



*One magic*

*day he*

*came my way...*



En lesning av Kurt Ellings  
jazzvokal med utgangpunkt i standardlåten  
'Nature Boy'

**Elisabeth Gjørsvik**  
**Hovedoppgave musikk**

**Musikkvitenskaplig institutt**  
**Universitetet i Oslo**  
**Våren 2007**



## Forord

Med hovedfagsstudiene har nye erfaringer har vært gjort: Fra starten med studieopphold i solfylte California, Santa Monica, UCLA og USI, til gjestfrie Salford University i Manchester, videre til mer trauste omgivelser på instituttet ved lesesalsplass 11. Her har jeg kunnet dukke uforstyrret ned i bøkene som har utfordret meg med sine problemstillinger, det har vært interessant, provoserende, frustrerende og fornøyet.

Takk til studievenner gjennom alle år med musikkstudier på Blindern, dere har bidratt til gode opplevelser både innenfor og utenfor ”huset”.

Takk til Ingeborg for lesning av materialet, og møter med inspirerende fagprat. Korrekturleserne Peggy og Hans for god hjelp. Åsmund for oppmuntrende ”UB-lunsjer” og språkvask. En stor takk til Monica for og alltid holde ”linjen” åpen fra Antarktiske strøk – Oslo. Agatha, Birgitte, Ingvill og Maria for at dere lettet innspurten.

Takk til min veileder Stan Hawkins for faglig entusiasme som har gitt meg innsikt i et stort fagområdet. Med hans stadige oppfordring til en kritisk tilnærming, vil jeg ta dette med meg videre å forsette og stille spørsmål.

Min aller største takk går til familien på Tingvoll, for at de har gitt meg oppmuntring og stor støtte gjennom alle årene på hovedfag: Mamma, Gustav, Borghild, lille Ola og Vebjørn!



# Innholdfortegnelse

<b>KAP. 1 INTRODUKSJON</b>	1
<i>Lidenskapen til jazzsangen - standardlåten - og jakten på den ultimate vokalisten</i>	1
Kulturell tilhørighet i jazz'en	2
Identitetsmarkør – bekreftelse og sosial utforming	3
Tydeliggjøring av identitetsspørsmålet	4
Swing, improvisasjon og en felles musikalsk puls	6
Improvisert sang – en stemmebruk som lå nærmere	7
Getting into the groove	7
<i>Gjennombrudd</i>	8
<i>Hypotese og Problemstilling</i>	9
<i>Populærmusikk som forskning</i>	10
<i>Metode og teorivalg</i>	11
Generelt teoretisk grunnlag	11
Musikkteoretisk grunnlag	17
Vokalteknikk i rytmisk sang	19
Sadolins grunnleggende funksjoner	21
Twang	24
Effekter – Distortion	24
<i>Jazz som forskning</i>	25
Ideologi i tradisjonell musikkvitenskap	26
<i>Populærmusikkens ”vitenskapelige problem”</i>	28
<i>Tanker bakenfor det postmoderne konseptet</i>	31
<i>Kunstverket som tekst</i>	34
<i>Autentisitet</i>	35
Avgrensning	40
<b>KAP. 2 VOKALJAZZ I EN KULTURELL KONTEKST</b>	41
<i>Presentasjon</i>	41
Scat-sangens opprinnelse	42
<i>Ellings repertoar og Nature Boy som låt</i>	43
Låten	44
<i>Kurt Elling i en kulturell kontekst</i>	45
1980-tallet: Nedgangstider i repertoar – rock/teknologi og frijazz	45
90-tallets renessanse og uttrykk i dag: Mainstream – samtidjazz – crossover	47
’Cross-over’ – Asbjørnsen et ideal..	49
<b>KAP. 3 REKONTEKSTUALISERING</b>	51
<i>Uttrykk - stemmetype - forløp</i>	51
Stemmetype	51
Uttrykk	51
<i>Tabell 3.1</i>	53
_____	54
_____	55
_____	56
<i>Kjente vokalfraseringer og stemmebruk - del av et jazzspråk</i>	57
<i>Jazzspråket som “nostalgia” eller rekontekstualisering?</i>	60
”Vokal-lek”	64
”Disappearance of the sense of history”	66
<i>Jazz - ironi - metode</i>	67
“Signify’in(g)“– “Repetition with a signal difference”	69
Kritisk kommentar	76
<i>Vokalens uttrykk som ressurs</i>	81
R’n’b-referanser på spontant vis	81
Latin-inspirasjon i arrangement	86

<i>Vokalklang som ressurs</i>	88
”Fullstemme-bruk”	89
Rocke-impuls og noe etnisk..	90
Temperament og energi	92
Tristesse	94
Wheezy” jazzsangere og dens visuelle assosiasjoner	95
<b>KAP. 4 ELLINGS VOKAL – UTTRYKK FOR EN AUTENTISK SOUND?</b>	100
<i>Sound med uttrykk for sjel</i>	100
Stemmen: Ett fysisk instrument	101
Uøvet teknikk = autentisk	102
Øvet klang, ren tone = uekte	103
Ellings ”rene” toner og kontekst	105
Rene toner og ’time’	107
Too much technique and not enough heart...	109
Vokaluttrykk som tydeliggjør det konstruerte i det ekte	110
Dada og Popart – ett angrep på den <i>individuelle</i> kreativitet	113
<i>Vokalkor</i>	117
Språklydene og dens assosiasjon	117
<i>Elling som vokalist - en ensom rytter..?</i>	126
Improvisasjon – ”risky business”	128
”Bop’en” og virtuosen	130
<b>KAP. 5 DEN VOKALE MATERIALITET</b>	135
<i>Instrumentalistisk tilnærming</i>	135
Den vokale materialitet i den instrumentale tilnærming	136
”Telling inarticulacy”	140
”Grain” i jazz og dens <i>jouissance</i>	144
<b>OPPSUMMERING</b>	147
<b>LITTERATURLISTE</b>	153

Vedlegg 1. CD – Kurt Ellings ’nature Boy’

Vedlegg 2. Note – ’Nature Boy’

## Kap. 1 Introduksjon

### *Lidenskapen til jazzsangen - standardlåten - og jakten på den ultimate vokalisten*

Jeg var ute etter musikalsk spenning. Og da i form av en vokalist som kunne inspirere og motivere min egen musisering og tilfredsstillende et behov jeg hadde, et behov etter å kunne få oppleve nye vokale uttryksmåter. Selv har jeg bakgrunn som både klassisk sanger og jazzsanger. Men i de siste årene har jeg satset på jazzen som uttrykksform, blant annet fordi jeg utviklet tidlig en betydelig interesse for å utforske det improvisatoriske element som finnes i denne musikken. Erfaringen min er både med jazzlåter innenfor standardrepertoaret, (materiale hovedsakelig hentet fra Broadwaymusikaler på 1930-50 tallet), men også med vokalutøvelse og improvisasjon i friere former hvor grunnlaget for låten for eksempel kan være en groove eller ett melodisk tema/motiv. Likevel, jeg har utviklet en forkjærlighet for nettopp disse gamle standardlåtene og de mange tolknings- og improvisasjonsmuligheter som ligger i disse melodiene.

Jeg har tidligere i hovedfagsstudiet gjort en studie av vokal uttrykket til den svært så aktuelle kanadieren Diana Krall. Hun har vunnet en rekke Grammypriser for sine standardjazz-innspillinger på 90-tallet, og kan stadig vise til salgstall over en million. Jeg var fascinert over Kralls musikalske uttrykk som var "cool" og ikke så rent lite sensuelt. Ikke bare svingte denne Nat King Cole-inspirerte musikken, men også Kralls mørke og kraftige stemme var for meg svært inntagende. Men dette ble etter hvert ikke nok, Krall klarte ikke å holde fast ved min oppmerksomhet. Dette bl.a. fordi uttrykket manglet en spontanitet. Det meste var arrangert, helt fra den åletrange skinnbuksa og stillethælene, til komp og orkesterets arrangementer. De teknisk dyktige musikerne utfører ett "perfekt" håndverk, der alle toner kommer på rett plass til rett tid, ja til og med kommunikasjonen musikerne imellom der de gir hverandre sine "samspill-smil" er mistenkelig "timet". I tillegg forsterkes det kontrollerte ved fremføringen med den "glatte" innpakningen, i form av en polert lydproduksjon. I Kralls musikalske verden finnes det ikke rom for å "ta av", og det blir ofte til at det er de forutsigbare frasene som er i flertall. Dette ble for meg en 'easy-listening' jazz, ett ypperlig rødvinsakkompagnement, svært anvendbar til avkopling. Men slik musikkforsker Jon-Roar Bjørkvolds oppfordring falt i en forelesning til daværende operaelsker og høyreleder Jan Pettersen; "Musikk er ikke avkobling, men tilkobling!" Og, jeg var nettopp ute etter noe som kunne koble meg til! Jeg var som sagt ute etter motivasjon. Både internasjonalt og her til

lands finnes det derimot ikke mangel på utvalg, det finnes nemlig en rekke ulike uttrykk innenfor dagens vokaljazzscene.

Innenfor standardjazzformatet finnes det et utall av vokalistene som har tolket de "eviggrønne" standardlåtene på nytt, ja det kan virke som det dreier seg om en revival-bølge med tanke på den omfattende gjenopptagelsen av det gamle materialet<sup>1</sup>. Flere av de norske vokalistene som står bak disse utgivelsene har fått svært gode kritikker og noen av dem har også fått æren av å fornye tradisjonen. Særlig har gruppen Come Shine blitt trukket frem fordi de har klart å kle standardlåtene i ny drakt, eller som Terje Mosnes skriver; "[Come Shine] kan omgås tradisjonen uten at musikken støver."<sup>2</sup> Superlativer man finner brukt i den sammenheng er gjerne slik Jan Arild Larsen skriver; "Kreativ. Fornyende. ..."<sup>3</sup>

Selv om utgivelsene med unge, nye utforskende vokalistene som sagt florerer, så var det likevel ikke enkelt å finne et uttrykk som jeg kunne *identifisere* meg med, noe som føltes *autentisk* nok, og som samtidig kunne inspirere egen musikalsk utvikling som jazzvokalist, og da innenfor nettopp en standardlåt-ramme.<sup>4</sup>

### **Kulturell tilhørighet i jazz'en**

Hvilken musikk vi opplever som "ekte" kan, slik Even Ruud skriver i *Musikk og Identitet*, ikke sees atskilt fra spørsmålet om identitet, det vil si hvem vi er, og hva vi ønsker å oppfattes som.<sup>5</sup> Musikken "forteller det slik det er" for lytteren, man får altså bekreftet sin identitet i møte med musikkopplevelsen, "slik er det å være meg".<sup>6</sup> I møte med jazzmusikken, fant jeg en tilhørighet som særlig kan beskrives ut ifra Ruuds kategorier om en "musikalsk identitet", med vekt på posisjonene kalt det *personlige*, det *sosiale* og det *transpersonlige rom*. I følge Stan Hawkins (2002), frisetter musikken i det personlige rom et hav av sinnsbevegelser og følelser som er tilegnet fra helt tidlig i livet. Når vi befinner oss i situasjoner som påvirker konstruksjonen av vår identitetsdanningen, inntar musikk en sentral rolle i vår kultur som en metafor for diverse følelser og høydepunkter.<sup>7</sup> Ruud skriver at vår definisjon av oss selv også er knyttet til vår posisjon i et større og kulturelt rom. Han referer i den forbindelse til

---

<sup>1</sup> Av eksempel på norske vokalutgivelser kan nevnes; Solveig Sletthjell med bandet Slow Motion Quintet med *Pixiedust* (2005) og *Good Rain* (2006), "Kjersti Stubø band med *My shining hour* (2001), Hilde Louise Asbjørnsen med *Birdie Blues* (2005.)

<sup>2</sup> Terje Mosnes (1999)

<sup>3</sup> Larsen, Bergens Tidene (2006)

<sup>4</sup> Min oppfatning av den norske standardjazzen vokalt sett, er at det som utgjør de friske og kreative elementene hovedsakelig er knyttet til arrangementene.

<sup>5</sup> Ruud 1997: 106.

<sup>6</sup> Moore, 2002: 220.

<sup>7</sup> Hawkins, 2002: 15.



Psykologen Erik H. Erikson, som understreker at identitet ikke bare angår kjernen i individet, men det er også noe som må søkes i kjernen av individets fellesskap med andre. Erikson sier videre at identitet er en refleksjonsprosess hvor individet ser seg selv i forhold til hvordan det oppfatter at andre bedømmer en selv, og ved at individet sammenholder de andres vurdering med sin egen selvoppfatning. Denne refleksjonsprosessen gjenspeiles i forhold til den musikalske identitet, slik Ruud skriver; "[...]gjennom måten vi tilkjenner vår musikksmak på, gir vi samtidig uttrykk for en rekke holdninger og verdier som indirekte finner korrespondanse i det sosiale feltet." Videre kan vi signalisere sosial klasse og tilhørighet gjennom musikken vi bekjenner oss til, den blir slik en "identitetsmarkør", en måte å markere oss selv på overfor "de andre".<sup>8</sup> Som en motvekt til disse kategoriene, søker vi med det transpersonlige rom noe som er lokalisert utenfor oss selv, i det grensesprengende, opplevd i form av et utvidet rom. Viktig i denne sammenheng er gjerne at mange vil oppleve seg selv som en del av noe større, en mer holistisk helhet.<sup>9</sup>

### **Identitetsmarkør – bekreftelse og sosial utforming**

Mine egne opplevelser i møte med jazzmusikken, har vært grunnleggende i utformingen eller konstrueringen av eget selvbylde - av min identitet, både som lytter og utøver. Mine tidligste erfaringer gjorde jeg i løpet av årene på musikklinja: Jeg var først og fremst en vokalist som sang et klassisk repertoar, men begynte etter hvert å prøve meg på andre uttrykk, og da særlig standardlåtene i jazztradisjonen. Jeg husker at det var ekstra stor stas å få synge med "jazzgutta" – de hadde svært gode tekniske ferdigheter, og også en høyere status en de svartkledde "rockerne". I tillegg utstrålte de en mer intellektuell aura enn oss andre tenåringer, for ikke bare gikk de bortimot uavbrutt rundt med headsettet, for å kunne "plukke" mesterimprovisasjonene til Keith Jarrett – deres fokus var også utvidet til å omfatte flere områder enn musikk – da det ikke var uvanlig at de ga seg i kast med litterære tungvektene som Dostojevskij. Ved at jeg fikk lov å musisere med de som hadde den høyeste musikalske kompetansen, ja selve A-laget, fikk jeg på kjøpet en bekreftelse på at jeg var dyktig nok for det gode selskap, noe som var en svært positiv innsprøyting for eget selvbylde. Men ikke bare fikk jeg en bekreftelse musikalsk, jeg fikk også samtidig innpass i deres verden sosialt, gjennom et musikalsk fellesskap – både i forbindelse med tilegnelse av de musikalske kodene, hvor vi i fellesskap lyttet til originalversjonene av låter som skulle innøves, men også i ett mer

---

<sup>8</sup> Ruud, 1997: 105

<sup>9</sup> Ruud, 1997: 175

utvidet sosialt perspektiv hvor vi utvekslet synspunkter – da på en rekke innspillinger som ble ansett for ”obligatoriske” å få med seg. Høyaktuelle plater i den sammenheng var særlig; Jazzplata til Joni Mitchell *Mingus*, Miles Davis med *Kind Of Blue* (1959), og Radka Toneff sin *Fairytales*(1986), hvor sistnevnte nesten ble spilt i filler.

Gjennom refleksjonsprosessen, ved å sammenligne seg med reaksjoner en høster fra mennesker rundt seg – ble de en bekreftelse på mestringskompetanse knyttet til musikk – spesielt når man fikk musisere med ”de flinkeste i klassen”. ”Mestring” ansees også å være en sentral verdi i det kapitalistiske samfunnet; der konkurranse og prestasjoner utgjør sentrale verdier betones lett individualisme og selvhevdelse når bildet av identiteten skal skisseres.<sup>10</sup> Som et individ formet av min tids dominerende diskurser, har jeg til en viss grad funnet det tilfredsstillende for egoet å beherske musikk hvor komplekse egenskaper har blitt fremhevet, noe jazzlitteraturens fokusering på de komplekse strukturer, både p.ga. manglene utviklet analyse apparat(tilnærminger), og ønske om en ”kunstmusikk-status”, i stor grad har bidratt til. Fra tiden på musikklinja, minnes jeg også at det komplekse ved jazzen ble en svært synlig side når det gjaldt øvingsrutiner; for mens jeg slet meg gjennom kveldsøkta med den vanlige teknikkterpinga – som Mozart og Schumann krevde av meg – lød det alltid jazztoner i form av skalaøvinger utover i gangene. Og, for å kunne oppnå det best mulige håndverksmessige og tekniske nivå som jazzens improvisasjonskrav fordret, hold ”jazzfolkene” det gående til ut i de små timer. I tillegg til en bekreftelse i forhold til mestring, fikk jeg også erfare gleden av å dele musikken, slik Ruud har omtalt det, gjennom et musikalsk fortolkende fellesskap hvor vi tilegnet oss de musikalske kodene blant annet gjennom lytting. Slik ble også en sosial identitet utformet gjennom bruk av musikk, en markering av posisjon i et sosialt rom.<sup>11</sup>

### **Tydeliggjøring av identitetsspørsmålet**

Senere erfaringer knyttet til vanskeligheter i forhold til genrevalg, ser en skulle komme til å tydeliggjøre spørsmålet vedrørende egen identitet, og viser samtidig at vi også blir formet slik Ruud beskriver; ut ifra det vi føler oss forskjellig fra, med andre ord hvor vi ikke føler oss hjemme.<sup>12</sup> For, i gang med grunnfagsstudier i musikk, møtte jeg et slags veiskille, jeg kjente jeg måtte ta en avgjørelse i forhold til retning, i valg av genre. For, det var noe i ”jazzen” som gjorde at jeg følte meg vel så hjemme her som i romansene til Schumann. Ved oppstarten på

---

<sup>10</sup> Ruud, 1997: 19

<sup>11</sup> Ruud, 1997: 28-29

<sup>12</sup> Ruud, 1997: 46

grunnfaget sang jeg både klassisk og jazz, noe jeg hadde drevet med siden gymnaset – jazzentusiasmen hadde imidlertid blitt styrket etter et år på Toneheim folkehøyskole. Til de mange prøvespillene i forbindelse med opptak til konservatoria, søkte jeg både klassiske studier og jazz/pop/rock-utdanninger. Øvingen tok mye av tiden, da jeg i tillegg til den klassiske teknikkøvingen terpet på akkordprogresjoner, ”timing” med mere, i forhold til jazzrepertoaret. Likevel, det var i den klassiske tradisjonen jeg hadde fått undervisning. Etter endt første semester med sangundervisning av den finske operasangeren Irma Urilla, begynte jeg seriøst å vurdere om jeg skulle skifte hovedinstrument, til jazzsang. Dette følte som en stor avgjørelse, som ville ha en innvirkning på flere måter. Om jeg nå skulle sette hovedfokuset på en utvikling av blant annet jazzrepertoar, terping på akkordprogresjoner, og god ”timing” som følger med utvikling av improvisatoriske evner, ville det ikke bli tid til å opprettholde min oppøvde tekniske ferdighet over flere år. Jeg måtte på en måte gi noe slipp på min ”klassiske identitet”!

I denne sammenhengen, beskriver Ruud, at musikkopplevelser knyttes til selvet gjennom en refleksjon over ”det sosiale meg”, et begrep han henter fra George Herbert Meads, forklart ved en side av selvet som påvirkes og formes av omverdenen, i motsetning til det handlende ”jeg”, som er reflekterende og handlende. I lys av dette ser en ifølge Ruud at musikkopplevelsene også følger individet fra den gryende individuering og over til en begynnende refleksjon over egen sosial posisjon,<sup>13</sup> noe jeg personlig kan illustrere ved at den klassiske sangen har utgjort en stor andel av mine musikkopplevelser og av den grunn bidratt til forming av min identitet.

Fra tidlig barndom av måtte jeg finne meg i og sovne mang en natt til dramatiske toner som lød inne fra stua, det var ”Romanseften-gjengen” – min Mor og hennes operakolleger som hadde sitt vanlige treff, hvor det sosiale og sangen møttes. Sterkest inntrykk gjorde Ture Rangströms ’Sköldmön’ med frasene; ”Jag drömde om blod i natt, Jag drömde om död i natt...!” De tidlige klassiske musikkopplevelsene forstsatte videre, med f.eks. tonene fra Bachs Johannes- og Matteuspassjoner, og da i gjenklngen av Nidarosdomens ”himmelske” takhvelvinger. Disse klassiske lytteopplevelsene, blant flere, var også erfaringer som skulle komme til å følge meg senere, i utviklingen av et mer reflektert og handlende ”jeg”. Det var ikke usannsynlig at det var et ledd i formingen av egen identitet, en forming som også skulle komme til å inkludere egne aktiviteter i forhold utøving av en type klassisk musikktradisjon:

---

<sup>13</sup> Ruud, 1997: 111

Fra jente-, ungdoms-, kirke-, amatøropera- og kammerkor, til ulik solistisk aktivitet med Griegs "Haugtussa", Schumanns "Frauenliebe und Leben".

I forhold til avgjørelsen angående valg av hovedinstrument, tidligere nevnt et tema som meldte seg under grunnfagsstudier, funderte og overveide jeg mye, men det var et heller spontant utsagn fra en venn og trommeslager som skulle klargjøre at valget var nokså innlysende; Det er klart du må velge "rytmisk" undervisning! Bare se på hva du har i cd-hylla, og bare måten du er på, så passer du mye bedre til å synge rytmisk. Ved oppstart av andre semester, sto nå "jazzsang" med Kristin Asbjørnsen på timeplanen.

