være problematisk å lese inn seksuelle betydninger i de religiøse tekstene, da man ikke kan påvise at dette er intendert fra utøverens side (snarere det motsatte).

Den kanskje fremste dikotomien innenfor svart musikk, og kultur, har vært den mellom nord- og sørstatene. Vi så det med Mahalia Jackson, og det er også tydelig i debatten mellom de to soul-leirene Stax (sør) og Motown (nord), hvorav førstnevnte har blitt sett på som mer autentisk, og mer "svart", men også i større grad oppfattet som subversiv. Mange av de konfliktene som har oppstått innenfor det religiøse miljøet, har sitt utspring i dette, hvor den vanligste reaksjonen var at konservative menigheter i byene i nord, ikke aksepterte den mer karismatiske praksisen med opphav i sørstatene, spesielt i forhold til temaer som dans, kropp, og musikk. Sagt på en annen måte kan man si at musikken i sør ble oppfattet som mer sekulær enn den i nord. I følge Ramsey er denne dialogen mellom nord og sør vesentlig for å forstå de endringene som oppstod under afromodernismen. Den bidrar også til å plassere det afrikanske i afrikansk-amerikansk musikk.

A host of historical actors has alternately valued the African past as either a rhetorical tool in African American cultural politics or as proof of black citizens' cultural inferiority. What is crucial here is how the troping, or repetitive use of various musical techniques, musicking activities, myths, canonical stories, cuisine, and so on, has signified for many not Africa per se but a southern-based cultural system. (...) The flow of black migrants to urban commercial centers such as Chicago supplied northern cultural spaces with "southernisms" that constantly interacted with urban modernity and with European and American cultural practices. (Ramsey 2003: 28f)

Det Ramsey kaller "southernisms" kan til en viss grad likestilles med Floyds retoriske virkemidler, da de begge har opphav i sørstatene (og i forlengelsen av det, Afrika), og er viktige premisser for å fastslå hva som utgjør svart musikk. Det Floyd imidlertid ikke alltid tar

¹³ Se introduksjon, s. 14-15.

like stort hensyn til er påvirkningen fra hvit kultur. Det er her vesentlig å huske, som Ward har som et gjennomgangstema, at det er flere artikuleringer av det vi kaller svart musikk. Å fremheve en utgave av svart musikk som mer ekte enn en annen, vil ofte være et resultat av biologisk essensialisme, da det vanligvis vil være den man oppfatter som mest "afrikansk" som fremstår som mest autentisk.¹⁴

Et interessant resultat av dette er at det i denne perioden (Afro-modernismen) oppstår et skille mellom uttrykk for religion, og uttrykk for rase, ettersom det "afrikanske" uttrykket i sørstatene ble oppfattet som hedensk i det urbane nord. Dette er selvfølgelig resultat av synspunkter med utgangspunkt i den hvite kulturen. Som Brackett har påpekt er det å sette likhetstegn mellom afrikansk og hedensk et fenomen som har pågått over lang tid. (Brackett 1995: 110f) Det kan derfor i første omgang sies at kritikken sørstatenes svarte religiøse praksis ble møtt med, ikke alltid er et uttrykk for rasisme, selv om det er en del av kritikken når den kommer fra hvite, men heller begrunnet i kulturforskjell, og religiøse oppfatninger.

Det må også i denne sammenheng nevnes at inntil slaveriet ble oppløst, var det ikke noe klart skille mellom det religiøse og det sekulære blant afrikansk-amerikanerne. (Ward 1998: 187) Hvordan skillet oppstår vil jeg tro først og fremst har med påvirkning fra hvite å gjøre. Ifølge Ward hadde den verste kritikken mot bruk av sekulær musikk i gudstjenestene lagt seg i midten/slutten av 50-årene. (Ward 1998: 195f)

Et viktig element i denne perioden er gospelens innvirkning på det kommersielle musikkmarkedet (og omvendt). I tillegg til å være bruksmusikk i kirken, hadde gospel nå tatt steget til å bli "big business", og mange grupper kunne vise til en viss kommersiell suksess. Mange av artistene som senere skulle bli kjente som soulartister hadde sin bakgrunn i gospelmusikken fra denne perioden. Sam Cooke er nevnt, en annen sentral figur er Ray Charles. Det økonomiske aspektet viser seg også gjennom et økende fokus på "show" i kirken for å holde på "black souls and dollars". (Ward 1998: 193) Dette fokuset bidro også til å minske skillene mellom det religiøse og det sekulære, et fenomen som må ses i sammenheng med den økende sekulariseringen av samfunnet. Kommersialiseringen av gospel kan også bidra til å belyse sider av gospelens autenticitet. "Despite the general view that gospel music has sprung unmediated from the authentic consciousness of the folk, its history is entangled in its commercial status, in its sociopolitical significance, and in its artistic component, such as the literary act of composing." (Ramsey 2003: 52) Ward bemerker også at de kommersielle

¹⁴ Autenticitet i afrikansk-amerikansk musikk vil bli grundigere beskrevet i neste kapittel.

kreftenes innvirkning på gospelens stilistiske utvikling ikke skiller seg nevneverdig fra sekulær musikk. (Ward 1998: 196f) Han nevner også at dette er et fenomen som i stor grad har blitt forbigått, da enkelte skribenter ikke har følt det nødvendig å rokke ved gospelens autentisitet. (ibid.) Det som imidlertid skiller gospel fra annen svart populærmusikk, er at publikummet (i hvert fall på 40- og 50-tallet) nesten utelukkende var svart, og man kunne derfor ta seg visse musikalske friheter artister som siktet seg inn mot et cross-over marked ikke hadde.

Borgerrettighetsbevegelsen hadde sin mest aktive periode på denne tiden. Denne bevegelsen hadde sterke røtter i kirken, og mange av gospelartistene bidro til å skape oppmerksomhet rundt bevegelsen. Enkelte sanger har blitt stående som hymner for borgerrettighetsbevegelsen, først og fremst "We shall overcome", en sang basert på en tekst av C.A. Tindley. Her må også nevnes at veldig få sekulære artister deltok aktivt i borgerrettighetsbevegelsen. (Ward 1998, kap. 8) Årsakene til det er mange, men blant annet hadde disse større hensyn å ta til det økonomiske, da de var avhengige av et hvitt publikum, noe gospelartistene ikke var, da deres musikk nesten utelukkende ble lyttet til av et svart publikum.

Som nevnt over merkes slutten av gospelens gullalder også ved en stadig økende sekularisering av samfunnet. I og med at færre oppsøkte kirkene, mistet de også sin posisjon som formidler av svart kultur. "Many of the social and psychological functions of organized black religion were transferred to a variety of secular practices and institutions, most notably commercial entertainment and black popular culture." (Ward 1998: 191) Dette må ses i sammenheng med fremveksten av "Black Power" bevegelsen, med dens avstand til borgerrettighetsbevegelsen, som var så sterkt forbundet med kirken. Det nye var nå soulmusikken, som ble soundtracket til den nye sekulære troen, som holdt de svarte massene sammen. (ibid.: 192)¹⁵ Den stadig økende sekulariseringen kan også ses som et premiss for gospelens endelige aksept blant de mer konservative kreftene.

Før jeg går videre vil jeg si litt om forholdet mellom gospel og blues. Et interessant aspekt, som kommer frem i boken *Recording the Blues* av Robert M. W. Dixon og John Godrich, er at den tidlige gospel hadde så mye til felles med blues, at de to stilartene til tider ble sett på som to sider av samme sak (hvilket de for øvrig også er), og flere utøvere gjorde innspillinger

¹⁵ Merkelig nok er den økende sekulariseringen av samfunnet et tema som i svært liten grad har blitt tatt opp i bøkene som omhandler gospel spesielt.

innenfor begge stilene, men da gjerne under pseudonym. (Dixon 2001: 289) Forfatterne må få litt kritikk for å bruke begrepet "gospel" om all svart religiøs musikk som ble utgitt. Jeg mener det er viktig å skille mellom for eksempel gospel og jubilee-stilen da uttrykket (og det ideologiske innholdet det medfører) til tider er ganske forskjellig.

Jeg har flere ganger i dette kapittelet nevnt det nære forholdet mellom tidlig gospel og blues, og hvilke konflikter det har medført når man bruker "djevelens musikk" (blues) i en kirkelig sammenheng. Det er imidlertid merkelig at det har ansporet så mye konflikt, da begge stilene har opprinnelse i spirituals, og således burde ha mye av det samme ideologiske innholdet. (Boyer 1995: 194) Dette er nødvendigvis en debatt rundt musikkens mening, om musikken "i seg selv" kan være "ond" eller "religiøs". Dersom man ser på spirituals som felles kilde er det klart at det ikke er tilfelle. Det subversive er situasjonene (ofte jook joints) hvor blues ble spilt. Stilistisk var det store likheter mellom den musikken bluesartister utøvde og den musikken de omreisende predikantene (Jack-Leg Preachers) utøvde. (Dixon 2001: 280) Charles Keil påpeker også likheten mellom afrikansk-amerikanske prester og bluesutøvere. (Keil 1991: 143-148) I tillegg skriver han at "blues singing is more of a belief role than a creative role – more priestly than artistic." (ibid.: 164)

Som vi ser ut fra eksemplene Thomas Dorsey og Mahalia Jackson var utviklingen av gospel avhengig av elementer fra bluesen. Denne formen for hybriditet går som en føljetong gjennom hele gospelhistorien (Ramsey 2003: 191), og er kanskje det viktigste premisset for utviklingen mot det som i dag utgjør gospel.

Contemporary gospel

Contemporary gospel (som først og fremst er en stil, ikke en tidsavgrensning) kan virke som en noe misvisende tittel, ettersom den har blitt stående som beskrivelse fra midten av 60-tallet og utover. (Dog ikke mer misvisende enn kunstmusikkens "samtid", som har vart fra 30-tallet og frem til vår tid.) Det nye er at gospelen nå blir en tydeligere del av populærkulturen, og begynner å påvirke artister også utenfor den svarte musikken. Det er også nå musicaler med utgangspunkt i gospel begynner å dukke opp (for eksempel "Jesus Christ Superstar"). Soul, som nå var den nye musikken ble av mange sett på som en blåkopi av gospel. Gospelsangerinnen Dorothy Love Coates uttalte i frustrasjon over soulartistenes økonomiske suksess: "They take a simple gospel beat, change the words, and the world goes wild." (Heilbut 1997: 168) Denne påvirkningen gikk naturligvis ikke bare en vei, så mange stiltrekk fra andre populærmusikalske uttrykksformer begynner å gjøre seg gjeldende i gospelen.

Boyer beskriver i artikkelen "A Comparative Analysis of Traditional and Contemporary Gospel Music" (1985) hva som skiller de to stilene. Den største forskjellen befinner seg på det harmoniske området, hvor det nye var å anvende en mer komplisert harmonikk, basert på blant annet jazzharmonikk. De andre store områdene for forandring er akkompagnement, vokalbruk (klang/estetikk), og form. De mer åpne formene, med rom for improvisasjon må til en viss grad vike for mer gjennomkomponerte former. Ifølge Boyer er det også stor forskjell når det kommer til fremføringen, og spesielt innenfor publikums respons. "Where once a subtle, yet honest, vocal nuance was met with spiritual evocation expressed through verbal and physical utterances of recognition and encouragement, such a nuance is now met with applause and a standing ovation. The style of singing, the stage deportment, and the dress of contemporary gospel singers discourage traditional kinds of behavior." (Boyer 1985: 143) Boyer virker etter min mening noe forutinntatt, da respons til musikk i svarte menigheter, ikke har vært entydig, som vi så i konflikten mellom sør-, og nordstatenes uttrykk, men snarere farget av innlærte holdninger. Boyer kritiserer også contemporary gospel for å frarøve tilskuerne muligheten for deltakelse, som han mener er gospelens essens. (ibid.) Boyer har i denne artikkelen et sterkt autentisk syn på gospel, han hevder at "Afro-American gospel music is *folk music* and as such is not expected to change rapidly and radically." (ibid.) Dette er klart på kant med hva Ward og Ramsey har påpekt, at gospel hele tiden, som all annen populærmusikk, har blitt drevet fremover av kommersielle motiver, og således ikke kan ses på som en markør for "ekte" svart kultur, dersom man i det hele tatt mener at noe slikt eksisterer.

I forhold til populærmusikk er det også verdt å nevne at det i contemporary gospel blir en tendens til å anvende sekulære sanger, og bytte ut enkelte ord for å gjøre de religiøse. (Noe vi får et eksempel på i "Stomp".)

En annen ting som skjedde etter "gullalderen" var at gospelens geografiske tyngdepunkt ble flyttet fra Chicago til Los Angeles, og den personen som fremfor noen har stått som representant for den nye gospel er James Cleveland. Han var oppvokst i Chicago, og sugde til seg det han kunne av gospel. Han arbeidet først som pianist, men det er som komponist, dirigent og produsent han har satt størst spor etter seg. En fortjeneste som tilskrives Cleveland er at han har skapt det ikoniske bildet av et kor i kapper som synger gospel, et bilde som sammen med den mannlige vokalkvartetten, og den kvinnelige solisten, utgjør det folk forbinder med gospel. (Darden 2004: 271) Band blir et fast innslag, og sangene får en mer strukturert form. Den platen som i ettertid har blitt stående som Cleavelands mesterverk er Aretha Franklins *Amazing Grace* (1972), hvor hans rolle er produsent, arrangør og musikalsk

leder. Dette er en plate som summerer opp mange av de viktigste impulsene i den svarte kirkemusikken frem til da. (Darden 2004: 272f)

Edwin Hawkins, en californier som har omtalt seg selv som etterfølger av Cleveland, sto bak den første gospellåten som ble en hit. Det var den nå så kjente "Oh happy day", som ble utgitt i 1969. En slik cross-over suksess ble imidlertid ikke like godt mottatt overalt. Hawkins fikk mye kritikk for å blande det sekulære med det religiøse, og det ble igangsatt kampanjer for å fjerne låten fra spillelister på sekulære radiostasjoner. (ibid.: 275) Kommersiell suksess har også hans bror Walter Hawkins oppnådd, med den mestselgende serien av gospelalbum, *Love Alive I-V*. (Det første kom i 1975, det siste i 1998)

Gospel blir på 60-, og 70-tallet i større grad en integrert del av populærkulturen ved at enkelte artister nærmer seg nye publikum. Andrae Crouch må her regnes som den fremste. Som så mange andre nyskapende gospelartister møtte Crouch en del kritikk, spesielt angående at han tok musikken ut av kirken. Der ble han imidlertid godt mottatt, og hans eklektiske stil med elementer fra det meste av populærmusikk har solgt mange plater. Mange av hans sanger har blitt stående som klassikere, og han har vunnet flere Grammy priser. I tillegg har han samarbeidet med artister som Madonna og Michael Jackson, noe som har bidratt til å tydeliggjøre gospel i populærkulturen. Crouch er særs eklektisk og er tilsynelatende like komfortabel innenfor "pop-gospel", som innenfor mer tradisjonell gospel. Han var også en pioner når det gjaldt sangtekstene. "He was among the first gospel artists to leave behind the lyrics of the spirituals and Dorsey, and devote entire songs to praising and worshipping God." (Darden 2004: 280) Et annet viktig element, som blant annet har blitt fulgt av Kirk Franklin, er at han i enkelte ensembler hadde hvite musikere, og med det bidro til å åpne musikkestilen for andre enn de svarte amerikanerne. (Det kan her nevnes at flere av de store gospelartistene, bl.a. Mahalia Jackson, har gjort flere suksessrike turneer til Europa, og med det nærmet seg et hvitt publikum tidligere. Dog ikke det amerikanske.)

Selv om det i løpet av 60-tallet oppstod nye stiler innenfor gospel, beholdt den tradisjonelle gospelen sin posisjon. Konservative krefter hadde svært lite til overs for den nye musikken, representert ved blant annet Crouch, og tviholdt på den mer tradisjonelle stilen. Dette har ført til at den tradisjonelle stilen fremdeles holdes i hevd, og lever parallelt med de nye retningene.

80-tallet kan ses som en forlengelse av det som ble startet på 60- og 70-tallet. Familien Hawkins fortsatte å gi ut plater, samtidig som nye artister også dukket opp. Av de kan nevnes Al Green, og Winans familien. Det er først på 90-tallet vi får noe radikalt nytt, når hip-hop blir en del av gospelen.

B-Boy i kirken

Rap er en musikkstil som ulikt mye annen afrikansk-amerikansk musikk ikke har røtter i kirken. Det kan selvfølgelig argumenteres for at rap er en avart av funk, som er en avart av soul, som er en avart av gospel, men det blir litt søkt. Interessant er det også at store deler av det ideologiske grunnlaget som etter hvert har blitt stående som representativt for rap (les: gangsta rap), er veldig fjernt fra gospelens positive budskap. Det er mange artister som har gjort store karrierer innenfor contemporary gospel på 90-tallet, men jeg vil fokusere på den som har blitt stående som den største, og som er en del av hovedfokuset i denne oppgaven, Kirk Franklin. Darden omtaler han som den viktigste personen innenfor gospel siden Andrae Crouch, muligens også siden Mahalia Jackson. (2004: 316)



Illustrasjon 2.1 Kirk Franklin, bilde fra *Rebirth of Kirk Franklin*

Jeg vil gjennom denne oppgaven komme tilbake til biografiske opplysninger om Franklin, primært hentet fra selvbiografien *Church boy* (1998), og vil nå i første omgang nevne kun enkeltdeler, med hovedvekt på musikalsk progresjon og produksjon.

Kirk Franklin er født i Texas i 1970 og ble oppdratt av sin grandtante, siden hans 15 år gamle mor ikke maktet å ta ansvaret. Som så mange andre gospelutøvere i hans generasjon var livet hans preget av urolighet, frem til han valgte å vie sitt liv til kirken etter at en nær venn av han ble drept. (Darden 2004: 316) Selv om han i ungdomsårene levde et noe vilt liv spilte han i kirken hver søndag, og begynte å dirigere kor i 11-års alderen. Som det fremgår av

dette var Franklin et vidunderbarn når det gjaldt musikk, og fikk etter hvert tilbud om en del undervisning på grunn av sitt store talent. Etter (nesten avsluttet) high-school jobbet han i diverse kirker, og deltok etter hvert på workshops rundt om i USA. Det var på en av disse, Gospel Music Workshop of America, han fikk sitt gjennombrudd. Det førte til at han med tiden kunne starte sin egen gruppe og gi ut musikk under eget navn. Hans første utgivelse, *Kirk Franklin & the Family* (1993), var en umiddelbar suksess. Den store hiten, "Why we sing", kan sammenlignes med "Oh happy day" i popularitet. Dette var også det første gospelalbumet som solgte til platinum. Denne platen slo også inn på R&B- og mainstream-listene. De følgende albumene videreførte denne suksessen, og gjorde det enda bedre. *Kirk Franklin & the Family Christmas* kom i 1995, *Whatcha lookin' 4* ble utgitt i 1995, og salgstallene nådde et høydepunkt i 1997 med albumet *God's Property From Kirk Franklin's Nu Nation*, som "Stomp" er hentet fra. Dette albumet nådde tredje plass på Billboards topp-200 liste i juni, 1997. Han har senere gitt ut *The Nu Nation Project* (1998), *The Rebirth of Kirk Franklin* (2002), og *Hero* (2005).

Noe av det spesielle med Franklin er at han ikke kommer fra en tradisjonell gospelfamilie, så Andrae Crouchs musikk var relativt ukjent for han (i følge Darden (2004: 318)). Han må uansett ha hatt en viss kjennskap til gospelhistorien etter å ha vært dirigent og pianist i forskjellige kirker siden barneårene, noe han også bekrefter i selvbiografien. (Franklin 1998: 141) Som så mange andre stilskapere (Thomas Dorsey, Mahalia Jackson, Andrae Crouch) innenfor gospel, har også Kirk Franklin i stor grad latt seg inspirere av annen musikk, og i hans tilfelle spesielt R&B og rap. Som kuriosa kan man nevne at han i ungdommen var en ivrig breakdanser. Hans stileklektisme har nok i stor grad bidratt til hans massive crossover-suksess (han har totalt solgt over 10 millioner album), som har ført til gjentatte besøk høyt på hitlistene. I tillegg til å la seg inspirere av annen, sekulær, musikk har han flere ganger brukt gjesteartister fra andre deler av populærmusikken. Som et høydepunkt må i så måte balladen "Lean On Me", fra *The Nu Nation Project*, nevnes. Denne balladen har gjestevokalister som Bono, Mary J. Blige og R. Kelly. Franklin har i god gospeltradisjon fått mye kritikk for å blande det sekulære med det religiøse. Han har bakgrunn i baptistkirken, som er den mest konservative, og i selvbiografien hører vi stadig om at hans ekspressive stil ikke alltid har blitt like godt mottatt. I løpet av ungdommen var han en periode i en karismatisk menighet, noe han selv sier har hatt betydning for hans senere produksjon. (Franklin 1998: 95) Som tidligere nevnt er disse menighetene mer åpne for eksesser, og nye musikalske virkemidler.

Det som skiller Franklin fra en del andre kommersielt suksessfulle gospelartister er hans kompromissløse forhold til kristendommen. Mens andre artister, som Andrae Crouch, til tider har tildekket det kristne noe, i favør av en ”inspirational” stil, har Franklin hele tiden hatt et bibelsk fokus, med Jesus i sentrum. Han sier selv at budskapet er det viktigste, musikken er bare til for å formidle det. ”I don’t believe in a particular musical sound, but I do believe in a particular message. Regardless of the beat or the groove, the music has to draw us to the cross. That’s the real reason for the existence of gospel music in the first place. If it doesn’t do that, then I’d say it’s a failure, regardless of the sound.” (Franklin 1998: 19) Dette har ført til at han har prøvd seg på svært mange stilarter (med varierende estetisk resultat).

Blues var på 30-tallet ”djevelens musikk”, en rolle som i dag kan sies å tilhøre rap. Konflikten mellom kirken og hip-hop kulturen nådde et foreløpig høydepunkt med baptistpresten Calvin Butts’ korstog mot rap som kulminerte med knusing av plater utenfor Abyssinian Baptist Church, en av de største, og viktigste kirkene i Harlem (George 2005: 28).¹⁶ Det må tilføyes at Butts ikke først og fremst var imot rap i seg selv, men snarere det tekstlige innholdet, med fokus på kvinneundertrykking, dop, kriminalitet etc.¹⁷ Franklins bruk av rap kan tenkes å være det mest subversive elementet i hans produksjon, da rap i stor grad kan konnotere ”negative” verdier, noe som også har blitt fremsatt av det tradisjonelle gospel miljøet. (Ramsey 2003: 214) Spørsmålet man da til slutt sitter igjen med er om man kun skal lete i tekstene for å finne meningen i det musikalske eksemplet man studerer, eller om det er noe i selve musikken som gjør at den kan oppfattes som ”djevlesk” eller kristen. En slik problemstilling er kun interessant ut fra et gitt verdistandpunkt, for eksempel i gospelhistorien hvor man vil plassere musikk i forhold til sitt eget ideologiske syn. I en akademisk sammenheng mener jeg at dette er uinteressant, da et objektivt syn på musikkens iboende egenskaper er en umulighet.

I tillegg til å anvende rap, bruker Franklin også flere andre musikalske teknikker hentet fra hip-hop og r&b. Mest fremtredende er sampling og programmering. Dette kan bidra til å frigjøre gospel fra den autentiske auraen, ettersom programmert akkompagnement låter unektelig mindre ”ekte” enn innspillinger med band. Franklin bruker begge deler like mye.

¹⁶ Se også Neal 1999: 170

¹⁷ Det har imidlertid skjedd ting på dette området, og det finnes nå egne hip-hop kirker i Harlem. (Ihle 2005)

”Stomp”

Jeg vil nå vende oppmerksomheten mot form og tekst¹⁸ i ”Stomp”.¹⁹ I min lesning vil jeg benytte meg av både originalen og remixen²⁰, hver for seg og komparativt. Selv om de tar utgangspunkt i det samme materialet er det visse forskjeller som gjør at de må leses forskjellig. Både Bowman (2003) og Cook (2003) beskriver hvordan mening er relatert til det performative. Bowman viser blant annet hvordan ulike utgaver av samme låt kan gi forskjellig mening. I følge Cook kan en slik tankegang resultere i at mening blir noe flyktig. ”Performative meaning is understood as subsisting in process, and hence by definition is irreducible to product.” (Cook 2003: 205) Å se på musikk som *performance* fører i følge Cook til at man må se på musikk som et sosialt fenomen, noe jeg vil komme tilbake til i neste kapittel. Man kan i tilfellet ”Stomp” se på de to utgavene som to *performances* av låten.