### **Swing, improvisasjon og en felles musikalsk puls**

En av årsakene til at jeg med tiden skulle komme til å føle en sterkere tilhørighet til jazzmusikken, mener jeg og har sammenheng med at jeg gjennom utøvelse av en musikkform med vekt på det improviserte fikk utfordret, og fremkalt andre sider som ble sentrale for min identitet, enn hva som var tilfelle med klassisk sang. Det var en musisering jeg opplevde som mer sentral for konstrueringen av selvet; jeg fikk en bekreftelse. Ruud skriver at bekreftelse – "å bli sett", er noe som handler om en oppmerksomhet overfor egne kvaliteter, og at identitet må bekreftes.<sup>14</sup> Jeg ble spesielt trukket til det som gjaldt improvisasjonen, i kombinasjon med swing elementet, verdier blant annet forklart som;

[...] opplevelsen av å fylle ut de initiativ den andre skaper, spille "skeivt" opp mot taktslag og tonehøyde, skape "deltakende avvik", spinne nye musikalske forløp ut fra de innfall eller feilslag som gjerne oppstår i en improvisasjon.<sup>15</sup>

I den forbindelse skriver Dybo (2006) at det som oppleves å utgjøre 'essensen' for svært mange improvisasjonsformer samlet under jazzbegrepet beskrives som nettopp 'spontanitet' og 'vitalitet' og ikke minst 'tid', hvor tid her refererer til swingfenomenet.<sup>16</sup> Gjennom denne deltakelsen i en improviserende arbeidsform kunne jeg oppleve, i likhet med Ruud, stadige musikalske høydepunkter knyttet til det å *møtes* i musikken, erfaringen av en sterk samhørighet gjennom det å falle inn under en felles musikalsk puls, hvor man svarer på hverandres initiativ og søker å innfri hverandres forventninger. I "jazzen", erfarer jeg slik at det er gjennom det å falle inn under samme musikalske puls, med en hovedvekt på elementer

---

<sup>14</sup> Ruud, 1997: 77

<sup>15</sup> Ruud, 1997: 37

<sup>16</sup> Swingfenomenet sett i forhold til tidsaspektet refererer ifølge Dybo gjerne til hvordan en jazzmusiker kan være 'forpå' eller 'bakpå' grunnpulsen, som dermed kan skape et svingende preg. Dybo: 2006:2.

knyttet til nettopp puls, som spiller en vesentlig rolle i opplevelsen av en menneskelig samhandling, noe den deltakende gjensidige dialogen fordrer.<sup>17</sup>

### **Improvisert sang – en stemmebruk som lå nærmere**

Med tanke på overgangen fra en klassisk genre til jazzgenren, særlig med tanke på vokalbruk, illustrere mine egne erfaringer det Ruud er inne på i forhold til at genren begrenser. Musikken eller en bestemt genre, klarer ikke å uttrykke det som bor i en selv.<sup>18</sup> Et av Ruuds intervjuobjekter, forteller at han/hun gjennom å synge folkemusikk og jazz, kunne finne en slags kanal for å uttrykke følelser. Intervjuobjektet forteller at han/hun synger både folkemusikk og jazz, da begge deler ligger i han/henne. Likevel, uttaler han/hun følelsen av et felles rom med jazzen; ”Jeg kan ikke bruke stemmen min på samme måte i folkemusikken. Den er mer eller mindre gitt.”<sup>19</sup> Med denne fortellingen – som ifølge Ruud viser at musikken blir en hjelp til å utforske det som bor i en selv, noe som artikulere noe i ens indre – kan jeg dra paralleller til egen opplevelse, hvor jeg erfarte at jeg i jazzen kunne bruke stemmen på en friere måte enn i klassisk.

### **Getting into the groove**

I tillegg til en opplevelse av å ”bli sett” i form av en oppmerksomhet ovenfor egne kvaliteter, og en utforsking av hva som bor i en, handler mitt møte med jazzen, med swing og vokalimprovisasjoner – en friere vokalbruk, også om erfaringer knyttet til noe overskridende og grensesprengende. De opplevelsene er i tråd med Ruuds personlige beskrivelser, hvor kroppens tilstedeværelse blir et slags tegn på en innforståthet, en slags mening. Dette merkes som spenninger i kroppen, rundt punkter i improvisasjonen hvor harmoniske og rytmiske forskyvninger møttes eller skulle ha møttes. Ved å befinne seg i en slik tilstand, ifølge Ruud beskrevet av Feld/Keil (1994) i form av fenomenet; ”Getting into the groove”<sup>20</sup>, kan man føle at man går over i en annen bevissthetstilstand, noe annet, bortenfor de nære tids- og romdimensjoner. En viktig faktor som må ansees å være felles for disse grenseutvidende

---

<sup>17</sup> Ruud, 1997: 37, Opplevelsen av at dette fenomenet, knyttet til det ”svinger”, er derimot ikke en kvalitet forbeholdt ”jazzmusikken”, men slik Ruud sier det, kan måten eller hvordan ”man svinger med” kjennes ulikt i de forskjellige typer musikk. Dybo påpeker i den sammenhengen at det selvfølgelig ikke betyr at annen musikk ikke er spontan og vital, men de nevnte parametre vil utgjøre en viktig drivkraft i en skapelse av musikk som skjer i øyeblikket, hvor notasjonen får en mindre rolle. Dybo, 2006: 2

<sup>18</sup> Ruud, 1997: 103

<sup>19</sup> Ruud, 1997:103.

<sup>20</sup> Ruud, 1997: 37

erfaringene er ifølge Ruud at følelsene står i fokus. Disse følelsesopplevelsene ser en også har vært sentrale for egen identitetsdannelse;

[...] følelsesopplevelsene får en sentral betydning for produksjon og utforming av de verdier og liveorienteringer som preger personens identitet. Følelsene motiverer, driver eller beveger personen ut over noen grenser.<sup>21</sup>

## **Gjennombrudd**

Det ble endelig en vokalist jeg mener har et ben både i det gamle, tradisjonelle, og ett i det nyere og i større grad utforskende uttrykk som kom til å gripe meg med en betydelig interessant vokalbruk og musikalsk frasering. Denne vokalisten har i likhet med den tidligere omtalte Diana Krall vunnet flere Grammys, og utgis på samme prestisjetunge plateselskap, Blue Note. Mitt inntrykk er imidlertid at likhetene stopper med det. Mannen jeg sikter til er den amerikanske *Kurt Elling* (f.67), jazzvokalist med virke i Chicago.

Det var sommeren 2002 og jeg hadde inntatt nok en platebutikk. Jeg sto parat ved lytte-skranken hvor headsettene befinner seg, med en tjuetalls nyere vokalutgivelser i handa - her var også Kurt Elling representert med albumet *The Messenger* fra 1997. Som første spor på *The Messenger* lød låten 'Nature Boy'<sup>22</sup> av Eden Abez – jeg falt umiddelbart!

Inntrykkene jeg satt igjen med av denne tolkningen var mange; "grooves" som svinger, en vokal som uanstrengt vekslet mellom ulike (bruk av) klangfarger, hentet fra b.la. "croonerens" myke, innsmigrende men også ekstravagante show- og entertainer stemme, pop/R'n'b-sangerens avsløpne, lyse Motownaktige sound, og en støyete, ubehøvlet rockesanger. Her finnes og nonchalante fraseringer i kontrast med teatraliske, dramatiske fraseringer. Elling overrasker og flere av høydepunktene i låten kommer når en minst venter det. En dristig musisering; med en intens pågåenhet hvor han med sine mange virkemidler - fra falsett til full stemme - tar av på nytt og på nytt, han er ikke redd for å tippe over grensen, som han imidlertid tøyer og av og til presser til det ytterste. Jeg finner også uforutsigbarhet i rollefordelingen; man kan høre vokale improviserte overganger på steder i låten hvor en tradisjonelt ville brukt instrumentale overganger. Elling benytter sin skremmende gode vokalkontroll til også å kunne uttrykke seg på en instrumentell måte. Hans vokal er så vel instrument som stemme, når han f.eks. går inn i en blåsers rolle med markering av rytmiske element ved å aksentuere med vokale støt; han inntar blåserekken... Jeg hører også innslag av

---

<sup>21</sup> Ruud, 1997: 192

<sup>22</sup> Låten 'Nature Boy' høres brukt som gjennomgangs låt i Baz Luhrmanns surrealistiske musikal drama *Moulin Rouge* fra 2001.

humor, overdrevne fraseringsene som grenser til parodi, velmenende harselas av sentrale forgjengere, eller kanskje er dette heller henvisninger med et sterkt hint av ironi? Det ultimate klimaks skjer med 'vokalkoret' som går fra det helt vare for å utvikle seg til et heftig vokalvirtuoseri i form av en frenetisk og eksplosiv scatsang. Jeg blir ført med gjennom en rekke uttrykk, hvor jeg assosierer alt fra det sarte, tilbakelente fra Chet Bakers vibratoløse cooljazzvokal, den bop'ete, fandenivoldske energien fra Jon Hendricks, og det latino-baserte, livsglade, og utadvendte med cubansk salsa. Improvisasjonsdelen toppes med Ellings ordlyder som syntes å åpne for meg en ukjent sfære. Dette var improviserte scatte lyder jeg aldri tidligere hadde hørt fra noen jazzvokalist.

### ***Hypotese og Problemstilling***

Sentralt i min begeistring for denne fremførelsen – som noe som utfordret min musikalske nysgjerrighet – var opplevelsen av at denne vokalisten hadde en betydelig fascinerende stemmebruk, en stemmebruk som frembød en annerledes måte å synge standardlåter på. I lys av dette, vil hovedmålet for denne oppgaven være å komme nærmere et svar på hva det var ved denne vokalfremføringen som grep. Et spørsmålet som krever at jeg belyser Kurt Ellings vokalbruk, i form av; hvordan gjør han bruk av sin vokal, det vil si med hvilke virkemidler, og hva synes å være karakteristika, og til slutt hvorfor appellerte dette til meg som lytter?

På bakgrunn av min erfaring av vokalfremføringen, som et mangeartet musikalsk uttrykk med blant annet innslag av humor og ironi, vil jeg mene det først og fremst var elementer i uttrykket knyttet til det som assosieres med begrepet "dekonstruksjon", som ga mening. Av denne påstanden følger hypotesen; *Elling dekonstruerer vokaluttrykket i forhold til fremføringspraksis.*

Et sentralt element i denne sammenheng er de ironiske kodene, for som Hawkins påpeker er det den ironiske interpretasjonen som former (mye av) grunnlaget for popmusikkens appell og glede[pleasure]. På hvilken måte pop kan sies å appellere til oss, må dermed ansees å være knyttet sammen, på ett uløselig vis, med de mange spørsmålene vedrørende identitet. Et trekk det er vel verdt og undersøke i den sammenheng, er en kvalitet svært reell (iboende) for selve populærmusikk-uttrykket, kalt; "playfulness", med andre ord "lekenhet." Denne lekenheten blir innenfor poptekster ofte karakterisert, om enn i varierende grad, som ironi.

Through ironic performance, the conscious subversion of norms involves us recognising, and more importantly, *enjoying* aural and visual images with delight and imagination.<sup>23</sup>

Det ironiske aspektet – som ifølge Hawkins oppstår i gjenkjennelsen, en dialogisk utveksling mellom artisten og fortolker, og sistnevntes grad av kjennskap med tanke på ulike konstrueringer vedrørende identitet – har som oppgave; “to elucidate by defining the profundity of fun.” De ironiske kodene har ingen bestemt akse – de er av vilkårlig karakter – der de samtidig alltid henger fast ved intertekstene [intertexts]. Av den grunn vil opplevelsen av kvaliteter assosiert med nettopp begrepene; playfulness og jouissance stå sentralt<sup>24</sup> – kvaliteter tydelig erfart i lesningen av ’Nature Boy’. Grunnlaget for denne hypotesen vil jeg i dette følgende introduksjonskapittelet gjøre rede for, en hypotese som videre leder meg frem til oppgavens problemstilling: Hvordan kan Kurt Elling på en ironisk måte forstås innenfor en postmoderne jazzdiskurs? For å komme nærmere et svar på problemstillingen synes det viktig og prøve å undersøke, på hvilken måte Ellings vokal kan sies å dekonstruere uttrykket. Sentrale stikkord i denne forbindelse vil de tre ”H’ene” nevnt som hovedmålet for oppgaven, representere.

### ***Populærmusikk som forskning***

Men hvordan kan man ut ifra et musikkvitenskapelig ståsted på best mulig måte undersøke en populærmusikalsk tekst?<sup>25</sup> I sammenheng med dette spørsmålet vil jeg presisere slik Simon Frith med flere påpeker, at jeg finner det naturlig og plassere jazzfremføringer innunder nettopp det populærmusikalske og dette områdets forskingsfelt.<sup>26</sup> En skulle tro at studiet kalt musikkvitenskap, det vil si studiet av musikk, vil inkludere populærmusikken i sitt fag som en naturlig del. Men her står jeg ovenfor en stor utfordring, da dette viser seg ikke å være tilfelle, idet populærmusikkforskningen generelt har slitt for å få innpass på den musikkvitenskapelige arena.

Richard Middleton skriver i boken *Studying popular music* (1990) at analysen av den musikalske teksten har vært et sideordnet område i det stadig voksende feltet innenfor de populærmusikalske studier. Dette arbeidet har vært merket med rådvillhet i det metodologiske, noe som må ansees og skyldes en grunnleggende tvil angående om prosjektet

---

<sup>23</sup> Hawkins, 2002:19

<sup>24</sup> Hawkins, 2002:22

<sup>25</sup> Her vil jeg bruke Hawkins beskrivelse som veiledende; “... the pop text is more than just the song. In a sense, it is an entity of motion determined by the variables of sonic structure that link it together.” Hawkins, 2002: 7

<sup>26</sup> Dette kommer tydelig til uttrykk med Frith 2006.



lar seg gjennomføre. Den underliggende årsaken til denne tvilen ligger i det enkle faktum at det omhandler det innbyrdes forhold mellom de folkelige verdier og de som tilhører eliten. Termen populærmusikk ser en ut i fra et historisk syn har noe å gjøre med ”folket”, og da gjerne det ’ordinære folket’. I dette ligger det en antydning om at det å beskrive noe som populært er noe mindreverdige – det er skapt for å passe en dårligere smak.<sup>27</sup>

Dette kan belyses med Charles Hamm i *Putting popular music in its place* (1995), som skriver at de som tilhørte eliteklassen var fornøyd så lenge ”de underlegne” produktene til den lavere klassen ble holdt innenfor denne klassens egne kulturelle rom, men med utviklingen av de nye massemedia; radio, gramfonen og film ble de derimot gjort tilgjengelig for en hel befolkning. Med denne utviklingen etablerte det seg et syn om at det kommersielle og de mer edle menneskelige interesser står i opposisjon til hverandre, og der flertallets ”underutviklede” smak får lov å dominere, der utvannes og dør kunsten.<sup>28</sup> Oppfatningen av at musikkstiler som befatter seg med kommersiell produksjon synes å være uforenelig med all form for kvalitets musikk har med andre ord sammenheng med synet på at dette er musikk skapt for massene.<sup>29</sup> Med andre ord, populærmusikk-formen har ikke blitt vist vitenskapelig interesse av forskere, den er blitt avskrevet som kommersiell, og lettvent underholdning, kvantitetsmusikk i motsetning til kvalitetsmusikk. Den tradisjonelle musikkvitenskapen har vanligvis sett på populærmusikken som noe som eksisterer godt utenfor dens disiplin, at den tilhører i større grad det sosiologiske domene. Når den primære tekstuelle analysen til pop og rock derimot skal foretas, så blir det lett en tendens til å prioritere fremgangsmåter tilpasset de tradisjonelle musikkanalyser, slik de har blitt anvendt til det klassiske repertoaret.<sup>30</sup> Med andre ord den høyt spesialiserte verkanalysen.

## ***Metode og teorivalg***

### **Generelt teoretisk grunnlag**

I min metodiske tilnærming til undersøkelsen av vokaluttrykket, vil jeg bruke notasjon og det begrepsmessige verktøyet utviklet fra den tradisjonelle musikkanalysen. Selv om redskaper som tradisjonell musikkanalyse, på langt nær er tilfredsstillende redskaper i populærmusikalske sammenhenger, vil det slik David Brackett skriver i boken *Interpreting*

---

<sup>27</sup> Middleton: 1990: 3

<sup>28</sup> Hamm, 1995: 8

<sup>29</sup> Hamm, 1995: 10

<sup>30</sup> Hawkins, 2002: 4

*Popular Music* (1995), være vanskelig å diskutere musikalske detaljer uten en type visuell representasjon. Transkripsjonen kan fremstille observerbare ”spor” fra den musikalske overflaten og kommentere de i forhold til den melodiske prosessen. Til tross for den kjente problematikken rundt ”notational centrality”, må en også regne med at de som leser transkripsjon sannsynligvis er kjent med eller har tilgang til lydene fra den musikken det gjelder, og slik har tilegnet seg noen av forutsetningene i forhold til den muntlige tradisjonen som gjør de i stand til å tolke den skrevne notasjonen. Viktig er det også å huske at transkripsjonene representerer lydene hørt med innspillingene, de er ikke ment å være instruksjoner for utøvere om hvordan en skal produsere disse lydene.<sup>31</sup>

Sammen med undersøkelsen av det musikalske materialet, finner jeg det nødvendig for forståelsen (av dette), å se på sammenhengen mellom det musikalske materialet og dets spesifikke kontekst. Med andre ord forsøke, med utgangspunkt i den kritiske musikkvitenskapen, å finne en type syntese mellom analyse og betraktninger vedrørende en sosial mening.

Ifølge Moore kan informasjon forstås med antropologen Gregory Batesons formulering; “[...] ’differences that make a difference’”.<sup>32</sup> Og, i den sammenheng skriver Alan Moore i boken at analyser er gode til å merke seg ulikheter, det være seg stilistiske ulikheter mellom like stykker, eller innenfor samme stykke (f.eks. variasjoner sett ved repetisjoner). Det vanskelige i dette arbeidet er imidlertid å avgjøre hvilken ”difference” som skal utgjøre en forskjell, hvilken av disse er det som bringer en tyngde eller betydning når det gjelder fortolkningen.<sup>33</sup>

Ut fra dette ser en at analyser nødvendigvis er et anliggende som dreier seg om fortolkning, eller interpretasjon.<sup>34</sup> Nærmere bestemt hva dette er en interpretasjon av kan ifølge Moore sammenfattes i en frase; ”It is thus, at root, the experience which is subject to interpretation.” Det er med andre ord opplevelsen, som ifølge Moore, synes å være årsaken til at vi i fellesskap gjør alt vi kan for å oppleve musikk, noe som rett og slett skyldes at vi ønsker å være en del av opplevelsen til selve (denne) musikken. Det viktigste spørsmålet som følger av denne observasjonen, og i mitt tilfelle opplevelsen av Kurt Ellings vokalfremføring,

---

<sup>31</sup> Brackett, 1995: 27-29. Transkripsjonene, kan også være en måte å demonstrere hvordan innspillingen av en ”standard” avviker fra den skrevne musikken (”sheet music”), noe jeg selv har prøvd å nyttiggjøre meg av, ved å ofte sammenligne Ellings vokal-fremføring med den skrevne versjonen.

<sup>32</sup> I Moore, 2003: 5, første gang Bateson 1979: 99

<sup>33</sup> Moore, 2003: 6

<sup>34</sup> Med interpretasjon menes et forståelsesnivå og kommunikasjonen av denne forståelsen. Beard/Gloag, 2005: 6

blir slik Moores skriver; "[...]' why was the experience like it was?" Et spørsmål som for en musikkviter, kan innsnevres til; "[...]' why did the music sound like it did?"<sup>35</sup>

I lys av dette er det nødvendig å starte med en begrepsmessig belysning, i forhold til hvordan lydene klinger. For, slik Moore understreker har lyttere overalt vært oppfordret til å konseptualisere musikkskapning som en bransje underlagt "magien", og slik tro at musikalsk virksomhet ikke kan være gjenstand for noe som kan forklares, og slik heller ikke forstås.<sup>36</sup> Brackett skriver at en kan ikke benekte viktigheten av de interne musikalske forholdene; "the *sound* of music – the way they are produced, the way they differ from one another, the way they resemble each other, the effects they produce – are important." Men likevel, hva som skaper betydning avhenger av hvilken menneskelig kontekst den er nedstøpt i.<sup>37</sup> Vi forstår ikke lyder på et objektivt vis, vi identifiserer ikke lyd som hjernen mottar i termer omhandlende hurtighet (lydbølger), det vil være altfor uhåndterlig. Hvordan vi gjør nytte av lydene dreier seg ikke om lydens vibrasjoner, men derimot om bruk av *koder*.<sup>38</sup>

Grunnlaget for utviklingen av en slik kodeforståelse ble lagt med fremveksten av en retning innen litteraturteorien som fra 1960 årene av skulle få stor oppmerksomhet, nemlig strukturalismen og senere post-strukturalismen. To retninger som kom til å favne vidt og som ble innflytelsesrike innenfor en rekke ulike kulturelle analyser fordi de kunne anvendes på analyser av både verbale og ikke-verbale uttrykk.<sup>39</sup> Det teoretiske grunnlaget er bygget på den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussures lingvistiske teori, presentert i boken *Course in General Linguistic of 1916*.<sup>40</sup>

Saussure tar utgangspunkt i at det lingvistiske "tegnet" ikke er forbundet med en ting og et navn, men med en idé og et lydlig bilde. Referenten (tingen det blir referert til) i tegnet er slik erstattet med konseptet.<sup>41</sup> I *I tegnets Tid* (1994) ser en at inndelingen av tegnet i lydbilde og konsept ble; "signifikant" (fr. *signifiant*) som er ett ord, bilde, eller et fysisk objekt

---

<sup>35</sup> Moore, 2003: 6

<sup>36</sup> Moore, 2003: 7. Denne oppfatningen ser en heller ikke har vært noe unntak innenfor jazzmusikken, tvert i mot, da den i stor grad har omfavnet dette aspektet, ved å særlig vektlegge den spontane og intuitive siden ved musikken, knyttet til improvisasjonselementet. Dybo (1995) skriver at de metodiske problemene innen jazzforskning også kan knyttes til direkte og indirekte forestillinger om jazzens "spontanitet", "hemmelighetskarakter" m.m. og at man av den grunn "ikke skal" eller "ikke bør" gå inn på ekstramusikalske problemområder. Dybo, 1995:40, I boken *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (1994), har Berliner beskrevet dette mystiske aspektet som omgir jazzmusikk nærmere, sett både med omgivelsene rundt fremføringen og i selve fremføringen, s.492.