Kort fortalt går forskjellen mellom de to utgavene av ”Stomp” ut på at originalen er mer ”gospel” enn remixen. Dette viser seg på flere områder hvor det mest iørefallende er bakgrunnen, akkompagnementet. Originalen bruker band, mens remixen i større grad er programmert. Også i mikseprosessen er det gjort visse endringer. I remixen er koret mikset slik at det i mindre grad låter som et kor, ved at over-, og understemmer er lagt lenger bak i miksen, hvilket fører til at melodien blir mer fremtredende. Jeg vil hevde at lyden av et kor som synger med brystklang, ulikt klassiske kor, har blitt kanskje den viktigste markøren for gospel i dag. Klangen av gospelkor er i så stor grad en konvensjon, at det kjennes igjen som det uavhengig av musikalsk sammenheng, og tekstlig innhold. (for eksempel Madonnas ”Like a prayer”)

I begge utgavene skapes det en ”live-følelse” ved at man i bakgrunnen hører tilrop og andre responser fra et publikum, en praksis som ikke er uvanlig i svart populærmusikk. (Ramsey 2003: 211) (Ramsey beskriver på samme sted denne typen bakgrunnsstøy i en annen Franklin låt, ”Jesus is the reason for the season”. Beskrivelsen kan overføres til ”Stomp”.) I tillegg til dette bidrar Franklin underveis ved å snakke, og komme med utrop, som om han snakker til en forsamling i kirken. Han bruker også disse utropene til å skape en dialog mellom han som dirigent, og koret (se for eksempel C). Dette bidrar også til å skape en tilstedeværelse i rommet, som om det skulle være en konsert.

Den største forskjellen mellom de to versjonene i forhold til form er at rapen (B) i remixen er byttet ut med en polyfon del over teksten “Stomp on the enemy ‘cause I’ve got the

¹⁸ I dette avsnittet mener jeg med tekst litterær tekst. (“lyrics”)

¹⁹ For skjema se **App. I**. Transkripsjoner er av undertegnede.

²⁰ Jeg benytter meg av album-utgaven. Singleversjonen er noe forkortet.

victory” (**B'**). Denne anvendelsen av vamp fremsetter Boyer som et typisk kjennetegn ved contemporary gospel. (Boyer 1985: 136-138) Mens remixen har en mikset fadeout, slutter originalen ved at bandet gradvis slutter å spille, også en form for fadeout. Franklins kommentarer/utrop er heller ikke helt like i de forskjellige delene. Begge utgavenes form er en stadig intensivering, hvor andre halvdel (etter **B/B'**) fremstår som en jam rundt ordet ”stomp”, som tilsynelatende feires for dets egenverdi som bygges opp gjennom låten, til det i originalen bryter sammen mot slutten, mens remixen fades ut. Et høydepunkt i intensiveringen er **F** som kan tolkes som et *credo*, som oppsummerer den stadige semantiske intensivering av ordet ”stomp”. En slik oppbygging kan sammenlignes med andre former for gospel hvor det vesentligste litterære materialet presenteres først, før man avslutter med en ”shout” hvor det ekstatiske står i sentrum.

Selv om endringene er små, kan konsekvensene være relativt store. Det er min mening at den semantiske betydningen av ordet ”stomp” kan forstås forskjellig i de to utgavene, og kan derfor gi to noe ulike tolkninger. I remixen kan ordet ”stomp”, som alltid er i imperativsform, forstås som en oppfordring til dans/bevegelse til musikken. Spesielt tydelig er dette i frasen ”Makes me clap my hands. Makes me wanna dance and stomp”. Denne betydningen av termen kan tolkes ut av begge utgavene. Det som derimot skiller de er delen **B'** i originalen, hvor oppfordringen er mer konkret: “Stomp on your enemy”, en ikke uvanlig oppfordring i gospeltekster. Dette føyer seg inn i rekken av elementer som bidrar til å gjøre originalen ”mer gospel” enn remixen. Det er ikke tilfeldig at det er remixen som ble den store hiten, fremfor originalen. (Remixen er første spor både på CD-en og singelen.) Franklin gjør låten mer mottagelig for et mainstream publikum ved å distansere låten noe fra ”standard” contemporary gospel, og i artikuleringen av det, inkorporere rap og funksamples. Som vi har sett tidligere er ikke dette noe nytt, gospel har alltid tilpasset seg markedet. Det nye er her gjennomslagskraften en enkelt låt kan ha i en gitt historisk sammenheng. Det er viktig å huske på at uansett hvor mye en låt er tilpasset markedet, må den inneha visse kvaliteter for å gjøre suksess.

Det kan også være interessant å trekke paralleller til teksten i ”One Nation Under a Groove”, da det etter mitt syn forekommer ideologisk innhold med stor overføringsverdi til ”Stomp”. Funkadelic er et band med et kvasireligiøst forhold til funk, noe som kommer til syne i ”One Nation Under a Groove”. Mens det i kristendommen er djevelen som representerer Guds motsetning, er det innenfor funken, i visse miljøer, disco som er ondskap

satt i system. Det medfører at funken blir det "ekte", mens discoen er "sellout".²¹ (Dette kommer ikke direkte frem i teksten, men er en del av konteksten hvor teksten blir produsert.) Det kvasireligiøse aspektet kommer til syne i fraser som "Gettin' down on the one which we believe in" ("the one" viser til det første slaget i takten, som har stor betydning i funk), og "the groove our only guide". Dette blir så blandet med oppfordringer til å danse for å overkomme vanskeligheter, "dance your way out of your constrictions", "feet don't fail me now". Franklin har i teksten til "Stomp" inkludert en frase direkte, ved kun å bytte ut et enkelt ord (F). I originalen er det "Do you promise the funk? The whole funk nothing but the funk". Franklin bytter ut "funk" med "stomp", og omformulerer det til et svar. Samtidig synges det unisont, uten akkompagnement, hvilket reduserer den estetiske dimensjonen, og setter større fokus på det semantiske innholdet. Ved å gjøre det overfører han et verdiutsagn hentet fra 70-tallets dansegulv til et uttrykk for religiøs identitet, alt i en tidsriktig musikalsk innpakning. En slik tolkning medfører også at termen "stomp" blir en benevnelse for kristen tro generelt, i tillegg til de lesningene som er nevnt ovenfor. En slik sammensmeltning av det sekulære og det religiøse bidrar også til å plassere Franklin i en historisk kontekst, ved å trekke veksler på gospelhistoriens praksis med å "låne" fra andre stilarter, og et av de mest autentiske uttrykkene for svart kultur (og med det identitet), funk. Mark Anthony Neal foreslår enda et alternativ for hva termen "stomp" betyr. Han relaterer låten til større sosiale forhold hvor den svarte kirken har mistet sin tidligere sentrale posisjon. "The title of the song "Stomp"... suggests the possibility of masses of black youths marching toward the black church to help sensitize it to the realities of postindustrial urban spaces." (Neal 1999: 171-172) Dette understreker også hvordan låten evner å plassere utøverne i tid og rom. I følge Ramsey er det å benytte seg av musikalsk materiale fra *Afro-modernist* og *Black Consciousness* periodene et typisk tegn ved postindustrialismen. (Ramsey 2003: 29)

Et annet kjennetegn ved teksten til "Stomp" er blandingen av religiøs tekst, og urban slang. (Neal 1999: 171) Spesielt første del av A kunne stått i nesten hvilken som helst gospelsang, mens for eksempel rapen ikke kunne det. Rapperen, Cheryl "Salt" James fra gruppen Salt 'n Pepa, bruker et vanlig retorisk virkemiddel i rap, å understreke enkelte ord, ved å overdubbe de. Disse ordene er merket med understreking i transkripsjonen. Fellesnevneren for de fleste uthevede ordene er en lovprising av Gud, som bidrar til å understreke kompromissløsheten Franklin legger for en dag i forhold til det religiøse innholdet. Selv om han distanserer seg noe fra gospeltradisjonen, skaper han sin egen

²¹ For mer om forholdet mellom funk og disco se: Vincent 1996.

musikalsk-religiøse kontekst, ved å blande inn elementer fra annen populærmusikk. Et vesentlig spørsmål å stille her er hvilke elementer av låten man kan tilskrive Franklin. Selv om det er Salt som rapper, og rap er en veldig personlig uttrykksform, mener jeg at man kan tilskrive det semantiske innholdet i rappen til både Salt og Franklin, da det er Franklin som er midtpunktet i produksjonen, ved sin tilstedeværelse i det rommet som skapes i låten, samt at han står som komponist.

En annen effekt er at han ved å blande gospel med rap implementerer enda en av de fremste markørene for svart musikk, og med det fremhever sin posisjon afrikansk-amerikansk kontekst ytterligere. (Jeg vil i følgende kapittel ta for meg identitetsspørsmål i forhold til rase.)

Simon Frith hevder at det viktigste i analyse av tekst i musikk ikke er ordene, "but words in performance". (Frith 1996b: 166) En slik tilnærming åpner opp for nye analytiske muligheter.

Lyrics, that is, are a form of rhetoric or oratory; we have to treat them in terms of the persuasive relationship set up between singer and listener. From this perspective, a song doesn't exist to convey the meaning of the words; rather, the words exist to convey the meaning of the song. (...) Song language is used to say something about both the singer and the implied audience. (ibid.)

Frith påpeker også at et ords mening kan ligge i dets lyd, noe som er spesielt tydelig i religiøs musikk. (ibid.: 173) Slike konvensjoner finnes det flere av i gospel, og selve lyden av et gospelkor bringer assosiasjoner til kristendom. Den tidsriktige bruken av språk i "Stomp", pakket inn i et tidsriktig uttrykk plasserer låten, utøverne, og lytterne i en postindustriell, urban kontekst. Repetisjon av ord og fraser kan bidra til både å understreke den semantiske betydningen, samt sette den musikalske betydningen av ordet/frasen (som lyd) i fokus. I E blir ordet "stomp" en del av grooven som en perkussiv enhet, og etter mitt syn forlattes den semantiske betydningen av ordet til fordel for den rytmiske, soniske meningen. På den måten blir ordet et middel til å formidle den musikalske meningen i låten. I originalen er vokalen sterkere aksentuert enn i remixen, noe som gir den et mer rytmisk preg. Resultatet blir det samme som i forrige eksempel; vokalen fremstår mer som en del av grooven enn som en selvstendig semantisk størrelse løsrevet fra akkompagnementet.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg vist hvordan Franklin plasserer seg i en gospelhistorisk kontekst, og hvordan han uttrykker en religiøs identitet. Dette forutsetter at man ser på gospel som et religiøst uttrykk. Selv om "Stomp" lød forfriskende "ny" og "moderne" da den kom, ble ikke

sangen skapt i et kulturelt vakuum. Ved å lese gospelhistorien, vil man se at utviklingen mot Franklins blanding av gospel, rap og r&b er lineær, og således forventet. Sentralt i gospelens overlevelse som stil har vært kontinuerlig utvikling parallelt med andre deler av populærmusikken.

Kirken har tidligere vært den viktigste institusjonen i afrikansk-amerikanernes liv (Neal 1999: 5), og musikken, med sin sentrale plass i gudstjenestelivet, har da overtatt mye av det ideologiske innholdet. En implikasjon av det er at gospel med tiden har blitt en sentral, kulturell identitetsmarkør, et inntrykk som forsterkes av det faktum at gospel, ulikt mye annen afrikansk-amerikansk musikk, stort sett har vært en musikk som utelukkende har blitt benyttet av afrikansk-amerikanere. Som jeg tidligere har nevnt fikk musikken et større nedslagsfelt med contemporary gospel, men dette var i enkelte tilfeller musikk som var tatt ut av sin "naturlige" kontekst, og tilpasset et større publikum. Dette er også tilfellet med "Stomp". Franklin sier selv at dette er musikk som var ment å nå ut til et stort publikum, ikke kun den harde kjerne av gospelfans.

Som vi også har sett er debatten rundt hva som er religiøs og sekulær musikk en rød tråd som går gjennom gospelhistorien, fra "the ring shout", til contemporary gospel. I en diskusjon av "musikken i seg selv" er dette temmelig uinteressant, da det ikke er noe i musikken som tilsier at en slik distinksjon er reell. I beste fall snakker vi her om konvensjoner. Det som derimot er interessant er å se på den musikalske dikotomien religiøs/sekulær som et uttrykk for konflikt vedrørende posisjonering og identitet. Å fordømme en form for musikk som "djevlesk", eller "jordlig" kan tolkes som en forsvarsstrategi, for å beskytte sine egne verdier, snarere enn et uttrykk for en objektiv forståelse. En annen ting som er viktig i så henseende er å tenke på situasjonen hvor musikken ble brukt. Blues ble i sin tid forbundet med fest, fyll og lignende ikke-kirkelige aktiviteter. Enkelte bluesmusikere har også selv bidratt til å skape myten om blues som "djevlels musikk" (for eksempel Robert Johnson). Det vi står foran er en identitetskonflikt. Har man en oppfatning av hva det vil si å leve et religiøst liv, vil man ikke nødvendigvis at det skal utfordres på noen måte, for eksempel ved at musikk som i forrige uke var sekulær musikk, i denne uken er gospel (eller enda verre, begge deler på en gang). Franklin selv avviser at det finnes sekulær og religiøs musikk. For han er tekstene (budskapet) det som teller. Allikevel er han fullstendig klar over det radikale ved å blande sekulær musikk og gospel på en ny måte. Det kommer spesielt godt til syne i åpningen av "stomp" (dette kapittelets epigraf), og i selvbiografien beskriver han også hvordan han tidligere kom med en advarsel på begynnelsen av konserter, en praksis han senere har gått bort fra. (Franklin 1998: 172)

Et annet interessant fenomen er gospelens nære samarbeid med markedskreftene. Gospel har av flere blitt fremstilt som et autentisk uttrykk for "folket", noe som kan sies å stå i konflikt med kommersialismen. Det kan da være nyttig å se nærmere på hvilke premisser som ligger til grunn for autentisitet. Ut fra hva enkelte har sagt om gospel (som Boyer (1985)) vil autentisitet forutsette en nærhet til "det folkelige", noe som kan være et hinder for stilistisk utvikling. Et slikt begrep legger store føringer på komponisten/utøveren, da han/hun ikke kan ta til seg elementer utenfor den umiddelbare nærhet, da det blir "falskt". Dersom man heller tillegger "den frie kunstner" autentisitet, kommer det fram at utøvere og komponister som Thomas Dorsey, Mahalia Jackson, Andrae Crouch og Kirk Franklin, stiller sterkere ettersom de frigjør seg fra normer, og blander inn musikk fra andre stilarter i sin produksjon, noe som kan gi inntrykk av en mer individuell, og dermed mer autentisk musikk. Og dersom all musikk som er påvirket av markedskreftene er inautentisk sitter vi igjen med svært lite "ekte" populærmusikk.

Debatten rundt kommersialitet kan også kobles direkte med diskusjonen rundt religiøs/sekulær musikk og i forlengelsen av det, religiøs identitet.. Franklin beskriver selv: "Some of our strongest critics, especially inside the church, said we had turned our backs on traditional gospel music and were just contemporary R&B artists exploiting Christian lyrics for the money." (Franklin 1998: 165) Dette er noe Franklin er raskt ute med å benekte. Franklin beskriver på samme sted hvordan musikken ikke ble designet, men kom som et resultat av utvikling. Han sier også at han ikke har komponert en eneste sang selv, han er bare Guds penn. (ibid.: 202) Stort mer autentisk enn det er det vel vanskelig å bli for en gospelartist. Hva som blir tydelig er at med tiden blir uttrykk som først ble sett på som subversive (for eksempel Thomas Dorseys gospel-blues) omskapt til autentiske. Noe av det samme har skjedd med tidlig contemporary gospel i dag.

Floyds arbeid vil jeg komme tilbake til i utstrakt grad senere i oppgaven, jeg vil nå bare trekke inn noen av hans tanker rundt den svarte musikkhistorien. Av spesiell interesse for tolkning av gospel er det at Floyds teori tar utgangspunkt i spirituals og the ring shout, som er direkte forløpere for gospelmusikk. De religiøse praksisene som oppstår i the ring shout blir videreført gjennom historien, blant annet via karismatiske menigheter, som har satt sitt preg på gospelmusikken, spesielt i forhold til fremføringspraksis, helt frem til Kirk Franklin. Som jeg nevnte i introduksjonen er det å kunne lede musikalske elementer tilbake til the ring shout et viktig klassifiseringsgrunnlag for svart musikk i følge Floyd. Et annet sentralt punkt er den konstante dialogen mellom ulike musikalske uttrykk (Signifyin(g)). Thomas Dorsey blir av Floyd trukket frem som et særlig godt eksempel. (Floyd 1995: 126-129) Jeg vil påstå at i så

tilfelle er Kirk Franklin et like godt eksempel da han på enkelte måter kan sammenlignes med Dorsey i kraft av den subversive, og kommersielt suksessfulle effekten musikken deres har hatt. Dette plasserer Franklin trygt i den afrikansk-amerikanske tradisjonen, og blir et element i å konstruere hans nasjonal-kulturelle identitet.

3. "Say it loud!"

Rasekonstruksjon, Signifyin(g) og kulturell identitet

We are a little fed up with this voter registration business...we want
our colored people to live like they've been living for the last
hundred years – peaceful and happy
-Sheriff Z.T. Mathews²²

All animals are equal
But some animals are more equal than others
-George Orwell

Liksom dyrene på Manor Farm i George Orwells allegori over det sovjetiske regimet opplevde at et regime ble byttet ut med et annet, opplevde de svarte amerikanerne at det offisielle slaveriet ble avskaffet kun for å bli overtatt av et annet, Jim Crow lovgivningen i det sørlige USA. (Betegnelsen "Jim Crow" stammer fra et minstrenummer rundt sangen "Jump Jim Crow" som medførte en stereotyp oppfatning av svarte, og har siden blitt stående som et tegn på segregasjon.) (*Jim Crow law* 2006) De felles erfaringene og opplevelsene som de amerikanske slavene delte har vært paradigmatisk i konstruksjonen av "rase", og afrikansk-amerikansk kultur. Begrepet "rase" er i seg selv i stor grad problematisk, men kan ikke avvises da det er levende i forhold til kategorisering. "Rase" som en klassifisering konstrueres på ulike måter, og blant dem er gjennom musikk, noe som vil være et hovedtema i dette kapittelet.

Dette kapittelet vil også inneholde en diskusjon rundt begrepet "svart musikk", og dets forhold til "rase", og hvilke analytiske problemer det kan medføre i forhold til essensialisme, samt disse størrelsens betydning for kulturell identitet. Jeg har flere ganger i løpet av denne oppgaven benyttet meg av Floyds tanker, og jeg vil i dette kapittelet utvide min kritikk av hans teori, og anvende den i min lesning av det musikalske materialet. I forhold til identitetskonstruksjon vil det også være nødvendig å se på autentisitet i forlengelsen av det som ble tatt opp i forrige kapittel, men her på et mer generelt plan. Betydningen av Afrika, og afrikanismer i musikken, i forhold til "rase" og autentisitet, vil jeg også komme inn på. Jeg vil i neste kapittel i større grad komme inn på den svarte kroppen, og det mangfold av meninger som er tilknyttet, og vil i dette kapittelet fokusere på de sosiale sidene av "rase", og hvordan de er historisk betinget.

²² Sitert i Darden 2004: 245

”Rase”

Paul Gilroy beskriver i *There Ain't No Black in the Union Jack* (2000) hvordan begrepet “rase” konstrueres i forhold til sosiale og økonomiske forhold.²³ Gilroy hevder at ”rase” med fordel kan betegnes som ”a political category that can accomodate various meanings which are in turn determined by struggle. (...) ‘Race’ has to be socially and politically constructed and elaborate ideological work is done to secure and maintain the different forms of ‘racialization’ which have characterized capitalist development.” (2000: 35) Dette understreker betydningen av å se på økonomiske forhold som relevante i forhold til konstruksjon av ”rase”, og blir spesielt tydelig når man ser på slaveriet i USA, og den påfølgende Jim Crow lovgivningen. I følge Cashmore skilte man mellom hersker og tjener, før dikotomien svart/hvit oppstod, (Cashmore 1997: 11) hvilket gjør det tydelig at klasseinndeling i stor grad ligger til grunn for ”rase”.

Begrepet ”rase” har også blitt brukt av afrikansk-amerikanere som uttrykk for kulturell identitet. ”Calling oneself or being referred to as a race man or race woman became a way to display pride in being an African American and in having efficacy in the affairs of one’s immediate community”. (Ramsey 2003: 3) Forståelse for strømningene i den kulturen man tilhører blir da et konstituerende element for ”rase”, og understreker den sosiale siden. Dette kan igjen knyttes til det historiske perspektivet, da ens forståelse av kulturen i høy grad er historisk betinget. En slik holdning som Ramsey beskriver kunne nok ikke vært mulig uten kampen for rettigheter (antislaveri og borgerrettigheter), i hvert fall hvis man skal følge Gilroy. Hvis ”rase” til en viss grad konstrueres ut fra motstand vil det utdype gospelens posisjon i den afrikansk-amerikanske kulturen som uttrykk for kulturell identitet. Musikk generelt har hatt stor betydning for konstruksjon av kulturell identitet blant afrikansk-amerikanere. (Gilroy 1993: 102) Som nevnt i forrige kapittel har den svarte religiøse musikken, fra spirituals til nåtiden, vært en viktig psykologisk bidragsyter i kampen mot undertrykkelse, og gjennom det ført til samhold rundt den musikalske konteksten, noe som fører til at ”rase” også kan ses på som et uttrykk for samhold. Cashmore avviser ”rase”, og bruker i stedet ”svart kultur” som betegnelse. Han anerkjenner at det er noe distinkt ved den

²³ Om “rase” som biologisk realitet beskriver vitenskapsfilosofen Robin O. Andreasen i artikkelen ”Race: Biological Reality or Social Construct?” (2000) hvordan man i liten grad kan spore biologisk forskjell mellom “raser” da de genetiske variasjonene er like store innad i grupper som omtales som “raser”, som mellom dem. Hun prøver imidlertid å forene det biologiske med det sosiale ved å se det biologiske som historisk fundert, hvor ”rase” kan relateres til felles opphav, noe som kan kombineres med sosial konstruksjon. Problemet blir da at det biologiske over tid har blitt så utvannet at det i liten grad er poeng å snakke om ”rase” som biologisk realitet. At ”rase” har en biologisk side er klart ettersom hudfarge er den viktigste markøren for rase. Selv om dette er en viktig diskusjon vil jeg ikke følge tanken om biologisk rase i denne oppgaven.

svarte kulturen, og fremsetter at det må komme fra opplevelser som deles av en gruppe. (Cashmore 1997: 9)

“Rase” må også leses i sammenheng med “svarthet”, en term som tidligere var felles for afrikanere og asiater, men som senere har blitt eksklusiv for mennesker av afrikansk opphav. (Gilroy 2000: 36) Svarthet kan også graderes, og fremstå som mer eller mindre subversivt. En prosess som ofte realiseres performativt. Svarthet er først og fremst en common-sense betraktning rundt rase, og er i mindre grad fanget i kulturen. Cashmore forteller at kategorien ”svart” først oppstår som en motsetning til ”hvit” under slaveriet, ikke for å kategorisere afrikanere, men for å beskrive hva som skiller europeere fra ”andre”. Av det deduserer Cashmore at siden ”rase” er konstruert, må også kulturen som den knyttes til være konstruert. (Cashmore 1997: 11)

Vold og kriminalitet er også elementer med betydning for rasekonstruksjon. Gilroy forteller hvordan urbane opprør blir kalt ”raseopprør” selv om de fleste av deltagerne i opprøret var hvite. (Gilroy 2000: 26) Slike beskrivelser forteller hvordan svarthet på mange måter blir ensbetydende med ”rase”, i hvert fall blir det ofte resultatet i offentligheten. Gilroy beskriver denne utviklingen i Storbritannia på begynnelsen av 70-tallet:

As culture displaced anxiety about the volume of black settlement, crime came to occupy the place which sexuality, miscegenation and disease had held as the central themes and images in the earlier discourses of ‘race’. Crime, in the form of both street disorder and robbery was gradually identified as an *expression of black culture* which was in turn defined as a cycle in which the negative effects of ‘black matriarchy’ and family pathology wrought destructive changes on the inner-city by literally breeding deviancy out of deprivation and discrimination. (Gilroy 2000: 140-141)

Kriminalitet har blitt forherliget i store deler av den svarte populærkulturen, og har med det blitt skapt om til et uttrykk for autentisk svart identitet og kultur. For tiden er det mest fremtredende i rap-musikken, hvor nær kontakt med ”gata”, med medfølgende herligheter, har blitt et selvfølgelig element. Den svarte ”hustler” rollen oppstod imidlertid ikke med hip-hop kulturen, men har en lang historie i afrikansk-amerikansk bevissthet. Yvonne Tasker beskriver i boken *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* (1993) rollen til svarte i film. “Blackness is understood within Hollywood’s symbolic in terms of marginality and criminality” (Tasker 1993: 32) Som en motvekt til de hvite heltene blir svarte ofte portrettert som kriminelle, eller på kanten, i hvert fall som et eksempel på annerledeshet. Blaxploitation filmene belyser også forholdet mellom svarte og kriminalitet, alt fra forherligelse til sterk kritikk. Forherligelse av kriminalitet er også et viktig element i ”gangsta” kulturen, hvor ”hustling” blir sett på som et akseptabelt levebrød. ”In black communities hustling for money, even if that meant lying and cheating, became more acceptable if it brought home the bacon.”