<sup>37</sup> Brackett, 1995: xii

<sup>38</sup> Moore, 2003: 7-8

<sup>39</sup> Shuker, 1998: 290

<sup>40</sup> Lemert, 1997: 44

<sup>41</sup> Underwood, 2003: 3

og "signifikat"(fr. *signifié*) som er den konseptuelle meningen assosiert med "signifikanten". Tegnet er da sammenføyningen av "signifikanten" og "signifikatet".<sup>42</sup>

Et sentralt prinsipp ved teorien er at tegnet er vilkårlig, det vil si at forholdet mellom signifikanten og signifikatet som tegnet er basert på, er fremkommet av sosiale konvensjoner og ikke av nødvendighet. Det er bare fordi vi i vår språkgruppe er enige om at for eksempel en "gris" blir kalt en gris, at sekvensen av disse lyder refererer til dyret i den virkelige verden.<sup>43</sup> Sentral for disse tegnstudiene finner en nettopp ideen om *koder*, kodene gir tegnene kontekst som for eksempel; kulturelle koder, litterære koder, osv.<sup>44</sup> En kode defineres av John Fiske (1987) på følgende måte: "A code is a rule-governed systems of signs, whose rules and conventions are shared amongst members of a culture, and which is used to generate and circulate meanings in and for that culture."<sup>45</sup> Tegnsystemene (kodene) er vilkårlige.<sup>46</sup> Og siden kodene da også er et resultat av de konvensjoner som brukerne av kodene har kommet frem til, er det også logisk å anta at verdiene til brukerne på en eller annen måte må være innlemmet i disse kodene. Man kan slik forvente at ideologier (underliggende verdier) virksomme i de ulike kulturene vil finnes i kodene som blir benyttet.<sup>47</sup>

[...] "reality" is already encoded, or rather the only way we can perceive and make sense of reality is by the codes of our culture. There may be an objective, empiricist reality out there, but there is no universal, objective way of perceiving and making sense of it. What passes for reality in any culture is the product of the culture's codes, so "reality" is always already encoded, it is never "raw".<sup>48</sup>

I denne sammenheng ser en også at semiotikere vanligvis foretrekker termen *leser* i stedet for *mottaker* (selv når det gjelder uttrykk innen billedkunst, fotografi eller film) og de bruker termen *tekst* for *beskjed*. Dette antyder at å motta en *beskjed*, det vil si en *tekst* er en aktiv prosess med å dekode, en prosess som er sosialt og kulturelt betinget.<sup>49</sup> I lys av at tekster representerer kulturell koder og konvensjoner, ser jeg at en også kan, ved å lese, forstå meningsstrukturen til de kulturene og subkulturene de er skrevet ut i fra.

---

<sup>42</sup> Barthes, 1994: 155

<sup>43</sup> Sarup, 1988: 3

<sup>44</sup> Shuker, 1998: 290

<sup>45</sup> Fiske, 1987: 4

<sup>46</sup> På grunn av at tegnsystemene som nevnt er vilkårlige systemer – en grunnleggende oppfatning ved Saussures teori – finnes det ikke ett enkelt, naturlig tegnforhold mellom tegnsystemet og virkeligheten. Det er vi som er de aktive meningsskapere. Underwood, 2003: 9-10, Se også Sarup, 88:3

<sup>47</sup> Underwood, 2003: 8.

<sup>48</sup> Fiske, 1987: 4-5

<sup>49</sup> Underwood, 2003: 8.

I min undersøkelse av et musikalsk uttrykk vil jeg kunne nyttiggjøre meg av begrepet om den *musikalske koden*, som ifølge Brackett tilbyr en måte å kunne teoretisere over forbindelsene mellom den musikalske lyden og de ekstra-musikalske faktorer (f.eks. biografiske detaljer, historiske og sosiale assosiasjoner). Koden er: “[...] that aspect of musical communication that describes the relationship of a semantic system to a syntactic system, the relationship of ”content” to expression.”<sup>50</sup>

Med en metode som tar utgangspunkt i en ”lesning av teksten”, må en imidlertid ha i tankene at dette er en modell som skriver seg fra undersøkelser av språk. Musikk derimot er mer abstrakt i sitt vesen enn hva språket er, og slik opererer ikke musikk og tekst likt på alle måter. Man kan med andre ord slik Moore påpeker, ikke redusere meningen opplevd med fremføringen av f.eks. en rockelåt til dens ord (teksten), for hvorfor da i det hele tatt synge den.<sup>51</sup> Med Hawkins ord sagt på følgende måte: ”In contrast to language, music is about those sonic moments in time where syntactic orders are surpassed by music’s materiality.”<sup>52</sup>

I den sammenheng påpeker den amerikanske etnomusikolog og jazzforsker Ingrid Monson at hun opplever et problematisk aspekt ved det metodiske, i forhold til Derridas kritikk av ”phonosentrism”. Hun påpeker at selv om poststrukturalistiske arbeider i større grad har åpnet for kulturelle undersøkelser, i forhold til blant annet afro-amerikansk kultur og kjønnsstudier, så er det verdt å stille seg kritisk til retninger som for eksempel lingvistisk antropologi og sosiolingvistikken (med hensyn til hvordan de vektlegger at det er *språket* som formidler den sosial opplevelse) og dens angrep på talen, stemmen, og – i forlengelsen den klingende lyd<sup>53</sup>

Richard Middleton (1990) skiller mellom to nivåer av kodeførståelse eller betydning. Den første kaller han ”primary” som omfatter form og syntaktiske forhold, den andre ”secondary” som omfatter innhold og konnotasjon. Begge disse inngår videre som en av de mange *generelle kodene*. Ordnet fra den mest generelle til den nokså spesifikke, kan disse beskrives på følgende vis; “norms, sub-norms, styles, idiolects, works, and performance.”<sup>54</sup> Slik Brackett skriver har kodeførståelsen blitt kritisert for at den innebærer en reduksjonistisk

---

<sup>50</sup> Brackett, 1995: 9

<sup>51</sup> Moore, 2001:181

<sup>52</sup> Hawkins, 2002: 8. Slik Monson påpeker kan verbale tekster komplisere dette bildet av forholdet; ved at ord tillegges lyden av stemmen, dette i tillegg til den ikke-vokale instrumentale lyden. I tillegg finnes videre et skiftende balanseforhold mellom ord, stemme, og instrumenter som også varierer avhengig av kultur (i vestafrikanske musikk. Monson, 1996: 211. (Også i barnekulturen finner jeg f.eks. at grensene mellom språk og musikk er uklare).

<sup>53</sup> Monson, 1996:210

<sup>54</sup> Middleton, 1990: 220-222, (i Brackett, s.9)

forståelse, da den vilkårlige forståelsen begrenser omfanget av mulige relasjoner mellom signifikanter og signifikater. Men om vi fokuserer kun på forholdsaspektet mellom hver signifikant til hvert signifikat, vil vi stå uten noe måte å kunne fortolke tegnet.<sup>55</sup> Av den grunn påpeker han at selv om kodene uunngåelig må være reduksjonistiske, må vi altså kategorisere de for i det hele tatt og kunne utføre diskusjoner angående mening, for å kunne kommunisere; ”Without the concept of the “code” there can be no connotation, meaning, or “communication”, which throws the emphasis from meaning back to structure.”<sup>56</sup> Hawkins (2002) er også inne på det reduktive element som ligger i denne forståelsen. Her ser en at fremføringspraksisen eller tradisjonen, i dette tilfelle jazzdiskursen, er det som gir reduksjonen i form av kodenenes faste forhold, eller ”fixed codes”, da den gir kodene en kulturell kontekst, (ballast). Eller slik han skriver; “... the primary signification of coding [...] operates through the consistency of the codes condition through the musical parameters.”<sup>57</sup> Men, det å bruke kodene isolert sett derimot, vil kun resultere i et vakuum, hvor diskusjoner angående den musikalske teksten rykker ned til et ahistorisk, ikke-kulturelt nivå uten hensyn til subjekter som tolker, oppfatter og sanser.<sup>58</sup> Den reduktive prosessen i forhold til de musikalske kodene må bare ansees som første steg mot en forståelse av hvordan kodene virker; “codes are never static and are always dependent on acts of subjective interpretation.”<sup>59</sup> Selv om det subjektive står i en tradisjon forstår jeg det som det også er det subjektive elementet som kan bryte ut av dette, slik ser en med andre ord at når “jeget” kommer inn i bildet, bidrar det til å fjerne seg fra de reduktive elementene i en strukturalitisk forståelsen av kodene. Dette innebærer videre at en ved musikkundersøkelser må ta i betraktning at det er mine referanserammer som blir avgjørende for fortolkningen. Sammenfattet med Hawkins ord: “[...] musical codes are extractable on the basis of the interpreter’s listening competence – this being the first stage in the critical enquiry into *inherent* meaning.”<sup>60</sup>

Ifølge Brackett skisserte Gino Stefani (1987) en oversiktsmodell over ulike typer musikalsk kompetanse, hvor den hierarkiske inndelingen tilsvarer Middletons presentasjon med de generelle kodene. En ser at Stefanis modell presenterer fem ulike kompetansenivåer:

---

<sup>55</sup> Brackett, 1995:11

<sup>56</sup> Brackett, 1995:11

<sup>57</sup> Hawkins, 2002: 9

<sup>58</sup> Brackett, 1995: 12

<sup>59</sup> Hawkins, 2002: 10

<sup>60</sup> Hawkins, 2002:10, iboende her påpeker han med Green’s betydning av begrepet.

General Codes (GC): basic conventions through which we perceive or construct every experience (and therefore every sound experience).

Social Practices (SP): cultural institutions such as, language, religion, industrial work, technology, [...] including musical practices[...]

Musical Techniques (MT): theories, methods, and devices specific [...] to musical practices, such as instrumental techniques, scales, composition forms, etc. [...]

Styles (St): historical periods, cultural movements, authors, or groups of works: [...]

Opus (Op): single musical works or events in their concrete individuality.<sup>61</sup>

I lys av denne oversikten, ser en slik at i hvilken grad og på hvilken måte et stykke kan bli dekodet, er avhengig av bredden i nivå tilgjengelig for den individuelle lytter.<sup>62</sup>

I fortsettelsen, ser en med metodens betoning av den subjektive interpretasjonen et interessant aspekt med hensyn til at dette også innebærer en belysning av lytteren; i form av hvilke verdier og holdninger som synes å ligge bakenfor valgene; ”When we map the musical codes onto that of the performance, what is interesting is how the construction of the artist becomes a process for us to understand our own relationships to musical production and identity.”<sup>63</sup> Dette aspektet ble da også illustrert, ved at det som nevnt, i min forståelse av Ellings fremføring, inngikk en erfaring av en jazzsang – beskrevet å artikulere noe i mitt indre. I min oppfatning av ”selvet” eller ”subjektiviteten” i forhold til identitetsbegrepet, vil jeg presisere at jeg her inntar en poststrukturalistisk posisjon, hvor selvet og identiteten er sosiale konstruksjoner. Med dette betraktes ikke selvet ifølge Ruud som et fast punkt, en kjerne som er opphavet til mening, men selvet er allerede innrammet i mening, i språket.<sup>64</sup>

### **Musikkteoretisk grunnlag**

Under min redegjørelse av strukturalismen og poststrukturalismen viste jeg hvordan denne teoretiske retningen legger vekt på mottakeren sin aktive rolle i kommunikasjonen med verket, som en leser. Det er nettopp derfor disse teoriene som også utgjør grunnlaget for min metodiske forankring egner seg til analysen av Kurt Elling sin vokaljazz, fordi, den tar utgangspunkt i *min persepsjon av hans musikk*. Mitt spesifikke musikkteoretiske valg vil slik også være basert på metoden, som tar utgangspunkt i lytteren sin persepsjon.

---

<sup>61</sup> Brackett, 1995: 12-13, første gang i Stefani, 87: 1-3, 7-22

<sup>62</sup> Brackett, 1995: 13

<sup>63</sup> Hawkins, 2002:12

<sup>64</sup> Ruud, 1997:46-48, I forlengelsen: ”Dette selvet er et ”grammatisk selv”, hvor de lingvistiske konvensjoner vi bruker i vår refleksivitet, produserer eller utkrystalliserer vår selvopplevelse og slik organiserer våre erfaringer. [...] her [ser vi] .. at den narrative struktur vi påfører våre erfaringer, er medkonstituerende ikke bare for vårt selv og vår subjektivitet, men for vår mer summerende identitetsopplevelse.“ Ruud, 1997:48

Med erfaringen av at Elling klarte å innfri, og skape den berømmelige ”gåsehud-effekten” – sto jeg igjen med en fornemmelse av at dette kunne ha sammenheng med en utbredt heterogenitet som var å høre i uttrykket. Men i og med at en ”fornemmelse” ikke synes holdbart for en akademisk tekst, følte jeg behov for å gå videre og slik undersøke erfaringen min på en mer akademisk måte. Innfallsvinkelen til valg av teori baserer seg slik hovedsakelig på musikkopplevelsen, men samtidig er jeg heller ikke upåvirket av hva som synes å være aktuelt når det gjelder tidens kulturelle uttrykk.

Av vokalister som særlig er blitt beskrevet som eksponenter for en utvidet vokalbruk innenfor dagens jazz, henvises det ofte til sanger og pianist Bobby McFerrin (f. 1950). Opprinnelig er han utdannet til klassisk pianist ved Juilliard og senere ved Sacramento State. Som vokalist viste han seg i begynnelsen (i tospann) sammen med Jon Hendricks. Han synger ofte solo a cappella og skifter ledig mellom jazz, pop, folk og ulike etnisk musikk. Hans stemmebruk blir beskrevet som eklektisk, hvor han bruker vokale lyder fra hele verden til å skape en collage, nye helheter. Hans uakkompagnerte vokale fremføring har skapt noe av en sensasjon, hvor han har etablert seg som en betydelig innovatør. I tillegg til at han produserer en bredt spekter av vokallyder, inkludert klikk og pops(smell), akkompagnerer McFerrin også seg selv ved å frembringe trommelyder ved å slå(banke) på sin egen kropp, han bruker med andre ord kroppen som lydboks.<sup>65</sup> Det er videre ikke bare benevnelsen ”eklektisk” som taes i bruk ved beskrivelse av denne vokalistens uttrykk, for med DownBeats omtale merker jeg meg at også det postmodernistiske begrepet blir trukket frem: ”[...] combining his jazz and classical background with a *post-modern* flare that has drawn the attention of fans and musical peers alike.”<sup>66</sup> En ser her at McFerrin, en artist ansett å representere en utvidet vokalbruk, ikke bare blir omtalt som eklektisk, men også som postmoderne.

Selv om jeg mener at tendensen til en betydelig heterogenitet i uttrykket, også kjennetegner Ellings vokalfremføring, er det derimot ikke hovedsakelig i form av et eklektisk uttrykk i retning worldmusikk-begrepet. I hans versjon av ’Nature Boy’ erfarer jeg at det ved virkemidler i vokalen skapes en rekke ulike stemningsuttrykk låten igjennom; fra det vare og intime, det humoristiske og mer utadvendte, til det mer temperamentsfulle. Dette finnes representert både i selve verset, eller ”streiten” og de improvisatoriske delene. Videre finner jeg at bruken av elementer (klangfarger, fraseringsmåter) som tilhører ulike musikalske

---

<sup>65</sup> Crowther/Pinfold, 1997:135

<sup>66</sup> Downbeat, 2004, min kursivering.



referanser, med sine ulike historiske henvisninger, er blant de mer fremtredende og sentrale virkemidlene som muliggjør nettopp denne mangfoldige fremstillingen.

### **Vokalteknikk i rytmisk sang**

Når det gjelder sangtekniske metoder innenfor rytmisk vokalmusikk, påpeker den danske stemmeforskeren og sangpedagogen Kathrine Sadolin i boken *Komplet Sangteknikk* (2003), hvordan dette inntil den seneste tiden har vært en mangelvare. Ifølge Sadolin har dette sin årsak i at den rytmiske skolen er basert på den muntlige gehørstradisjonen fra jazz, blues og gospel påbegynt på tidlig 1900-tallet, hvor idealene dermed ikke har vært fastankret i en lang tradisjon på linje med den kunstmusikalske vestlige sangen. I lys av den teknologiske utviklingen med oppfinnelsen av mikrofonen, kom de rytmiske sangerne ikke bare opp på et lydstyrkemessig likt nivå med ”de skolerte”, men da stort sett alle stemmens klanger kunne anvendes oppsto det også andre klangidealer. Dokumentasjon og klare beskrivelser av idealer i form av klang, teknikk har ikke vært å oppdrive før i de senere tider, hovedsakelig gjennom lytting til innspillinger. De rytmiske sangerne har slik i mangel av tilgjengelige undervisningsmetoder vært i en utsatt posisjon når det gjelder stemmeskader, i form av stemmebåndsknuter, m.m.. De har heller ikke kunnet få særlig hjelp fra den klassiske sangteknikken, da den forutsatte et klangideal de ikke har vært interessert i.<sup>67</sup>

Før jeg refererer ytterligere til Sadolins forskningsmateriale som omfatter de rytmiske stilarter, vil jeg kort gjengi hva som gjerne forstås med ett klassisk sangideal. Dagens klassiske sangideal tar ifølge Lønstrup (1997) utgangspunkt i Bel-canto-stemmen. I Vennesland (1984) ser en at den historiske utviklingen av Bel-canto sangen, som betyr vakker sang, må sees i sammenheng med dacapo-ariens fremtreden i forbindelse med konsertoperaen (ca 1670). Bel-canto sangerne la størst vekt på å utvikle stemmens skjønnklang og instrumentale egenskaper. Stilen ble først eksponert med kastratsangerne, men etter hvert ble kastratenes plass overtatt av de kvinnelige koleratursopranene, som videreførte bel-canto stilens virtuose element.<sup>68</sup> Hovedtrekkene for idealet kan beskrives med Lønstrup;

[Bel canto stemmen er] kjennetegnende for en estetisk norm hvor alt er sentrert rundt åndedrettsstøtte, som kan sikre en båret klang, om vokalegalisering, om velklang, dvs lydene dannes uten bi- eller støylyd, og en klanglig avbalansering, som gjør bruk av alle resonansrommene.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Sadolin, 2003: 4-6.

<sup>68</sup> Vennesland, 1984: 10-12

<sup>69</sup> Lønstrup, 1997: 15

I tillegg til Bel-canto idealet - utviklet fra og med Mozarts tid, eksisterer det i dag også en retning jeg finner er en videreføring av den samme stilen<sup>70</sup>, utviklet med romantikkens ”Gesamtkunstwerk” hvor stemmens dramatiske uttrykk i særlig grad betones. Det er dette sangidealet Potter(1998) fokuserer på;

Classical singing as we know it today is virtually unchanged from a technical point of view since the mid-nineteenth century. The low larynx position, which became the norm for the operas of Verdi and Wagner, enabled an additional resonating formant to be used, by means of which singers can be heard over substantial orchestral forces in large halls. <sup>71</sup>... it also created the rounded tone characteristic of modern singing and is supported by a systematised breathing technique. <sup>72</sup>

## Register

Sadolins forskning i stemmebelastende sangstilarter kombinert med hennes egen erfaring som profesjonell sanger har skapt nyteknisk på området, og hennes forskningsmateriale omfatter alle stilarter fra klassisk til nettopp rytmisk sang. Frustrert over mangelen på tilgjengelige undervisningsmetoder for de rytmiske sangerne, har Sadolin – en klassiske utdannet sanger – ønsket det beste fra den klassiske teknikken men uten den klassiske lyden. Hun har funnet at det finnes en overordnet struktur i alle lyder, hørt i alt fra blues, rock, gospel og etnisk (folke)musikk. Hun har slik oppdaget ett mønster som hun deler inn i 4 klasser, disse har hun kalt funksjoner. Jeg vil gjøre oppmerksom på at Sadolin med sitt forskningsarbeid blir sett på som en noe omstridt figur innenfor sitt fagområde. Men jeg mener at noe av årsaken til dette kan naturlig følge av at all forskning som er relativt ny vil bli sett på med kritiske øyne før den blir akseptert og etablert.<sup>73</sup> Før jeg gir en innføring i Sadolins grunnleggende funksjoner eller teknikker, finner jeg det nødvendig å forklare noe om begrepet ”register”.<sup>74</sup>

Sadolin skriver at mange sangere har blitt forvirret av begrepet ”register”. Hun sier videre at register er et menneskeskapt navn for en oppdeling av toneområde(høyden) og har ingenting å gjøre med hvordan klangen på stemmen lyder. Stemmens omfang blir gjerne inndelt i 5 ulike toneleier (registre). Hvert toneleie har sitt navn, som hentyder ofte til stemmebåndenes bredde

---

<sup>70</sup> At disse retningene i dag må sies å eksistere side om side, henter jeg ut ifra egen erfaring; i mye av den norske kor-musikken ser en f. eks. at det er bel-canto idealet som dominerer, i form av vellyd med lite fokus på vibrato.

<sup>71</sup> Potter, 1998: 191

<sup>72</sup> Potter, 1998:197

<sup>73</sup> Sadolin, 2003:6-7. I den sammenheng uttaler også Sadolin selv at hun har basert sin sangtekniske forskning på allerede eksisterende viten, og tilføyer at forskningen er så ny at det stadig er mange aspekter som det skal forskes mer i. Sadolin 2003: 6-7

<sup>74</sup> De følgende sidene med Sadolins litteratur, er min oversettelse fra det danske materialet lest i Sadolin(2003)

i lukkefasen. I hennes beskrivelse av toneleiene vil jeg nøye meg med å beskrive fire av de, og hvor disse ligger for menns stemmer.<sup>75</sup>

*Fullregister* = Det dype leiet. Det er for menn under c0 (lille oktav). Stemmebåndene er her korte, tykke og avslappet, og de svinger med full bredde i lukkefasen – herav navnet fullregister. I fullregisteret er det resonans i brystbenet. ( På engelsk og tysk henviser navnene direkte til resonansen med; ”chest voice” og ”Brüststimme”).

*Mellomregister* = mellomleiet som for menn går fra c0 (lille) til c1. Dette registeret kalles også for *voix mix* eller blandet stemme. Stemme båndene strekker seg her mer ut for å nå høyere toner, og slik blir de tynnere og har ikke lengre full bredde i lukkefasen. I dette stemmeleiet forlater resonansen gradvis brystbenet og blir erstattet av hoderesonansen (randregister).

*Randregister / Falsett* = Det høye leiet blir hos menn kalt falsett. For menn er dette over c1. I dette stemmeleiet er stemmebåndene ytterligere utstrakt, slik at det er kun kantene av stemmebåndenes slimhinner som møtes i lukkefasen. I dette registeret er brystresonansen helt erstattet av hoderesonansen.

*Kortregister / høy falsett* = Det meget høye leie. for menn kalles dette leiet den høye falsett og er c2. I dette leiet fremkommer tonene sannsynligvis ved en spenning (flagoletspenning), som hindrer deler av stemmebåndene i å svinge. Under flagoletspenningen svinger stemmebåndene ikke i hele sin lengde, men med et mindre område som kan gjøres lengre eller kortere. Derved oppnås hurtigere svingninger og altså høyere toner.<sup>76</sup>

### **Sadolins grunnleggende funksjoner**

Alle sangere, både klassiske og rytmisk, synger med metall, men med forskjellig klang. Med metallkarakter på klangen menes det at den lyder kantete, hardere, mer rå eller kontant. I rytmisk musikk anvendes ofte tydelige metallklanger, mens metallyden i klassisk sang er vanskeligere å gjenkjenne, da det blir på en måte skjult i den klassiske klangen. Karakteren til en tone med metall kan variere, men lydstyrken vil alltid være forholdsvis kraftig. Ved at metallet kan være utelatt eller mer eller mindre uttalt har Sadolin inndelt lydene i ”ikke-metallede”, ”halvmetallet” og ”helmetallet” funksjoner.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Etter at gutter er ferdige med stemmeskiftet, er strupehodet og stemmebånd blitt ca dobbelt så store som før puberteten. Stemmebåndene svinger langsommere, og menn taler nå en oktav dypere enn kvinner. Sadolin, 2003: 60

<sup>76</sup> Sadolin, 2003: 62-63

<sup>77</sup> Sadolin, 2003:74

*Neutral* kalles den ikke-metallede funksjonen. Lyden er svakere og lysere enn i de metallede funksjoner, og finnes i begynnelsen ved å etablere løs kjeve. Funksjonen *neutral* er den som gjennom tiden også er blitt kaldt klassisk, men *neutral* brukes også i rytmisk sang. *Neutral* spenner fra toner som er luftige og bløte (f.eks. som når man synger en voggeviser) til toner som er meget tette og komprimerte. Det er stemmebåndenes lukkegrad (kompressionsgrad),<sup>78</sup> som bestemmer om tonen er luftig eller komprimert. Dess tettere lukkegrad, dess mer komprimert blir lyden. De to ytterpunktene innenfor *neutral* kalles: ”*Neutral med blødt lukke*” og ”*komprimert Neutral*”. Karakteren i *neutral med myk/bløt lukkegrad* er ofte lysere og tonene er mer luftfylte, enn i *komprimert neutral*. Sistnevnte anvendes ofte innenfor rytmisk musikk ved stille passasjer og hvor det ønskes luft på stemmen. Ofte i forbindelse med at mikrofonen holdes tett ved munnen. I funksjonen kan alle vokaler, klangfarger og tonehøyder brukes, mens lydstyrken har en begrensning, da den ligger på medium stille (mp). Av sangere som anvender funksjonen kan nevnes; The Pet Shop Boys, Carly Simon og Julie Andrews.<sup>79</sup> Klangene i *Komprimert Neutral* høres tettere, klarere og er som regel kraftigere enn i *Neutral med bløtt lukke*. *Komprimert Neutral* krever et sterkere stemmelukke og brukes når lyden skal være tett og uten luft på stemmen – både i svak og kraftig lydstyrke. Videre mangler den metallyden. Funksjonen anvendes ofte i rytmisk musikk ved passasjer hvor tonene skal være tette og klare, og uten luft. Tonehøyder og vokaler er lik med *Neutral med bløtt lukke*. Lydstyrken i *komprimert Neutral* kan være fra meget stille til meget kraftig (ff) men befinner seg i området fra meget stille til medium kraftig. Eksempler på sangerne som bruker funksjonen høres med; Bing Crosby, Enya, Astrud Gilberto.<sup>80</sup>

*Curbing* kaller Sadolin den ”halvmetallede funksjonen”, hvor det er en vis mengde metall på tonene. *Curbing* er den ”mildeste” av de metallede funksjoner, og det skal aldri anvendes luft i stemmelukket. I *Curbing* er karakteren ofte lett klagende eller tilbakeholdt f.eks. som når man klager seg for ondt i maven. *Curbing* anvendes innenfor rytmisk musikk når der skal synges medium kraftig med en vis mengde metall, som f.eks. i bløt soulmusikk eller R’n’B. Ordet *curbing* kommer av ordet å tøyse, eller å temme.<sup>81</sup> *Curbing* kan anvendes i

---

<sup>78</sup> I følge Sadolin sitter stemmebåndene inne i strupehodet; ”Selve stemmebåndene er to ligamenter, der bliver styret af muskler og tudbruske. Uden på stemmebånd og muskler sidder en bevægelig slimhinde. Det er denne slimhinde der frembringer lyden når den bliver sat i bevægelse. Jo større svingninger, jo kraftigere lyd. Stemmebåndene sitter som en indsnævring i luftvejen ... når luftstrømmen passerer denne indsnævring, skabes der et vacuum der suger stemmebåndenes slimhinder sammen. Når stemmebåndene slimhinder samles, kaldes det lukkefasen ... ” Sadolin, 2003: 41-42

<sup>79</sup> Sadolin, 2003: 14, 80-82

<sup>80</sup> Sadolin, 2003: 82, 81, 85.

<sup>81</sup> Saolin, 2003: 91, 14-15

alle tonehøyder både for menn og kvinner. Klangfargen kan endres en del, og alle vokaler kan anvendes, men i det høye leiet skal vokalene vendes mot O, E og ANH for å kunne bli i funksjonen. Lydstyrken befinner seg for det meste i mellomområdet, fra medium stille (mp) til medium kraftig (mf).<sup>82</sup> En betingelse for å finne denne funksjonen er i følge Sadolin å etablere et ”hold”. Et av flere bilder eller fornemmelser på dette ”holdet” er i følge Sadolin at en hoster og merker det lille ”holdet” før hostet.<sup>83</sup> Sangere som benytter seg av denne funksjonen er f. eks; Christina Aguilera, Madonna og Stevie Wonder.<sup>84</sup>

*Overdrive* kaller Sadolin den første helmetallede funksjonen. Den har ofte en pågående, kraftig og ropende karakter, som for eksempel når man roper ”hey” etter en på gaten. Navnet er inspirert av blant annet gitarpedalen ”overdrive”. Funksjon har mye kompresjon, og slik aldri luft på lukke. Metoden for å finne denne helmetallede funksjonen er å etablere et såkalt ”bidt” og fastholde ”biddet” så lenge en ønsker *overdrive*. Kvinners øverste grense for *overdrive* ligger på d2/eb2 og menns øverste grense c2. Alle vokaler kan anvendes i det dype leie, men i det høye leie er man begrenset til å kun kunne anvende Æ og Å. *Overdrive* er den mest anvendte funksjonen i det dype leie, når man snakker eller synger kraftig. Funksjonen anvendes innenfor rytmisk musikk i nesten alle stilarter, når det skal synges kraftig med stor mengde metall på tonene som f.eks. i rockemusikk. Den brukes innenfor klassisk musikk, når menn synger kraftig (f-ff).<sup>85</sup> Eksempel på sangere som bruker funksjonen høres med; Freddie Mercury, Frank Sinatra, Whitney Houston.

*Belting* benevner Sadolin den siste funksjon med helmetall. Denne funksjonens karakter er lysere, skarpere og mer skrikende enn i *overdrive*. Funksjonen har mye kompresjon og den kan finnes ved å twange epiglottishornet. *Belting* kan anvendes i alle tonehøyder av både menn og kvinner. Men kun twangende vokaler kan anvendes da de twangende epiglottis-horn er forutsetningen for beltet. Av den grunn kan man bare bruke vokalene I, E, A(som i ape), Æ og Ø. Lydstyrken befinner seg mest i det kraftige området. *Belting* anvendes innenfor rytmisk musikk i noen stilarter og mest i det høye leiet, når det skal synges meget kraftig med en stor mengde metall på tonene, som f.eks. i heavyrock, gospel, og

---

<sup>82</sup> Sadolin, 2003: 15, Sadolin forklarer ANH som en satellittvokal, dvs en avart av grunnvokalen A ( de finnes 9 grunnvokaler på dansk, s.47

<sup>83</sup> Sadolin, 2003: 93

<sup>84</sup> Sadolin, 2003: 93

<sup>85</sup> Sadolin, 2003: 101-102

”powerful soulmusik”. Sangere som ofte anvender Belting, er; Anastacia og Steven Tyler (Aerosmith).<sup>86</sup>

Generelt, i forhold til aspekt vedrørende klang, kan en se at klangfargen dannes i ansatsrøret (munnhulen), som er hele stykket fra stemmebånd til munn- eller neseåpning. Sadolin skriver om ansatsrøret: ”Dets form og størrelse har stor betydning for stemmens klang.<sup>87</sup> ”Man kan endre på ansatsrørets form ved at ændre på form og position af epiglottis-hornet, strubehovedet, tungen, munden, ganen og velumporten.”<sup>88</sup> Videre er elementene i ansatsrøret underlagt visse akustisk regler; er et klangrom stort, blir klangen mørkere – er det lite, blir klangen lysere. Det vil si, at hvis ansatsrøret er stort, blir stemmens klang mørkere hvis ansatsrøret er lite, blir stemmens klang lysere.<sup>89</sup> I lys av dette ser en i følge Sadolin, at når strupelokket står mer loddrett, blir åpningen større, herved får lyden en rundere og mer projisert (framkastet) karakter, en lyd som for øvrig klart foretrekkes innenfor et klassisk sangideal.<sup>90</sup>

## Twang

Vil også påpeke at den såkalte epiglottis-hornet eller strupelokkstrakten, som er en del av strupehodet<sup>91</sup> også har betydning for stemmens klang. Selve epiglottis-hornet beskriver Sadolin på følgende måte: Over stemmebåndene sitter quadrangularis membranene, epiglottis musklene. Sammen med strupelokket (epiglottis) foran og bak, former de en trakt, som et horn. Denne trakten kan innta forskjellige former, som vil innvirke på stemmens klang. En såkalt *twanget* lyd får man når åpningen gjøres mindre ved at strupelokket (epiglottis) nærmer seg tudbruskene. Lyden får en skarpere, gjennomtrengende, og snerrende karakter.<sup>92</sup>

## Effekter – Distortion

Av de mange effektene Sadolin har gjort rede for, som f. eks ”Ral”, ”Growl”, ”Knæk”, vil jeg gjengi hennes forklaring av effekten benevnt som ”Distortion”, da denne synes av betydning

---

<sup>86</sup> Sadolin, 2003: 111-112

<sup>87</sup> Sadolin, 2003: 15

<sup>88</sup> Sadolin, 2003: 151

<sup>89</sup> Sadolin, 2003: 150

<sup>90</sup> Sadolin, 2003: 153

<sup>91</sup> I følge Sadolin ser vi at strupehodets anatomi består av ulike deler. ”Yderst sitter skjoldbrusken, der beskytter stemmebåndene. Skjoldbrusken danner en spids, som kan mærkes foran på halsen (Adamsæplet). På inder-siden af denne spids sitter stemmebåndene hæftet sammen fortil. Stemmebåndene sitter hen over luftrøret. Bagtil er stemmebåndene hæftet på hver sin tudbrusk. Tudbrusken sitter på kanten af ringbrusken, som er toppen af luftrøret. Det er tudbruskene der glider til side og åbner stemmebåndene ... når man taler og synger. Tudbruskene kan også vippe op og ned og derved strække stemmebåndene mere eller mindre. Udstrækning af stemmebåndene kaldes længdespænding og regulerer tonehøjden. Strubelåget, epiglottis, sidder hæftet fortil på skjoldbruskens øverste kant.” Sadolin, 2003: 40-41

<sup>92</sup> Sadolin, 2003: 82, 112

for undersøkelsen. Med effekter forstås de spesielle virkemidlene, som understreker sangerens uttrykk eller stil. Effektene er ikke forbundet med melodi og tekst, men mange av de dannes derimot i ansatsrøret.<sup>93</sup>

*Distortion* er en forvrenging av lyd, en støy, og slik en effekt som kan romme mange uttrykk fra aggressjon til hengivelse. Effekten brukes gjerne i sammenheng med en tone, og *distortion* utgjør slik en blanding av støy og tone. Effekten kan brukes i forbindelse med alle funksjoner og kan derfor brukes i de tonehøyder, lydstyrker, klangfarger og vokaler, hvor de forskjellige funksjoner kan brukes. Om man ønsker å bruke *distortion*, skal en sunn *distortion* innarbeides. En *distortion*, man til en hver tid kan frembringe uten ubehag, og videre fjerne når man ønsker det.<sup>94</sup> For å oppnå en sunn *distortion* skal epiglottis-hornet twanges. Man kan finne det twangende epiglottis-horn via lyden. For eksempel ved å etterligne et spedbarns gråt eller ”gnæge” som en heks. Om man twanger epiglott-hornet tilstrekkelig vil dette frembringer en støy. Denne støyen dannes i ansatsrøret og ikke ved stemmebåndene, og man minsker slik risikoen får stemmebåndsslitasje.<sup>95</sup> Når man behersker støyen i ansatsrøret uten å involvere stemmebåndene, synger man så en tone og legger deretter støyen på<sup>96</sup>; ”Det vil lyde, som om støy og tone smelter sammen og som om man er ved å ødelægge sin stemme!”<sup>97</sup>

### ***Jazz som forskning***

Når det gjelder forskningsarbeid innenfor det som har blitt kategorisert under termen jazz – både nasjonalt og internasjonalt før 90-tallet – synes det ifølge Tor Dybo (1995), forsker innenfor feltet etnomusikologi, jazz- og populærmusikk, å peke seg ut to hovedtendenser: historiske, biografiske, og selvbiografiske arbeider, jazzmusikere og deres innspillinger som har vært utarbeidet av journalister, kritikere, og forskere uten akademisk tilknytning. Og, som sett innen rock/pop- feltet, har musikkanalytisk forskning innen academia også her fulgt de utbredte konvensjonene til musikkteoriene og musikkvitenskapen.<sup>98</sup> Innenfor sistnevnte retning innen jazzforskningen har det hittil vært mest vanlig med solistisk orienterte analyser, med dette menes det at en med bakgrunn i transkripsjoner av enkeltmusikernes

---

<sup>93</sup> Sadolin, 2003: 16

<sup>94</sup> Sadolin, 2003: 167

<sup>95</sup> Mer spesifikt ser en at ansatsrørets form under *distortion* bør innebære: Twang av epiglottis-hornet, strupehodet løftes, baktungen trekkes bak og oppover, smil med stor munnåpning og ganen senkes. Sadolin, 2003: 168

<sup>96</sup> Sadolin, 2003: 167-168, Sadolin påpeker i denne sammenheng at det er viktig å bevare en sunn underliggende funksjon, da det er funksjonens korrekthet, som sikrer mot stemmemisbruk.

<sup>97</sup> Sadolin, 2003: 168

<sup>98</sup> Dybo peker også på at det i dag er en voksende interesse for jazzforskningen både i USA og Europa, (i USA ser en dette i form av flere master og Ph.d.-avhandlinger). Dybo, 1995: 35

improvisasjoner innenfor ulike tradisjoner og strømninger i jazzhistorien har undersøkt parametre som motivbruk, skalastrukturer, harmoniske mønstre og formproblematikk i analysene.<sup>99</sup> Jazzstudier har videre ofret begrenset med oppmerksomhet til kulturelle tema og kulturell interpretasjon.<sup>100</sup> Dette har sammenheng med at de estetiske preferansene innenfor de akademiske studier på jazz i særlig grad har vært farget av de ideologiske verdiene som har utgjort grunnlaget for den tradisjonelle musikkvitenskapen, noe som også har resultert i at jazzstudier har forsøkt å ta avstand fra termen ”populærmusikk” – det har altså vært en motstand mot å bli plassert under det populærmusikalske feltet. I den sammenheng vil jeg imidlertid tilføye Monsons uttalelse fra 2004, hvor hun i tråd med Frith mener at jazz som forskningsdisiplin bør ligge under populærmusikkfeltet, og da som en naturlig del av dette.<sup>101</sup>

### **Ideologi i tradisjonell musikkvitenskap**

I Hamm (1995) belyses disse ideologiene nærmere. Ifølge Hamm var populærmusikkforskningen i sin begynnelse ett produkt av den moderne tidsalder (regnet fra slutten av det attende århundre til og med første halvdel av det tjuende) og denne tidens ideologiske forestillinger. Sannheten ble ansett å finne i ”de store fortellingene”[meta-narratives]. Felles for disse fortellinger som sprang ut i fra den modernistiske tenkning var at hver fortelling er hierarkisk og ekskluderende, og privilegerte gjerne en genre eller repertoar over en annen.<sup>102</sup> Sentral ble ideen om den “musikalske autonomitet”, hvor man mente at musikkens verdi, eller mening kan finnes i selve verket, og ikke i hvordan den blir brukt eller mottatt. For å forstå hvordan denne ideen ble dominerende må vi se nærmere på modernismens generelle utvikling.

Tidlig i den moderne tid utviklet det seg ett skille i den Vestlige verden mellom musikken til eliten, dvs den dominerende samfunnsklassen bestående av den klassiske musikken, genren til de borgerlige (ansett som mindre teknisk krevende), og de lavere lag av folket hvor musikken besto av både folkemusikk og populærmusikk. Den klassiske musikken som ble konserverert ved notasjon og fremført av profesjonelle til ett passivt publikum, ble sett på som universell og evinnelig, med et eneste repertoar ansett som representativt for hele den vestlige verden. Musikken som tilhørte de lavere lag av befolkningen derimot, skapt og

---

<sup>99</sup> Dybo 1995: 36-38, Blant flere arbeider som kan kalles soloistisk orienterte nevner Dybo blant annet; Lawrence Gushee (1981) som legger til grunn fire nivåer i jazzanalyse (motivic, formulaic, schematic og semiotic). S.37

<sup>100</sup> Monson 1996: 3-4

<sup>101</sup> Monson, 2004

<sup>102</sup> Hamm, 1995: 2



videreført i den muntlige tradisjonen, ble tatt for å være lokal og forgjengelig. I slutten av det nittende århundre ble denne delingen basert på sosiale forskjeller ennå mer tydelig. Det klassiske repertoaret som symboliserte orden og varighet, og også makt, fortsatte å bli assosiert med aristokratiet som tidligere men ble nå i tillegg også assosiert med industriherrer, finansmenn og borgerklassen. Borgerskapets fremvekst og den kapitalistiske produksjonsmåten førte til en høyning av levevilkårene og en forfining av skikkene.<sup>103</sup> I kjølvannet av denne samfunnsutviklingen vokste det nå ifølge Middleton(1990) frem en musikalsk bevegelse og estetikk som skulle forme en tradisjon, en tradisjon vi nå tenker på som klassisk, sentrert rundt verkene til de Østerisk-Tyske mestrene fra Bach og Händel til Mahler, Richard Strauss og Schönberg.<sup>104</sup>

Denne ideologien kom også til å bli den sentrale i musikkvitenskapens oppkomst og utvikling som eget fag. Konstruksjonen av et klassisk repertoar ble legitimert ved en historisk-estetisk visjon som la vekt på det fremvoksende syn av musikk som noe autonomt, en opphøyet form med verdier knyttet til erkjennelse, og sannhet.<sup>105</sup> Utviklingen av den autonome musikkforståelsen resulterte også i en evolusjonsrettet måte å forstå historien på hvor progresjonen vanligvis ble definert ut i fra begreper som strukturell kompleksitet, og et intellektuelt nivå. Dette flettet sammen med forestillingen om en kanon med god musikk.<sup>106</sup> En konsekvens ble ifølge Hamm at musikkvitere og kritikere kunne ignorere all musikk som lå utenfor det Vestlige klassiske repertoaret.

Jazzstudienes forhold til disse strømmingene, har som Monson skriver vært nokså paradoksale, for som tidligere antydte har jazzstudier hatt en sterk tendens til å ta avstand fra termen ”populærmusikk”. Konseptet om den absolutte musikken har gitt jazzentusiaster en mulighet til å bevise overfor det skeptiske akademiet at jazz improvisasjon og komposisjon rettferdiggjorde seg en seriøs vurdering. Ved å lage til transskripsjoner fra innspillinger og identifiserbare musikalske kjennetegn høyt verdsatt innenfor den Vestlige klassiske musikk, inkludert sofistikert harmoni, kompleks stemmeføring, tematisk integrasjon, og planlegging i

---

<sup>103</sup> I Hamm 1995: 1-40

<sup>104</sup> Middleton, 1990: 106

<sup>105</sup> Middleton 1990:107, I følge Østerberg ser kultur sosiologen Bourdieu også på forhold knyttet opp imot den autonome kunstinnstillingen. Sentral var ideen om at autonom musikk forutsetter en sosial stilling som ikke tynger en ned i daglig strev for å klare seg. Det lavere sosiale laget var for utslitte etter den harde arbeidsdagen og brukte slik musikk til atspredelse, for å skape stemning, samhörighet o.s.v. Den høye eller gode smak inngår i makt og herskeforhold, og slik blir kunstnerisk smak et område for klasseundersøkelse og klassekonflikter. I Østerberg 1997:107

<sup>106</sup> Middleton 1990: 107

stor skala kunne analytikere omgå det utbredte hierarkiske synet om at improvisasjon var mindre verdig som musikalsk analyse enn hva komposisjonen var.<sup>107</sup>

Litteraturen rundt historieskrivningen om jazz, en musikkform som i sin aktuelle tidsalder var periodens populærmusikk, og dansemusikk før rockens inntreden på 50- og 60-tallet, har definert jassen som kunst, en musikk som skal lyttes til, og ansees som noe opphøyd og ekte, ett uttrykk som ikke har blitt fordervet av kommersielle markedskrefter. Men ifølge Eriksen (2001) påpeker Gridley (1999) hvordan den første jassen ikke var autonom kunstmusikk, men bruksmusikk, populær dansemusikk. Det var også dans og underholdning som i hovedsak kjennetegnet swingjassen, til tross for at den la mer vekt på solistiske innslag og en noe utvidet harmonikk.<sup>108</sup> Vår tids definisjoner av jazz forklart som kunst har ifølge Eriksen sine røtter i jazzens modernisering med bop fra 40-tallet. Forskere plasserer vanligvis jazzens ”hamskifte” til bop, hvorpå man fikk en etterfølgende institusjonalisering og akademisering av jassen. Med bebop’n kunne konstruksjonen av jazz som en narrativ prosess sees å bli fullendt.<sup>109</sup> En ser imidlertid slik Robert Walser (1995) påpeker, at når det gjelder jazzhistorie-skrivningen og dens distansering til massemedia og det populærmusikalske er dette en forvrengning: ”Moreover, history is distorted when devotees work to separate jazz from the rest of the popular music, a move that is meant to put them on the right side of the mass culture/modernism divide”<sup>110</sup> Og, slik Gridley også påpekte, virker det ifølge Deveaux (1998) svært merkelig at jazz som en bruks-/underholdningsmusikk er blitt konstruert i opposisjon til kommersialisme;

It is all the more remarkable for jazz – a music that has developed largely within the framework of modern mass market capitalism – to be constructed within the inflexible dialectic of “commercial” versus “artistic”, with all the virtue centered in the latter.<sup>111</sup>

### ***Populærmusikkens ”vitenskapelige problem”***

Middleton (1990) har belyst ulike problemer knyttet til analyse av populærmusikk, jeg presiserer at her inngår som nevnt også jazz. Han påpeker at teorier og metoder hentet fra kunstmusikkens verkanalyse – med den medfølgende ideologi – ikke er egnet for analyse av populærmusikk, den har i tillegg en tendens til å oppvurdere den vestlige kunstmusikken. Han kritiserer spesielt tre aspekter:

---

<sup>107</sup> Monson 1996: 3-4

<sup>108</sup> Eriksen, 2001: 68

<sup>109</sup> Eriksen, 2001: 20, Deveaux, 1998: 543

<sup>110</sup> 1995: 170

<sup>111</sup> Deveaux, 1998: 531

The first is a terminology slanted by the needs and history of a particular music ('classical music'). This has two sides. On the one hand, there is a rich vocabulary for certain areas, important in musicology's typical corpus, and an impoverished vocabulary for others, which are less developed there.<sup>112</sup>

Her peker Middleton på hvordan områder som harmonikk og tonalitet knyttet til det diatoniske/kromatiske system har et godt utviklet vokabular, mens for eksempel rytmikk og mikrotonalitet ikke er like godt utviklet. Med dette menes det litt forenklet at om man bruker musikalske begreper likt i arbeidet med å analysere to musikkstykker fra forskjellige genre, så vil man raskt oppdage at forskjellige parametre er viktige for de ulike genrene.<sup>113</sup> Det andre aspektet ved musikkvitenskapens metode er at den har blitt utviklet gjennom studier av notert musikk i dens noterte utgave.<sup>114</sup> Faget har ifølge Middleton vært preget av ett begrep opprinnelig lansert av Phillip Tagg har kalt "notational centrality". Middleton mener at fordi man har tatt utgangspunkt i det skrevne verket har metodene slik vært sentret rundt parametrene melodikk, harmonikk og form. Man har slik studert det som er lett å se i et notebilde. "mathematically simple durational relationships; through-composed structures"<sup>115</sup> Den sterke fokuseringen på det lett noterbare ved musikken har ført til en nedprioritering av de elementer som ikke lar seg notere innenfor systemet.