(hooks 2004: 18) Selv om dette mest sannsynlig angår et mindretall, har slike elementer blant svarte en viss tendens til å bli stående som representativt for hele kulturen, og bidrar med det til å definere svarte ut fra "rase". (Jfr. Gilroys eksempel med "raseopprør")

Vold står i et nært forhold til kriminalitet når det gjelder å definere svarte menn. Stereotyper rundt svarte menn og vold er i stor grad basert rundt oppfatninger om svart maskulinitet. (Segal 1990: 186-190) Disse oppfatingene har bakgrunn i demoniseringen av afrikansk-amerikanske menn som oppstod i forbindelse med slaveriet og kolonialismen. Disse oppfatningene har i senere tid blitt brukt aktivt av svarte menn selv som uttrykk for egen styrke og selvbilde. "What makes contemporary demonization of the black male different from that of the past is that many black males, no longer challenge this dehumanizing stereotype, instead they claim it as a mark of distinction, as the edge that they have over white males." (hooks 2004: 48) Spill med slike idealer er veldig tydelig i rap videoer. Sett i lys av svartes historie i vesten er det ikke rart at det resulterer i voldsromantikk, ettersom vold har vært en viktig ingrediens i den svarte opplevelsen av vesten. Gjennom rasismen blir svart vold knyttet til svart protest, et tema som Gilroy tar opp i sin kritikk av rasisme i Storbritannia. (2000) Resultatet blir da at "blacks are a distinct group which expresses its obvious differences in acts of violence." (Gilroy 2000: 132)

Et annet resultat av hentydninger til voldsromantikk og vold som ideal blant svarte, spesielt i populærkulturen, er at en slik tankegang medfører at vold og kriminalitet blir et uttrykk for autentisitet i forhold til "rase" og "svarthet". Jeg vil igjen vise til hip-hop, hvor det å ha hatt en kriminell fortid er vesentlig i forhold til kredibilitet (for eksempel hos artister som 50 cent og Snoop Dogg), hvilket understreker det økonomiske aspektet i konstruksjon av "rase" i populærkulturen.

En sentral side ved afrikansk-amerikanernes tilværelse er følelsen av ambivalens i forhold til at man tilsynelatende tilhører to kulturer. Gilroy kaller dette "double consciousness", et begrep han låner av W.E.B. DuBois, som beskriver det slik: "One ever feels his twoness, -an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder." (sitert i Gilroy 1993: 126) Gilroy som velger å se på det transatlantiske post-slaveri diaspora som en helhet utvider dette.

Double consciousness emerges from the unhappy symbiosis between three modes of thinking, being and seeing. The first is racially particularistic, the second nationalistic in that it derives from the nation state in which the ex-slaves but not-yet-citizens find themselves, rather than from their aspiration towards a nation state of their own. The third is diasporic or hemispheric, sometimes global and occasionally universalist. (Gilroy 1993: 127)

Dette diaspora kaller han "the black atlantic". En slik tenkning innebærer betydelige implikasjoner i forhold til analyse av musikk, og undersøkelser rundt identitet, og gir en verdifull kontekst i forhold til identitetskonstruksjon. Identifisering med Afrika har flere ganger vært en vesentlig del av afrikansk-amerikanernes uttrykk. I overgangen fra borgerrettighetskamp til svart nasjonalisme på 60-tallet ble det lagt mer og mer vekt på det afrikanske for å bekrefte sin svarthet. Det er i denne konteksten soul musikken oppstår, som et uttrykk for noe som er unikt for afrikansk-amerikanerne. Problematikken oppstår da i forhold til integrering.

Although the balance between them may have changed, these nationalistic and integrationist strains in black consciousness continued, less as clearly defined alternatives than as messily and mutably interlocking impulses which expressed the black desire for both self-determination and equitable access to the rewards and respect of mainstream America. (Ward 1998: 182)

Dette er også et godt eksempel på "double consciousness", og kan ytterligere artikuleres ved å se på afrikanismer i soulkultur. Ward beskriver hvordan "the mid-to-late 1960s witnessed a number of musical attempts to further "darken" the sounds of soul music which was already deep rooted in the rich, dark soil of black gospel." (Ward 1998: 346) Dette understreker igjen gospelens posisjon som markør for svarthet ved at den er så kulturspesifikk (i hvert fall på denne tiden). (For øvrig er tanken om gradering av svarthet interessant, men vanskelig å undersøke, da det fort resulterer i biologisk essensialisme.) Soul angår ikke bare musikk, men også "distinctively black ways of walking, talking, eating, dressing, joking, thinking, working, playing, dancing." (ibid.: 182) Portia Maultsby har understreket betydningen av stil og klær i afrikansk-amerikansk kultur:

In African-American culture, the element of dress in musical performance is as important as the musical sound itself. When performers appear on stage, even before a musical sound is heard, audience members verbally and physically respond if costumes meet their aesthetic expectations. Performers establish an image, communicate a philosophy, and create an atmosphere of 'aliveness' through the colorful and flamboyant costumes they wear. (Maultsby 1990: 189)

Særlig i klesstil er det lett å spore afrikanismer. Det er svært tydelig hos band som "Earth, Wind and Fire" (III. 3.2), som stadig vekk trekker i flamboyante, afrikansk inspirerte klær. Et annet godt eksempel er Aretha Franklin på coveret til "Amazing Grace" (III. 3.1). Betydningen av dette i konstruksjon av "rase" og identitet kan ikke undervurderes, og jeg vil senere komme tilbake til spørsmål om stil i min lesning av "Stomp".

Stuart L. Goosman kritiserer i artikkelen "The Black Authentic: Structure, Style, and Values in Group Harmony" (1997) ideen om en dobbel bevissthet i tolkning av svart musikk. Dobbelt bevissthet baserer seg på forskjell mellom svart og hvit, noe som blir problematisk når



Illustrasjon 3.1 Aretha Franklin *Amazing Grace* **Illustrasjon 3.2** Earth, Wind and Fire

”the musical systems interlock and blend in significant ways. Double consciousness cannot exist sonically and does not exist cognitively in musical expression.” (Goosman 1997: 92) I samfunnet eksisterer den dobbelte bevisstheten, “but musically, apartness and a-part-of-ness (as double consciousness) blend into one another and become resolved musically”. (ibid.) Goosman foreslår å unngå binære motsetninger som svart/hvit, og heller fokusere på en fleksibel enhet, som tar inn over seg en mengde impulser. ”We might best hear African-American musical identity as a paradigmatic system that allows for a spectrum, variety or set of cultural values from which participants make aesthetic selections, depending on any number of circumstances and feelings.” (ibid.) Disse tankene vil jeg komme tilbake til senere i kapittelet.

Flere av disse elementene som inngår i konstruksjon av ”rase” kan summeres opp i Ramseys ”practise theory”,²⁴ spesielt i forhold til hvordan ”real people in real time resist or engage a given system”. (Ramsey 2003: 35) Dette sammenfaller med Gilroys tanker om rasekonstruksjon, og ”practise theory” tar også hensyn til hvordan historiske forhold påvirker identitetskonstruksjon, som, beskrevet i begynnelsen av dette kapittelet, er vesentlig for konstruksjon av ”rase”.

Sounds of Blackness

Flere ganger i løpet av oppgaven har jeg fremsatt gospel som en spesielt ”svart” musikk.²⁵ Begrepet ”svart musikk”, er ikke entydig og trenger en grundig diskusjon. Flere har forsøkt å definere begrepet, og selv om det er likheter, er det enkelte punkter som er sterkt problematiske. Som svarte mennesker faller ofte svart musikk inn under kategorien ”noe

²⁴ Se introduksjon, s. 10.

²⁵ Dette avsnittet er til en viss grad basert på en semesteroppgave jeg har skrevet tidligere ved IMV.

annet”. Å sammenligne annerledeshet hos mennesker og musikk er imidlertid problematisk da en slik homologi fort resulterer i biologisk essensialisme.²⁶ Dersom man ser bort fra det biologiske kan det være hensiktsmessig å spørre hvor denne forskjellen er lokalisert. Kofi Agawu hevder at forskjellen er konstruert, og er resultat av ens egen forforståelse og forventninger om hva den svarte musikken innehar av mening og uttrykk. (Agawu 2003) Problematisk er det også at man kan vanskelig argumentere for en todeling, da grensene ofte er utflytende. Følelsen av annerledeshet gjør at hvis man studerer svart musikk, blir man i følge Ramsey, i hvert fall delvis, oppfattet som etnomusikkviter.

Because of its associations with the "black-folk-vernacular" constellation of ideas, black music has been easily "Othered" – that is, it has readily been slotted into the "exotic" category of human cultural production that has been the traditional focus of anthropological discourse. Next, while African American music is certainly Western in most senses, it is Western with a distinct difference and, therefore, not comfortably analyzed with the tools designed for Western art music. (Ramsey 2003: 19)

(En skjebne den svarte musikken forøvrig deler med nesten all annen populærmusikk.)

En annen måte å skille svart musikk fra annen musikk på er å vise til enkelte musikalske elementer som typiske for en stil. Tagg har kritisert dette i artikkelen "Open Letter: Black Music, Afro-American Music, and European Music" (1989) hvor han viser til at flere av de musikalske elementene som har blitt stående som skillelinjer for hva som er svart, og hva som er hvit musikk, er sterkt representerte *både* i "hvite" og "svarte" musikker (for eksempel *blue notes* og *call and response* mønstre). Et annet problem Tagg nevner er kanoniseringen av den vestlige kunstmusikken, som har distansert vesten fra musikalske trekk man tidligere hadde felles med andre kulturer. En slik kanonisering kan feste seg i bevisstheten, og bidra til at man ser forskjell hvor den ikke finnes.

Et sentralt aspekt hos mange som har prøvd å distingvere svart musikk er konteksten hvor musikken skapes og nytes/benyttes. Maultsby forklarer det "afrikanske" gjennom dette.

African retentions in African-American music can be defined as a core of conceptual approaches. Fundamental to these approaches is the axiom that music-making is conceived as a communal/participatory group activity. Black people create, interpret, and experience music out of an African frame of reference – one that shapes musical sound, interpretation, and behavior and makes black music traditions throughout the world a unified whole. (Maultsby 1990: 205)

Gilroy supplerer dette ved å sette fokus på det afrikanske *diaspora* fremfor *Afrika*. Dette kan i større grad forklare hvordan svarte musikker verden over lar seg inspirere av hverandre. "There has been (at least) a two-way traffic between African cultural forms and the political cultures of diaspora blacks over a long period." (Gilroy 1993: 199) Han beskriver så hvordan

²⁶ Problematikk rundt homologier er utfyllig beskrevet hos Middleton (1990).

James Brown og den afrikanske artisten Fela Kuti inspirerte hverandre. Et lignende eksempel er Nelson Mandela som forteller hvordan han fant trøst i musikk fra Motown under fengselsoppholdet på Robben Island. (ibid.: 96) Den andre innfallsvinkelen Gilroy bruker på svart musikk er ideen om "the changing same".

The syncretic complexity of black expressive cultures alone supplies powerful reasons for resisting the idea that an untouched, pristine Africanity resides inside these forms, working a powerful magic of alterity in order to trigger repeatedly the perception of absolute identity. Following the lead established long ago by Leroi Jones, I believe it is possible to approach the music as a *changing* rather than an unchanging same. Today, this involves the difficult task of striving to comprehend the reproduction of cultural traditions not in the unproblematic transmission of a fixed essence through time but in the breaks and interruptions which suggest that the invocation of tradition may itself be a distinct, though covert, response to the destabilising flux of the post-contemporary world. (ibid.: 101)

Synkretisme så vi betydningen av i forrige kapittel, og gospelhistorien kan med fordel betegnes som "a changing same", hvor enkelte prinsipper ligger til grunn. Det er viktig å heve "the changing same" over det rent musikalske, og heller se på det som en sosial innfallsvinkel til musikken. Maultsby nevner også at de spesifikke elementene i den afrikansk-amerikanske musikken har forsvunnet, mens den konseptuelle rammen rundt musikken er det som forankrer den historisk. (Maultsby 1990: 187)

En annen, og essensialistisk, måte svart musikk har blitt distingvert på er å kategorisere den som musikk av *kroppen*. En slik rasistisk tankegang plasserer svart musikk i "the place prepared for black cultural expression in the hierarchy of creativity generated by the pernicious metaphysical dualism that identifies blacks with the body and whites with the mind." (Gilroy 1993: 97) Keith Negus påpeker hvordan sammenkoblingen mellom kropp og musikk hos svarte påvirker vår oppfatning av hvordan musikken blir til. "One of the reasons why black people have often been portrayed as improvisers rather than composers is that racism has rendered their compositions invisible and inaudible." (Negus 1996: 104) Selv om improvisasjon står sentralt i svart musikk er det også i høyeste grad komponert musikk, som vi så i forrige kapittel. Tagg understreker også at det som vi i dag oppfatter som europeisk (hvit) musikk, som motsatsen til svart musikk, er en problematisk oppfatning ved at "its *implied* meaning coincides with the most reactionary, élitist, bourgeois, conservative and non-dynamic view of European music imaginable. What seems to be implied is a weird caricature, not of European music, but of a small part of one out of several hundred important European music traditions." (Tagg 1989: 292) Hadde man tatt større hensyn til den europeiske folkemusikken, fremfor den kanoniserte vestlige kunstmusikken, hadde man sett at det der finnes mange fellestrekk med afrikansk-amerikansk musikk, noe som kan heve den over

stereotypisering. (Norsk folkemusikk er et godt eksempel på musikk med fokus på improvisasjon, og anvendelse av "blue notes")

Afrikansk-amerikansk musikk er i likhet med annen populærmusikk sterkt influert av betydningen av autentisitet. Som jeg tidligere har nevnt er graden av "svarhet" en viktig markør for å avgjøre hvor autentisk musikken er, og bruk av afrikanske elementer har i så måte hatt stor betydning. Det problematiske blir da at autentisitet fort kan gå over i essensialisme. (Ramsey 2003: 39) Mark Anthony Neal setter spørsmålsteget ved hva som konstituerer autentisitet. "The term *authentic* carries loaded meanings, particularly as notions of "authentic" black culture, in the eyes of corporate America, very rarely have basis in the realities of the black communal experience, but rather in the perceptions of black culture and black people held by mainstream white consumers and informed by popular racist discourse." (Neal 1999: 166) I lys av dette kan det være nyttig å ta et tilbakeblikk på gospelhistorien og se hvordan de kommersielle kreftene har bidratt til å fremme den musikalske utviklingen, og således bidratt til å konstituere gospel som en autentisk musikkstil. Ward utdyper også hvordan essensialisme bidrar til å skape falske oppfatninger av hva som er "ekte" svart musikk. "A crude reification of black spontaneity has continued, linked to the enduring belief that all real black music must be visceral rather than cerebral in character, springing from the instinctual needs of the body, rather than the intellectual or meditative workings of the mind." (Ward 1998: 265) Et poeng som også understreker Negus' påstand om svarte som komponister. Disse stereotype oppfatningene viser seg også i form av geografi, hvor, som vi så i forrige kapittel, musikk fra sørstatene ses på som mer autentisk enn musikk fra nordstatene, grunnet oppfatningen om sørstatenes tilsynelatende nærhet til Afrika. Et annet sentralt aspekt angående autentisitet, som vil bli tatt opp i neste kapittel, er spørsmål tilknyttet stereotyper rundt seksualitet, og da i særdeleshet rundt svart maskulinitet.

Tradisjon kan være en nyttig innfallsvinkel til svart autentisitet, som kan sammenlignes med Ramseys insistering på det kollektive minnets betydning. (Ramsey 2003: 30-34) Gilroy prøver å forene de to tilsynelatende motsetningene tradisjon og modernitet. For en holistisk forståelse av mangfoldet som inngår under betegnelsen "svart kultur" vil tradisjon være nyttig i det at "it operates as a means to assert the close kinship of cultural forms and practices generated from the irrepressible diversity of black experience." (Gilroy 1993: 187) Tradisjon er også svært viktig i forhold til identitetskonstruksjon, og kamp mot rasisme.

The idea of tradition gets understandably invoked to underscore the historical continuities, subcultural conversations, intertextual and intercultural cross-fertilisations which make the notion of a distinctive and selfconscious black culture plausible. This usage is important and

inescapable because racisms work insidiously and consistently to deny both historicity and cultural integrity to the artistic and cultural fruits of black life. (ibid.: 188)

Tradisjon blir en måte å knytte afrikansk-amerikanske fenomener til et afrikansk opphav, og med det uttrykke "the fallout from modernity's protracted ambivalence towards the blacks who haunt its dreams of ordered civilisation." (ibid.: 191) Sentralt i tradisjonen er fortellinger om lidelse og død, med særlig vekt på slaveriet, som har påvirket det svarte diaspora. Disse fortellingenes liv i det kollektive minne organiserer "the consciousness of the "racial" group socially and striking the important balance between inside and outside activity – the different practises...that are required to invent, maintain, and renew identity." (ibid.: 198) (Dette er etter mitt syn noe problematisk, da man kan spørre seg om hvilken grad av relevans dette har i forhold til hverdagens utfordringer for afrikansk-amerikanere). I følge Gilroy har denne praksisen resultert i at "the black atlantic" er en "non-traditional tradition" som er fullt forenlig med modernitet, og som kort kan betegnes som "the living memory of the changing same". (ibid.) Ved dette bidrar man til å heve tradisjon over et romantisk fortidsbilde og tendenser til strukturalisme, til fordel for en mer dialektisk forståelse av hva det er som bringer ulike svarte kulturer sammen. I forhold til autentisitet er dette interessant, da man ikke kan fastlåse det "ekte" svarte til et utgangspunkt (Afrika), men heller må se det synkretiske som konstituerende premiss. Skal man følge Goosman (1997) er det i det hele tatt vanskelig å redusere autentisitet til "svarthet", da afrikansk-amerikansk musikk alltid har innebåret et stort innslag av "hvit" musikk. Ward (1998) og Goosman (1997) har også beskrevet hvordan svarte vokalgrupper ble oppfattet som hvitere, og dermed mindre autentiske enn annen rhythm & blues. Ofte var dette et resultat av musikkbransjens kunnskap om betydningen av autentisitet for platesalg. (Man kan imidlertid spørre seg om hvorvidt "the black atlantic" er en bevisst størrelse, eller om det afrikansk-amerikanske er den fremste konseptuelle rammen.)

Et veldig tydelig eksempel på bruk av afrikanismer i afrikansk-amerikansk populærkultur er gruppen som har gitt navn til dette avsnittet, gospelkoret "Sounds of Blackness". Den musikalske stilen deres er eklektisk contemporary gospel med innslag av flere svarte musikkstiler, som jazz og spirituals. Visuelt og ideologisk aner man, ved å se på de fire plateomslagene som er oppstilt under, en tydelig afrikanisme. (III. 3.3) På tre av omslagene er et bilde av det afrikanske kontinentet det sentrale blikkfanget, mens på det fjerde (andre fra venstre) er en tegning i "etnisk" stil av en afrikaner med tromme. (Tittelen på CD-en er *Africa to America: The Journey of the Drum*) En ting å merke seg er coveret på platen *Unity* (lengst til høyre), hvor USA er projisert oppå Afrika, er at USA er "det svarte

kontinent”. En slik strategi som Sounds of Blackness benytter seg av, spiller i ekstrem grad på det autentiske ved å stadig henvise til Afrika. Det er imidlertid, etter mitt syn, problematisk å benytte seg av Afrika som utgangspunkt, ettersom musikkstilen man opererer innenfor er en så typisk representant for *afrikansk-amerikansk* musikk.



Illustrasjon 3.3 En samling coverbilder av gospelkoret Sounds of Blackness

Før jeg fortsetter vil jeg oppsummere litt ved å nevne det som Gilroy mener burde være utgangspunktet for forståelse av svart kultur, anti-anti-essensialisme. En slik innfallsvinkel hever seg over biologisk essensialisme, men like viktig er det å ikke miste det spesifikke i svart kultur som kommer til syne gjennom de felles opplevelsene i det svarte diaspora, og som han betegner ”the changing same”.

Call-Response

Floyds tolkning av den svarte musikkhistorien bygger på mange av de samme prinsippene som har blitt nevnt hittil, spesielt det synkretiske og ideen om ”the changing same”. Floyd har imidlertid et større innslag av afrosentrisme, da han i liten grad tar hensyn til påvirkning fra hvite. Floyds teori som ble presentert i introduksjonen koker ned til fem punkter han mener er uunnværlige for å forstå afrikansk-amerikansk musikk:

- (1) a system of referencing, here called Signifyin(g), drawn from Afro-American folk music;
- (2) a tendency to make performances occasions in which the audience participates, in reaction to what performers do, which leads in turn to (3) a framework of continuous self-criticism that accompanies performance in its indigenous cultural context; (4) an emphasis on competitive values that keep performers on their mettle; and (5) the complete intertwining of black music and dance. (Floyd 1991: 285)

Spesielt interessant er det dialogiske i forhold til fremførings situasjonen, et poeng også Gilroy fremhever, og som resulterer i ”a relationship of identity”, (Gilroy 1993: 200) et vesentlig element i ”Stomp”. Den svarte kirken, og dens sekulære motstykker ”nurtured a caste of performers capable of dramatising them and the identity-giving model of democracy/community that has become the valuable intersubjective resource that I call the ethics of antiphony.” (ibid.) Å vektlegge dette er imidlertid ikke uproblematisk da en slik

tilnærming i mindre grad tar hensyn til innspillinger, som er det viktigste mediet for populærmusikk. Det er mitt syn at en innspilling kan være like autentisk som en live fremføring. En tilnærming som nevnt over bidrar også til ytterligere å ”naturalisere” den svarte musikken ut fra en romantisk forestilling om den medfødte musikaliteten hos svarte, som hvis man benytter seg av den, ofte resulterer i essensialisme.

Deler av Floyds teori sammenfaller med hva Tagg kaller *interobjektivitet*. ”An interobjective approach is one which establishes consistency of structure between different pieces of music.” (Tagg 1999: 35) I følge Tagg kan man ved å sammenligne musikalske strukturer kunne overføre konnotasjoner fra et stykke musikk til et annet. Taggs påstand forutsetter en viss sammenheng mellom respons og mening, da det ofte er i forhold til respons konnotasjoner (og denotasjoner) viser seg. Forskjellen mellom Floyd og Tagg er at mens interobjektivitet hos Tagg er et middel til mening, er Signifyin(g) hos Floyd, det som gir musikken mening.