[...] non-standard pitch and non-discrete pitch movements (slides, slurs, blues notes, microtones, and so on); irregular rhythms, polyrhythms, and rhythmic nuance (off beat phrasing, slight delays, [...] and performer idiolect; specificities (as opposed to abstraction) of timbre; [...]"<sup>116</sup>

Middleton skriver at dette videre har medført at de sidene som er knyttet til fremførelsen har falt utenfor analysen. Dette aspektet kan videre illustreres med eksempel fra mitt eget arbeid; for hvordan noterer jeg Ellings bruk av klanglige effekter på vokalen, det være seg skurr eller raspelyder, eller vokalens intense uttrykk med sin "frempå" beatet timing, kompetens veldige rytmiske "driv", alle viktige elementer med hensyn til opplevelsen av uttrykket. I den sammenhengen påpeker Dybo hvordan flere av de spørsmålene som er blitt stilt i forbindelse med jazzens karakteristiske særdrag er problematiske og per i dag ubesvarte. Her kan nevnes ekstramusikalske parametre av mer fenomenologisk art som timing, driv, sving, intensitet, det

---

<sup>112</sup> Middleton 1990: 104

<sup>113</sup> I den sammenheng kritiserer også den klassiske tradisjonen sine egne metoder, da de er dårlig egnet til å gripe essensen ved musikken. (Se Christopher Smalls *Musicking*, 1998,

<sup>114</sup> Stilelementene improvisasjon og komposisjon hadde lik status i tiden før renessansen. Med fremveksten av musikkvitenskapen og utviklingen på notasjonssiden (vi fikk etter hvert partituret), mistet improvisasjon gradvis posisjonen som en viktig del av den europeiske musikktradisjonen. Se Brownell 1994.

<sup>115</sup> Middleton 1990: 104

<sup>116</sup> Middleton 1990: 105

tar av, trøkk, beat, rytmikk, puls fravær av puls, spund etc.<sup>117</sup> Det tredje aspektet Middleton kritiserer, noe jeg har omtalt tidligere, er oppfatningen av klassisk musikk som elitemusikk, i motsetning til populærmusikk som folkets musikk. Den akademiske interessen for populærmusikken har slik blitt avskrevet som ”populærvitenskap”. Middleton foreslår en ny tilnærming som vil føre til at populærmusikken ikke blir sett på som en negasjon av den vestlige kunstmusikken. Han oppfordrer til å reformere hele det musikkvitenskaplige feltet, hvor målet bør være<sup>118</sup>:

[...] the task is to remap the terrain. Indeed, the greatest promise of a reformed musicology lies not so much in its study of popular music – though that is important – but, as one consequence of such study, in an inevitable reorganization of the whole of Western musical history. The need then becomes the identification, within the musical field as a whole, of different historical levels – at each of which a different pattern or focus of change, continuity and contradiction may be found.

<sup>119</sup>

På ulike måter har både de nyere retningene kalt (US) New Musicology og (UK) Critical Musicology omfavnet en type betinged relativisme sprunget ut av Middletons oppfordring til å studere ”the whole musical field”<sup>120</sup> En annen foregangsfigur sentral for utviklingen mot en mer kritisk tilnæringsmåte innenfor musikkundersøkelser sees særlig med Joseph Kerman, og hans arbeider fra 1980-85 hvor han øver kritikk mot den formalistiske og positivistiske tilnærmingen som til da hadde preget musikkvitenskapen. Han viser blant annet til problemer knyttet til analysen, dens ideologiske natur og følgelig forholdet mellom analyser og organisme som en dominerende ideologi.<sup>121</sup> Han insisterte på at undersøkelser innen musikk med nye, heuristiske<sup>122</sup> måter kunne sørge for en veldig bedring av den analytiske evne når det gjelder å kunne ta fatt på en rekke ulike genrer og diskusjoner. Dette banet klart den ideologiske veien fremover for populærmusikken og dens plass innenfor academia,<sup>123</sup> en utvikling som nå ryddet vei for hva Hamm har beskrevet som ”the first generation of writers whose awareness and consciousness has been shaped by the fragmented, non-hierarchical postmodern world”<sup>124</sup>

---

<sup>117</sup> Dybo, 1995: 38

<sup>118</sup> Middleton har imidlertid blitt kritisert for at hans personlige forankring i den tradisjonelle musikkvitenskapen skinner igjennom i hans arbeider. For mer om dette, se Hamm (91), hvor han spesielt kritiserer Middletons kapitel ”Change gonna come? Popular music and musicology”, Se, Hamm 1991: 386

<sup>119</sup> Middleton, 1990: 122

<sup>120</sup> Middleton, 1990: 7

<sup>121</sup> Beard/Gloag, 2005: xiii

<sup>122</sup> Heuristisk, [...] ”undervisningsmetode som bringer eleven til å finne kunnskaper ved selvstendig tankevirksomhet” Fremmedordbok blå ordbok, 2000

<sup>123</sup> Hawkins 2002: 6 i Hamm,?

<sup>124</sup> Hawkins: 6 første gang i Hamm 1995:37

Den nye generasjonens tilnæringsmåter kan sees illustrert med f.eks. den britiske retningen “New musicology”, slik den skisseres av Derek Scott og Stan Hawkins(1994). De har utviklet en oversikt over hvilke ulike aspekter, i alt sju punkter, de mener en kritisk musikkvitenskap bør inneholde.<sup>125</sup> Davidsen (1998) har sammenfattet disse punktene på følgende måte:

[...] for populærmusikken del [innebærer dette] at en må ta utgangspunkt i de spesielle kodene og kvalitetene til denne musikkgenren for å forstå hvordan de skaper kulturell identitet gjennom musikalsk uttrykk. For å forstå et musikalsk materialet blir det derfor nødvendig å se på sammenhengen mellom det musikalske materialet og dens spesifikke kontekst. Man må med andre ord kombinere den musikalske analysen med en analyse av musikken i forhold til et sett av politiske kategorier, som kan inkludere blant annet seksualitet, religion og rase.<sup>126</sup>

Også studier innenfor jazzfeltet har de siste årene vært preget av nye tendenser, styrket av tverrfaglige debatter i både de sosiale- og humaniora-vitenskapene.<sup>127</sup> Man har i større grad gått bort fra forskningsarbeidet hvor man har fokusert på jazz som verk(stilanalyse), til å se på jazzmusikalske uttrykk tolket i en kulturell kontekst. Med disse nye tendensenes fokus på “musikk i og som kultur”, ser en at jazzen plasseres innenfor et etnomusikologisk fagfelt, hvor det her også søkes en tverrfaglig tilnærming til undersøkelsene ved å bringe inn teorier og metoder fra fagfelt som f.eks. historie, religionsstudier, kulturstudier, sosialantropologi, mediefag osv.<sup>128</sup> Eksempelvis kan det nevnes at det innen prosessrelaterte undersøkelser er vanlig å hente metoder fra litteratur og språkteori, hvor det gjerne trekkes analogier mellom improvisasjon og språk. I den sammenheng har Monson i likhet med Berliner observert at musikere ofte gjør bruk av konversasjonsmetaforen i diskusjoner som omhandler de improvisatoriske prosessene. Musikere omtaler metaforen imidlertid i termer som ”story-telling”, hvor f.eks. frasene gjerne blir kalt ”statements”.<sup>129</sup>

### ***Tanker bakenfor det postmoderne konseptet***

Garth Alper, hevder i sin artikkel ”Making Sense Out of Postmodernism Music”(2000) at den postmoderne bevissthet slik den blir uttrykt gjennom musikk, reflekterer til det 20. århundrets

---

<sup>125</sup> For en detaljert oversikt se Hawkins 02: 27.

<sup>126</sup> Davidsen, 1998: 16

<sup>127</sup> Monson, 1996: 3-4

<sup>128</sup> Dybo, 2006: 1

<sup>129</sup> Berliner: 97, 182, 195, Berliner belyser denne metaforen mer inngående, se Berliner 94:157, 201. Han ser også på hvordan improvisasjon ved bruk av denne metaforen fremstår som en musikalsk konversasjon som improvisatoren entrer på flere ulike nivåer samtidig. s. 497. I tråd med dette, ser en ifølge Gustavsen (1998), at de elementer som sees som betydelige ved en improvisasjonssekvens - behov for sammenheng i frasene, variasjon og interessant dramaturgi i oppbygningen av spenningskurver - peker mot et metaforplan som står svært sentralt i svært mange musikeres måte å beskrive musiseringen på: det muntlige fortellende språket. s. 50-51

tidsånd. Ifølge Alper blir termen ”postmoderne” brukt til å beskrive en estetikk man kan se innenfor kunsten (billedkunst, litteratur, musikk og dans) fra omtrentlig 1960 og frem til i dag. Den iøynefallende anvendelsen av genreblanding, ironi, humor, og egenparodi, og i tillegg en utforskning av overflaten, og de ytre kjennetegn til ett kunstverk, identifiserer ofte denne estetikken.<sup>130</sup>

De postmoderne karakteristika slik de kommer til uttrykk i kunsten, gjenspeiler samtidig også de bakenforliggende tanker og idéer sentrale i utviklingen av de postmoderne teorier, teorier som videre har øvet stor innflytelse på den kritiske musikkvitenskapen, hvor en dekonstruktiv tilnærming til musikken med sin vekt på intertekstualitet, har åpnet for en diskursivitet og slik en oppblomstring av tverrfaglige undersøkelser.<sup>131</sup>

Utviklingen mot postmodernismen må sees i sammenheng med utviklingen av en poststrukturalistisk bevegelse, en bevegelse som videre gjenspeilet den desorienterte stemningen blant 68’ generasjonen.<sup>132</sup> Sterkt påvirket av Nietzsches filosofi, stilte de seg svært kritisk til de klassiske ideene vedrørende sannhet, virkelighet, mening og kunnskap. De omfavnet i likhet med Nietzsche, troen på viljen til makt og dens bekreftelse av det Dionysiske, og dennes motvilje til det ensartede. Forøvrig, sentrale trekk Nietzsche brukte som motargumenter i meningsstriden imellom både Hegel og Marx.<sup>133</sup> Med Hegel og Marx ble det på 1800-tallet utviklet et ”dialektisk” begrep om fremskritt.<sup>134</sup> Hegels dialektiske historiemodell baserer seg på at konsepter er utilstrekkelige og motsetninger leder til et mer tilstrekkelig konsept på et høyere nivå. Denne prosessen fortsetter å repetere seg selv etter hvert som dialektikken beveger seg mot det Absolutte. Virkeligheten tilsynegjorde seg selv, med andre ord, gjennom dens motsetninger og steg til stadig høyere nivåer til Ånden til slutt ble seg bevisst. Marx erstattet videre Ånd med økonomi. For han var det ”klassekampen som var Historiens drivkraft” hvor rekken av produksjonsmåter avløser hverandre gjennom kamper og konflikter, før det blir tvunget frem en produksjonsmåte som gjør det mulig å

---

<sup>130</sup> Alper, 2000: 1, Selv om det ifølge Alper eksisterer tidligere eksempler på kunstneriske arbeider som kombinerer ulike kulturelle og historiske (genre) henvisninger, synes det imidlertid fra 60-tallet å finne sted en betydelig økning i antallet av slike arbeider.

<sup>131</sup> I tråd med Beard/Gloag, 2005: xiv

<sup>132</sup> Sarup, 1988: 115

<sup>133</sup> Sarup, 1988: 96.

<sup>134</sup> Dette er en videreutvikling av et viktig trekk ved dannelsen av moderniteten; fremskrittstroen, instituert i første omgang på 1700-tallet med utarbeidelsen av et ”lineært” fremskrittets begrep. En ser slik at troen på at menneskeheten i det store og hele går fremover i forstand (vitenskap) og ”menneskelighet” (humanitet), og troen på at alle mennesker har rett til en menneskeverdig tilværelse (”menneskerettighetene”), videre at rettighetene ikke bare skal gjelde det lovmessige (de jure), men at de også i økende grad blir håndhevet i virkeligheten (de facto). Østerberg, 1997: 31

avskaffe nøden ved å produsere overflod som slik gir grunnlag for alle menneskers frihet.<sup>135</sup> I kontrast til den filosofiske idealismen som dette synet representerer – hvor en ser menneskets kultur og historie som en del av en helhetlig prosess<sup>136</sup> – står Nietzsches syn, med sin benektelse av bestemte fremskritt, av en plan eller mål som gir mening til historien eller livet. Han tok avstand fra et hvert system, fordi et system kan man redusere til et sett av premisser hvor det ikke kan settes spørsmålsteget innenfor rammen av dette systemet. Det finnes ikke noe system sier/avslører den hele sannhet, i beste fall tar det til seg ett syn eller perspektiv. For Nietzsche er vitenskap ikke et avsluttet og upersonlig system, men en lidenskapelig leting etter kunnskap, en uopphørlig serie av små, modige eksperimenter. I sterk kontrast til den ”teologiske” marxismen, finner en synet til den poststrukturalistiske liberale bevegelsen representert med de Franske ”nye filosofene”, som med røtter i Nietzsche, benekter ethvert ”hierarkisk” og totalitært tankesystem.<sup>137</sup>

Et av de mest sentrale elementene ved den postmodernistiske posisjonen; en mistro mot de store meta-fortellingene, kommer klart til uttrykk med Jean-Francois Lyotards i *The Postmoderen Condition*(1984) (originalt fra 1979) han beskriver postmodernismen på følgende måte: ”I define *Postmodern* as incredulity toward metanarratives.” Hans oppfordring lyder videre : “Let us wage war on totality; [...] let us activate the differences and save the honor of the name.”<sup>138</sup> Lyotard mener denne streben etter realiseringen av de store prosjektene – Marxs frigjøring av arbeiderklassen og Freuds frigjøring av individet – har endt i katastrofe, i stalinisme, verdenskriger og dyrkelsen av det store egoet.<sup>139</sup> I postmodernistenes kritikk; ”the critique of *essentialism*”, refererer de ifølge Lemert (1997)slik til den moderne kultur som et bedrageri, hvor dens drømmer om en universal humanitet grunnlagt på de vestlige idealer har ført til en begrensning av menneskers frihet. Det kulturelle idealet om en universal, sann og essensiell menneskelig natur har medført en trang til å undertrykke de (unevnelige) sosiale forskjellene, å anse de som sekundære og uvesentlige avvik, da dette forstyrrer idealet.<sup>140</sup> I lys av dette, mener Lyotard at vi må skifte fokus;

---

<sup>135</sup> Hentet fra Østerberg, 1997: 31-32, og Sarup, 1988: 98-99

<sup>136</sup> Dette er grunnen til at politiske institusjoner, kunstverk og sosiale skikker ofte opptrer som varierte uttrykk av en eneste indre kjerne.(Sarup, 1988: 98)

<sup>137</sup> ( Sarup, 1988: 97).99 teleologi, en, gr., eg.læren om det formålstjenlige; filosofisk standpunkt som hevder at alle foreteelser og virkende krefter i verden ikke er bestemt av rent mekaniske årsaker (jf. mekanisme), men av en viss hensiktsmessighet eller formålstjenlighet.

<sup>138</sup> Lyotard, 1984: xxiv og 83

<sup>139</sup> Nilsen, Øystein (2006): ”Freud, Marx og postmodernismen” I : Dagbladet, 28.05.2006, s. 47.

<sup>140</sup> Lemert, 1997: 40.

“We can no longer have recourse to the grand narra-tives [...] But as we have seen, the little narrative [*petit récit*] remains the quintessential form of imaginative invention [...]”<sup>141</sup>

### ***Kunstverket som tekst***

Hvordan det postmoderne konseptet viser seg i kulturen sees gjerne i form av et ”dekonstruert” uttrykk, det vil si at det betegner idéer assosiert med det mest berømte av alle postmoderne begreper, kalt ”dekonstruksjon.” Utviklet av en ledende figur innenfor poststrukturalismen, Jacques Derrida, kan begrepet forklares som en lese måte, hvor det fordres at man leser tekster på en radikalt ny måte. En viktig forutsetning for dette arbeidet, er hans kritikk av Saussures logosentriske teori vedrørende tegnet. Med Saussure var tegnet ansett å være en enhet, men Derrida anser ord og ting eller tanke aldri å bli ett; “there is no fixed distinction between signifiers and signified.”<sup>142</sup> Derridas arbeid utfordrer dermed de idéer som er bakgrunnen for den vestlige tradisjonens metafysiske tenkemåte.<sup>143</sup>

Tankesystemenes avhengighet av et førsteprinsipp, et uangripelig fundament hvorav et helt hierarki av meninger kan bygges ut ifra, blir vanligvis forklart ut i fra at de ekskluderer, og kan slik sees i et “opposisjonspar”[binary opposition]. Derrida mener derimot vi må prøve å bryte ned disse hierarkiske motsetningsparene<sup>144</sup> som representerer måten vi er vant til å tenke på – kjennetegnende for ideologiene der de trekker strenge linjer mellom hva som kan sies å være akseptert og ikke – et syn som utgjør kjernepunktet i hans arbeid, kalt “deconstruction”.<sup>145</sup>

Hvordan det dekonstruktivistiske uttrykket viser seg innenfor kunsten kan illustreres med Tucker (1989), hvor han viser til et eksempel av Mike Bidlo’s 1988 utstilling av ”Picasso’s Women”. Denne utstillingen består av cirka 150 malerier kopiert fra alle Picassos ulike faser. Maleriene er kun forent av en kvinneskikkelse som forekommer i hvert av de, og av det faktum at hvert er gjenkjennelig, som en berømt Picasso. Men likevel, synes fargene på

---

<sup>141</sup> Lyotard, 1984: 60

<sup>142</sup> Sarup, 1988: 35, Tegnets mening synes ikke umiddelbart klart for oss, i motsetning til semiologien hvor tegnet var en homogen enhet som forbandt signifikanten ”hund” til signifikatet ”ideen hund”. I stedet for å fremstille objektet vi påfører tegnet, viser tegnet til: ”an absent presence”[...] [...] ”the sign is determined by the trace of that other which is forever absent. [...]” Sarup, 1988: 48 og 36

<sup>143</sup> Sarup, 1988: 37-62. I dette inngår en kritikk av forestillingen knyttet til “den nærværende metafysikk som videre har ledet til en prioritering av den talen - benevnt med termen Phonocentrism -, en forestilling som videre bare gjenspeiler en mye større tendens omtalt med termen “logocentrism”, det vil si et transcendent tegn som alle andre tegn synes å peke i mot; Gud, ideen, verdenånden, osv. Sarup, 88: 37-39

<sup>144</sup> Det nærværende eller ”logos”, utgjør dermed de overlegne termene i motsetningene som kontrollerer den andre; intelligens/føleleser, sjel/kropp, maskulin/feminin, osv. Sarup, 88:40-41

<sup>145</sup> Sarup, 88:40. I tråd med Lyotard sitt syn inneholder også Derridas metode en kritikk av den moderne kulturs fravær av et seriøst engasjement hva angår sosiale forskjeller; illustrert ut ifra konseptet om ”’differéance’ ”. se Sarup, 93:44



maleriene å være noe avvikende, det kan virke som om Bidlo hadde kopiert de fra en kunst bok i stedet for originalene, noe som antyder nok ett nytt bindeledd i en endeløs intertekstuell kjede som desentraliserer eller fjerner kunstverket fra kunstneren, den stilistiske ideen, og de konvensjoner som leder, bestemmer åndsproduktet.<sup>146</sup>

I et intervju Bidlo har gitt til kunst tidsskriftet "Coagula"(1999) beskrives hans intensjoner på følgende måte: "rampant historicism, slavish copying, and deconstructing everything in sight."<sup>147</sup> Slik ser en, slik Northwest annual (2000) skriver, at Bidlo motsetter seg striktheten hva angår kunstnerisk originalitet ved å reprodusere mesterverk fra viktige artister i det tjuende århundre, som han videre krever sitt personlige opphav/eierforhold til: "In an age when anyone can buy a poster and ostensibly "own" a VanGogh or a Pollock, Bidlo resurrects and reclaims other's masterpieces to challenge the viewer's faith in artistic authenticity".<sup>148</sup> Hans eksempel viser, slik Tucker(1989) påpeker, at det dekonstruktivistiske uttrykket gjør kunstverket til en "tekst" blant flere slike "tekster" i en endeløs kjede av signifikanter uten opphav, fastsatt mening, eller forfatterskap. Slike artistiske praksiser erklærer videre en oppsplitting av illusjonene knyttet til begrepene individualitet, originalitet, og det subjektive – kjent under begrepet: "subjektets død."<sup>149</sup> Her ser vi et viktig aspekt, (et aspekt også grunnleggende for) ved utviklingen av det postmoderne konseptet<sup>150</sup>, dens uttrykk og teorier; de stiller nettopp spørsmålsteget ved forestillingen knyttet til subjektet.

### ***Autentisitet***

Hvorfor Kurt Ellings fremføring hadde slik appell, eller opplevdes meningsfull, kunne en se hadde klar sammenheng med slik jeg beskriver innledningsvis; at musikken ga identitet. Det vil si at det her fantes ett språk viktig for konstruering av egen identitet og erfaring av selvet – en kan si at vokaluttrykket fremsto som ett fascinerende uttrykk jeg *trodde* på, eller det følte autentisk.

Med Anne Danielsen (2003) ble autentisitetsbegrepet belyst.<sup>151</sup> Hun påpeker at graden av autentisitet er beslektet med begrep som; ekte, jordnært, opprinnelig, ærlig og troverdig, man knytter slik en form for mening til det autentiske. En sier ofte at musikken har "cred", altså kredibilitet. Begrepet er slik forbundet med noe positivt, dette har igjen sammenheng

---

<sup>146</sup> Tucker, 1989: 275

<sup>147</sup> Northwest annual(2000)

<sup>148</sup> Northwest annual,2000.

<sup>149</sup> Tucker, 1989: 275

<sup>150</sup> Et viktig steg i denne retningen sees med Roland Barthes og hans artikkel "Forfatterens død" (1967)

<sup>151</sup> Danielsen, 2003

med den Platonske forestilling sentral for den Vestlige kultur; om at det indre har større verdi enn det ytre, at en avbildning er noe sekundært og har mindre verdi.

Begrepet må sees som et resultat av den modernistiske estetikken, tydelig knyttet til dens forestilling om subjektet. I modernistiske termer omtales individet som et stabilt, udelelig "ego", ofte referert til som det "Cartianske Ego," etter den franske opplysningsfilosofen Descartes. Det Cartianske, frigjorte og autonome ego, eller subjektet bestemmer over seg selv.<sup>152</sup> Betonningen av denne ideen om en unik personalitet og individualitet, førte til en forventning om at kunstneren skulle utforme sin egne unike stil, eller uttrykk. Kunstnerens uttrykk kunne slik ikke sees uatskilt fra kunstneren som egen person, da individet ble ansett å komme til uttrykk igjennom kunsten.

Innenfor populærmusikkfeltet, ser en slik Moore skriver i artikkelen "Authentically as authentication" (2002), at den romantiske autentisitetstankegangen særlig har stått sterkt innenfor en praksis, med hensyn til både skiving og fremføring, assosiert med 'singer/songwriter', eller 'folk'.<sup>153</sup> Et viktig syn innenfor den akademiske 'folk'-diskursen, har vært at en identifisering av det autentiske krever trofasthet til stil og opphav. Etter Moore sees denne forståelse tydelig hos Philip Bohlman hvor det autentiske blir bestemt ut i fra; "*a purity of practice*."<sup>154</sup> Folk-praksisens måte å definere det autentiske på har ifølge Moore, funnet veien inn i rockediskursen, ved bla at en tilnærmet likhet med opphavet fører med seg en umiddelbar kontakt med nettopp disse opphavskildene. I denne forståelsen har instrumentbruk spilt en sentral rolle. "Real instruments were seen to go along with real feelings in Springsteen' rise [...]"<sup>155</sup>

Et eksempel på at det som kjennetegner intimitet og umiddelbarhet gjerne blir assosiert med lydproduksjon – og bruken av såkalte "ekte" instrumenter – kan illustreres med det velkjente bråket som oppsto da singer/songwriter Bob Dylan i 1965 tok i bruk elektrisk gitar i sin folk-baserte musikk.<sup>156</sup> Moore skriver også hvordan Walser i tråd med dette belyser en forestilling som observeres innenfor rock generelt, hvor teknologisk innblanding eller formidling synes å bli likestilt med det kunstferdige, noe som også har medført at det har blitt satt likhetstegn ved motsetningene autentisk/uautentisk og muntlig(folkelig)/profesjonell.<sup>157</sup>

---

<sup>152</sup> Ruud, 1997: 50

<sup>153</sup> Moore, 2002: 11.

<sup>154</sup> Moore 2002: 213

<sup>155</sup> Moore 2002: 213 første gang i Redhead 1990: 52

<sup>156</sup> Frith/Straw/Street, 2001: 122

<sup>157</sup> Moore, 2002:210

Termen brukes ifølge Moore også på et sosio-økonomisk vis, for å referere til musikerens sosiale posisjon. Ett viktig kriterium i denne sammenheng er å bestemme hvilke grunner artisten har for å jobbe; er det på grunn av egen tilfredsstillelse, kunsten, publikum, eller for å tjene seg rik.<sup>158</sup> I lys av dette synes to kriterier å være avgjørende for i hvilken grad musikken kan påberope seg autentisitet. Det ene er hvor trofast artisten synes å være i forhold til en musikkstil (og dens opprinnelighet, opphav), mens det andre er i hvor stor grad artisten synes å innfri et idealistisk krav, og slik jobber utelukkende for kunstens skyld.

Sistnevnte kriterium så en slik tidligere nevnt også har vært viktig for jazzhistorieskrivningen, hvor ”ekte” jazz er blitt konstruert som lyttemusikk som noe i opposisjon til kommersialisme, et syn tydelig forfektet av trompetisten Winton Marsalis. Han demoniserer det økonomiske systemet hvor han uttaler at han er stolt av at han nekter å være en ”sell out”. Paradokset er imidlertid, at denne forakten mot suksess, et syn som fremstiller en aura av ”artistisk renhet” brukes nettopp som en klar bestanddel av hans kommersielle appell.<sup>159</sup>

I tillegg til at forståelsen av det autentiske har vært knyttet til uttrykk med nærhet til røtter, stil, og som noe som tar avstand fra de kommersielle interesser, har ifølge Danielsen (1996) ikke minst stemmen og dens bruk, hatt en viktig oppgave som formidler av det indre og personlige liv. Dette har videre ført til at vokalistens prestasjoner i stor grad har blitt evaluert i relasjon til dens rolle som uttrykksmiddel for dette autentiske, hvor kravene for en god vokalist har dreid seg om det sterke, personlige og utleverende uttrykket.<sup>160</sup>

I forhold til min erfaring av vokalfremføringen til Elling; et uttrykk som fremsto som troverdig, vil en drøfting av nettopp hva som kan sies å utgjøre dette ”autentiske” være sentralt for denne oppgaven, og slik utgjøre et *nøkkelbegrep*.

Men, med tanke på at jeg plasserer min undersøkelse av låten innenfor en intertekstuell populærmusikalsk diskurs, kan det kan imidlertid synes meningsløst å anvende nettopp dette begrepet autentisitet. Og jeg stiller meg spørsmålet, er det virkelig tilfelle, at jeg ikke kan referere til min opplevelse av ’Nature Boy’ – noe jeg følte nettopp var avgjørende for mitt valg av låt – som noe autentisk? Med dette spørsmålet rører en ved det som må sies å utgjøre selve kjernen i spenningsforholdet mellom de to ulike paradigmene representert ved begrepene intertekstualitet og autentisitet. Autentisitetsbegrepet så en var bygd på

---

<sup>158</sup> Moore 2002: 211

<sup>159</sup> Deveaux, 1998: 531

<sup>160</sup> Danielsen, 1996: 24

forestillingen om det autonome subjektet representativt for et modernistisk paradigme, mens den intertekstuelle tankemodellen forkaster ideen om subjektet og tillater dermed ikke en autentisitetst forståelse slik den tidligere har blitt forstått, i form av en opplevelse av et indre, en sannhet innebygd i de musikalske strukturene eller stemmen. Moore (2001) skriver i forlengelsen: "Intertextuality, [...] foregrounds borrowing, the use of material from other sources. As such, it implies fakery and simulation."<sup>161</sup>

Likevel, det *er* mulig å snakke om noe autentisk, men da i form av en kvalitet vi *tilskriver* musikken. I artikkelen "Authenticity as authentication," (2002) og "Construction Authenticity in Rock", (2000) diskuterer Moore muligheten for at avvisningen av ideen om autentisitet – forstått som noe meningsfylt innenfor populærmusikk diskursen – kan ha fått en noe forhastet død.<sup>162</sup> I de mange diskusjoner innenfor rockediskursen som angår kvalitet, har dette (som tidligere omtalt) blitt identifisert som "autentisitet". Og en illusjon eller ikke, så føler publikum likevel ett behov for å tilskrive autentisitet i forhold til bestemte artister. Moores utgangspunkt for diskusjonen er at han antar at autentisitet ikke er iboende i en bestemt kombinasjon av musikalske lyder. Autentisitet er et anliggende basert på tolkninger, disse som er skapt og kjempet for innenfor en kultur, og har dermed en posisjon som må sees i forhold til historien. Han inntar slik ett ståsted hvor han ser autentisitet som en verdi/kvalitet som må være konstruert, og avviser med dette antagelsen om at autentisitet er innskrevet i musikk, hvor det her impliseres at enhver lytter som for eksempel hører vokalen til Bruce Springsteen umiddelbart vil oppfatte uttrykket hans som sant.<sup>163</sup> I følge Moore blir nå spørsmålet om en fremføring er autentisk avhengig av hvem vi, av hvilke forforståelser den enkelte besitter. Han mener slik at autentisiteten ikke ligger i selve musikken, men den er en konstruert kvalitet skapt i den enkeltes lytteakt, det er med andre ord lytteren som skaper seg subjektivitet.<sup>164</sup> Eller slik Sarah Rubride benevner det; "Authenticity is [...] not a property of, but something we ascribe to a performance"<sup>165</sup>

Min tilskrivning av det autentiske, eller det som gir mening, knytter jeg delvis opp i mot (kodene) for en fremføringspraksis; forklart som en musikalsk tradisjon forstått som et knippe av verdier og praksiser overført gjennom generasjoner, som former en kontekst for

---

<sup>161</sup> moore, 2001: 199

<sup>162</sup> Moore, 2000 og 2002: 209

<sup>163</sup> Moore, 2000, Denne tilnærmingen er i samsvar med Brackett og Hawkins; kodeforståelsen er sosialt konstruert, men samtidig er ikke kodene statiske (den subjektive interpretasjonen avgjør ).

<sup>164</sup> Moore, 2002: 210

<sup>165</sup> I Moore: 210, første gang i Rubridge 1996: 219

kulturell aktivitet. Denne fremføringspraksisen må også sees som en del av et større hele, en jazz- *diskurs*, et begrep som Beard/Gloag(2005) forklarer med Foucault(1972): “[...], discourse is the system of statements through which the world, society, and the self are known, understood and brought into being in a relational context.”<sup>166</sup> En jazzdiskurs vil slik kunne forstås ut i fra de ulike utsagn og estetiske verdier som omgir den musikalske praksisen, hvor de former og påvirker synet til utøvere, komponister, studenter og også lyttere, et forhold som må sies å utgjøre en refleksiv prosess.<sup>167</sup>

Hvilke verdier diskursen har vektlagt i fremstillingen av ”ekte” jazz vil naturligvis være influert av sin tids modernistiske tankemodell, en modell jeg som individ av den samme tiden også er sterkt formet av.<sup>168</sup> At man ikke kan se bort i fra den ideologiske ballasten påpekes av Frith i boken *Performing Rites*(2002):

Value language is itself shaped by historical and social circumstance; and in the West, at least, how people think about popular music is an effect of the nineteenth-century industrialization of culture, and the use of music as a commodity. These historical developments put into play a set of assumptions about the “high” and the “low” and a way of making sense of cultural experience through the mutually defining discourses of art, folk, and commerce. We still live within these discourses, and it is impossible to understand what it means to value music without reference to the *ideological* baggage we carry around us.<sup>169</sup>

I lys av dette vil en trofasthet til stilistiske kriterier – slik en så var et sentralt element innenfor folk-diskursen – også her inngå som en sentral del av autentisitetsforståelsen. Historie-skrivningens fleste definisjonsforsøk av jazzbegrepet – som også må sies å gjelde for *vokaljazz*, da jeg sier meg enig i Mark Murphys utsagn; ”A jazz singer is a singer who sings jazz”<sup>170</sup> – synes gjerne å gi følgende forslag, slik den finnes beskrevet med den tyske jazzkritikeren Joacim E. Berendt i *The Jazz Book* (1991)

Jazz is a form of art music that originated in the United States through the confrontation of blacks with European music. The instrumentation, melody, and harmony of jazz are in the main derived from Western musical tradition. Rhythm, phrasing and production of sound, and the elements of blues harmony are derived from African music and from the musical conception of American blacks. Jazz differs from European music in three basic elements, which all serve to increase intensity:

A special relationship to time, defined as ”swing”

A spontaneity and vitality of musical production in which improvisation plays a role

---

<sup>166</sup> Beard/Gloag, 2005:55.

<sup>167</sup> Basert på Beard/Gloag, 2005: 55

<sup>168</sup> I forlengelsen var det da også etter flere år med musikkstudier, først med hovedfagsstudier jeg skulle få møte en postmoderne tankemodell.

<sup>169</sup> Frith, 2002: 95

<sup>170</sup> Crowther/Pinfold, 1997: 11

A sonority and manner of phrasing that mirrors the individuality of the performing jazz musician<sup>171</sup>

Deltakelse innenfor vokaljazzen som en del av en større jazzdiskurs, har som tidligere vist, vært et viktig bidrag i konstrueringen av eget selvbylde og identitet, her følte jeg meg hjemme – jeg opplevde en kulturell tilhørighet. I dette inngår også en opplevelse av mening som nevnt knyttet til de stilistiske konvensjoner nedstøpt i en fremføringspraksis – et såkalt gjenkjennelig *språk*, med grunnlag i en swing tradisjon, gjerne med impulser fra bop, ofte kalt “mainstream”.<sup>172</sup> I denne sammenhengen ser en at Berliner omtaler forhold angående stilistiske konvensjoner nettopp i språklige metaforer – bestående av musikalske ord og grammatiske regler for sammensetningen av disse.<sup>173</sup> Ytterligere meningstilskrivelse vil videre ikke bare gjenspeile jazzlitteraturens kategoriseringer i form av hvilke sangere som ansees å inngå i en jazzkanon m.m., men også forholdet med tanke på at stemmen som instrument i særlig grad har vært gjenstand for konstruering av autenticitet vil komme til å spille en betydelig rolle i forhold til at dette nettopp er en *vokal* fremføring.

### **Avgrensning**

Jeg vil avgrense undersøkelsen til å ha hovedfokus på vokalfraseringene i fremføringen, men samtidig trekke inn andre musikalske elementer i forhold til for eksempel arrangement, akkompagnements-figurer, samspill, m.m., der dette synes avgjørende for forståelsen av uttrykket. For å sette konteksten for undersøkelsen vil jeg først prøve å kartlegge strømninger representative for 70-, 80-, og 90-tallet med vekt på utvikling av repertoar og ulike tilnærminger til den vokale lydproduksjonen. En slik beskrivelse, av tendenser karakteristiske for vokalistene i Ellings samtid, fremstår som et viktig ledd i forståelsen, da mange av disse også har formet deler av egne lyttererfaringer. I min interpretasjon av selve den musikalske teksten vil jeg se vokaluttrykket i forhold til teoretiske understemmer – avlet av en type “overstemme” skissert med den postmoderne tankemodellen.

---

<sup>171</sup> Berendt, 1991: 453

<sup>172</sup> Opsahl, 2001: 85, Slik jeg ser det består språket både av det grammatikalske og det som angår fremføringen (normer for fremføring, det retoriske), noe som kan være vanskelig å se atskilt.

<sup>173</sup> Berliner, 1994: 184

## Kap. 2 Vokaljazz i en kulturell kontekst

### *Presentasjon*

Kurt Elling, født 1967 Chicago Illinois, USA, vokste opp i Rockford Illinois, hvor han sang mye, både i kirke og skolekor. Elling har i løpet av kun få år rukket å bli en banebrytende jazzartist av internasjonal betydning. Samtlige av hans seks plateinnspillinger for det prestisjefylte selskapet Blue Note har vært nominert til Grammy-priser, i kategoriene for beste jazzvokal fremføring og beste jazzvokal album. Elling kombinerer vocalise, improvisert scatting, og en verdsetting av de klassiske jazz-standardene for å gi ny energi til jazzsangen til en ny generasjon. Han tar i bruk en forsømt kunst kalt vocalese, hvor en setter ord til tidligere innspillinger av instrumentalistiske soloer av blant annet Wayne Shorter, John Coltrane, Paul Desmond, osv. I denne sammenheng har han ofte føyet inn metaforer og referanser i sitt arbeid fra Beat-poeter som Rilke, Kenneth Rexroth, Proust og Kerouac. Elling har vunnet en rekke kritiker priser i ulike tidsskrifter, men også publikums hjerter, da han hele tre ganger har vunnet leser-kåringer i DownBeat, innen kategorien: ”Male vocalist of the Year”, nå sist for 2006. I denne sammenheng proklamerte Down Beats Howard Reich følgende for kåringen året 2000:

To varying degrees, each of Elling's subsequent CDs-but [...] have been vital to the evolving art of male jazz singing. The strange and sometimes hilarious sound effects, audaciously fast scat work and consistently ingenious vocalese passages that are Elling's stock in trade have done more than announce the arrival of a major jazz singer. They have shown the directions that male vocalists can pursue to push beyond the innovations of Mel Torme, Joe Williams, Cab Galloway, Frank Sinatra and other fallen icons.<sup>174</sup>

Han har også tatt bestillingsoppdrag hvor han har skrevet, iscenesatt og vært hovedrolle-innhaver i mer vidtfavnende, multi-disiplinære arbeid for Chicago bys milleniums-jubileum, og for Steppenwolf Theater. Elling begynte som bandleder i en alder av 27 år, og var i 1995 med å produsere sitt første album *Close Your Eyes*. Albumet kalt *The Messenger* fra 1997, er hans andre album hvor han er produsent, arrangør og komponist. For dette albumet mottok han Prix Billie Holiday prisen fra Jazz Akademiet i Paris. Han neste utgivelse *This Time It's Love*, med et i større grad romantiske og polerte uttrykk følger i 1998, etterfulgt av albumet *Live in Chicago*, fra 2000. Sistnevnte er en live-innspilling fra Chicago's historiske Green Mill Lounge, en spillested hvor han fortsatt opptrer hver uke når han ikke er på turné. Den

---

<sup>174</sup> Reich, 2000: 48-49

faste kvartetten gjennom ti år består av: Bassist Rob Amster, pianist Laurence Hobgood og trommeslager Frank Parker. Etter denne utgivelsen følger albumet *Flirting With Twilight* (2001). I 2002 arrangerte Elling et ”vokalt” toppmøte kalt *Four Brothers* ved Chicago’s Park West Theater, hvor han hadde med seg sangerne Jon Hendricks, Mark Murphy og Kevin Mahogany. På utgivelsen *Man In The Air* fra 2003, har Elling satt tekster til ni jazz-komposisjoner, regnet som klassiske for sin genre. I den sammenheng finnes det her komposisjoner og soloer fra låtskrivere så ulike som Pat Metheny, Herbie Hancock, John Coltrane, Bobby Watson og Joe Zawinul. Ellings siste innspilling, *Nightmoves* fra 2007 – omtalt for å være hans mest ambisiøse prosjekt hittil – er hans første album for *Concord/Universal*. Også her finnes et vidt lårepertoar, assosiert med storheter som f.eks: Frank Sinatra, Antonio Carlos Jobim, Irving Berlin, Betty Carter, Duke Ellington, Dexter Gordon and Keith Jarrett. I tillegg til Ellings faste musiker-trio, medvirker ulike gjesteartister som: The Escher String Quartet, og munnspill virtuosene Howard Levy and Gregoire Maret.

Ellings første musikalske møte var gjennom kirken, hvor hans far spilte piano og orgel i Den lutherske kirke. Senere studerte han både historie og religion ved Gustavus Adolphus College, St. Peter, Minnesota. Men det var da Elling studerte teologi ved Universitet i Chicago at han skulle oppdage jazzen, og da særlig igjennom den skarpsindige sangeren Mark Murphy. Han fant at han ikke egnet seg til det akademiske livet, og vendte seg nå til en karriere innenfor musikken. Han begynte å gå på ‘jam’ og åpen-mikrofon-sessions’ ledet av saksofonist-legenden Von Freeman. Etter hvert begynte han å jobbe med bla. saxofonisten Edward Petersen og Laurence Hobgood. Inspiratorer som nevnes er Tony Bennett, Ella Fitzgerald, King Pleasure, Eddie Jefferson, Jon Hendricks, Mark Murphy, Bobby McFerrin, og Lambert, Hendricks og Ross, som har influert han med sine tekster, kunstneriske scat og vokalteknikk.<sup>175</sup>

### **Scat-sangens opprinnelse**

I forhold til at ’scat-sang’ erfares som en betydelig bestanddel i Ellings artistiske uttrykk, som en utbredt ingrediens i det vokalimprovisatoriske, og slik viktig med hensyn til min meningstilskrivelse, vil jeg i det følgende gi en kort forklaring av begrepet “scat”.

Ifølge Bradford J. Robinson (2007) forklares scat som en teknikk innenfor jazzsang hvor onomatopoetiske<sup>176</sup> eller meningsløse stavelser blir sunget til improviserte melodier.

---

<sup>175</sup> Litteratur basert på: Elling Kurt, 2004 og Kennedy, 2004.

<sup>176</sup> Onomatopoetiske; lydetterlignende ord, lydmalende. Fremmedordbok blå ordbok, 2000



Scat-sang var en av nyskapningene som hørte med til New Orleans-jazzen. Det kan også finnes i en underutviklet form i innspillingene til noen tidlige blues og ”vaskebrett-band”. Det mest anerkjente tidlige tilfelle sto derimot Louis Armstrong for på sin svært suksessrike innspilling, ’Heebie Jeebies’ fra 1926, hvor han etablerte sin posisjon som jazzsanger.