Middleton har fremsatt enda et konsept som i stor grad sammenfaller med Floyds Call-Response teori, auto-refleksjon.

Auto-reflection takes place on various levels. To the degree that a piece is made up of structures of equivalences, the units so related are referring to each other introversely, in complex ways linked to the amount and type of transformation involved. In addition, though, quotation, stylistic allusion and parody fall into the same category, the reference here being *outside* the piece. (Middleton 1990: 221)

Middleton plasserer dette under betegnelsen ”primary signification”, som kan forstås som tilnærmet likt denotasjon. Det at musikken i langt mindre grad enn språk er intelligibel, gjør at grensen mellom denotasjon og konnotasjon, eller ”primary signification” og ”secondary signification”, som Middleton kaller det er utflytende. I likhet med Tagg (og Floyd) understreker Middleton betydningen av forholdet mellom ulike musikalske handlinger i en meningsdannende sammenheng.

To the extent that musical meanings have to do less with the significance of discrete sound-events than with systems of internally validated relationships between events, it seems natural to look for a “structural semantics”, which would consider the meaning of units and parameters in terms of their positions on various “axes” referring to binary oppositions and continua. (Middleton 1990: 222)

Skal man relatere dette videre, til en ekstrasemusikalsk kontekst, vil det være nyttig å følge Floyd og Gilroy, og inkorporere lytterne, og deres respons, til en meningsdannende samhandling. Middleton overfører til en viss grad det meningsdannende til lytteren. ”A given structural relationship can produce different kinds of meaning according to the code that listeners apply.” (Middleton 1990: 241) (Et slikt syn kan ses i sammenheng med tanken om ”death of the author. Se introduksjon, s. 10-11) Man kan så spørre seg hvordan meningen

viser seg. Et forslag som kommer til syne både hos Middleton og Floyd, er i forhold til det kroppslige. Hvis man tenker seg at meningen i stor grad ligger i responsen til lytteren (og utøveren) er den korporale reaksjonen sentral. I forhold til svart musikk kan dette bli problematisk ettersom en av de vanligste rasistiske stereotypene tilknyttet svarte er som ”kropp”.

Som Gilroy har påpekt er afrosentrisme problematisk, og burde oppgis til fordel for en diasporisk tilnærming. I forhold til Floyds teori er også dette det mest problematiske. Å vektlegge ”the ring shout” i den grad Floyd gjør det er etter mitt syn en artikulering av afrosentrisme, da dette er en praksis med dype røtter i vestafrikansk religiøs praksis, som ble praktisert i sørstatene, som vi har sett er arnestedet for hva som oppfattes som autentisk svart musikk og kultur. En annen problematisk side ved Floyds teori er at den ved å vektlegge enkelte musikalske praksiser har strukturalistiske tilbøyeligheter. Det er viktig å huske at dette er strukturer som Tagg (1989) har påpekt at er felles for svært mange musikkulturer, verden over. Å tillegge en bestemt musikkultur, som bindes sammen av ”rase”, visse strukturer kan tolkes som essensialistisk. Signifyin(g) åpner imidlertid for en mer nyansert tolkning av hva som konstituerer, ikke ”svart musikk” i sin helhet, men afrikansk-amerikansk musikkultur som del av det afrikanske diaspora. Cashmore understreker ytterligere det synkretiske ved å nevne at svart kultur er ”a product of blacks’ and whites’ collaborative efforts.” (Cashmore 1997: 177) Jeg mener at det også er viktig å skille den afrikansk-amerikanske musikken fra annen musikk i det afrikanske diaspora, da det er enkelte erfaringer i kulturen som omgir den som skiller seg fra andre svarte kulturer.

Floyds teori er et godt utgangspunkt for tolkning av svart musikk, men som avgrensede teori faller den, av grunner nevnt over, noe igjennom. Jeg vil i min videre lesning av ”Stomp” benytte meg av Call-Response i tillegg til flere av de andre perspektivene jeg hittil har nevnt i kapittelet.

Monkey business

*Signifyin’ Monkey stay up in yo’ tree
You are always lyin’ and signifyin’
But you better not monkey wit’ me*

(Floyd 1995: 92)²⁷

²⁷ ”The Signifying Monkey” er gjengitt i sin helhet i Floyd 1995, s. 92-93.

“The Signifying Monkey” er en toast, en form for episke dikt med lange tradisjoner i den afrikansk-amerikanske kulturen. Innholdet i ”The Signifying Monkey” er blant annet en metafor for de svartes opplevelse av undertrykkelse i det urbane USA. Signifyin(g) ble således en overlevelsesstrategi gjennom “trickery”. (Floyd 1995: 94) Floyd beskriver det afrikanske opphavet for slike fortellinger.

In Africa, Trickster is a childish, selfish, scheming outrageous, and annoying figure who usually takes the form of an animal...and can change form to fit the occasion. Trickster lives in “nooks” and “crannies” and at crossroads, occasionally entering the affairs of humans to commit mischief. (...) In animal trickster stories, Anansi, Rabbit, Monkey, or some other animal enters a situation in order to upset its normal harmony and create dramatic contrast; his subsequent antics inevitably lead to a rather chaotic situation that is eventually resolved through some form of accommodation. (Floyd 1995: 24)

Overført til en amerikansk kontekst blir disse fortellingene til historier om svartes relasjoner til hvite. (Som en digresjon kan det nevnes at i følge Floyd er en av de vanligste ”trickster” figurene i USA, ”Br’er Rabbit”, utgangspunktet for ”Snurre Sprett”) Signifyin(g) som en retorisk strategi er ”figurative, implicative speech; it is a complex rhetorical device that requires the possession and application of appropriate modes of interpretation and understanding on the part of listeners.” (Floyd 1991: 270) Disse elementene er viktige forløpere for rap, som blander tradisjonelle elementer fra flere deler av det afrikanske diaspora, med postmoderne teknologi. Tricia Rose beskriver hvordan denne kombinasjonen virker på samfunnet.

Rap is a complex fusion of orality and postmodern technology. This mixture of orality and technology is essential to understanding the logic of rap music; a logic that, although not purely oral, maintains many characteristics of orally based expression and at the same time incorporates and destabilizes many characteristics of the literate and highly technological society in which its practioners live. (Rose 1994: 85)

Dette kan bidra til å forstå rapmusikkens subversive effekt verden over. Tre av artiklene i boken *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity* (2004) (artiklene skrevet av Hernandez og Garofalo, Mitchell, og Watkins) viser hvordan rap og hip hop kan bidra til motstand, og konstruksjon av kulturell identitet verden over. ”Hip hop’s philosophy embodies the need not only to fight the power, but also to reclaim power, and the power to acquire admission to public space remains a main focus of rap and Black cultural expression where music is the central voice rather than the individual.” (Whiteley 2004: 9) En slik tilnærming forteller mye om hvordan rap, gjennom motstand, kan bidra til å konstruere ”rase”.

Selv om det kollektive er viktig i rap, er det i bunn og grunn en dypt personlig stil, hvor forfatter og utøver som oftest er samme person. ”Rap fuses literate concepts of authorship with orally based constructions of thought, expression, and performance.” (Rose 1994: 87) Dette utgjør en av de viktigste skillelinjene mellom rap og toasts, hvor

forfatterskapet er kollektivt, og individualiteten ligger i ulike versjoner. Referanser til seg selv og de i nærheten er sentrale, noe vi ser i teksten til Salts rap i "Stomp". I tillegg til å befestes sin egen posisjon underbygger hun det kollektive ved å henvende seg til Kirk og God's Property. På grunn av det store innslaget av rapelementer i "Stomp" (Remix) vil jeg delvis tolke låten ut fra et rap-perspektiv.

Sentralt i rap er bruken av sampling²⁸ og kreativ bruk av teknologi. Rose beskriver hvordan rap-produsenter bruker opptaksutstyret radikalt, ved å forvrengte og forandre på lyder, og plassere de utradisjonelt i lydbildet. (1994, kap. 3) Bass og trommer er de viktigste ingrediensene og blir høyest prioritert i mixen. I "Stomp" (remix) er det i stor grad trommer og bass som bærer låten, mens de andre instrumentale elementene spiller en birolle, hvilket også bidrar til å fremheve vokalen.

Sampling er muligens den viktigste enkeltteknikken innenfor rap-produksjon, og mye av det kreative arbeidet blir utført på samplere. Etter mitt syn er arbeid med samplere i rap et av de fremste eksemplene på Signifyin(g) ved at man låner, kommenterer og leker med annen musikk. Sampling er ut fra et slikt syn ikke bare en lettvent måte å lage musikk på (selv om det også forekommer), men en måte å skape meningsbærende tekster gjennom stadig referering og kommentering til annen musikk. Sampling innebærer ofte en viss manipulering av originalmaterialet, for å skape ny mening, noe som også sammenfaller med Floyds definisjon av musikalsk Signifyin(g). Valg av materiale for sampling er også viktig. Blant de viktigste kildene er funkartister som James Brown og P-Funk, som Franklin sampler i "Stomp". Ved å gjøre det, plasserer han seg i en hip-hop kontekst. Ved å benytte seg av funk samples, går han i tillegg også inn i en videre kontekst, ved å plassere seg i forhold til den afrikansk-amerikanske musikkhistorien ved selve prosessen Signifyin(g). Med disse valgene kan Franklin påberope seg mye "svart autentisitet" siden han bruker "riktige" samples, og viser kjennskap til hvordan mening produseres i en urban postindustrialistisk kontekst. Ved å trekke veksler på musikkhistorien engasjerer han også det kulturelle minnet, som er sentralt i konstruksjon av kultur, og "rase".

Også i originalen er funk-elementene representert. I rytmeseksjonen er det en sterk aksentuering av det første slaget i takten, et av de mest typiske kjennetegnene ved funk. "The One", har som vi så i forrige kapittel nesten en religiøs betydning innenfor funk. "The One" har i følge Rickey Vincent også en videre betydning som et tegn på kollektiv samhandling. (Vincent 1996: 37) Funk kobler også låten til lavere samfunnslag, da det i følge Vincent er her

²⁸ Med sampling mener jeg her også nyinnspilling av tydelig gjenkjennbare elementer, som bassgangen i "Stomp".

funken, og dens etterfølger rap, har overlevd. (ibid.: 24) (Jeg vil komme nærmere inn på betydningen av funkelementer i neste kapittel.)

En annen form for Signifyin(g) i ”Stomp” er Franklins vokale bidrag. Han kommenterer i første omgang teksten som synges av koret, en praksis som ikke er uvanlig i gospel for å gjøre budskapet tydeligere. Ellers henvender han seg til koret (”GP are you with me?”), og er til tider i dialog med dem. Bakgrunnsstøyen gir en live-følelse, og til tider kan det virke som om han henvender seg til et imaginært publikum. Det kan her være nyttig å gå tilbake til Floyds fem punkter, for å utdype betydningen av disse elementene. Ved å igangsette en slik dialogikk som Franklin gjør, blir skillet mellom utøver og publikum uklart, da de forskjellige deltakerne responderer til hverandre så rollene endres, og resultatet blir en mangefasettert, kollektiv produksjon. Dette korresponderer med Maultsbys syn på svart musikkproduksjon som en ”communal/participatory group activity”. (Maultsby 1990: 205) På et mer generelt plan vil jeg si at å lage en remix også er en form for Signifyin(g), hvor man refererer til seg selv.

Goosman, i sin undersøkelse av svart kvartettsynging, legger vekt på ”basing”, eller ”backgrounding”, og ”blending”. (1997) ”Basing” har en musikalsk og en sosiomusikalsk side. I en kvartett-kontekst skapes bakgrunn på det musikalske planet med bruk av riff og ostinater. ”Brief, repeating musical phrases consisting of words or vocables.” (Goosman 1997: 86) Dette kan også sammenlignes med bruk av riff i instrumentalmusikk. De sosiomusikalske implikasjonene av dette viser seg gjennom forholdet mellom individet og gruppen, og støtten individet får, både musikalsk og psykologisk, ved å ha en gruppe bak seg. Goosman overfører prinsippet basing/backgrounding til en videre kontekst, som oppstår i forskjellige situasjoner, og utvikler det til et sosialt konsept. (ibid.) Goosman bruker disse prinsippene for å undersøke autentisitet, hvor ”the vernacular” er det som bekrefter ektheten.

Vocal qualities are one way to locate African Americanness in performance, but basing also maintains identity apart from timbre. This is why the notion of identifying an “essential” black sound by timbre alone is perilous (...) For group harmony vocalists, basing was a strategy that kept performances grounded in the vernacular, no matter what or in what manner they sang. (ibid.: 87)

Et slik innfallsvinkel korresponderer med Tagg, som vil fjerne seg fra enkelte musikalske elementer som konstituerende for svart musikk. Til en viss grad sammenfaller det også med Maultsbys syn på afrikansk-amerikansk musikk som en gruppeaktivitet. Jeg vil hevde at sampling er en form for basing, både på det musikalske og det sosiomusikalske planet. På det musikalske planet fungerer repetitiv bruk av sampling (som i remixen av ”Stomp”) som bakgrunn for sang eller rapping. På det sosiomusikalske ved at man skaper en

dialog mellom seg selv og annen musikk, og skaper nye tekster ved å basere seg på musikk som allerede fremstår som autentisk. I "Stomp" kan det også argumenteres for at basing foregår på en tredje måte, dersom man ser på Franklin som solist. Ved å se på Franklins rolle som en forkynners, kan man si at koret primært fungerer som bakgrunn for Franklins formidling av "det glade budskap". Bakgrunnsstøyen, som er ment å fremstå som tilrop fra et publikum, kan også forstås som støttespillere for artistene.

Goosman beskriver hvordan kvartettsangere har "blend" som et ideal. Han setter så det afrikansk-amerikanske idealet av blending opp mot det europeiske. Mens det europeiske idealet, ifølge Goosman er et homogent lydbilde, favoriserer afrikansk-amerikanerne vokal mangfold og heterogenitet, noe som i utgangspunktet kan komme på kant med blending som ideal. Blending må i en afrikansk-amerikansk kontekst heves over det rent musikalske, og forstås som en subjektiv følelse av at ting i tillegg til å høres bra ut, også føles bra. Således blir blending like mye et sosialt ideal som et musikalsk. "Blend meant that something had to feel and sound subjectively "correct"." (ibid.: 88) En slik sosial blend har rom for et heterogent lydbilde, som samtidig virker samlende. Selv om Goosman beskriver dette i en spesifikk kontekst mener jeg at overføringsverdien til gospelkor er stor, hvor det også eksisterer et mangfold av klanger, både vokale og instrumentale. En "heterogenous blend" som Goosman kaller det (ibid.: 90), oppstår i "Stomp" blant annet når syntetiske instrumenter blandes med organisk korsang og fremstår som en enhet. (En grunn til at disse to elementene, lyden av et gospelkor og lyden av synthen som er brukt i "Stomp", går godt sammen er at de begge er svært rike på overtoner) På samme måte kan foreningen av funksamples, rap og gospel forstås som en "heterogenous blend". Innad i koret er dette også tydelig. Spesielt i originalen, hvor koret kommer mest til sin rett, kan det argumenteres for en opplevelse av sosial blending ut fra den samstemte energien som kommer til syne (øre) gjennom (kor)sangen.

Jeg vil avslutte denne delen med en undersøkelse av en av de mest typiske dialogiske strategiene i svart musikk, call and response. (Selv om Tagg argumenterer for at call and response ikke avgrenser svart musikk, er det et viktig meningsbærende element.) Vi finner call and response både i originalen og remixen av "Stomp", på flere nivåer. I remixen kan det argumenteres for tilstedeværelse av call and response i akkompagnementet. Bassgangen med akkorder i synth består av en totakters periode, hvor første takt fungerer som "call" (bass), mens akkordene i synth i takt to er "response" som understøttes av bassen. (Eks. 3.1) Når akkordene i synth uteblir i mellomspillet mellom to deler, som mellom A og A, og mellom A

og **B** (se **App. I**), oppstår det et tomrom som skaper forventning og bygger opp til henholdsvis repetisjon av **A** delen, og rappen.

Example 3.1 shows two staves: Synth and Bass. The Synth staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a 'response' label over a sequence of chords. The Bass staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a 'call' label over a rhythmic pattern of eighth notes.

Eksempel 3.1

Example 3.2 shows two staves: Synth and Kor. The Synth staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a 'response' label over a melodic line. The Kor staff is in treble clef with the same key signature and time signature. It features a 'call' label over a chordal accompaniment. The lyrics are: 'Late-ly I've been go-ing through some-thing that's real-ly got me down'.

Eksempel 3.2

I originalen forekommer call and response på et litt større plan. Det viser seg i de første to linjene av **A** delen hvor en strofe i koret svares av et riff i synth, ikke ulikt hvordan bluesartister bruker instrumentene til å svare vokalfraaser. (**Eks. 3.2**) Felles for de to utgavene er bruken av call and response i delene **C** og **E**, hvor Franklins utrop svares og støttes opp av koret.

Oppsummering

Om musikkens betydning for kulturell identitet skriver Gilroy:

Because the self-identity, political culture, and grounded aesthetics that distinguish black communities have often been constructed through their music and the broader cultural and philosophical meanings that flow from its production, circulation, and consumption, music is especially important in breaking the inertia which arises in the unhappy polar opposition between a squeamish, nationalist essentialism and a sceptical saturnalian pluralism which makes the impure world of politics literally unthinkable. (Gilroy 1993: 102)

Musikk, og hvordan den brukes er i følge Gilroy et av de vesentligste premissene for hva det er som binder de ulike kulturene i det afrikanske diaspora sammen. (ibid.) Kulturell identitet merkes imidlertid stort sett på et mer lokalt plan, som innad i den afrikansk-amerikanske, religiøse kulturen. Hva som også er tydelig er at det er en reell forskjell mellom svart musikk og annen musikk, en forskjell som primært er konseptuell, og i mindre grad musikalsk. Disse konseptuelle tilnæringsmåtene er også noe av det som bringer de ulike kulturene i "the black atlantic" sammen, og relaterer de til det afrikanske opphavet.

I denne lesningen av "Stomp" har jeg søkt å vise hvordan de forskjellige stemmene i teksten er i dialog og påvirker hverandre. Mange av praksisene som er representert forankrer låten i en afrikansk-amerikansk tradisjon og ved det gjør den til et uttrykk for kulturell identitet, spesielt i forhold til "rase". "Rase" må, som vi har sett, kun ses på som en sosial og kulturell avgrensning, noe som fører til at en "svart" identitet utelukkende er et uttrykk for kulturell og sosial identitet. Det viktigste premisset for å plassere "Stomp" i denne konteksten er i så måte dynamikken mellom individer og gruppen, og mer generelt den følelsen av kollektivitet som oppstår i møte med låten. Dette ser vi gjennom de ulike idealene som har blitt presentert hvor Call-Response, og basing og blending artikulert gjennom begrepet Signifyin(g) er det mest sentrale. Den transformasjonen av musikalsk materiale vi er vitne til i "Stomp" harmonerer godt med Floyds tanker om musikalsk Signifyin(g), og skal vi følge denne tankerekken fullt ut er det i stor grad her meningen i teksten ligger. Kulturell kompetanse, og forståelse av hvordan ulike referanser fungerer er, som Ramsey har nevnt, sentralt i konstruksjonen av "rase" som kulturell identitet, og i så måte er Signifyin(g) en vesentlig strategi. Jeg vil hevde at det er (kulturell) identitet som gir Signifyin(g) mening, ettersom det er en prosess som ikke er unik, men typisk for den afrikansk-amerikanske kulturen.

Innslaget av rap-elementer i teksten bidrar i stor grad til å plassere musikken innenfor en svart tradisjon, og er med det medvirkende til å konstruere identitet ut fra en svart synsvinkel. Motstandselementet i rap harmonerer med Gilroys påpekning av kamp, som relevant for å konstruere den politiske siden av "rase". Hip-hop kulturens forbindelse med kriminalitet gjør også sitt for å definere utøverne ut fra stereotype oppfatninger av afrikansk-amerikanere. (Her kan tilføyes at "God's Property" til en viss grad utgjøres av tidligere gjengmedlemmer og andre kriminelle som har kommet på bedre tanker. (Darden 2004: 319)) Det er imidlertid viktig å ikke stigmatisere rap og hip-hop som primært forbundet med kriminelle elementer. Rap oppstod som en form for protestkultur i et postindustrielt, urbant USA, og vokste raskt til å bli et viktig utløp for tanker om fremmedgjøring i et samfunn fortsatt tynget ned av rasisme. I samfunnet ellers blir rap ofte misforstått ved at man ikke tar hensyn til det lekne som manifesterer seg gjennom ironi og overdrivelser. Rappere har, liksom "the signifying monkey", kritisert samfunnet gjennom bruk av interne retoriske strategier. Flere av disse meningene fanges opp i "Stomp" og bidrar til å konstruere identitet ut fra en følelse av tid og sted.

Gjennom å blande gospel og rap oppnår man også en sterk følelse av autentisitet, ved at begge står som solide markører for svarthet, og på hvert sitt historiske stadium også var

unike for afrikansk-amerikanere (sider av hip-hop kulturen var i begynnelsen også sterkt representert ved latinamerikanere). Dette kunne ikke blitt realisert autentisk uten Franklins bakgrunn både fra gospel og rap siden bakgrunn spiller en stor rolle i begge stilartene.

Dette kapitlet har tittelen fra en sang av et av de fremste ikonene for svarthet i populærkulturen, James Brown, og imperativet som fremsettes i tittelen forløses i stor grad i ”Stomp”: ”I’m black and I’m proud”.

4. "Makes me wanna dance"

"Rase", kjønn, maskulinitet

Jeg er sort, men enda vakker,
dere Jerusalems døtre.
Jeg ligner teltene i Kedar
og teltdukene hos Salomo.
Se ikke på at jeg er så mørk,
at solen har brent min hud.
-Salomos høysang 1, 5-6

”Ugly’, indeed, unbelievably ugly, were all the fruits of white men’s four centuries of contact with Africa.” (Segal 1990: 168) Med denne setningen åpner Lynne Segal sitt kapittel om svart maskulinitet. Og det er i det kolonialistiske møtet mellom europeere og afrikanere at mange av de rasistiske stereotypene om svarte menn, som fortsatt gjør seg gjeldende, oppstår. Mange av disse er relatert til seksualitet, ofte som resultat av hvite menns frykt, og jeg vil i dette kapitlet vise hvordan rase, kjønn og seksualitet har blitt satt i sammenheng, og påvirker hverandre og bidrar til konstruksjon av stereotyper rundt svarte menn. Enkelte av disse har resultert i myter om svarte menns seksualitet, og da spesielt i forhold til seksuell kapasitet. Mens forrige kapittel i hovedsak behandlet rase i sosiale termer, vil jeg nå utvide dette ved å relatere begrepet ”rase” til kjønn, og vise hvor nært sammenknyttet disse er i konstruksjonen av svarte menn. Vi vil se at artikuleringen av disse størrelsene er performativ, gjennom appropriasjon av normer. Dette vil vise at identitetskonstruksjon i liten grad fremstår som et selvstendig valg.

Jeg vil i dette kapitlet også diskutere hvordan kroppslige og seksuelle hentydninger kan leses inn i musikken, og hvordan musikk, gjennom aktiviteten i seg selv, og gjennom musikalske koder har bidratt til å antyde femininitet. Gospel generelt vil også bli gjennomgått i dette lyset, spesielt i forhold til den dominante, hvite kulturen. Til slutt vil jeg fortsette min lesning av ”Stomp”, og Kirk Franklin i lys av disse perspektivene.

Svart maskulinitet – stereotype oppfatninger

Innenfor diskursen som omgir svarte menn skrider det mer og mer frem en todeling som gjør seg gjeldende på flere nivåer. Vi så det i gospelhistorien (og for øvrig i resten av det amerikanske samfunnet) hvor skillet mellom nord og sør representerer skillet mellom det premoderne Afrika og det moderne USA. (Ramsey (2003), Ward (1998), Darden (2004)) Videre nevnte jeg i introduksjonen forskjellen mellom kropp og sinn som metafor for

forskjellen mellom svarte og hvite. De to leirene som stereotyper rundt svarte blir plassert i (overmaskulin – feminin) er et tredje eksempel på denne todelingen. Jeg vil nå gå nærmere inn på disse stereotypene.