Med Armstrong fikk man begynnelsen på scat-sangen, som senere ble popularisert av sangere som Cab Calloway. Ettersom jazzimprovisasjon utviklet seg til å bli stadig mer kompleks, fulgte scat-sangen opp dette, noe som resulterte i at senere scat-sangere kunne improvisere uanstrengt i det komplekse bop-språket. Særlig gjorde Ella Fitzgerald det til en spesialitet av å imitere ulike jazzinstrumenter og spesielle solister. På denne måten utvidet hun omfanget og ansatsen innenfor scatsang. Andre betydelige scat-sangere innenfor bopstilen, var Eddie Jefferson, Betty Carter, Anita O’day, Joe Carroll, Sarah Vaughan, Carmen McRae, Jon Hendricks, Babs Gonzales og trompetisten Dizzy Gillespie. På linje med andre jazzmusikere utviklet den enkelte sanger en unik stil, med umiddelbare gjenkjennelige klanger i fremføringen, en personlig beholdning med stavelser og vokal redskaper.

En kan se at frijazz-bevegelsen på 1960-tallet førte med seg en betydelig utvidelse av klangfarger og ressurser tilgjengelige for scat-sangerne, og en internasjonal spredning av formen til andre typer musikk. Videre medførte gjenopplivningen av bopstilen på 70-tallet til en økt interesse for scat, noe som medførte at sangere som Betty Carter og Eddie Jefferson igjen ble populære.<sup>177</sup>

### ***Ellings repertoar og Nature Boy som låt***

I Ellings produksjon kan en finne alt fra de tradisjonelle standardlåtene som vanligvis innehar et romantisk innhold, til egenkomponerte låter innenfor samme formtradisjon, men også låter hvor formen er mer inspirert av pop. I det meste av hans produksjon bidrar arrangementene, blant annet til å fornye uttrykket. Dette forekommer f.eks. i form av en ”shuffle”-aktig groove, hørt med låten ‘You don’t know what love is’ fra albumet *Flirting with the Twilight*.

Elling viderefører også en arv Jon Hendricks gjorde kjent, kalt vocalise. Vocalise er kunsten å sette lyrikk til tidlige instrumentale jazzstandarder, det vil si man synger ord og arrangerer stemmer til etablerte komposisjoner, som for eksempel storband-arrangementene til Duke Ellington og Count Basie. På denne måten får låten en fullstendig ny form, en som

---

<sup>177</sup> Robinson, 2007

forteller en lyrisk sett interessant historie mens den beholder musikkens integritet.<sup>178</sup> I tillegg inneholder Ellings materiale monologer og noe han kaller rants, dvs. at han improviserer frem ord og tekst, gjerne under live-fremføringer. Uttrykket rants betyr fraser, skvalder, deklamasjon.<sup>179</sup> I den forbindelse finner jeg at Ellings vokalstil med Gary W. Kennedy (2007) beskrives på følgende måte:

Elling has a raspy voice with which he delivers his so-called ranting style; he combines conventional and scat singing, vocalese, and a variety of vocal effects, and employs improvised lyrics, quotations from standards, and reference to literature<sup>180</sup>

Tekster med romantisk innhold har som regel vært normen innenfor de fleste stilene i jazzens ulike perioder, og særlig innenfor swing-epoken, som regnes for vokaljazzens storhetstid. Men det finnes også eksempler på tekster med humoristisk innhold, men da gjerne innen bopstilen, jeg tenker f. eks. på 'Confirmation', 'Donna Lee'. Med tanke på dette, er det dermed oppsiktsvekkende når Ellings tekster tar for seg andre tema, gjerne i form av refleksjoner rundt filosofiske og religiøse spørsmål. Blant repertoaret på Ellings siste album *Man in the Air*, virket det som tekstene særlig gjenspeiler hans filosofiske utdannelse. Her har han vært dristig nok til å sette tekst til et av jazzens mest beundrede arbeider, Coltranes 'Resolution' fra albumet *Love Supreme*. Teksten beskriver følgende;

[...] it opens with an invocation to the Gods, then tells of an encounter between a witness and a priest watching the kaleidoscopic river of time swirling on the edge of the universe, in the place where all things end.<sup>181</sup>

## Låten

Ved at jeg avgrensner oppgavens undersøkelse kun til en låt, 'Nature Boy,' dette basert på lytteopplevelsen, vil det naturligvis være flere sider av Ellings musikalske produksjon jeg ikke får belyst, som f. eks hans evner som tekstforfatter og komponist. Likevel, med tanke på hvordan Elling bruker sin vokal i denne nettopp denne låten, mener jeg den også kan være representativ for han øvrige vokalbruk, noe som skaper en god forutsetning for kunne avdekke vokalistens karakteristika som helhet.

'Nature Boy' er som nevnt skrevet av komponisten Eden Ahbez (f.1908-95), som var av jødisk herkomst. Ahbez melodi handler om hans venn og likemann, hippien Robert

---

<sup>178</sup> "What is vocalise," 2007.

<sup>179</sup> Fremmedordbok blå ordbok, 2000

<sup>180</sup> Kennedy, 2007

<sup>181</sup> Elling Kurt, 2004

Bootzin.<sup>182</sup> Handlingen i 'Nature Boy' fremstiller ett drømmebilde som forteller om en merkelig og fortrollet mann som reiste langt av sted, for så å erfare at den største gaven var det å kunne elske å bli elsket tilbake. Låten tiltrakk seg først offentlighetens lys med Nat King Coles innspiling av låten. Cole i gjenkjente sangens underliggende jiddische<sup>183</sup> melodi og uttrykte interesse da han var på jakt etter en jødisk melodi han kunne utvide sitt repertoar med. Det ble så han spilte inn melodien og Frank DeVol sørget for arrangementet. Cole og DeVol forkastet den originale melodien i valsetakt, og anvende heller rubato uten en bestemt rytme. De spilte den inn 22.august 1947. "Nature Boy" ble en stor hit for Nat King Cole, og har vært tolket av blant andre Frank Sinatra, John Coltrane, og Sarah Vaughan.<sup>184</sup>

### ***Kurt Elling i en kulturell kontekst***

#### **1980-tallet: Nedgangstider i repertoar – rock/teknologi og frijazz**

Til tross for mange talentfulle vokalister opplevde jazzsangen spesielt vanskelige år på 80-tallet. Ifølge Crowther/Pinfold (1997) må årsaken til denne utviklingen sees i lys av de dramatiske forandringene som skjedde innenfor populærmusikken på 1960 og 70-tallet, hvor eksplosjonen med rock og pop i stor grad påvirket musikk industrien. Det var derfor vanskelig å holde interessen oppe blant jazzens publikum. Det var ikke bare fremførelsens form, musikk og stil som var blitt forandret. Holdningene til plateselskapenes ledelse, media moguler og plate og billett kjøpende publikum var alle påvirket. De populære melodiene i 32-takters form som hadde i mer enn førti år dannet grunnlaget for skapelsen av svært mye musikk, var nå feid til side av rocken.<sup>185</sup> Rocke-låtene var enklere formmessig og harmonisk enn jazzstandardene, og hadde slik ikke den samme faste strukturen. I tillegg ser en at 32-taktersmelodien vanligvis var skrevet uten tanke på en spesiell utøver og kunne slik bli plukket opp og sunget av enhver sanger med en forståelse for formens struktur. De nye låtene derimot var ofte skrevet av sangere som forventet at disse ble sunget av ingen andre enn dem selv. En uungåelig bivirkning av denne utviklingen var at sammenblandingen av jazz og populær feltet – i mange år ett karakteristisk trekk innen populærmusikken – nå forsvant.

---

<sup>182</sup> Bootzin, 2004. (f. 1914-04) var en banebrytende innenfor amerikansk fitness, og han skal ha fått æren for å ha lagt grunnlaget for en bredere aksept for alternative levemåter, som yoga og organisk mat. Hans livsfilosofi var en ha et hygienisk levesett, sunt kosthold og trening.

<sup>183</sup> "jiddisch [...]"også kalt jødetysk: germansk språk som siden middelalderen har vært i bruk særlig blant østeuropeiske jøder." *Hjemmets store leksikon*, 1987.

<sup>184</sup> "Eden Ahbez"(2007)

<sup>185</sup> Crowther/Pinfold, 1997: 156, Skjerdal 2002:51

Dermed ble jazzmusikerne også mindre mottakelig for påvirkning av den nye musikken, og det fantes nå få inspirasjonskilder for jazzimprovisatørene. Videre følte også jazzmusikerne og andre som tidligere hadde kunne hentet sitt musikalske materiale fra den Amerikanske Sangboken sterk frustrasjon.

I Crowther/Pinfold stiller Dave Frishberg, en amerikansk pianist og arrangør i 'singer/songwriter'-genren spørsmåltegn med hensyn til hva som har skjedd med den populære gamle tradisjonen til den Amerikanske låtskrivningen. For denne musikken er ikke lengre en del av mainstream-musikken. En årsakene mener han kan skissers med den store endringen i musikkbransjen, med tanke på at de menneskene som i dag driver musikkbransjen er kvalitativt ulike de som var i bransjen når han selv tiltrakk seg den. En typisk person i dagens musikkbransje er ikke en instrumentalist eller sanger, men i tillegg er han ofte både låtskriver og tekstforfatter, og mest sannsynlig lydteknikker og plate direktør med en økonomisk ekspertise. Disse problemene har i følge Crowther/Pinfold resultert i at kilden til materiale er stillestående. Det store lageret av populære sanger fylles ikke lengre opp, og det gies ny kraft kun i form av nye fremføringer.<sup>186</sup>

Den tradisjonelle repertoaret, den 32-takters populærsangen, noe blues, som stadig gir etter for bop og postbop-konsepter, var slik under konstant press fra industrien, publikums holdninger og fra teknologien, en tendens som videre påvirket mange sangere<sup>187</sup> Noen jazz musikere reagerte radikalt i forhold til hva som skjedde med musikkindustrien. På slutten av 1960 og 70-tallet beveget jazzen seg mot en friere jazzform som fremstilte nye og ofte uoverstigelige problemer for sangere.<sup>188</sup>

Om en ser jazz generelt, skriver Dybo (1995), at en i den internasjonale jazzverden i perioden 1973-1980, kan se at rockens estetikk med bruk av ny musikkteknologi for alvor blir fanget opp av flere, nasjonalt og internasjonalt. Det oppstår overgangsformer mellom jazzen og rocken som kommer til uttrykk gjennom plateinnspillinger og konserter hos jazzmusikere og jazzrock grupper som Herbie Hancock, Chick Corea, Weather Report m.fl.<sup>189</sup> Disse formene var for det meste instrumentale, men en viktig representant innenfor jazzrock-vokal, kan vi se med Al Jarrau, og den brasilianske sangeren Flora Purin.<sup>190</sup> I følge Dybo preges den internasjonale jazzscenen av en pluralisme av ulike stiluttrykk, hvor blant annet en

---

<sup>186</sup> Crowther/Pinfold, 1997: 156-57

<sup>187</sup> Crother/Pinfold, 1997: 188

<sup>188</sup> Crowther/Pinfold, 1997: 160

<sup>189</sup> Dybo, 1995, 138, se også Opsahl, 2001: 134

<sup>190</sup> Skjerdal, 2002: 53

oppblomstring av revivaljazzen er noe av det toneangivende. Men i dette decenniet er det vanskelig å peke ut en bestemt retning i jazzhistorien.<sup>191</sup>

I boken *Jazz: The moderen Resurgence* (1990) skildrer den engelske jazzkritikeren Stuart Nicholson situasjonen på 80-tallet:

[...] jazz entered a period of rediscovering past verities that was in part a reaction to that which had gone before. ... Areas of jazz had been marginalized by rock and pop, to the extent that it was no exaggeration to say that jazz was at once of its lowest ebbs ever. Yet within five years all that had been turned around and it was on the up and up.<sup>192</sup>

Nicholson skriver videre at nå var de eldre jazzmusikerne aktive igjen, side om side med yngre musikere. De eldre stilarter innen jazzen ble endelig ansett med en respekt og nysgjerrighet, og ikke avfeid som "old hat". I følge Dybo ble improvisasjonsformene fra jazzhistoriens tidligere tider nå på nytt gjenstand for oppmerksomhet og utforskning, dette er en beskrivelse som først og fremst gjelder den amerikanske linje.<sup>193</sup> I forlengelsen skriver Rasmussen (2001) at nye stilarter og stilartbenevnelser som dukket opp i løpet av 80-tallet var: "Classicism", "Neoclassism," og "Free Funk".<sup>194</sup>

### **90-tallets renessanse og uttrykk i dag: Mainstream – samtidjazz – crossover**

Lena Skjerdal (2002) beskriver noe av tensensen i USA, hvor vokaljazzen etter hvert fikk sin renessanse utover 80-tallet. Utøvere som Dee Dee Bridgewater og Lena Horn fikk stor oppmerksomhet, samtidig som mange klassiske jazzvokal-innspillinger ble resirkulert. Tendensen syntes imidlertid å være at det ikke var enkelt for nye røster å få gehør, og det var slett ikke rom for å kunne forme sitt eget uttrykk og utvikle seg som plateartist. Uttrykket måtte være definert og foredlet hvis de større plateselskapene ville satse. De store jazzbaserte plateselskapene, har blant annet valgt å satse på de amerikanske sangerne Cassandra Wilson (f.1955), Rachell Ferrell (f.1961) og den tidligere omtalte kanadiske Diana Krall (f.1967). Disse er blitt spådd stjernestatus på linje med Vaughan, Fitzgerald og Holiday. Wilson slo igjennom til ett bredt publikum i 1993 med sin første plateutgivelse på plateselskapet *Blue Note*, med *Blue Light 'till Dawn*. Repertoaret på innspillingen var en blanding av egne komposisjoner, nytenkende versjoner av Joni Mitchell og Van Morrisons låter, og noen standardjazzlåter. Wilson har en mangfoldig musikalsk bakgrunn, en blanding av impulser fra

---

<sup>191</sup> Dybo, 1995: 234

<sup>192</sup> Nicholson, 1990:1

<sup>193</sup> Dybo, 1995:235

<sup>194</sup> Rasmussen, 2001: 70

Betty Carter, instrumental jazz, blues, soul, folk, pop, funk og rock. Rachele Ferrell ga ut sin første plate i 1992, en R'n'b-innspilling på *Capitol Records*. Senere har hun gitt ut to jazzplater på *Blute Note Records*. Med ett stemmeomfang på over sju oktaver og en imponerende teknisk kontroll, betraktes hun som en virkelig “vokalvirtuos”, et virkemiddel hun videre utnytter i de fleste av sine interpretasjoner. I improvisasjonene høres påvirkning fra scat og bop. Diana Krall er både pianist, vokalist, arrangør og bandleder, og har gjort mange standardjazz-innspillinger på 1990-tallet. Hun improviserer ikke som vokalist i form av scat, men ser ikke på dette som noe problem i forhold til om hun er en jazzvokalist eller ikke.<sup>195</sup>

På dagens vokaljazzscene mener jeg vi kan spore to hovedtendenser innenfor retningen tradisjonell mainstream-jazz. Den ene sees representert av vokalister som for eksempel Diana Krall, Shirley Horn og norske Laila Dalseth. Disse tilstreber og tar vare på ett tradisjonelt uttrykk, hvor praksisen ligger nært opp til musikkens gamle stilskapere. Den andre sees med vokalister som prøver å skape nye uttrykk ved å trekke inn stilelementer fra andre genre, hvor repertoaret til tider også er utvidet til ikke bare å gjelde standardlåtmaterialet. Denne sistnevnte tendensen mener jeg for eksempel Cassandra Wilson, Dianne Reeves og Rachele Ferrell representerer, da de i vokalen gjerne anvender elementer fra soulsang, det være seg alt fra denne stilens repertoar, teknikk og klangestetikk. I den sammenheng skisserer John Potter i “Jazz singing: the first hundred years”(2000) følgende to retninger for vokaljazzens fremtidige utvikling:

One is a sentimental one, a continuous return to the legitimising songbook of old, a fantasy land where the smoke and the drink achieve a kind of retrospective sanitised glamour. The other is the path of reinvention. This means not only new original material but also the incorporation of existing music into the jazz habitat, a process similar to that which happened with the great songs of the past but bypassing the periods sentimentality.<sup>196</sup>

I lys av dette virker det som det er blant de vokalister som opererer innenfor en mindre fastsatt bås og de nyere uttrykk, at en finner utforskende og innovativ stemmebruk, det være seg at de enten trekker inn trekk fra andre genre i standardrepertoaret eller at vokalbruken skjer i andre komposisjonsformer enn standardlåtens.

At vokalistene nå i utstrakt grad enn tidligere trekker inn elementer fra andre genre, og beveger seg på tvers av kulturer, synes imidlertid også å være en naturlig utvikling, en siste

---

<sup>195</sup> Skjerdal, 2002: 56-58, Se også Crowther 1997:186

<sup>196</sup> Potter, 2000: 60

utvei for å kunne bidra med noe å stagnere, da det meste innenfor mainstream-jazz nødvendigvis er blitt gjort tidligere. En kan også spørre seg om det er standardlåt-formen med sitt stramme skjema og de mange nedarvende konvensjoner som begrenser vokalistenes muligheter for å skape noe nytt. Dette er da heller ingen ny tanke. Frijazzen eller avantgarde-bevegelsen så det som sentralt at man frigjorde seg fra standardformens ”tvangstrøye”.

Coleman representerte et brudd med ”background”, det vil si den improvisasjonspraksis som kan samles under termen “standardjazz,” (uttrykt gjennom stiler som swing, hot, bop), der et fast harmonisk akkordskjema legger mye av premissene for hvilken retning improvisasjonen skulle ta. I stedet for improvisasjoner som var forankret i tonal og kvintsirkelbunden funksjonsharmonikk, fremheves en fri improvisasjonsform hvor de strukturerende elementene i mye større grad enn tidligere sentreres rundt klang, dynamikk, og polyrytmikk.<sup>197</sup>

I dag synes det nettopp å være med de uttrykk som opererer innenfor andre komposisjonsformer enn standardlåten, at en i særlig grad kan finne en eksperimentell og utvidet vokalbruken, utviklet fra 70-tallets avantgarderetning, hvor etableringen av det tyske plateselskapet Editions of Contemporary Music (ECM) i 1969 utgjorde et viktig ledd. Uttrykket representert ved ECM, gjerne omtalt som samtidsjazz, speiler visjonene og den personlige smaken til grunnleggeren Manfred Eicher, og har blitt regnet for å være leverandør av nyskapende kvalitetsmusikk med et særegent europeisk jazz-tonespråk.<sup>198</sup> Noen av jazzvokalistene som er representert i ECMs katalog er; Norma Winstone, Meredith Monk, Annette Peacock og Sidsel Endresen. En sentral norsk aktør for samtidsjazzen er Sidsel Endresen, en vokalist som også har utviklet ett helt eget vokalkonsept.<sup>199</sup>

### **'Cross-over' – Asbjørnsen et ideal..**

Norske Kristin Asbjørnsen er en vokalist som har skapt seg ett helt særegent uttrykk. Hun er kjent fra elektronikabandet Krøyt og det afrikanske- og negro spirituelt-inspirerte bandet Dadafon, og kan sies å være en artist som opererer innen feltet 'cross-over', altså mellom

---

<sup>197</sup> Se Dybo, 1995: 153-154

<sup>198</sup> Molde, 1995:39, Rasmussen, 2001: 68

<sup>199</sup> Skjerdal, 2002: 59, Når det gjelder norsk jazz skriver Dybo at en i løpet av de siste 25-30 år har vært vitne til ett variert jazz liv med tallrike og høyst ulike improvisasjons former og jazzmiljødannelser. Dybo, 1995: 111 Ifølge Steinar Kristiansen (2001), ser en at musikere fra jazzlinja i Trondheim (opprettet 1979) har bidratt til en viktig musikalsk fornyelse i norsk jazz, samtidig som det stadig skapes flere utdanningsinstitusjoner som utdanner musikere innenfor pop, rock og jazz. Fra 1990 årene av kunne en se det fulgte en rekke unge nye musikere, som representerte både en amerikansk og en ikke-amerikansk linje. Disse etablerte egne ensembler med bruk av både elektroniske og akustiske instrumenter. I Oslo har aktiviteten ved jazzklubben Blå (dannet i 1998) som har utviklet en variert profil med både akustisk jazz og utstrakt bruk av elektroniske og digitale instrumenter og DJ's vært viktig, hvor den har ha satt ung norsk jazz på kartet, også internasjonalt. Kristiansen, 2001

pop/rock/jazz/verdens-musikk. Asbjørnsen har sin bakgrunn fra jazztradisjonen, med utdanning fra jazzlinja ved konservatoriet i Trondheim. Videre har hun blant annet studert Bessie Smith inngående.<sup>200</sup>Hennes vokalbruk kan beskrives treffende av Skjerdal: ”Asbjørnsen har ei stemme som i ein augeblink kan vere sart og lyrisk, ein og pur, for i neste augeblink eksplodere i ein rå og sprokken lyd på mange desibel.”<sup>201</sup>

Jeg overvar denne fascinerende stemmebruken senest sommeren 2004, på en utendørs konsert i Fossdalen, Valsøybotn, hvor Dadafon turnerte med materiale fra albumet: *Harbour*. Her kunne jeg oppleve at vokalklangen ikke bare veksler mellom det sarte og det rå, men at idet denne rå, raspete ”Bessie Smith-aktige” klangen sprekker – et element Asbjørnsen stadig benytter seg av – kan en høre to toner samtidig, en slags tostøthet. Jeg erfarte også hvordan hun her i utstrakt grad en tidligere, tok i bruk en stemmeklang som med sin store mengde metal på tonene, ga assosiasjoner til en type skrikende ‘heavy-rock’-vokal. Det kan virke som hun ustanselig prøver ut grensene for sitt vokale instrument for slik å kunne oppnå nye uttrykk, hun oppleves slik å utgjøre et ideal.

Asbjørnsen har også i flere år vært opptatt av vestafrikansk musikk, hvor hun har samarbeidet med den vestafrikanske megastjernen Rokia Traore for å prøve å tilegne seg vestafrikansk sangteknikk. Hun forteller i ett intervju i *Jazznytt* (2004) at det blant annet er den utstrakte flettverkstanken i den vest afrikanske musikken som inspirerer henne. Her ligger melodiene i flere lag på hverandre og man går ikke bare etter fastlåste akkordskjemaer i melodiene.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Granlie, 2004: 26-27

<sup>201</sup> Skjerdal, 2002: 61

<sup>202</sup> Granlie, 2004: 26



## Kap. 3 Rekontekstualisering

### *Uttrykk - stemmetype - forløp*

I dette kapitelet vil jeg forsøke å vise hvordan vokalbruken til Elling kan forstås som et uttrykk for en rekontekstualisering. Jeg vil i den sammenheng hovedsakelig demonstrere hvordan Elling ved bruk av kjente vokalformuleringer innenfor ett "jazzspråk", men og andre musikalske "språk", erfares å transformere uttrykket. Innledningvis i undersøkelsen vil jeg komme innpå begreper som "pastisj", "signifyin(g)" og ironi, hvor jeg i forhold til sistnevnte også berører noe som oppleves som et motsetningsfylt aspekt i forhold det metodiske. Videre vil jeg knytte vokalbruk og musikalske elementer i fremføringen generelt, opp i mot teorien om "signifyin(g)". Jeg vil legge til at de temaene jeg berører vil gli litt over og i hverandre.