At afrikanerne representerte Annerledeshet, var fra første stund tydelig for de europeiske oppdagelsesreisende. En sentral forskjell mellom dem selv og afrikanerne var for europeerne afrikanernes mangel på sømmelig bekledning (etter europeisk standard), hvilket man benyttet til å utlede konklusjoner om den andres identitet.

The person of the savage was developed as the Other of civilization and one of the first 'proofs' of his otherness was the nakedness of the savage, the visibility of its sex. This led Europeans to assume that the savage possessed an open, frank and uninhibited 'sexuality' – unlike the sexuality of the European which was considered to be fettered by the weight of civilisation. (Mercer 1988: 106f)

Det som er sentralt her, er å ta hensyn til er at konstruksjonen av seksualitet i Europa sammenfaller med, og er sterkt relatert til, imperialismen. (ibid.: 106, se også McClary 1991: 86) Ut fra dette ble det skapt en oppfatning av en tydelig seksualitet som et motstykke til sivilisasjon. Koblingen mellom rasisme og oppfatninger om seksualitet blir således knyttet ytterligere sammen ettersom "sex is regarded as that thing which *par excellence* is a threat to the moral order of Western civilisation." (ibid.: 107f) Av dette følger at man er sivilisert på bekostning av seksualitet, og vice versa. (ibid.) Fra dette utgangspunktet skapes de to motstridende stereotypene om svarte menn. På den ene siden: "In its least malign forms, the colonial image of the Black man (and woman) portrayed him (or her) as child-like, emotional, servile, hyper-sexual: the exact antithesis of white manhood." (Segal: 1990: 173) På den andre siden: den farlige "villmannen". Ut fra slike oppfatninger skapes forestillingen om svarte *som kropp*. Ved å frarøve svarte menn intellektuell kompetanse frarøver man dem samtidig muligheten til å oppnå normativ maskulinitet, hvilket utdyper tanken om "rase" som uttrykk for seksualitet.

Myter om svarte menns seksuelle kapasitet har bidratt til å legitimere vold mot dem, ved at man må beskytte de hvite kvinnene. Voldtektsanklager har fulgt svarte menn gjennom hele deres historie i USA. Segal forteller at selv om direkte anklager om voldtekt i liten grad forekom i forbindelse med lynsjinger, ble disse alltid begrunnet med at man måtte beskytte hvite kvinner. (ibid.: 178) Å forbinde svarte menn med vold er, som vi så i forrige kapittel, ikke uvanlig. Det spesielle i denne sammenhengen er relasjonen mellom seksualitet og voldelig atferd, som begrunnes ut fra fellesnevneren *kropp*. Denne formen for dehumanisering og demonisering av svarte menn er et element som har vært tilstedeværende i Vesten fra første stund. Ifølge hooks er det i tillegg til det økonomiske aspektet, noe sexy ved

kriminalitet, som trekker unge svarte menn til seg. (hooks 2004: 28) Kriminalitet blir således en måte å konstruere maskulinitet på, ved at man tar ansvar for eget liv, og har en tilsynelatende kontroll, ettersom "masculinity... involves a certain level of personal autonomy and control over people and things." (Segal 1990: 187) Følgene av kriminalitet (straff), og presentasjonen av dette i media, har ifølge hooks også betydning for unge svarte menns forkjærlighet for kriminalitet som uttrykk for maskulinitet, selv om dette er en falsk antagelse.

Movies represent the caged black male as strong and powerful (this is the ultimate false consciousness) and yet these images are part of the propaganda that seduce and entice black male audiences of all classes. Black Boys from privileged classes learns from this same media to envy the manhood of those who relish their roles as predators, who are eager to kill and be killed in their quest to get the money, to get on top. (hooks 2004: 28)

Ønsket om å opprette maskulinitet har også resultert i machismo, og med det vold, hvilket bidrar til ytterligere å undertrykke svarte menn.

There is a further contradiction, another turn of the screw of oppression, which occurs when black men subjectively internalise and incorporate aspects of the dominant definitions of masculinity in order to contest the conditions of dependency and powerlessness which racism and racial oppression enforce. (...) ['Macho'] assumes a form which is in turn oppressive to black women, children and indeed, to black men themselves, as it can entail self-destructive acts and attitudes. (Mercer 1988: 112f)

Denne formen for appropriasjon av normativ maskulinitet er i dag mest tydelig i rap-videoer, men kan i stor grad knyttes til tidligere populærkulturelle uttrykk, som blaxploitation-filmene. En problematisk side ved denne formen for maskulinitet er at det kan føre til et mentalt fengsel, hvor forventningene til hvordan svarte menn skal oppføre seg utelukker andre former for maskulinitet. Machismo blant svarte menn har også bidratt til å understreke myten om svarte menn som seksuelt overlegne, en myte som skiller seg fra "Sambo"-oppfatninger ved at enkelte svarte menn ikke utelukkende vil avskaffe den. (Mercer 1988: 119) Årsaken til denne stereotypen har utgangspunkt i det konfliktfylte forholdet hvite menn har hatt (og har) til svarte menn, et forhold i stor grad knyttet til de tilsynelatende motsetningene hat og begjær.²⁹ Kombinasjonen av hat og begjær bidrar til å forklare den enorme fallosentrismen som omgir svarte menn. Lysjingene av afrikansk-amerikanere beretter om ulike former for seksualisert vold mot svarte. hooks skriver: "So much ritual sexualized torture of the black body indicates the intensity of both white hatred of black bodies and their longing to consume these bodies in a symbolic sexualized cannibalism." (hooks 2004: 68) Slike lysjinger ble ofte avsluttet med en regelrett kastrering. (Segal 1990: 178, Mercer 1988: 151) I en slik sammenheng er det

²⁹ Hat og begjær kan ifølge Østerberg teoretiseres under samme begrep. Han beskriver ulike former for sosial interaksjon, hvorav en er Sartres mikrososiologiske beskrivelser. I det inautentiske modus søker jeg og/eller den andre å oppnå at deres to totaliseringer av verden sammenfaller. Hat og begjær er to inautentiske måter å forholde seg til hverandre på, ettersom både hatet og begjæret forutsetter at den ene ønsker å overta/destruere den andres totalisering av verden, og i så måte skape en felles enhet. (Østerberg 2003: 84)

verdt å nevne den vestlige sammenstillingen av svarthet med "the 'dirty' secrets of sex", som justifikasjon for lynsjinger. (Segal 1990: 176) (I tillegg til hat og begjær, mener jeg at frykt er en vesentlig faktor i hvite menns konstruksjon av svart maskulinitet; mer om det senere.)

Hvite menns penisfokusering er i stor grad resultat av forsøk på å feminisere svarte menn. Segal skriver: "The colonial stereotype of the Black man existed precisely to provide the essential contrast with white 'manliness', 'true' manliness. The Black man was divested of his masculinity, save that which he shared with the subhuman male animal." (ibid.: 180f) Dette må ses i sammenheng med et maskulint ideal hvor den intellektuelle kapasitet stod sentralt, og det "naturlige" skal undertrykkes. En lignende dikotomi er den hvor menn er kultur, og kvinner natur. I denne sammenhengen er det tydelig at skillet også er gjeldende mellom hvite og svarte menn.

Dersom man antar at subjektet er maskulint og objektet feminint, er det tydelig hvordan "othering" demaskuliniserer svarte menn. Mercer setter dette inn i en kontekst hvor styrkeforhold står sentralt: "The black subject is objectified into Otherness as the size of his penis signifies a threat to the secure identity of the white male ego and the position of power which whiteness entails in colonial discourse." (Mercer 1988: 134) hooks beskriver også hvordan objektiviseringen av svarte menn feminiserer den "hypermaskuline" seksualiteten deres gjennom å gjøre de til gjenstander hvor andres begjær kan plasseres. (hooks 2004: 79) Tanken om objektet som feminint har imidlertid blitt kritisert. Judith Butler viser til Luce Irigaray, som hevder at både Selvet (subjektet) og den Andre (objektet) er maskuline. "The Other is but the negative elaboration of the masculine subject with the result that the female sex is unrepresentable – that is, it is the sex which, within this signifying economy, is not one." (Butler 1999: 132) I denne sammenhengen vil jeg imidlertid følge tanken om objektet som feminint.

En av de mest seiglivede mytene i diskursen rundt svart maskulinitet dreier seg om det påståtte matriarkatet. (hooks 2004: 120) Det er en myte med røtter i virkeligheten, som har blitt brukt til å legitimere svarte menns hat til svarte kvinner. Problemet med matriarkatet går i korte trekk ut på at afrikansk-amerikanske menn har blitt nektet muligheten til å realisere et patriarkat ved at deres muligheter for å forsørge familien har blitt forhindret, først av slaveriet, og senere den institusjonaliserte rasismen. Dermed forsvinner et av de viktigste premissene for å oppnå "normativ" (dvs. hvit-heteroseksuell) maskulinitet. (Ward 1998: 72-75) Mens afrikansk-amerikanske menn alltid har ligget etter sine hvite motstykker når det gjelder lønn, har afrikansk-amerikanske kvinner klart seg bra i forhold til sine hvite "artsfrender", og har i stor grad hatt lettere for å finne arbeid. (ibid.: 205) Av dette skapes det en myte om at

matriarkatet er årsaken til svarte menns situasjon, hvilket blant annet har resultert i kvinnehat og vold. Slike holdninger har variert i intensitet i takt med samfunnsforholdene. Negative holdninger til kvinner var ikke så fremtredende under borgerrettighetskampen på 50- og 60-tallet, mens det igjen ble tydelig etter bevegelsens fall, og i de senere black power-bevegelsene. (Et velkjent utsagn er Stokely Carmichaels ofte siterte bemerkning om at "the position for women in SNCC is prone". (Ward 1998: 152)) Enkelte har også beskrevet det som en symbolsk kastrasjon at svarte menn ikke har hatt muligheten til å skaffe "mat på bordet". (hooks 2004: 9) Ut fra dette oppstår hustler-rollen som beskrevet i forrige kapittel. Det må her nevnes at et patriarkat har flere nivåer, og det økonomiske er bare ett av dem, men når det blir vanskelig oppnåelig kan det føre til at andre (og mer uheldige) sider av det forsterkes, som "maintaining control through psychological or physical violence". (hooks, sitert i Segal 1990: 187) hooks vektlegger også den hvite overmaktens rolle i utviklingen av sexisme blant afrikansk-amerikanske menn. "It has served the interest of racism for white people to ignore positive aspects of black life, particularly any shift away from sexism. It was vital to white male self-esteem to belittle unconventional black masculinity, saying that these men were castrated." (hooks 2004: 12) Ved å flytte fokus fra rasisme til kjønnskamp har hvite menn klart å feste grepet ytterligere. Det er imidlertid viktig å huske at matriarkatet først og fremst er en myte, og i mindre grad en realitet, ettersom afrikansk-amerikanske kvinner har blitt nektet mange av de fordelene som tradisjonelt hører med i et patriarkat, noe som påpekes av hooks (ibid.: 121) og Brian Ward (1998: 72-74).

hooks beskriver hvordan det å relatere maskulinitet nesten utelukkende til det seksuelle feltet fører til at man risikerer å stemple svært mange aktiviteter som feminine. I forhold til skole og utdanning manifesterer dette seg tydelig. I et samfunn hvor man er opplært til å hovedsakelig sette fokus på *kropp*, er ikke intellektuell aktivitet et akseptabelt alternativ dersom man vil passe inn i patriarkatet og fremstå som "mann". En svart gutt som liker å lese blir ofte oppfattet som å være på vei til å bli en "sissy". (hooks 2004, kap. 3) I populærkulturen blir svarte menn som studerer ofte fremstilt som feminine, og ikke "svarte" nok i forhold til normen de forventes å leve opp til av hvite. Et godt eksempel er forskjellen mellom hvordan karakterene "Will Smith" og "Carlton Banks" blir portrettert i tv-serien "The Fresh Prince of Bel Air", hvor Smith, en street-smart, "cool" B-Boy, fremstår som mer mandig og populær enn den "nerdete", feminiserte studenten Banks. Det som kommer frem av dette er en artikulasjon av kulturell identitet, hvor det å ha utdanninge distanserer deg fra den afrikansk-amerikanske normen (som i bunn og grunn er påført av hvite), og sender ut signaler om at du ikke nødvendigvis er "ekte" svart. (Dette understreker også i hvilken grad

”rase” realiseres performativt.) Anomalier har man også her, som de mange intellektuelle i black power-bevegelsen. (ibid.: 43f)

Alt dette kan føres tilbake til dikotomien body/mind, eller natur/kultur og den hvite feminiseringen av svarte menn. Mange av de egenskapene hvite menn har påført svarte menn er også gjeldende for kvinner, og således blir ”svart” et uttrykk for feminint. Etter mitt syn er det her frykt kommer inn i bildet, ved at hvite menn i møtet med svarte menn, må konstruere svarte menn som feminine for ikke selv å miste sin maskulinitet.

Mange av de vanskelighetene kvinner har hatt, har de delt med svarte menn (her kan også homofile føyes til), og i motstand mot normen (hvit, heteroseksuell mann) kan det oppstå solidaritet dem imellom.³⁰ Et interessant poeng som nevnes av Segal er hvordan stereotype oppfatninger om svarte menn sammenfaller med stereotype oppfatninger om kvinner. ”The doubling of fear and desire detected in men’s contradictory relations to ‘the feminine’, and projected outwards to construct the Madonna/Whore dichotomy, reappears in the white man’s image of the Black man, projected outwards, this time in the noble savage/black beast dichotomy.” (Segal 1990: 181) Det er imidlertid farlig å utlede noe mer fra slike oppfatninger, da de ikke har rot i virkeligheten, men er konstruksjoner i den hvite mannens tjeneste.

Judith Butler – *performance*

Butler ser på kjønn³¹ og identitet som resultat av *performance* (appropriasjon av en norm), handlinger som blir repetert. ”There is no gender identity behind the expressions of gender ... identity is performatively constituted by the very ”expressions” that are said to be its results.” (Butler 1999: 33) Det er fristende å bruke en slik teori direkte på rase, men Butler advarer mot å behandle kjønn og rase som analogier. Kategoriene har imidlertid det til felles at de begge kan konstrueres, og ”often find their most powerful articulation through one another. Thus, the sexualisation of racial gender norms calls to be read through multiple lenses at once, and the analysis surely illuminates the limits of gender as an exclusive category of analysis.” (ibid.: xvi) Dette er i høyeste grad tilfellet når det gjelder svarte menn, som ofte kategoriseres ut fra kjønn som artikulasjon av svarthet. Mange av de sidene ved kvinners opplevelser Butler tar opp i *Gender Trouble* (1999) mener jeg kan ses som gjeldende også for svarte menn, og kan belyse hvordan svarthet oppstår som en metafor for femininitet. Under slaveriet ble mennesker redusert til varer, noe som kan relateres til hvordan kvinner, gjennom giftemål i et patriarkalsk samfunn, reduseres til det samme. ”The bride functions as a relational term

³⁰ Dette temaet har blitt beskrevet av flere forfattere: Se f.eks. Segal (1990), Hawkins (2002), Butler (1999), *Straight with a Twist* (2000).

³¹ Sosialt kjønn, eng.: *gender*

between groups of men; she does not *have* an identity, and neither does she exchange one identity for another. She *reflects* masculine identity precisely through being the site of its absence.” (ibid.: 50) Svarte menn har også blitt konstruert som et motstykke til “hvit” maskulinitet, mens de selv fremstår som en *tabula rasa* hvor hvite menn kan projisere de identitetene som er relevante fra deres synspunkt. Hvite menns avhengighet av svarte menn i identitetskonstruksjon viser seg også i den feilslåtte gjensidigheten i dikotomien *master/slave*, ”in particular, the unexpected dependency of the master on the slave in order to establish his own identity through reflection.” (ibid.: 57) Kjønnsteori kan også bidra til å forklare sider ved dehumaniseringen av svarte menn. Butler skriver: ”Those bodily figures who do not fit into either gender fall outside the human, indeed, constitute the domain of the dehumanized and the abject against which the human itself is constituted.” (ibid.: 142) Den institusjonaliserte feminiseringen av svarte menn og deres påfølgende maskulinitetsproblem kan tolkes som en konflikt om kjønn, hvor det sosiale ikke nødvendigvis samsvarer med det biologiske (ut fra en heteronormativ oppfatning). Sett i et slikt lys samsvarer det med sitatet nevnt over, hvor manglende realisering av kjønn medfører dehumanisering. På samme måte kan man ”humaniseres” ved å oppnå en stabil kjønnsidentitet. Kjønn teoretiseres som tidligere nevnt gjerne med en sosial og en biologisk side. Dette er etter mitt syn det mest problematiske å overføre til rase, da biologisk rase, som vi så i forrige kapittel, ikke er en realitet. Butler tar opp Monique Wittigs syn på kjønn, som går ut på at det ikke er noe skille mellom biologisk og sosialt kjønn. ”The category of ”sex” is itself a *gendered* category, fully politically invested, naturalized but not natural.” (ibid.: 143) Wittig hevder videre at

”sex” is always already female, and there is only one sex, the feminine. To be male is not to be “sexed”; to be “sexed” is always a way of becoming particular and relative, and males within this system participate in the form of the universal person. (...) Within this set of compulsory social relations, women become ontologically suffused with sex; they *are* their sex, and, conversely, sex is necessarily feminine. (ibid.: 144)³²

En slik tankegang kan overføres til rasistiske, stereotype oppfatninger om svarte menn, og da spesielt i forhold til fallosentrisme. Ved å sette fokus på den fremste visuelle representasjonen av biologisk kjønn, manifesteres svarte menn som ”kjønnet”, og dermed som feminiserte, dersom man skal følge Wittigs premiss. Alt dette foregår under den dominerende tanken om det cerebrale som maskulint.

Ifølge Butlers teori om kjønn som performance er kroppen det lerretet hvor identiteten utspilles. De performative handlingene som konstruerer kjønn uttrykker ikke en indre

³² På samme måte som *kjønn* ifølge Wittig primært gjelder kvinner, angår *rase* først og fremst mennesker med varierende grad av svarthet.

”essens” (identitet), men ”*fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means.” (ibid.: 173) Kjønnets ontologi begrenser seg med dette til de handlingene som konstruerer det. Kulturen hvor dette utspilles er viktig, da det er den kollektive enigheten om hva som konstituerer et kjønn som menneskeliggjør individene i samfunnet. (ibid.: 178) Derav dehumaniseringen av svarte menn. For å skape en stabil kjønnsidentitet, forutsetter det at de konstitutive handlingene repeteres. ”Gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*.” (ibid.: 179) At kjønn er resultat av *performance* snarere enn *expression* medfører at det er de repetererte handlingene som konstruerer kjønnsidentiteten, i stedet for at handlingene er *uttrykk* for kjønn. Implikasjonene av dette er at det ikke er noe riktig eller galt uttrykk for kjønn, da det er handlingene selv som konstituerer det.

That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex and a true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender’s performative character and the performative possibilities for proliferating gender configurations outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality. (ibid.: 180)

Butler eksemplifiserer dette ved å vise til fenomenet *drag*, hvor anatomi og kjønn ikke står i overensstemmelse med hverandre. Man får da tre dimensjoner å ta hensyn til: ”anatomical sex, gender identity, and gender performance.” (ibid.: 175) Den dissonansen som oppstår mellom disse tre dimensjonene i *drag* bidrar til å konkretisere hvor flertydig kjønn kan være. ”*In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.*” (ibid.)

Butler utdyper sine teorier i boken *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (1993). Hun understreker her at legemliggjøringen av samfunnsnormen for kjønn er “a compulsory practice, a forcible production.” (ibid.: 231) (Denne legemliggjøringen vil ifølge Butler imidlertid aldri helt leve opp til forventningene.) Kjønnsnormene er nesten utelukkende heteronormative, og forårsaker at performativitet ikke nødvendigvis fremstår som valg.

Femininity is thus not the product of a choice, but the forcible citation of a norm, one whose complex historicity is indissociable from relations of discipline, regulation, punishment. (...) It is in terms of a norm that compels a certain “citation” in order for a viable subject to be produced that the notion of gender performativity calls to be rethought. And precisely in relation to such a compulsory citationality that the theatricality of gender is also to be explained. (ibid.: 232)

Butler nevner også at *gender* ikke kan deles opp i ”indre” sannhet og ”ytre” (re)presentasjon. ”Its undecidability is to be traced as the play *between* psyche and appearance (where the latter domain includes what appears in *words*). Further, this will be a “play” regulated by heterosexist constraints though not, for that reason, fully reducible to them.” (ibid.: 234)

Et resultat av problemet ved svarte menns uforløste maskulinitet som står i nær sammenheng med kvinnehat, er homofobi. En av grunnene til sammenkoblingen mellom disse to posisjonene er at homofile menn blir oppfattet som kvinner seksuelt sett. (Thomas 2000: 25) En annen side av homofobi er angsten for å bli tatt for å være *skeiv*³³ selv. Jeg vil anta at grunnet feminiseringen av svarte menn, vil dette være et spesielt fremtredende element i den afrikansk-amerikanske kulturen. Ifølge Thomas er heterofile menn avhengig av de homofile for å befestе sin egen seksualitet. Mannlig heteroseksualitet er vel så mye fravær av begjær etter menn som det er begjær etter kvinner. (ibid.: 27)

Forholdet mellom kjønn og seksualitet i en psykoanalytisk sammenheng dreier seg i stor grad om forholdet mellom identifikasjon og begjær. Heteronormativiteten forutsetter at det kjønnen man identifiserer seg med er det motsatte av det man skal begjære. (Butler 1993: 239) Mislykkes man i å følge den heteronormative, kausale sammenhengen mellom identifikasjon og begjær fremstår man gjerne som mer eller mindre *skeiv*. Hawkins foreslår at ”*queering* uttrykker et ekspressivt rom mellom ’kjønn’ og ’seksualitet’”. (Hawkins 2005: 57) Spill med skeivhet er et sentralt element i popmusikken. *Queering* kan virke både stabiliserende og destabiliserende i forhold til seksualitet, da skeivhet ikke kan plasseres i en bestemt leir. Ifølge Hawkins foregår *queering* i dag ved at man signaliserer skeivhet, snarere enn at man er skeiv. ”I den forstand uttrykker skeivhet helt bevisst en form for appropriasjon hvor uttrykkspraksisen raskt overtar selvrepresentasjonen. (...) Det kan forklare hvorfor skeive opptredener raskt kan føre til at den subversive siden av kjønnspolitikken undermineres.” (ibid.) I en sterkt heteronormativ kontekst, som kristen musikk, vil jeg imidlertid hevde at det å signalisere skeivhet i seg selv er subversivt, noe vi vil se eksempler på senere.

Musikk som kjønnset aktivitet

Kulturell aktivitet, som fra et vestlig synspunkt per definisjon er feminint, er et annet felt hvor svarte menn har blitt feminisert. Både det å utøve og nyte musikk har gjennom tidene blitt sett på som feminint, og da særlig gjennom dans. (McClary 1991: 17) Mannlige musikere har forsøkt å ”maskulinisere” musikk ved å sette fokus på det cerebrale, ved å fremsette musikk som et universelt, intellektuelt område, hevet over kroppslig nytelse, og innenfor den vestlige kunstmusikken, ved å hindre kvinners deltakelse. (ibid.) McClary beskriver også at kreativ

³³ Eng.: queer

genialitet innenfor musikk ble assosiert med femininitet og mental ubalanse, i forlengelse av at de utmerket seg innenfor et område i en viss konflikt med vestlig logosentrisme. (ibid.: 102-103) Oppfatninger om svarte som kropp er også sterk representert i diskusjoner rundt musikk. Generelt oppfattes svart musikk som mer ”kroppslig” og emosjonell enn mye annen musikk. Segal skriver: ”Through dancing, athletic and erotic performance, but most powerfully through music, Black men could express something about the body and its physicality, about emotions and their cosmic reach, rarely found in white culture – least of all in white male culture.” (Segal 1990: 191) Mercer har også et lignende argument om forholdet svart musikk – seksualitet: “It is in the medium of music – always associated with dance and the erotic potentialities of the dancefloor – that black men and women have articulated sexual politics.” (Mercer 1988: 139) (Floyd hevder også, som vi så i forrige kapittel, at musikk og dans i svart musikk er uatskillelige.) Slike, til dels essensialistiske, utsagn er problematiske som allmenngyldige med tanke på at de afrikansk-amerikanske slavene oppfattet de hvites besettelse med seksualitet som merkelig. (hooks 2004: 69) Det som da fremstår er at denne sammenkoblingen av svart musikk og seksualitet i høy grad er enda et resultat av hvites projisering av seksualitet på svarte (som de igjen har tatt til seg). Sammenkoblingen mellom svart kultur og musikk (som jeg ikke vil bestride) har også bidratt ytterligere til feminiseringen av svarte menn. ”Interestingly, the assertion of Black manhood is both macho and largely homophobic, and yet at the same time ... more in tune with Western notions of the ‘feminine’ in its claims to physicality, bodily awareness, emotional expressiveness, and a greater sense of communality.” (Segal 1990: 194) Musikk har også blitt brukt til å forklare forskjellen mellom intellektuell kapasitet hos svarte og hvite, ved å fremsette det viktigste elementet i svart musikk, rytme (som i seg selv er en problematisk distinksjon), som primitivt som en analogi til primitivitet på det mentale plan. (Frith 1996b: 130) En slik eurosentrisk holdning (til rytme, til fordel for harmonikk i vestlig kunstmusikk) er ekstremt problematisk da rytme kan være vel så komplisert som andre musikalske variabler, noe også Frith nevner. (1996b, kap. 6) Frith kritiserer også den direkte sammenkoblingen mellom rytme og sex i forhold til svart musikk, en europeisk konstruksjon, som han hevder er et resultat av ideologi, snarere enn musikken ”i seg selv”. Det er i det kollektive den seksuelle opplevelsen ligger, ifølge Frith. Gjennom at svart musikk oppfattes som mer kollektiv (hvilket stemmer overens med Maultsby og Floyds syn) enn hvit musikk (hva nå enn det er), oppfattes den som mer kroppslig. (ibid.: 143) Rytme er en enkel innfallsvinkel til musikk ved at den ofte forteller oss hvordan vi fysisk skal delta i musikken, noe som i livesituasjoner (og ellers også, vil jeg hevde) er en kollektiv opplevelse. Friths argument går ut på at de seksuelle konnotasjonene

ligger i hvilken mening vi *bringer inn* i musikken. ”The sensual meaning of music ... may be coded 'in the rhythm,' but how those codes are constructed, how rhythms are read, is a matter of cultural, not musical politics.” (ibid.) Jeg vil nyansere dette relativistiske synspunktet ved å hevde at det finnes musikk som *denoterer* kroppslig mening. (Et eksempel på dette er kraftige basslyder som man kjenner fysisk.) Frith kritiserer den direkte sammenkoblingen av ”a musical beat” med ”a bodily beat” ved å nevne at verken metronomer eller klokker tilsynelatende har noen erotisk verdi. (ibid.: 131) Jeg mener at dette er en reduksjon ved at han kun tar hensyn til det metriske, og ikke til det klanglige (timbre), som er en sentral faktor i afrikansk-amerikansk musikk. Etter mitt syn vil en metronom med dyp basstrommelyd ha et klart erotisk potensial. Frith oppsummerer ved å legge vekt på nærværet i den musikalske opplevelsen:

Music is “sexy” not because it makes us move, but because (through that movement) it makes us feel; makes us feel (like sex itself) intensely present. Rhythm, in short, is “sexual” in that it isn't just about the experience of the body but also (the two things are inseparable) about the experience of time. (ibid.: 144)

Susan McClary og Robert Walser tar i artikkelen “Theorizing the Body in African-American Music” opp mange av de elementene som er nevnt over. En fasett av den sosiale seksualiseringen av svart musikk de nevner er i forhold til dansetrender gjennom historien. ”The fanaticism and hysteria that have greeted each new African-American dance in the last hundred years attest to the centrality of this music in contestations over the body.” (1994: 79) Forfatterne fremsetter to kritiske agendaer de mener er avgjørende for å teoretisere kroppen i afrikansk-amerikansk musikk. Den første innebærer at å se på erotiske og kroppslige sider ved musikken ikke er å redusere den, for ”we need to produce accounts of historical and social interaction that are rich and nuanced enough to support detailed critical readings.” (ibid.: 80) Dette forutsetter at man ser forbi myter om svart seksualitet. Et interessant aspekt i forhold til gospel, som også hooks nevner, er at ”[m]any African Americans have internalized repressive attitudes about the body (from Protestant Christianity and Plato), leading them to disavow the bodily aspects of black culture.” (ibid., hooks 2004: 69) Den andre er “[t]o revise prevalent understandings of 'the commercial'.” (McClary 1994: 80) I så måte er det sentralt å se på hvordan den svarte kroppen har blitt en ”vare” i populærkulturen, og en markør for autenticitet.

Gospel, kropp og seksualitet

Gospel er først og fremst vokalmusikk, og stemmen er helt sentral i å plassere kroppen i musikken. Å lytte til en stemme er i stor grad å lytte til en kropp. (Frith 1996b: 191) Stemmer retter vår oppmerksomhet mot den fysiske prosessen som skaper klang, som gir lytteren direkte tilgang til kroppen. (ibid.)

Richard Middleton tar utgangspunkt i Roland Barthes' essay "The grain of the voice" (1977) når han undersøker stemmens betydning. (Middleton 1990: 261-265) Barthes fremsetter to typer nytelse. På den ene siden *jouissance*, "which includes enjoyment in the sense of a legal or social possession (enjoy certain rights, enjoy a privilege), pleasure, and crucially, the pleasure of sexual climax." (Barthes 1977: 9) Dette kontrasterer han til *plaisir*, som er "a pleasure ... linked to cultural enjoyment and identity, to the cultural enjoyment of identity, to a homogenizing movement of the ego." (ibid.) Middleton supplerer dette:

[Plaisir] is associated with the smooth movement between signifier and signified, subject and object, and acts to confirm the system of cultural conventions, the positions for subjects fixed within the system, and the pleasures felt in identity with those positions. *Plaisir* results, then, from the operation of the structures of signification through which the subject knows himself or herself; *jouissance* fractures these structures. (Middleton 1990: 261)

"The grain of the voice" er ifølge Barthes "the materiality of the body speaking its mother tongue." (Barthes 1977: 182) "[It] is the body in the voice as it sings." (ibid.: 188) Et resultat av teorien om "the vocal grain" er at den står i kontrast til (logosentrisk) mening. Barthes kobler "the grain" til det (franske) teoretiske konseptet *signifiance*. *Signifiance* oppstår "when the text is read (or written) as a moving play of signifiers, without any possible reference to one or some fixed signifieds." (ibid.: 10) Det er gjennom *signifiance* og tilknyttet det *jouissance* at musikkens erotiske potensial oppstår. *Signifiance* står i kontrast til den engelske termen *signification*. Middleton beskriver forskjellen: "While signification covers all the processes related to communication (meaning, expression, subjectivity), *signifiance* in song concerns the 'grain' of the voice." (Middleton 1990: 261) I tillegg til det erotiske potensialet i rytme og timbre som er beskrevet over har vi her en ny innfallsvinkel for å teoretisere slike aspekter. Etter mitt syn forutsetter tilstedeværelse av "the grain" en viss autonomi, at man til en viss grad hever seg over kulturelle konvensjoner, som er opphav til *plaisir*. Middleton understreker at det, grunnet menneskets logosentrisme, ikke er mulig å hengi seg helt til *jouissance*, "rather, the 'grain' is the permanent other side of *plaisir*." (ibid.: 266) Frith undersøker også stemmen som kropp. Et interessant poeng hos Frith er gradering av kroppens tilstedeværelse i stemmen. Frith nevner et poeng hos Barthes: at det finnes stemmer som er "ungrained", "a voice that conceals its own means of physical production". (Frith 1996b: 191)

Friths eksempel på slike stemmer er "koredamer". Når vi lytter identifiserer vi oss med sangeren, og ved å kjenne på de bevegelsene som må til for å produsere lyd, deltar vi aktivt i lytteprosessen. Frith mener dette er essensielt for å forstå "the grain". "A 'grained' voice might, then, simply describe a voice which, for whatever reasons, we have physical sympathy." (ibid.: 192) En annen måte vi hører kroppen gjennom stemmen på er ved den fysiske nytelsen en sanger har i selve handlingen å synge, hvorav en effekt er at en sanger finner glede i et ord, ikke ut fra den semantiske betydningen, men fra den kroppslige nytelsen som oppstår ved den fysiske prosessen det er å synge akkurat det ordet. (ibid.: 193) Et resultat av en slik nytelse (*jouissance*) er repetisjon av foretrukne ord og stavelser. (ibid.) Slike praksiser er ifølge Middleton vesentlige i afrikansk-amerikansk musikk, hvor det er en tilbøyelighet til å se på stemmen mer som et instrument "than as soul borne on wings of song". (Middleton 1990: 264)

Stemmen er en sentral markør for kjønn, spesielt ut fra variablene tonehøyde og timbre. Mens stemmen i seg selv er et "humaniserende" element i musikken (ibid.: 262), er usikkerhet rundt kjønn "dehumaniserende" (se over). Grenseoverskridende stemmer kan i stor grad sette spørsmålsteget ved stemmen som representant for kjønn (og seksualitet). Joke Dame tar utgangspunkt i kjønn som konstruksjon og valg, og overfører det til stemmen.

It can be argued that voice categories (soprano, alto, and so on) are not sexually fixed categories but prone to choice as well. Both the denaturalization of sexual difference and the denaturalization of voice difference make it in their own ways possible to sever the link between sex, voice pitch, and timbre. (Dame 1994: 140)

Det er imidlertid viktig å huske at *valg* må tas med en klype salt, da det heller er snakk om appropriasjon av en norm, enn et selvstendig valg. Falsettsang, som har vært mye brukt i gospel, er et godt eksempel på hvordan stemmen kan skape tvetydighet rundt kjønn og seksualitet. Ved å synge i falsett beveger man seg inn på et toneomfang som i utgangspunktet tillegges kvinner. Allikevel er det stort sett tydelig at det er en mann som synger i falsett, fremfor en kvinne som synger. "It is a form of drag: a vocal masquerade. In this way, the falsetto voice challenges the authenticity of gender-assigned voices. When voices are so strictly assigned to particular bodies, the falsetto becomes transgendered – it moves between binaries of male and female." (Miller 2003) Drag symboliserer både at man på innsiden er maskulin (kroppen) mens utsiden (opptreden) er feminin, og at innsiden er feminin (kjønnsidentitet) mens utsiden er maskulin (kjønn-kropp). (Butler 1999: 174)

Innenfor store deler av populærmusikken er det imidlertid gjerne den høye (i tonehøyde) mannstemmen som er konvensjonen. (Frith 1996: 195) I denne sammenhengen er den høye mannsstemmen ikke et tegn på femininitet, snarere et tegn på ungdom, "ekthet",

eller "*a ladies' man*". (ibid.) Miller skriver at falsett ikke nødvendigvis er et uttrykk for identitet, men er heller et middel for å forsterke det emosjonelle uttrykket. "Singing style is not ipso facto a way to confess to a wayward or freakish masculinity.(...) Rather it expresses longing; the falsetto displays a dramatic tenderness that was appealing to fans of all genders for a variety of reasons" (Miller 2003) Det man da kan spørre seg, er hvilken rolle kroppen man oppfatter i stemmen har i forhold til den tilsynelatende forsterkningen av det emosjonelle uttrykket. Et svar er det Miller kommer med i slutten av sin artikkel om falsett.

That voices are gender-marked at all may be the greater fallacy. Perhaps there should be only ranges of the voice that have no relation to cultural categories of masculinity and femininity or the head and the chest. Such voices could abandon the expectations of speech altogether. But nevertheless these patrolled borders inspire some singers with the impulse to transgress. These transgressions [sic], however odd or "unnatural" sounding they may be, embody an erotic prophesy. This prophesy alerts listeners to the allure of being heard as androgynous, when the "truth" of gender becomes less important than enjoyment of a singer's desirous expression. (Miller 2003)

Vokal (og instrumental) eksess har gjennom gospelens historie i stor grad blitt verdsatt. Susan McClary påpeker sammenhengen mellom eksess, seksualitet og femininitet. (1991, kap. 4) Hun tar utgangspunkt i opera, som selv om det er en stilart ganske fjernt fra gospel, kan sammenlignes ved at gospel i stor grad er en teatral stil. Kvinnelig, seksuell eksess blir i opera i stor grad relatert til galskap (madness), som en motsetning til det rasjonelle, maskuline. Eksess forutsetter en ramme, som i gospel vil være den normative, hvite kulturen. Eksess konstruerer annerledeshet, ved at den distanserer det eksessive objektet fra normen. Objektiviseringen som følge av galskap fikk blant annet som følge at sinnssyke ble plassert på utstilling, som underholdning. En lignende voyeurisme finnes i dag i forhold til gospel. De som vil oppleve en "ekte" afrikansk-amerikansk gudstjeneste i Harlem, kan melde seg på guidet omvisning.³⁴ Dette vitner om en eksotisering av det musikalske uttrykket i gospel. Eksessiv sang i gospel kan derfor, i den dominante kulturen, tolkes som et uttrykk for en flukt fra det rasjonelle, og ved det et tilløp til femininitet, uavhengig om det er en mann eller en kvinne som synger. En lignende tolkning får man ved å se på forholdet mellom vokal eksess og seksuell eksess som en kausal sammenheng. Ut fra Friths tese om det erotiske potensialet som oppstår gjennom den fysiske nytelsen ved sanghandlingen, fremstår imidlertid sammenkoblingen av vokal eksess og seksuell eksess (og nytelse) som mer plausibel. Man kan også, ut fra Barthes teori om "the vocal grain", argumentere for at vokal eksess, i form av frigjorthet, denoterer en frigjort kropp. Det må likevel understrekes at eksessen forutsetter en

³⁴ Se: <http://www.harlemspirituals.com/gospel.php> [Lesedato: 29.03.2006]

grense, og spørsmålet blir da om grensen er selvpåført eller pålagt utenfra. Eksess kan, i hvert fall i en vestlig kontekst, også tolkes som et uttrykk for hysteri, som har blitt antatt å være en kvinnelidelse. (Steinskog 2004: 14)

En annen side ved gospelsanger jeg ønsker å ta opp er i forhold til praksisen med toneartskifter – modulasjoner. Det har etter mitt syn blitt en konvensjon blant enkelte artister å benytte seg av stadige modulasjoner, som stiger i halvtone- eller heltonetrinn. Denne praksisen kan tolkes seksuelt, ved at man stadig stiger mot et klimaks, som gjerne forløses ved grensesprengende vokalprestasjoner.³⁵ Tanken bak er muligens å nærme seg ”himmelen”, musikalsk sett, men kan, selv om det er noe spekulativt, i mine øyne også tolkes som en form for fallisk musikalsk struktur. Stadige modulasjoner er også et destabiliserende element, som er en sentral del av representasjon av galskap hos kvinner i operaen, som kan relateres til avsnittet over.

Frith hevder at popmusikk generelt handler om kjærlighet. (Frith 1996: 161) Gospel, som jeg velger å se på som populærmusikk, er også hovedsakelig kjærlighetsmusikk, ikke romantisk, men i forhold til Gud. Dette kan bidra til å forklare likheten mellom romantiske ballader og gospelballader, både i tonespråk og i enkelte tilfeller, sangtekster.³⁶ Et kjærlighetsforhold til en guddom innebærer (i hvert fall i kristendommen) et visst nivå av underkastelse, med alt det innebærer av seksuelle konnotasjoner. Ut fra en heteronormativ sammenheng vil underkastelse være feminint, et ”problem” ved religionen som ”løses” ved å sette fokus på det cerebrale, det intellektuelle ved det religiøse (Segal 1990: 104-106), samt å utnytte de religiøse tekstene til kvinneundertrykkelse, et fenomen som fortsatt er tilstedeværende.

Mange av de kroppslige, og med det til en viss grad de *skeive* konnotasjonene ved gospel er problematiske ved at de foregår i en kristen, altså heteronormativ, kontekst. Sagt på en annen måte er det en seksualisert musikk i en tilsynelatende aseksuell (sakral) kontekst. Dette har sammenheng med kristendommens, og spesielt protestantismens, problemfylte forhold til seksualitet og kropp.

Anthony Heilbut skriver at de karismatiske kirkene hadde en egen tiltrekningskraft på homofile, hvor de visstnok fantes i ”inordinate numbers”. (Heilbut 1997: 183) Hans begrunnelse for dette er imidlertid noe homofob/essensialistisk: ”Since gospel is theatrical, and theater is the paradigm for much of the gay life, gospel has a special allure for gays.” (ibid.) Dette utsagnet forteller mer om stereotype oppfatninger om homofile, enn om

³⁵ Et godt eksempel på denne praksisen er låten ”Jesus is my help” av Hezekiah Walker.

³⁶ Se (lytt): Rance Allen Group – ”I belong to You” , og Kirk Franklin – ”Lean on me”.

homofiles sosiale preferanser. En annen side av saken, som Heilbut tar opp, er om det emosjonelle uttrykket i karismatisk kristendom tiltaler homofile (menn) i større grad enn det neddempete, konservative. Sett i lys av forestillingen om det emosjonelle, overskridende som feminint er det ikke vanskelig å forstå hvordan slike oppfatninger oppstår. Til slutt kan man spørre seg om homofile er mer synlige i en heteronormativ setting enn de ville vært ellers.

En raskt søk på internett vise at homoseksualitet i gospelmiljøer blir sett på som et stort ”problem”, og synspunktene som kommer frem i ulike diskusjonsgrupper støttes opp av stereotype oppfatninger. Følgende sitater er hentet fra innlegg på diskusjonsforumet til nettstedet GOSPELflava.com.

I have friends in the secular music industry that tell me, it's well known 'amongst them' about gay community in the gospel industry. We've turned a blind eye to the popular gospel artists that are directing the choir with a limp wrist (I've literally seen this, I'm not trying to be offensive).³⁷

Why is there so much effeminate behavior of our men in Gospel music? Do they think that everyone is stupid? I get tired of unsaved people commenting on our men of God who seem gay to them, when we are supposed to be against homosexuality. I'm not saying that all male Gospel Artists are this way, but there are a disturbing number.³⁸

Svarene til begge disse innleggene bærer stort sett preg av sympatisering med innholdet. Generelt virker det som om det er stor enighet om at homoseksualitet og feminin opptreden blant gospelutøvere forekommer i stor grad, og flertallet mener at noe må gjøres. Det er også tydelig at det forekommer en viss naivitet, blandet med homofobi, når det gjelder å karakterisere homofile (for eksempel ”limp wrist”). Leser man disse innleggene grundig er det tydelig at det som tas opp ikke nødvendigvis er homoseksualitet (i seg selv), men snarere ”homofil”/feminisert opptreden (signalisering av skeivhet). Det man da kan spørre seg selv er om konvensjoner for opptreden i gospel sammenfaller med stereotypiske uttrykk for homoseksualitet. Sagt på en annen måte: Er gospel en kontekst hvor kjønn og seksualitet (av nødvendighet) blir uttrykt feminint og/eller *skeivt*?

”Stomp” – kroppslige identiteter

Det kommer i Kirk Franklins biografi til syne et problematisk forhold til egen (og til en viss grad andres) seksualitet, spesielt i forhold til homoseksualitet, som tas opp i utstrakt grad i

³⁷ http://www.gospelflava.com/dc/dcboard.php?az=show_topic&forum=3&topic_id=4741&mesg_id=4741&listi ng_type=search#4748 [Lesedato: 07.04.2006]

³⁸ http://www.gospelflava.com/dc/dcboard.php?az=show_topic&forum=3&topic_id=2772&mesg_id=2772&listi ng_type=search [Lesedato: 07.04.2006]

boken.³⁹ Han beskriver hvordan han i barndommen ble mobbet og kalt for "church boy" (derav tittelen på boken), og dermed, og med andre utsagn, ble kalt homofil. "In the church, especially in the African-American church during the seventies and eighties, homosexuality was a big problem. It still is in some places." (Franklin 1998: 39) Han forteller videre at han, ved å være sensitiv og fysisk svak, samtidig som han komponerte sanger, ytterligere bidro til å befeste inntrykket blant "guttene i gata" av at han var homofil. (ibid.: 89-90) Han reflekterer også over hvor mange homofile det er i underholdningsbransjen. (ibid.: 92) Imidlertid er han ifølge eget utsagn ikke homofob, men han mener at homofili er et valg man tar. (ibid.: 229) Boken er på mange måter et skriftemål, hvor det seksuelle står i fokus. Blant annet for å møte anklagene om homoseksualitet levde han i sin ungdom, og et stykke ut i tyveårene, et liv i promiskuitet, med flere tilfeldige sexpartnere, noe som blant annet resulterte i at han ble far i en alder av 18 år, utenfor ekteskap. Han fortsatte dette livet selv i begynnelsen av karrieren som gospelartist, frem til han giftet seg i 1996, og i kombinasjon med den økonomiske suksessen, kan man si at han med det oppfylte premissene for patriarkalsk maskulinitet. (Han har i senere intervjuer også innrømmet at han har vært avhengig av pornografi, og således fortsatt med sider av sitt "syndige liv", også etter at han ble gift.) Man kan spørre seg om Franklins fokus på sin (hetero)seksuelle fortid er et middel for å avkrefte alle antydninger om at han er homofil. Plateomslagene hans forteller noe om hvordan han ønsker å presentere seg selv. Det heteronormative viser seg blant annet gjennom at han har med bilder av familien (coveret til albumet *Hero* fra 2005). Selv om han avstår fra å direkte portrettere seg selv som skeiv, fremstår han på ingen måte som aseksuell. Svært ofte portretteres han som "cool", med en tilbakelent "tøffhet", eller i en rasjonell setting i dress, som Gilroy kaller "the signifier of British civilization". (Gilroy 2002: 65) Ifølge Richard Majors er det å posere som "cool" en måte svarte menn har møtt vanskelighetene de daglig støter på i samfunnet. Ved å kanalisere kreativ energi gjennom "the construction of unique, expressive, and conspicuous styles of demeanor, speech, gesture, clothing, hairstyle, walk, stance and handshake", som Majors kaller "cool pose", kan de vise den dominante kulturen at "the black male is strong and proud and can survive, regardless of what may have been done to harm or limit him." (Majors 2001: 211) Cool pose blir da "an attempt to carve out an alternative path to achieve the goals of dominant masculinity." (ibid.) Dette kan blant annet skje fra prekestolen, i underholdningsverdenen eller gjennom sport. Den ekspressive livsstilen svarte menn uttrykker gjennom cool pose, bidrar også til å skille de fra hvite menn, da det ikke er noe de kan kopiere. (ibid.: 212)

³⁹ Selv om jeg i det følgende vil presentere flere *skeive* lesninger av Franklin, er det ikke min oppfatning at han er homofil.

Bildene under (III. 4.1) illustrerer hvordan Franklin approprierer cool pose på ulike måter, hvor klær, frisyre (eventuelt mangel på samme), solbriller og posering til sammen uttrykker maskulinitet og selvsikkerhet.



Illustrasjon 4.1 Kirk Franklin poserer ”cool”

bell hooks problematiserer begrepet ”cool”, og beskriver hvordan dets betydning har endret seg. ”Once upon a time black male ”cool” was defined by the ways in which black men confronted the hardships of life without allowing their spirits to be ravaged.” (hooks 2004: 147) En slik tolkning av begrepet “cool” innebærer også å transformere de negative opplevelsene i livet til noe meningsfullt, og ”it was defined by individual black males daring to self-define rather than be defined by others.” (ibid.) hooks bruker mannlige bluesartister for å eksemplifisere dette. ”The blues was an invitation to black men to be vulnerable, to express true feelings, to break open their hearts and expose them.” (ibid.: 148f) Dette kontrasterer hun til den “nye” utgaven av “cool”, som er representert i hip-hop, hvor posering og det å skjule følelser er viktige ingredienser. (ibid.: 148) En slik artikulering av cool gjentar forestillingen om patriarkatet som målet, med stereotype oppfatninger om svart maskulinitet, med sine konnotasjoner til vold og seksualitet; en form for cool som oppstår under black power-bevegelsen.

Young black males embrace a notion of cool that is about getting pussy and getting ready to kill (or at least to make somebody think you can kill) because as an identity this one is easier to come by than the quest to know the self and to create a life of meaning. (...) Patriarchal notions of cool have diminished the spirit of black male creativity. (ibid.: 155f)

Franklin bryter til en viss grad grensen mellom disse to definisjonene. Han viser stor ærlighet i sin produksjon, og har tilsynelatende ingen problemer ved å vise følelser, og er i høy grad kreativ. Hans stadige henvisninger til problemer i oppveksten i tekstene viser at han evner å transformere dette til noe positivt. På den andre siden vitner biografiske opplysninger om at han også har hatt tilløp til den mindre positive artikuleringen av ”cool”. Uansett hvor fristende det er å forsøke å spore biografiske detaljer i musikken, vil jeg avstå fra det, og heller se på generelle antydninger, til kroppslig nytelse, og identitet.

Franklin er en dyktig komponist for kor, ved at han tilpasser stemmene til registre som er idiomatiske for sangerne. I unisone partier lar han primært damestemmene synge, og når det er i passe leier lar han herrestemmene synge unisont med damestemmene, eller i oktavavstand. (Et godt eksempel på denne praksisen er låten ”Brighter Day” fra albumet *Rebirth of Kirk Franklin*.) Skal man følge Friths poeng med identifikasjon med sangeren, er det tydelig at man kan delta i den fysiske nytelsen som ligger i selve sanghandlingen, en nytelse som jeg vil hevde at vokser jo større innslag av idiomati som er involvert, i hvert fall i en korsammenheng. (Når det er solister involvert er det vanskeligere å redegjøre for hva som er idiomatisk, da de individuelle variasjonene vil være store.) ”Stomp” er også skrevet idiomatisk for kor, noe som merkes ved at det låter lite anstrengt, utenom når det er brukt som en effekt for å understreke enkeltord. Jeg har tidligere nevnt at de to utgavene er mikset forskjellig, ved at de ulike stemmene i koret er mer fremtredende i originalen enn i remixen. Det merkes først og fremst i diskantområdet, hvor det i remixen er fjernet en del overtoner. Min påstand er at korsangen i originalen kan fremstå som mer kroppslig enn i remixen. Min primære argumentasjon for det er at det tilsynelatende er lagt flere sperrer på sangen i remixen, den får ikke utfolde seg fritt. Således kan originalen fremstå som noe mer eksessiv, vokalt sett. Sagt på en annen måte er ”the grain of the voice” mer fremtredende i originalen, ved at man som lytter i større grad kan identifisere seg med og sympatisere med sangerne, ettersom de fremstår som mer ”naturlige”. En lignende effekt mener jeg er gjeldende i forhold til det instrumentale også. I originalen er det innspilt med band, kontra remixen som i større grad er programmert. Bruken av musikere som spiller fører til at man ytterligere kan identifisere seg med den fysiske prosessen som ligger bak produksjonen.

Det vokale partiet i ”Stomp” som etter mitt syn mest direkte denoterer *kropp* er C.⁴⁰ Oppdelingen av ordet ”stomp” med vekt på den sterkt aspirerte p-en i slutten av ordet setter fokus på prosessen bak stemmeproduksjon, og da i særdeleshet pusten, hvilket understreker

⁴⁰ Se App. I

kroppens betydning for det soniske resultatet. Denne uttalen av ordet stomp kan oppfattes som tung inn- og utpust, som kan tolkes i retning av seksuell aktivitet. Repetisjon av enkeltord kan, som beskrevet tidligere, føre til en opplevelse av *jouissance*.

Queering foregår i ”Stomp” på flere nivåer. Man kan argumentere for at blandingen av stemmer i et kor til en viss grad oppløser kjønnsbarrierer, i hvert fall dersom stemmene blandes tilstrekkelig, noe som er tilfellet i ”Stomp”. Franklins vokale deltagelse kan også tolkes som *skeiv* ved at den til tider er eksessiv, på grensen til hysteri, samt at han til tider befinner seg i registre som ”normalt” sett er forbeholdt kvinner. Allikevel er det aldri tvil om at det er en mann som synger. Det subversive ligger i Franklins uproblematiske spill med konvensjoner, og hans åpenbare nytelse ved å gjøre det. Konstruering av kvinnelighet gjennom eksess er et godt eksempel på likheten mellom hvordan kvinner og svarte menn har blitt objektivisert, ved at (seksuell og vokal) eksess forutsetter en flukt fra det rasjonelle.

Jeg nevnte i første kapittel at gospel i stor grad avgrenses av det religiøse innholdet i tekstene. I forhold til ”the grain” kan det være verdt å se på forholdet mellom *jouissance* og mening. Religion forutsetter en viss struktur, noe som ikke sammenfaller med *jouissance*. I så måte kan det argumenteres for at *jouissance* ikke er mulig i en religiøs sammenheng. Jeg vil imidlertid hevde at *jouissance* er en mulighet i gospel, og spørsmålet blir da om det er et resultat som er uavhengig av det religiøse. ”The grain of the voice” i gospel kan også tolkes som at man tar avstand fra den semantiske betydningen i teksten (religiøs), og hengir seg til nytelse (religiøs og/eller seksuell).

Jeg vil hevde at bruken av rytme i ”Stomp” bærer med seg seksuelle konnotasjoner, spesielt sett i forhold til funk. Funk er ifølge Vincent mer enn en musikkstil. ”Funk is a nasty vibe, and a sweet sexy feeling. (...) Funk is that low-down dirty dog feeling that pops up when a *baad* funk jam gets to the heated part, and you forget about that contrived dance you were trying, and you *get off your ass and jam*.” (Vincent 1996: 3) Det som hovedsakelig konstituerer funk er rytme, ”togetherness” og ”vibe”. (ibid.: 13) Trombonisten Fred Wesley, som har spilt med både P-Funk og James Brown, beskriver de musikalske elementene som konstituerer funk mer spesifikt: ”If you have a syncopated bassline, a strong, strong, heavy back beat from the drummer, a counter-line from the guitar, or the keyboard, and someone soul-singing on top of that, in a gospel style, then you have funk.” (siteret i Vincent 1996: 13) Det kollektive er også sentralt, og hvis alt klaffer får man en rytme som ”swings so hard it *swangs*”. (ibid.: 14) ”Stomp” (originalen) kan til en viss grad ses på som en funklåt, da de elementene som er nevnt ovenfor er sterkt representert. (Se **eks. 4.1**) Det kan også argumenteres for at korpartiet i **A** fyller den rytmiske rollen gitaren har i funk. Min personlige

vurdering er at bassen kan tolkes som ”sexy”, ved lett synkopering og kopiøs bruk av glissando ved avslutninger, som spiller på den menneskelige stemmen (stønning). (eks. 4.1) Det er imidlertid viktig å huske på at disse elementene tolkes ut fra konvensjoner, men de er like fullt reelle.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Bass' and is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes with syncopation and glissando markings at the end of phrases. The bottom staff is labeled 'Trommer' and is written in a common time signature (C). It features a complex, syncopated rhythm with many rests, represented by 'x' marks above the staff and stems with flags below.

Eksempel 4.1

Repetisjon er en sentral del av remixen, med vekt på bassgangen og trommesporet. Middleton fremsetter to former for repetisjon, *musematic* og *discursive*.⁴¹ (Middleton 1990: 269) Den musematiske repetisjonen er repetisjon av musemer, som bassgangen, og ordet stomp i C. Diskursiv repetisjon er repetisjon av lengre partier. I ”Stomp” er dette representert blant annet ved repetisjonen av A. Musematisk repetisjon er en sentral del av afrikansk-amerikansk musikk, og ifølge Middleton er kirken en sannsynlig kilde for denne praksisen. (ibid.: 282) Middleton diskuterer problematikken ved at repetisjon kan føre til både *plaisir* og *jouissance*. ”To the extent that repetition is defined, precisely as carrying predictability to the limit, it becomes possible to link repetition not (not only?) with the *plaisir* of signification (...) but (but also?) with the possibility of *jouissance*.” (ibid.: 288) Jeg vil hevde at repetisjon i ”Stomp” denoterer en form for kroppslig respons. Grooven er i seg selv i høy grad ”dansbar” ut fra de kulturelle konvensjonene som omgir den. Hawkins beskriver hvordan repetisjon i Club-musikk virker: ”Repetition achieves its seductive edge through heightened levels of endurance.” (Hawkins 2001: 71) Likheten mellom Club-musikk og gospel, er at begge til en viss grad forutsetter at lytteren gir seg hen til musikken, og glemmer tid og sted. Selv om gospelens energi primært er religiøs, er det sider ved repetisjon i gospel som kan sammenlignes med Club-musikk. ”Repetition has much to do with the psychic energy flow that channels our ego and sexual-drive. To this extent, cycles of grooves and reiterated figures in dance tend towards a narcissistic interpretation of pleasure through the flirtatious game of profiling the beat alongside suggestions of transformation and difference.” (ibid.) Hawkins beskriver også forholdet mellom musikken og kroppen: ”Grooving not only emphasises the

⁴¹ Jeg vil fra nå av bruke norsk oversettelse: musematisk og diskursiv.

repetition of the beat but also the *isomorphy* between the body and the music.” (ibid.: 62)
Dette kan sammenlignes med Middletons teori om gester. (Se introduksjon, s. 13)

Ifølge Frith oppleves det erotiske potensialet i musikken, som tidligere nevnt, gjennom det kollektive, og gjennom hvordan musikken gir en følelse av nærvær. ”Stomp” er produsert med tanke på å gi inntrykk av kollektivitet og at det foregår ”live”. Tilropene i bakgrunnen gjør at man nesten kan ”høre” at det er fysisk bevegelse (dans) i bakgrunnen. Dette kroppslige inntrykket forsterkes av Franklins stadige oppfordringer til bevegelse, og kommunikasjon med koret, samt det tekstlige innholdet med fokus på blant annet dans. Sett ut fra det høye nivået av kollektivitet vil det etter mitt syn være hensiktsmessig å se på mye av den nytelsen som er til stede blant utøverne som *plaisir*, med sin vekt på kulturell identitet. På den annen side kan man si at ”Stomp” i egenskap av å være nyskapende (spesielt remixen), destruerer de kulturelle konvensjonene, og med det frigjør subjektet.

Ifølge Tricia Rose har kvinnelige rappere blitt ”uniformly touted as sexually progressive, antisexist voices in rap music.” (Rose 1994: 147) Selv om Salt ikke direkte tar opp slike temaer i ”Stomp”, vil jeg hevde at det følger enkelte konnotasjoner med kvinnelig rap, uavhengig av innholdet, da mening i rap befinner seg på flere plan enn det litterære, semantiske. Rose skriver at det er tre gjennomgangstemaer i kvinnelig rap: ”Heterosexual courtship, the importance of the female voice, and mastery in women’s rap and black female public displays of physical and sexual freedom.”⁴² (ibid.) Salt har i stor grad tatt opp slike temaer i gruppen Salt N’ Pepa, og blant annet satt et feministisk fokus på presentasjon av den svarte kvinnekroppen, med kritikk av oppfatninger om seksualitet. (ibid.: 166-168) Rap er i stor grad fallosentrisk og heteronormativ, og kvinnelige rappere kan i lys av dette skape tvetydighet rundt sin egen seksualitet. Jeg vil hevde at det er flere *skeive* elementer i Salts rap i ”Stomp”, i tillegg til det at hun er en kvinnelig rapper. Salts stemme er i et forholdsvis mørkt leie, og hun rapper med en ”cool”, tilbaketrukket karakter. Selv om hooks ikke nevner det eksplisitt, vil jeg hevde at ”cool” er en egenskap som primært er forbeholdt menn, og i så måte et uttrykk for maskulinitet. Toneleie er som tidligere nevnt en viktig markør for kjønn, og jo mer man fjerner seg fra normen, jo mer subversivt er det, og selv om Salt ikke fremstår som ”mannlig” gjennom sitt toneleie, kan det tolkes *skeivt*. Ved å fremstå som cool, gjør hun også krav på å bli oppfattet som (maskulint) subjekt fremfor (feminint) objekt. Forholdet Franklin har til Salt i ”Stomp” er også interessant. Mens den stereotype, patriarkalske svarte

⁴² En interessant ting å merke seg er at kvinnelige rappere i liten grad har kritisert sexismen hos mannlige rappere, da de har oppfattet solidaritet blant afrikansk-amerikanere og kamp mot rasisme som viktigere. (Rose 1994: 175-182)

maskuliniteten forutsetter et styrkeforhold mellom kjønnene i favør av mannen, sidestiller Franklin seg med Salt ved at han introduserer henne i låten ved å spørre: "Can you help me?" I sum resulterer dette i at begge kan tolkes som noe *skeive*.

Musikkvideoen til "Stomp" (remix) illustrerer flere av punktene jeg har tatt opp i min lesning av låten. Videoen følger mange av spillereglene for mye annen svart musikk, som r&b og rap.⁴³ I korte trekk viser videoen Franklin og Salt, foran koret, med enkelte brudd, hvor det fokuseres på enkeltmedlemmer i koret. (Enkeltord utheves også på andre måter, som "high, up to the sky" som ledsages av et bilde av en person som hopper høyt, og "around" som ledsages av en sirkelbevegelse av den ene armen over hodet.) Videoen er innspilt i en idrettshall, og man kan til stadighet se basketballkurver i bakgrunnen, hvilket understreker den urbane konteksten.⁴⁴ Idrett har ifølge Majors også stor betydning for svarte menns appropriasjon av "cool pose". "Black males who live in poor black communities have taken a previously white-dominated activity and constructed it as an arena in which they find accesible recreation, entertainment, stimulation, and opportunities for self-expression and creativity." (Majors 2001: 213) Det er imidlertid problematiske sider ved cool pose, og spesielt i forhold til sport, "because it comes at the expence of educational advancement and other intellectually oriented activities that are integral aspects of the dominant forms of masculine power and success today". (ibid.: 215) Dette kan også bidra til å underbygge forestillingen om svarte menn *som kropp*. Cool pose kan også innebære de negative sidene ved cool som hooks nevner, med sexisme og kvinneundertrykking som resultat, noe Majors kaller "hegemonic masculinity". (ibid.)

Franklin opptrer i forskjellige klær gjennom hele videoen, fra hvit dress (presteaktig) til tidsriktig urban mote (b-boy). Resten av utøverne er også moteriktig kledd, og understreker Portia Maultsbys påstand om betydningen av stil og klær i afrikansk-amerikansk kultur. (Maultsby 1990: 189) (I cd-coveret blir Nike og RP55 (hip-hop inspirert klesprodusent) takket for å ha bidratt med klær til videoen.)

Gjennom hele videoen danser koret. Når de står oppstilt som et kor består dansingen i begynnelsen av videoen stort sett av sidelengs tripping på stedet med bena, mens armer og skuldrer gjør større og tydeligere bevegelser. Utover i videoen stiger intensiteten i dansingen i takt med musikken, mot et ekstatisk høydepunkt ved slutten, hvor kormedlemmene opptrer

⁴³ Videoen er regissert av Darren Grant, som også har regissert videoer for blant annet Destiny's Child, Aaliyah og Gangstarr, i tillegg til en spillefilm. For videografi, se: <http://www.mvdbase.com/tech.php?last= Grant&first= Darren> [Lesedato: 08.04.2006]

⁴⁴ Nelson George har diskutert betydningen basketball har hatt i hip-hop. (George 2005)

individuellt og meget intensivt, med innslag av headbanging og store bevegelser med overkroppen, mens armene er i været eller klapper. Franklins dansing er stort sett mer kontrollert og neddempet enn kormedlemmenes. I begynnelsen av videoen beveger han stort sett bare armene, og da i små, kontrollerte bevegelser. Ellers utvikler også han bevegelsene i takt med musikken, og er mer intensiv mot slutten, men alltid på et lavere nivå enn kormedlemmene. Unntaket fra dette er når koret ikke er oppstilt bak Franklin. Ved flere anledninger brytes bildet opp og viser enkeltmedlemmer som beveger seg mellom de andre kormedlemmene og danser individuelt. De som står rundt danser også individuelt, men ikke like markant som personen(e) i midten. Disse seksjonene har preg av å være tatt opp på en form for fest. De eneste gangene Franklin tillater seg eksesser er når han opptrer som midtpunktet i disse seksjonene, og i større grad fremstår som en del av helheten. I disse situasjonene blir han også filmet nærmere, og fra livet og opp. De bevegelsene som bidrar til det noe eksessive uttrykket utgjøres hovedsakelig av store bevegelser frem og tilbake med hodet og/eller overkroppen, til tider med øynene lukket, mens armene gjør store og til tider tilsynelatende ukontrollerte fakter. Til tider kan dette oppfattes som om han nesten er i transe. På et punkt (3'22) retter han oppmerksomheten direkte mot sin egen kropp ved å slå seg på brystet med begge hendene, i et bildeutsnitt hvor kun overkroppen (uten hodet) er med.

Videoen illustrerer hvordan Franklin approprierer ulike former for maskulinitet gjennom klær, stil, omgivelser, bevegelse og i forhold til menneskene rundt ham. Ved stadig å plassere seg ved siden av en (attraktiv) kvinne understreker han sin maskuline kjønnsidentitet. Samtidig brytes dette bildet ved at han til tider oppgir sin lederposisjon, beveger seg blant kormedlemmene, og opptrer *skeivt*.

Ifølge Laura Mulvey har forhold mellom kjønn stor betydning for *blikket* i film. "Pleasure in looking has been a split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly." (Mulvey 1989: 19) Blikket kan forekomme utenfra (kameraet) eller internt i teksten. Det eksterne blikket i "Stomp" er svært aktivt, ved kontinuerlig kamerabevegelse og raske klipp, synkronisert med musikken. Internt forekommer "the male gaze" av og til med Franklin som aktiv, og Salt som passiv. Disse kjønnsrollene er interessante, ettersom svarthet, som beskrevet tidligere i dette kapitlet, på mange måter har blitt sett på som en metafor for femininitet. Sann sett kan man si at Franklin veksler mellom å være innehaver av blikket, og gjenstand for det. Franklin som gjenstand for blikket synes sterkest når han opptrer som en del av gruppen (se 3'08-3'25). Når han står foran koret, oppfyller han flere av forutsetningene for normativ (hvit) maskulinitet ved å fremstå som hevet over kroppslig eksess, kontrollert og "i

førersetet”, samtidig som han er posisjonert ved siden av en kvinne. Ved å bli en del av gruppen mister han noe av maskuliniteten, mens den kollektive, erotiske nytelsen tilsynelatende øker. Det kan være fristende å utvide ideen om ”the male gaze” til å inkludere ”the white gaze”. På den måten konstruerer blikket *svarthet*. Butler har omtalt ”the white gaze” som eksotiserende i sin kritikk av filmen *Paris is Burning*. (Butler 1993: 135) I begge tilfellene kan man dedusere at normen definerer avviket. Resultatet blir således objektivisering, hvorav en effekt er feminisering. Å inkorporere ”the white gaze” kan også medføre en ytterligere passivisering av objektene.

Stil og klær forårsaker også et spill med kjønnsartikulasjon. Flere av kvinnene i koret bruker til tider sportsklær, med et tydelig maskulint tilsnitt. Et slikt spill med stil kan bidra til *skeiving*, samtidig som det understreker det feminine, ved at det kan oppfattes som åpenbare anomalier i forhold til ”korrekt” feminin opptreden.

Oppsummering

Jeg har i dette kapittelet søkt å vise hvordan stereotyper rundt svarte menn og maskulinitet blir konstruert i forhold til normen, hvit heteroseksuell maskulinitet. Et sentralt poeng i konstruksjonen av svarte menns seksualitet er det tvetydige ved at de har blitt sett på som over-maskuline (seksuelt) samtidig som de har blitt feminisert, premisser som ligger til grunn for den historiske dehumaniseringen av svarte menn. Svarthet kan i en slik (feminiserende) sammenheng ses som en metafor for kjønn. Denne usikkerheten preger svarte menn den dag i dag, og viser seg blant annet i sexisme og vold (som det selvfølgelig også finnes andre årsaker til), som kan ses på som appropriasjon av stereotypiske oppfatninger av svarte menn.

Som en forklaringsmodell har vi sett betydningen av performativitet for identitetskonstruksjon. Rase, kjønn og seksualitet er i stor grad resultat av *performances* som oftest tar form av appropriasjon av normer. Performativiteten ligger i repetisjonen av disse, satt i system. Appropriasjonsmomentet er viktig å få med seg, da *performance* ikke er et valg. Det må også understrekes at *performance* ikke er et uttrykk for identiteten, men konstituerende for denne. I forhold til svarte menn får dette en problematisk side ettersom forventningene til svarte menns maskulinitet til en viss grad er i konflikt med normativ (hvit) maskulinitet, noe som kan føre til kvinnehat og sexisme.

Musikk kan illustrere og problematisere disse perspektivene, og gjennom å tolke musikken kan man få verdifull informasjon om hvilke identiteter som konstrueres gjennom den. Jeg har prøvd å vise hvordan Kirk Franklin, gjennom ”Stomp”, problematiserer sin egen

maskulinitet og iscenesetter seg selv både som følsom og ”ærlig”, samtidig som han har patriarkalske og heteronormative tendenser. Franklins flertydige maskulinitet kommer sterkt til syne i videoen, hvor hans auditive deltakelse i stor grad konnoterer skeivhet, ved hyppig bruk av eksess og sang/roping i toneleier man ”normalt” tillegger kvinner. Dette reflekteres også til en viss grad i hans opptreden i videoen, men her er det hovedsakelig hans appropriasjon av ”cool” som står i fokus, ved at han fremstår som kontrollert og balansert, enten i dress eller urban mote, mens han er omgitt av intensiv, fysisk bevegelse. Vi har også sett hvordan det i en religiøs sang kan åpnes for flere former for nytelse, også kroppslig, og i forlengelsen av det, seksuell nytelse. Det må understrekes at problematiseringen skjer i forhold til ytre, påførte normer, og ikke kan sies å ligge implisitt. Spesielt problematisk er det når kulturelle konvensjoner, som vokalbruk og betydningen av dans i afrikansk-amerikansk musikk, får en annen betydning sett fra en annen synsvinkel. Jeg vil allikevel hevde at de lesningene som forekommer i dette kapittelet er relevante og plausible, da det er vanskelig å snakke om afrikansk-amerikansk kultur som en klart atskilt størrelse, selv om man fornemmer en viss ”annerledeshet”.

5. Oppsummering og konklusjon

I denne oppgaven har vi sett at identitetskonstruksjon langt på vei bærer preg av å være påtvunget av ytre normer og forventninger. Selv om normene er avgrensede, åpner det performative for en rekke handlingsmuligheter, som gir rom for mangefasettede identiteter.

I kapittel 2 så vi hvordan Kirk Franklin og "Stomp" kan plasseres i en historisk sammenheng og med det oppnå større forståelse for hvordan religiøs identitet uttrykkes. Grunnet gospelens posisjon i det afrikansk-amerikanske samfunnet må gospel ses på som et uttrykk for religiøsitet. Enkelte har kritisert gospelartister for å "svikte" dette grunnlaget når de har latt seg inspirere av musikk fra andre sjangere, fra begynnelsen av forrige århundre og frem til vår tid. Dette gjerne i forhold til normer appropriert fra den hvite kulturen. Som oftest har beskyldningene blitt begrunnet i konnotasjoner musikken bærer med seg, spesielt i forhold til seksualitet, og situasjoner hvor den har blitt brukt. Artistene har imidlertid hevet seg over kritikken, og uttrykk som en gang ble oppfattet som subversive har med tiden blitt stående som representative for stilen. Graden av religiøsitet kan uttrykkes performativt, som vi så i min lesning av "Stomp". Jeg vil hevde at jo mer låten kan identifiseres som gospel, jo mer tydelig er den religiøse identiteten. Franklin selv hever seg over dette ved å si at det er tekstene (ordene) som konstituerer religiøsiteten. Etersom gospel i så stor grad er en synkretisk stil kan det også være fruktbart å se på eklektisme som konstituerende for stilen. Man kan også argumentere for at "Stomp" er et resultat av Signifyin(g) i forhold til sjangeren gospel. Et annet viktig poeng er at gospel har stått i nær forbindelse med markedskreftene, og dermed kan kategoriseres som populærmusikk, hvilket impliserer at tanken om gospel som et autentisk uttrykk for "folket" må tas opp til vurdering.

I enda større grad enn religiøs identitet kan det sies at gospel er et uttrykk for kulturell identitet, og "svarthet". "Rase" er, som vi så i kapittel 3, i stor grad en sosial konstruksjon, som utgjøres av de felles erfaringene en kultur gjør seg, spesielt i forhold til motstand. Her kommer gospel inn, som gjennom den svarte kirken har vært et samlende og eskapistisk element, en kilde til støtte og håp. Den svarte kirken har mistet mye av sin tidligere posisjon, men jeg vil hevde at gospel allikevel er en solid markør for afrikansk-amerikansk kultur. En interessant detalj å merke seg er at klassetenkning kom før rasetenkning når det gjaldt å plassere afrikanerne, noe som understreker de økonomiske, og sosiale sidene ved "rase". "Rase" uttrykkes også performativt, noe som er spesielt tydelig i forhold til afrikanismer, både

musikalske og stilistiske. Nærheten til Afrika som et premiss for svarthet ser man også lokalt, ved at mennesker fra sørstatene ble sett på som mer "afrikanske" (og med det svarte) enn de fra nordstatene.

Vi har også sett hvor ustabil kategorien "svart musikk" er. Selv om man oppfatter en viss "annerledeshet" er det vanskelig å sette fingeren på hvor denne ligger. Til en viss grad kan man si at det er "det afrikanske" i musikken som gjør den svart. Spørsmålet blir da hva det er som utgjør det afrikanske. Å se på enkelte musikalske strukturer som konstituerende er, som Tagg (1989) har påpekt, problematisk og duger ikke som premiss alene, selv om det er elementer som er mer fremtredende i svart musikk enn i andre stiler det er naturlig å sammenligne med. Andre kategoriseringer bærer preg av biologisk essensialisme. Spesielt er dette tydelig når man forsøker å definere svart musikk som "kroppslig" musikk, kontra "intellektuell" musikk (ofte vestlig kunstmusikk). Den innfalsvinkelen jeg mener er mest fruktbar er å se på det dialogiske som typisk for svart musikk, både i produksjon og anvendelse. Maultsby (1990) ser på det kollektive som et slikt premiss, hvordan musikk blir sett på som "a communal/participatory group activity". (Maultsby 1990: 205) Gilroy utvider dette til å gjelde hele det afrikanske diaspora, og foreslår å se på musikken som "a changing same", hvor enkelte strukturer (ikke musikalske men sosiale) ligger til grunn, noe som åpner for synkretisme i en autentisk sammenheng. Dette viser seg i musikken gjennom Signifyin(g), som jeg har gitt flere eksempler på i min lesning av "Stomp". Signifyin(g) åpner for kollektivitet både innad i et musikkstykke, og mellom ulike musikkstykker. Ved anvendelse av Signifyin(g) iscenesetter Franklin (og resten av utøverne) seg i forhold til "rase" og fremstår som typiske representanter for afrikansk-amerikansk kultur. Det kollektive i musikken viser seg også gjennom "basing" og "blending". (Goosman 1997)

Det kanskje mest problemfylte området for afrikansk-amerikanske menn er i forhold til maskulinitet og seksualitet. Dette er et område som vi har sett er dominert av stereotyper med opphav i kolonialismen og slaveriet. Frykten for, og behovet for å kontrollere, svarte menns seksualitet har resultert i mye vold og elendighet. I kapittel 4 har vi sett hvordan rase (svarthet), kjønn og seksualitet henger sammen når det gjelder å konstruere svarte menn. Spesielt interessant er det å se hvordan femininitet og svarthet på mange måter har blitt sidestilt, som kropp, ut fra normative oppfatninger om maskulinitet som primært cerebral. Svarte menn har også blitt feminisert ved at de har blitt hindret i å oppfylle patriarkatet (heteronormativ maskulinitet), noe som har skapt myten om det svarte matriarkatet. I forsøk på å "gjenreise" sin maskulinitet har svarte menn tydd til blant annet sexisme, vold og "cool

pose”. Musikk problematiserer dette ytterligere ettersom det har blitt sett på som en feminin aktivitet.

I min analyse av ”Stomp” i kapittel 4 var det et fokus på *queering* og kroppslige (seksuelle) konnotasjoner og denotasjoner. Dette er problematisk, grunnet kirkens negative forhold til homofili, samt kristne ledes forsøk på å holde religion og seksualitet atskilt. (McClary 2000: 19) Allikevel er det tydelig at kroppslig nytelse er en del av gospel man må ta hensyn til, da det er en realitet. Gospelartister oppfattes heller på ingen måte som aseksuelle, noe Mahalia Jackson og mannlige kvartettsangere er et eksempel på. (Se kap. 2) Franklin har også opplevd at publikum (jeg vil anta den kvinnelige delen) har revet av han klærne under konserter. (Darden 2004: 318) Kroppen oppleves i gospel primært gjennom stemmen (the grain of the voice), og da i særdeleshet gjennom eksess, som kan føre til *jouissance*. En annen kilde til kroppslig nytelse er rytme. Jeg vil hevde at rytme til en viss grad kan denotere kropp og bevegelse ved isomorfi, men i hovedsak er det konvensjoner som står bak. Selv om jeg stort sett har beskrevet kroppslig nytelse i ”Stomp” vil jeg på ingen måte avvise den religiøse nytelsen som jeg vil anta at ligger til grunn. Mitt poeng er at de to formene for nytelse ikke nødvendigvis er så ulike, spesielt i forhold til hvordan de fysisk oppleves. Min lesning argumenterer også i høy grad for at *the sacred erotic* i høy grad er levende i gospel.

De ulike eksemplene av *queering* er i stor grad resultat av avvik i forhold til normativ, patriarkalsk maskulinitet. Det som da er problematisk er at flere av disse avvikene er konvensjoner i gospel (eksessiv vokal, følsomhet, teatralitet). (Allikevel ser vi at dette blir sett på som *skeivt* også innenfor den afrikansk-amerikanske kulturen.) Denne dissonansen mellom stilistiske konvensjoner og samfunnsnormer kan også relateres til et høyere plan. Man kan spørre seg om de seksuelle konnotasjonene i gospel kun eksisterer utenfor, mens det internt er uttrykk for religiøsitet?

Vi har mer spesifikt sett hvordan Franklin konstruerer sin identitet gjennom en bestemt låt. I forhold til han personlig er det tolkningene i kapittel 4 som er mest interessante, spesielt hvordan han gjennom *performance* plasserer seg i forhold til ulike normer for kjønn, rase og seksualitet. Hans mangefasetterte maskulinitet vitner om en person som ikke vil innpasses i avgrensede stereotypiske kategorier, men gjør krav på å definere seg selv.

Hvis jeg skal komme med et enkelt svar på problemstillingen min må det bli at identitet i gospel i stor grad konstrueres ved å plassere seg i forhold til normer og stereotyper, og skal man forstå hvordan konstruksjonen foregår, må man også kjenne de sosiale og historiske betingelsene som ligger til grunn for disse normene og stereotypene. Selve realiseringen må,

som jeg nevnte innledningsvis, ses på som *performance*, som i stor grad består av appropriasjon av normer og forventninger om hvordan svarte menn skal være.

Så vidt meg er bekjent har spørsmål om seksualitet i gospel i liten grad blitt tatt opp tidligere, og i så måte har jeg møtt en av målsetningene mine for denne oppgaven ved å komme dette i møte. Det er også tydelig at gospel langt på vei må ses på som populærmusikk, et syn med subversive undertoner, som åpner for en diskusjon rundt autenticitet, og i forlengelsen av det, religiøsitet.

Jeg vil avslutte med noen linjer fra Kirk Franklin & the Family's første hit, "Why we sing", som beskriver hva Franklin selv mener er essensen i hans musikk..

*And if somebody asks you
Was it just a show
Lift your hands and be a witness
And tell the whole world
No!*

*I sing because I'm happy
I sing because I'm free
His eye is on the sparrow
That's the reason why I sing
Glory hallelujah!
You're the reason why I sing*

Litteraturliste

- Agawu, Kofi (2003): "Contesting Difference: A Critique of Africanist Ethnomusicology", i: *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. Clayton, Herbert, Middleton (red.). New York – London: Routledge
- Andreasen, Robin O. (2000): "Race: Biological Reality or Social Construct?", i: *Philosophy of Science*, Vol. 67, Supplement. Proceedings of the 1998 Biennial Meetings of the Philosophy of Science Association. Part II: Symposia Papers (Sep., 2000)
- Barthes, Roland (1977): *Image Music Text*. London: Fontana.
- Bowman, Rob (2003): "The determining role of performance in the articulation of meaning: the case of 'Try a Little Tenderness'", i: *Analyzing Popular Music*. Allan F. Moore, (red.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Boyer, Horace Clarence (1985): "A Comparative Analysis of Traditional and Contemporary Gospel Music", i: *More Than Dancing: Essays on Afro-American Music and Musicians*. Irene V. Jackson (red.). Westport – London: Greenwood Press.
- Boyer, Horace Clarence (1995): *The Golden Age of Gospel*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press.
- Brackett, David (2000): *Interpreting Popular Music*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Butler, Judith (1993): *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York – London: Routledge.
- Butler, Judith (1999): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York – London: Routledge. (10th Anniversary Edition.)
- Cashmore, Ellis (1997): *The Black Culture Industry*. London – New York: Routledge.
- Cook, Nicholas (2003): "Music as Performance", i: *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. Clayton, Herbert, Middleton (red.). New York & London: Routledge
- Dame, Joke (1994): "Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato", i: *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas (red.). New York – London: Routledge.
- Darden, Robert (2004): *People Get Ready! A New History of Black Gospel Music*. New York-London: Continuum.
- Dixon, Robert M. W. og John Godrich (2001): "Recording the Blues", i: *Yonder Come the Blues*. Oliver, Russell, Dixon, Godrich og Rye. Cambridge: Cambridge University Press.
- Floyd, Samuel A., Jr. (1991): "Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black

- Music Inquiry”, *Black Music Research Journal*, Vol. 11, No. 2, s. 265-287
- Floyd, Samuel A., Jr. (1995): *The Power of Black Music: Interpreting its History from Africa to the United States*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Franklin, Kirk m/ Jim Nelson Black (1998): *Church Boy*. Nashville: Word Publishing.
- Frith, Simon (1996a): ”Music and identity”, i: *Questions of cultural identity*. Stuart Hall & Paul du Gay (red.): London: Sage Publications.
- Frith, Simon (1996b): *Performing Rites*. Oxford: Oxford University Press.
- George, Nelson (2005): *Hip Hop America*. London: Penguin.
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London – New York: Verso.
- Gilroy, Paul (2000): *There Ain't No Black in the Union Jack: The cultural politics of race and Nation*. London – New York: Routledge Classics Edition. (Først utgitt i 1987)
- Goosman, Stuart L. (1997): ”The Black Authentic: Structure, Style, and Values in Group Harmony”, *Black Music Research Journal*, Vol. 17, No. 1, s. 81-99.
- Hawkins, Stan (2001): ”Joy in repetition!”, i: *Studia Musicologica Norvegica*, Vol. 27.
- Hawkins, Stan (2002): *Settling the Pop Score*. Aldershot: Ashgate.
- Hawkins, Stan (2005): ”Overskridende maskulinitet i popmusikken: Skeiv teori og det Mannlige pågangsmot”, i: *Arr* 3/2005.
- Heilbut, Anthony (1997): *The Gospel Sound: Good News and Bad Times*. New York: Limelight. 6. utg.
- hooks, bell (2004): *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. New York – London: Routledge.
- Ihle, Ole Martin (2005): ”Jesus i miksen”, i: *Morgenbladet*, 11.-17. november 2005, s. 26-28.
- Jim Crow law*. (2006). Encyclopædia Britannica. URL: <http://search.eb.com/eb/article-9043641> [Lesedato 21.02.2006]
- Keil, Charles (1991): *Urban Blues*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Kerman, Joseph (1985): *Musicology*. London: HarperCollins.
- McClary, Susan (1991): *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan & Robert Walser (1994): ”Theorizing the Body in African-American Music”, *Black Music Research Journal*, Vol. 14, No. 1, s. 75-84.

- McClary, Susan (2000): *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- McKenzie, Jon (2001): *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London – New York: Routledge.
- Majors, Richard (2001): “Cool Pose: Black Masculinity and Sports”, i: *The Masculinities Reader*. Stephen M. Whitehead og Frank J. Barrett (red.). Cambridge – Malden: Polity.
- Maultsby, Portia K. (1990): “Africanisms in African-American Music”, i: *Africanisms in American Culture*. Joseph E. Holloway (red.). Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press
- Mercer, Kobena og Isaac Julien (1988): “Race, Sexual Politics and Black Masculinity: A Dossier”, i: *Male Order: Unwrapping Masculinity*. Rowena Chapman, Jonathan Rutherford (red.) London: Lawrence & Wishart.
- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*. Milton Keynes – Philadelphia: Open University Press.
- Middleton, Richard (2000a): “Introduction: Locating the Popular Music Text”, i: *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Richard Middleton (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Middleton, Richard (2000b): “Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap”, i: *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Richard Middleton (red.). Oxford: Oxford University Press.
- Middleton, Richard (2003): “Locating the People: Music and the Popular”, i: *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. Clayton, Herbert, Middleton (red.). New York – London: Routledge
- Miller, Edward D. (2003): “The Nonsensical Truth of the Falsetto Voice: Listening to Sigur Rós”, *Popular Musicology Online*, issue 2.
- Moore, Allan F. (red.) (2003): *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mulvey, Laura (1989): “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, i: *Visual and Other Pleasures*. Laura Mulvey. Houndmills – London: MacMillan
- Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins (red.) Aldershot – Burlington: Ashgate, 2004.
- Neal, Mark Anthony (1999): *What the Music Said: Black Popular Music and Black Popular Culture*. New York – London: Routledge.
- Negus, Keith (1996): *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity.

- Ramsey, Guthrie P., Jr. (2003): *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, og Chicago: Center for Black Music Research.
- Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Richard Middleton (red.). Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover – London: Wesleyan University Press.
- Segal, Lynne (1990): *Slow motion: Changing masculinities, Changing Men*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Steinskog, Erik (2004): “Kærlighedens hysterisering? Passion og exces i operaen”, *Kulturo: Tidsskrift for moderne kultur*. Nr. 18/2004.
- Stokes, Martin (1994): “Introduction: Ethnicity, Identity and Music” i: *Ethnicity, Identity and Music*. Martin Stokes (red.). Oxford: Berg Publishers.
- Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Hetero-Sexuality*. Calvin Thomas (red.). Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Tagg, Philip (1989): “Open Letter: Black Music, Afro-American Music, and European Music.” *Popular Music* 8:3 (Oktober 1989), 285 – 298.
- Tagg, Philip (1999): *Introductory notes to the Semiotics of Music*.
- Tasker, Yvonne (1993): *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London - New York: Routledge.
- Thomas, Calvin (2000): “Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Hetero-Sexuality”, i: *Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Hetero-Sexuality*. Calvin Thomas (red.). Urbana – Chicago: University of Illinois Press.
- Titon, Jeff Todd (2003): ”Textual Analysis or Thick Description?”, i: *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. Clayton, Herbert, Middleton (red.). New York – London: Routledge
- Tomlinson, Gary (1984): ”The Web of Culture. A Context for Musicology”, i: *19th Century Music*. University of California Press.
- Vincent, Rickey (1996): *Funk: The Music, The People, and The Rhythm of The One*. New York: St. Martin’s Griffin.
- Walser, Robert (2003): “Popular music analysis: ten apothegems and four instances”, i: *Analyzing Popular Music*. Allan F. Moore (red.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ward, Brian (1998): *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Westbrook, Alonzo (2002): *Hip Hoptionary: The Dictionary of Hip Hop Terminology*. New York: Harlem Moon.

Whiteley, Sheila (2004): "Introduction: Rap and Hip Hop: Community and Cultural Identity", i: *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Whiteley, Sheila, Andy Bennett og Stan Hawkins (red.). Aldershot – Burlington: Ashgate.

Østerberg, Dag (2003): *Sosiologiens nøkkelbegreper*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag. (6. utg.)

Diskografi

Franklin, Kirk:

Kirk Franklin & the Family, Sparrow (1993)

Kirk Franklin & the Family Christmas, Interscope (1995)

Whatcha lookin' 4, Gospocentric (1995)

God's Property from Kirk Franklin's Nu Nation, B-Rite/Interscope (1997)

The Nu Nation Project, Interscope (1998)

The Rebirth of Kirk Franklin, Gospocentric (2002)

Hero, Gospocentric (2005)

Funkadelic:

The Original Cosmic Funk Crew, Metro (2000)

Rance Allen Group:

Best of the Rance Allen Group, Stax (1988)

Walker, Hezekiah:

Live in London at Wembley, Verity (1997)

Appendiks

Appendiks I: Formskjemaer med tekst

Stomp (remix) samlet tid 5'05		
	Kor	Kirk Franklin
Intro 8 t		For those of you that think that gospel music has gone to far. You think we've gotten to radical with our message. Well, I've got news for you. You ain't heard nothin yet, and if you don't know, now you know. Glory, Glory! Whoo! Haha. You better put them hands together and act like you know up in here. GP!
A 24 t	Lately I've been going through some things that really got me down I need someone somebody to help me come and turn my life around I can't explain it, I can't obtain it. Jesus your love is so, it's so amazing. It gets me high up to the sky, and when I think about your goodness it makes me wanna stomp Makes me clap my hands. Makes me wanna dance and stomp. My brother can't you see I got the victory	Put your hands together. Come on! I feel like having some church up in here. Come on. Say. Aha, aha. Hallelujah Haha. You can't take my joy devil Makes me clap. Say. You better put them hands together and have a holy ghost party with me, uh.
Mellom-Spill 4 t	Stomp	...can I get a witness up in here Whoo
A 24 t	(rep.)	Put your hands together (x2) Aah hallelujah. Come on and say it with me GP, I can't Can't obtain. Jesus your love. Hallelujah What does it do ya'll? Where to? Oh, when I think of His goodness Come on and tell me what you wanna do Oooh yeah. Put them together, say. Uh. Put your hands together uh, come on put your hands together
Mellom-Spill 4 t	Stomp	Young people, if you don't mind I feel like having a little church in here. Because the devil is alive...come on, so can you help me?
B (rap) 8 t	When I think about the <u>goodness</u> and <u>fullness of God</u> Makes me <u>thankful</u> pity the hateful I'm <u>grateful</u> . The Lord brought me <u>through this far</u> Trying to be cute when I <u>praise him raise him high</u> I keep the <u>live beat bumping</u> . Keep it <u>jumping</u> . make the Lord feel <u>something</u> Ain't no shame in my game <u>God's Property</u> Kickin' it with Kirk ain't no <u>stoppin' me</u> Yeah stomp	Come on Hallelujah Aha, aha, aha. Say, say GP are you with me?
C 8 t	oh yeah we having church we ain't going nowhere. (x4)	GP are you with me? Say, say GP are you with me? Whoo, GP are you with me? Come on, say.
D 8 t	Stomp. Makes me clap my hands. Makes me wanna dance and stomp My brother can't you see I got the victory	Come on, makes me clap Ooh, I feel it all in my feet now, come on and say
E 8 t	Stom-p, stom-p, stom-p, stom-p, stom-p, stom-p, stom-p, stom-p	All my people say. Everybody say. All my folk say. Everybody, everybody. Uh. GP are you with me?
C Bassolo 8 t	(rep.)	
E 8 t		...My cousin say. My brother say. My sister say.
F 4 t	I promise the stomp, the whole stomp, nothing but the stomp	It ain't over. It ain't over.
E 4 t	(rep.)	Put them hands together
C →	(rep.)	

Stomp (original mix) samlet tid 5'38		
	Kor	Kirk Franklin
Intro 10 t		For those of you that think that gospel music has gone to far. You think we've gotten to radical with our message. Well, I've got news for you. You ain't heard nothin yet, and if you don't know, now you know. Glory, Glory! Whoo! Haha. You better put them hands together and act like you know him up in here. GP ⁴⁵ !
A 24 t	Lately I've been going through some things that really got me down I need someone somebody to help me come and turn my life around I can't explain it, I can't obtain it. Jesus your love is so, it's so amazing. It gets me high up to the sky, and when I think about your goodness it makes me wanna stomp Makes me clap my hands. Makes me wanna dance and stomp. My brother can't you see I got the victory	Put your hands together. Come on! I feel like having some church up in here. Come on. Say. Aha, aha. Hallelujah Haha. You can't take my joy devil Makes me clap. Say. You better put them hands together and have a holy ghost party with me, uh.
Mellom-Spill 4 t	Stomp	...can I get a witness up in here Whoo
A 24 t	(rep.)	Put your hands together (x2) Aah hallelujah. Come on and say it with me GP, I can't Can't obtain. Jesus your love. Hallelujah What does it do ya'll? Where to? Oh, when I think of His goodness Come on and tell me what you wanna do Oooh yeah. Put them together, say. Uh. Put your hands together uh, come on put your hands together
Mellom-Spill 4 t	Stomp	Everybody that's been washed in the blood of the lamb. Come on, get up off your feet, and let's have a holy ghost party together. GP say!
B' 8 t	Aaah, Aaah/Stomp on the enemy, 'cause I've got the victory	Say, say GP are you with me?
C 8 t	Oh yeah we having church we ain't going nowhere (x4)	GP are you with me? Say, say GP are you with me? Whoo, GP are you with me? Come on, say.
D 8 t	Stomp. Makes me clap my hands. Makes me wanna dance and stomp My brother can't you see I got the victory	Come on, makes me clap Ooh, I feel it all in my feet now, come on and say.
E 8 t	Stom-p, stom-p, stom-p, stom-p, stom-p, stom-p, stom-p, stom-p	All my people say. Everybody say. All my folk say. Everybody, everybody. Uh. GP are you with me?
C 8 t	(rep.)	
E 8 t	(rep.)	...My cousin say. My brother say. My sister say.
F 4 t	I promise the stomp, the whole stomp, nothing but the stomp. (Aaa...)	It ain't over. It ain't over.
E 4 t	(rep.)	
C 8 t	(rep.)	
E 4 t	(rep.)	
F →	(rep.)	

⁴⁵ Som en digresjon kan det nevnes at g.p. i følge Alonzo Westbrooks ordbok for hip-hop terminologi skal bety "general principle, to follow the established rule as the reason for action" (Westbrook 2002: 58)

Appendiks II: Oversikt over sporene på CD-en

1. Stomp (remix)
2. Stomp (original mix)
3. One nation under a groove

Musikkvideoen ligger som fil på CD-en. Kan vises på de fleste datamaskiner.

Sammendrag

Med hovedvekt på svart maskulinitet, tar denne oppgaven for seg identitetskonstruksjon i afrikansk-amerikansk gospel. Sentralt står tanken om performativitet som konstituerende for identitet. Spillet som etablerer identitet foregår i stor grad rundt parametrene kjønn, rase, seksualitet, og i denne oppgavens kontekst, religiøsitet. Forholdet mellom seksualitet og religiøsitet, og muligheten for kroppslig nytelse i gospel blir tatt opp her.

Svarte menn har gjennom historien blitt definert gjennom stereotyper, de fleste av dem av seksuell karakter, under den overordnede dikotomien som behandler svarte som kropp (body), og hvite som sinn (mind). Oppgaven tar for seg opprinnelsen til disse og ser på hvordan svarte menn plasserer seg i forhold til dem i dag.

Autentisitet i forhold til religiøsitet og rase (svarthet) vil også bli tatt opp. Et poeng i denne oppgaven er at gospel langt på vei må ses på som populærmusikk, styrt av kommersielle interesser. Betydningen av rase for kulturell identitet vil også bli diskutert.

Perspektivene i oppgaven vil bli illustrert gjennom tolkning av låten "Stomp" av gospelartisten Kirk Franklin.