Før jeg går i gang med undersøkelsen vil jeg først beskrive Ellings stemmetype, og min opplevelse av vokaluttrykket i fremføringen. Deretter vil jeg vise til tabellen 3.1, hvor jeg skisserer forløpet i låten, og noen av de sentrale virkemidlene funnet i vokalen, men også i komp-instrumenter, piano og arrangement.

### **Stemmetype**

Ellings stemme, betegnes gjerne som en baryton-tenor, med dette menes at han klanglig sett lyder som en baryton, hvor det er resonansen fra basstonene som dominerer (brystresonans), men i tillegg har også stemmefunksjonen til en tenor, da hans omfang rekker fire oktaver. I følge Moore kan resonans tenkes som noe distansert fra hva som ofte blir kalt en fargeløs tone, noe som blir produsert elektronisk som en lyd bølge, og som egentlig ikke kan produseres av en menneskestemme. Adjektivet fargeløs stammer fra tonens mangel av overtoner. Vokaltonen, det vil si hva som avgjør klangfargens kvalitet hos en bestemt stemme, blir ofte beskrevet i termer som har med graden av rikhet (resonans) i stemmen å gjøre.<sup>203</sup>

### **Uttrykk**

I min undersøkelse av vokalens karakteristika og hva dette gjør med uttrykk, ser jeg det ikke hensiktsmessig å ta for meg alle fraseringer fra låtens begynnelse til slutt, men å gjøre et utvalg. Slik kan låtens uttrykk helhetlig betraktet forsvinne noe, og jeg vil derfor gi en kort beskrivelse av dette. Selv om Elling gjennom virkemidler både i vokal og arrangement skaper

---

<sup>203</sup> Moore, 2001:227, Se også More 2001: 46, for mer om resonans.

et mangfold av stemninger og inntrykk, erfarer jeg at de ulike delene likevel skaper et slags overordnet helhetlig uttrykk, det er en utvikling i takt med låtens fortelling. For med fremføringen betones handlingens søkende karakter, letingen etter svar på ”livets heller store spørsmål” i forhold til hovedpersonens reise ut i verden: fra det vare og intime med låtens første runde i ballade-feel, til en søkende og mer ”utadvent” andre runde i uptempo, for så å avslutte med en seirende og fandenivoldsk del fra og med bop-delen og ut.

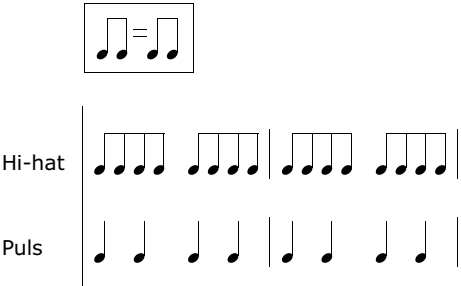
**Generelle kjennetegn**  
**Formstruktur**  
 Låten bygger tydelig på tradisjonen fra standardlåtenformen kjennetegnet ved en symmetrisk 32-takters AABA-form (chorus), hver del på 8-takter.  
 Låten avviker imidlertid i formen ved at den inndeles i del A og del B, hver på 16-takter.  
 Selv vil jeg inndele låten i A og A1., (da B-del er nesten identisk m/ A-del) og videre B og B1

**Harmonikk**  
 Funksjonell harmonikk basert på II-V-I progresjoner – også grunnprinsipp i jazz.

**Tonalitet**  
 E-moll

**Tabell 3.1 En oversikt over forløpet i 'Nature boy' – musikalske/vokale virkemidler og dens effekt**

FORM	VOKAL (karakteristika)	TEMPO/GROOVE/PULS	AKKOMPANJEMENT (piano + komp)
RUNDE 1 <sup>a</sup> Del A-A <sup>1</sup> (t. 1-16)	<p>Generelt dempet dynamisk (p), luftfull, intim "crooner-pregt" vokal.</p> <p>Dette luftfylte fremhever tekstens sfæriske/drømmende og sårbare karakter (f.eks "very far, very far", "a little shy")</p>	Ballade-tempo, m/ rubato feeling.	<p>Fire første takter: kun piano akkomp. m/ arpeggio bevegelser gir gjennomsliktig, nakent lyd bilde som forsterker det, drømmende preget.</p> <p>Fra "Very far, very far": Pianoets nedadgående bevegelser følger vokalmelodi, med mollters vendinger; g, a, e, e, som understreker den mollstemte og sårbare karakteren ("and sad of eye")</p>
RUNDE 1. Del B-B <sup>1</sup> (t. 16-32)	<p>Hurtige dynamiske kontraster er fremtredende ( fra p til f).</p> <p>En rik fullstemsbebruk med karakter av "showpreget storband", "drama" eller ren falsettering dominerer, noe som medfører en betydelig forutsigbarhet.</p>	Fortsett rubato.	Pianoets virvlende arpeggio-bevegelser skaper et svevende preg og følger opp en mer ildfull vokal.
OVERGANG fra RUNDE 1. til første UPTEMPO-DEL		<p>Fast rytmisk puls(4/4) settes v/vamp's inntreden av hele komp. <sup>b</sup> Høres ved "re-turn", takt 31. (del B<sup>1</sup>).</p> <p>Tempo allegro(m/ 160beat pr. minute).</p>	<p>Piano+ bass og rytmeseksjon inn for første gang.</p> <p>Synkopt figur (se fig 3.1) opptrer, som en type mellomspill som vamp. Erstatter vanlige <i>turnaround</i>.</p> <p>Rytmisk svært synkopt i karakteren understrekes ytterligere ved at det rytmiske mønsteret lyder homofont i alle instr; bass, piano, vokal(vokal utelates første gang). Nytt uttrykk m/ assosiasjoner til latinamerikansk musikk, retning salsa, stadfester dermed før vokal inn med melodi.</p> <p>Også harmonisk utgjør vampen's figur noe annet; akkordene Em<sup>7add11</sup>, C<sup>#</sup>m<sup>7b5</sup>, C<sup>m</sup> – Em<sup>maj13</sup> – E<sup>7sus4b9</sup> – Em<sup>(no3)</sup> – C<sup>6sus</sup> – H<sup>7sus4</sup> – bryter m/ vanlig II-V-I følelse.</p> <p>Ved at bevegelsen går fra Em<sup>7add11</sup> til hevet 6' te trimms akkord og ikke til dominant, som er vanlig i turnaround, oppleves spenningen enda sterkere og fjerner v/ at man ikke kjenner igjen den typiske dominant spenningen hvor man venter på oppløsning til tonika, noe som betones ved at spenningen holdes og holdes, ved vampens stadige repetering for dominant H<sup>7sus4</sup> til slutt opptrer.</p> <p>Spenning fremhever tekstens budskap: "livets stadig søken etter mening."</p>

<p>RUNDE 2. UPTEMPO</p> <p>54</p>	<p>Dynamisk jevnt m/ middels styrke(nivå). En lysere, lettere vokal, av "pop-stemme" karakter dominerer. Preget av r&amp;b-stilens polerte klang og ornamenteringsteknikk. Uttrykket fremstår søkende, men også i større grad utadvendt, lettere.</p> <p>De rytmiske elementene er mer i fokus. Det skapes assosiasjoner til bla latin rytmene og dens danseformer. Dette vekker videre opplevelser forbundet med bevegelse, flyt, letthet, det kroppslige og sensuelle.</p> <p>Intensivering fra tekststrofe; "And then one day".</p> <p>Intensivering v/ bruk av ornamenteringer avslutningsvis i (del B<sup>1</sup>)</p>	<p><i>Groove</i><sup>c</sup> settes av hele komp, men hi-hat tydelig fremme i lydbildet.</p> <p>Og latinpreget<sup>d</sup> fra vampens uttrykk(fig 3.1) følges opp med slagsverks "jevne" åttendedels- underdelinger hørt i hi-hat</p> <p>Grooven's fremtredende og pulserende åttendedeler danner en tìgt<sup>o</sup> og drivende bakgrunn for vokalen. Kompet rent generelt nokså "på" "beatet", som forsterker denne energiske karakteren.</p> 	<p>Harmonisk; tilbake til skjema m/ hovedsakelig II-V-I progresjoner.</p> <p>En økning i synkoperte figurer fra runde 1. Dette vanlig i jazzsammenheng, men her også for å bygge opp om uttrykket fra latin karakteren.</p> <p>Piano følger opp det dynamiske fra vokal, - og bygger opp om salsa assosiasjonen v/ bruk å spille oktaver i lyst leie som legges over på tvers av kompetes rytme og skaper slik polyrytmisk effekt.</p>
<p>MELLOMSPILL M/ VOKAL IMPRO.</p>	<p>Rik, kraftigere klang fra fullstemmebruk. Åpne vokaler dominerer i stavelsene.</p> <p>Vokal får en "instrumentalistisk rolle": først vokal alene med musikalske ide(motiv) (t. 32) neste takt fungerer stemmen som en fra "blåserrekken"</p> <p>Over vampunderlagets nedadgående bevegelse aksentuerer vokalen synkopert rytmikk homofont m/ komp "bav,væv,dæv!", gir inntrykk av en type perkussive støt.</p> <p>Formen fra disse to taktene gjentaes og sekvenseres før klimaks. Skaper en virkningsfull "call and response"- aktig effekt fra kontrastene mellom acapella vokal parti og "stemme-horn" + komp, som bygger opp under klimaks. (formen kan minne om den forbundet med "stop-kor" brukt i storbandtrad.)</p>	<p>Vampens synkopert groove.</p>	<p>Fig 3.1 opptrer på nytt som underlag. Figuren blir en gjenkjennelses figur., et bakteppe både formmessig og harmonisk for mellomspillene(improvisasjoner), fungerer også som en uttrykksmessig markør.(cue).</p> <p>Det bygges igjen på latinuttrykket ved at vokal nå kommer inn sammen m/ pianoets melodisk oppgang i slutten av vamp-figuren.</p>
<p>PIANO-KOR<sup>c</sup> (runde 3.)</p>		<p>Groove som runde 2.</p>	<p>Piano+bass+tromm.</p>

<p>VOKAL-KOR (runde 4.) + 6-takter vamp (høydepunkt t.37).</p>	<p>Vokal scat spenner dynamisk fra p - ff. - med et uttrykksmessig spenn fra lyrisk, selvsikkert, positivt, ildfullt. Muliggjort av flere typer stemmebruk og fonetisk sammensetning, men fullstemme og bruk av åpne vokaler dominerer. De mange uttrykksnyanser understreker tekstens søkende karakter.</p> <p>Improvisasjonstil inkluderer både vertikal (utforskning av harmonikk; akkordbasert) og horisontal tilnærming. Den horisontale el. lineære formen - som bygger impro. på korte melodiske formiler som så utvikles, er fremtredende.</p>	<p>Groove; fortsatt jevn åttendelsunderdeling selv når "bop-frasering" brukes i vokal-kor.</p> <p>Groove brytes v/ vamp.</p>	<p>Harmonisk; II-V-I preg gjennom skjema 32-takter.</p> <p>Fig 3.1 Opptrer i siste del av vokal-kor. Og sammen m/ vokalen scat's repeterende mønster(rytm./mel) intensiveres stigningen mot et klimaks. Kor-delen er ved avrundning tilbake i det latin-aktige uttrykket. Nå med en mer utagerende og utropsmessig karakter.</p> <p>I tillegg til spennings oppbygging fra vamp, oppleves den stigende melodien i piano sammen m/vokal stavelserne;sa-sa-sap-sap", som uttrykk for et gledes-utrop. (spenningene slippes ut!)</p>
<p>RUNDE 5. UPTEMPO (siste "street")</p>	<p>Dynamikk dempes til mp etter stor styrke v/ koret's høydepunkt.</p> <p>"Pop-stemmen" er tilbake med et lysere, mer avslappet uttrykk. Mot slutten (fra "little shy - A ldel) tiltar intensiteten ved hjelp av store intervallsprang, utholdte toner, falsetbruk og ornamenteringer.</p> <p>Også (musikalske. ideer fra) melodiske figurer og rytmiske mønstre fra fraseringene i runde 1.uptempo utvikles.</p> <p>Vokalen bærer den sorgløse tolkningen hørt ved korets høydepunkt med seg videre; <i>kryssende veier førte til ny insvisdom som ga glede.</i></p> <p>Et uttrykk som også understrekes av en sterkere dynamikk enn runde 1. uptempo, hvor vokalen starter på mf, og øker til ff ved "return".</p>	<p>Lik groove m runde 2.</p>	<p>Harmonisk; II-V-I</p>
<p>OUTRO VOKAL IMPRO.</p>	<p>Med dette improviserte "eterspillet", utvides skjema m/ 17 takter.</p> <p>Rytmiske og klanglige elementer er i forgrunnen.</p> <p>Bruk av fullstemme m/ betydelig dynamisk styrke, og en stadig motiv gjentakelse uttrykker drama i retning en "ropende" karakter.</p> <p>Det "sorgløse" preget fra korets høydepunkt og runde 2. uptempo synes mer tveetydig.</p> <p>Klangen har fått en sårere valør, i retning noe klagende.</p> <p>Dette kommer tydeligst frem i den siste utholdte og (mer) instrumentale fælsetonen. Kun akkompagnert av gjenklangen fra pianoets uoppløste sus-akkord, får tonen et "drende" uttrykk - der den klinger alene i hele 1.5.sl.og.</p>	<p>Vampens synkoperte groove.</p>	<p>Komp-underlaget er Fig. 3.1. opptrer som gjennomgangsfigur for fjerde gang.</p>

### Vamp-figur 3.1

The musical score for Vamp-figur 3.1 is divided into two main sections: 'Grunnmønster' (played 3 times) and 'Avslutningsmønster' (played 1 time). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

**akkorder:** Em<sup>7</sup>(add 11) C#m<sup>7</sup>(b5) Cmaj3 Esus4(b9) Em7no<sup>9</sup> C#7(b5) C7(b5) B<sup>7</sup>sus<sup>4</sup>

**rytmisk mønster:** A rhythmic pattern consisting of quarter notes and eighth notes, with a repeat sign at the end.

**basslinje:** A bass line in the bass clef, featuring eighth notes and quarter notes, with a repeat sign at the end.

**Vokal:** A vocal line in the treble clef, featuring quarter notes and eighth notes, with a repeat sign at the end.

**Salsa's two-bar clave:** A rhythmic pattern consisting of two eighth notes followed by a quarter note, with a repeat sign at the end.

<sup>a</sup> "Runde" betyr improvisasjon over f.eks. 32 takter i et standardlåtskjema [...]Hver 32-takters gjennomgang under en framførelse utgjør en runde." Dybo, 2006: 10  
<sup>b</sup> Puls, kan ifølge Dybo kalles en tidsmetafor for å beskrive det som finnes av markerte, (eventuelt ikke markerte taksalg), innenfor jazzterminologi blir denne grunnpulsen som kalt 'beat.' Dybo, 2006:14

<sup>c</sup> "Groove - the type of beat: bossa nova, funk, ballad, reaggae, swing, waltz, etc." Coker/Baker, 1981: 142

<sup>d</sup> Salsa er basert på danseformer fra afroamerikanske rytmer: bolero, cha cha cha, mambo. Se rytmikk med Salsa-klave fig. 3.1, *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, 1980: 430, et beslektet rytmemønster til figurens grunnmønster.

<sup>e</sup> "Kor", kommer fra engelsk "chorus" og innebærer improvisasjon over komposisjon basert på standard/bluesskjema." Dybo,2006: 16

## ***Kjente vokalfraseringer og stemmebruk - del av et jazzspråk***

Slik jeg påpekte i tabelloversikten, bygger låten Nature Boy, til tross for at den avviker noe fra formen, på en standardlåt-tradisjon kjennetegnet ved den symmetriske 32-takters AABA-formen, en formstruktur etablert med swingeraen – fortsatt sentral på dagens jazzrepertoar.<sup>204</sup>

Jeg finner at flere av vokalfraseringene fra låtens første runde, som har et rubato ballade tempo, illustrerer en sterk påvirkning fra 'crooner'-stilen. Dette er en sangform som må sees i sammenheng med tekniske nyskapingner, ikke minst med videreutviklingen av mikrofonen på slutten av 1920-tallet, noe som gjorde mulig å synge mykt og intimt. Elling innleder sin versjon av denne låten med kun pianoakkompagnement til vokalen. "Komfigurene" i piano blir spilt arpeggio og tilfører uttrykket ett litt svevende og mystiske preg. Dette stemmingsuttrykket fremhever sammen med vokalen, låtens drømmende handling om denne merkelige ("enchanted") mannen og hans erfaringer. Elling bruker i denne delen en vokalklang som av Sadolin vil betegnes som Neutral med bløtt lukke, klangen får med andre ord en myk, luftig og lys karakter. Ett nytt eksempel finner jeg med frasen "very far, very far", hvor Elling legger på noe luft på ordet "far", mens han på i gjentakelsen av "far" nå tilfører betydelig med luft på tonen i "far", dette samtidig med at han går tilbake i styrke. Denne effekten fremhever låtens handling om at denne vise mannen hadde vært langt hjemmefra, og denne luftfylte "far" gir meg inntrykk av en fjern og fremmed verden, noe eksotisk. Bruken av luft gir også et hviskende preg, som videre skaper et svært intimt uttrykk, jeg får en følelse av at Elling forteller denne historien til meg alene.

For å se på den historiske utviklingen av denne vokalstilen, vil jeg se på Stephen Banfield og hans redegjøring i artikkelen "Stage and screen entertainers in the twentieth century"(2000). Han hevder at den mannlige crooner-tradisjonen ble etablert med radioen på 1920 tallet. Hos croonerne Jack Smith og Rudy Valley så man i begynnelsen en teknikk hvor man separerte svært lys sang med "hodeklang" hos baritonen fra en ekstremt lav-snakkende brumming, dette uten sidestykke fordi man vekslet mellom parlando – en fri syngemåte som ligger nær naturlig tale<sup>205</sup> – og synging, og da ikke mellom vers og perioder, men mellom toner, til og med stavelser, hvor en glir opp til en syngende tone fra en [gargle] lyd. Denne mer moderne vokalteknikken kunne ikke la seg i gjennomføre uten den raskheten og

---

<sup>204</sup> i lys av egen utøvelse av denne låten mener jeg at denne låtens noe monotone oppbygning (fraværet av ett "stikk", en kontrasterende del), og dermed få melodiske variasjoner, kan vanskeliggjøre vokalistens arbeid med å skape gode eller nye fremføringer.

<sup>205</sup> Fremmedordbok blå ordbok, 2000

smidigheten som mikrofonen tillot.<sup>206</sup> Banfield beskriver Bing Crobys tidlige innspillinger med 1920-årenes danseorkester som lettsindige, men i løpet av 1931 hadde han derimot fordypet seg og gått i forgrunnen for uttrykksfullheten som kjennetegner crooneren. Han ble en foregangsfigur for en varig revolusjon innenfor sangen.<sup>207</sup> Med Potter(2000), kan Crosbys inflytelse beskrives. Bing Crosby må sies å være en sanger som er bedre kjent for sine filmroller og sin ”middle of the road”-synging, enn for den revolusjonære påvirkningen han har hatt på den tidlige jazzsangens historie. Hans første innspillinger med Paul Whitemans orkester (storband) på 1920-tallet avslørte at hans synging ikke var særlig forskjellig fra den pene og overfladiske stilen til hans hvite samtidige sangere. I løpet av 1930-tallet var den stiliserte vibratoen borte, ettersom han lærte å anvende den ”naturlige” teknikken fra Armstrong i og med sitt forhold til mikrofonen. I forlengelsen skriver Potter at resultatet var en hardere, mer engasjert lyd som demonstrerte at man ikke trengte å være en farget mann for å synge autentisk jazz.<sup>208</sup>

Denne teknikken ble ifølge Potter utviklet av Armstrong på slutten av 1920-tallet, hvor han nå hadde integrert trompet-spillingen og sangen sin til et kreativt medium. Armstrong var i stand til å skape en sangstil som lå nært opp til sin egen tale. Den samme teknikk brukte også noen av de tidligste blues-sangerne, men de fleste var ”shouters” som før den utbredte bruken av elektrisk forsterkning, var avhengige av det som faktisk var elementer av den konvensjonelle klassiske sangteknikk, dette slik at de skulle bli hørt. Mange av nettopp disse blues-sangerne hadde sannsynligvis et europeisk forbilde i tankene. Med Armstrongs sangstil utvikles dermed en ny stil som hadde lett for å svinge på samme måte som instrumentalmusikken. Det å ”svinge” for en sanger, beskrives ifølge Potter som en unik levende måte å uttale tekst på, en måte å relatere stavelser, på ”skeiva” til en underliggende puls på et nesten fysisk vis. En taleaktig måte å forme stavelser, ord og fraser på er derfor mer egnet til å gjengi dette i motsetning til de utholdte og ”dannende” tone til en konvensjonell sanger.<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Banfield, 2000:72

<sup>207</sup> Banfield, 2000:73

<sup>208</sup> Potter, 2000:56

<sup>209</sup> Potter, 2000:54-55



Men hvis vi går tilbake til Crosby og hans utvikling av den mannlige crooner-stilen, ser vi ifølge Banfield (2000) at denne mer moderne vokalteknikken innenfor jazzsangen – en stil som senere skulle kuliminere med Sinatra<sup>210</sup>, kan beskrives på følgende måte:

[he] evolved a style of singing appropriate to the microphone, using it to emphasize the text rather than the tune ... and as the most popular singer of his generation prompted the definite separation of classical from popular singing. His way of seeming to talk or whisper to a melody involved singing less forcefully, passing into the head voice lower than art-song performers, singing on consonants (a practice of black singers shunned by classical artist ) and the direct use of appoggiaturas, mordents and slurs to emphasize the text.<sup>211</sup>

I lys av de karakteristika som viser seg ved denne stilen, vil jeg på nytt ta frem eksempler ved Elling vokalbruk som viser sterk påvirkning. Innledningsvis, runde1(del A), i den andre tekstfrasen legger vokalen seg på konsonanten -n, i ”certain” (”a certain strange”). En hører med samme frase at vokalen veksler mellom sang som kjennetegner den lyse falsett med sin hodeklang og bruk av en mørkere parlando/talesang. Også vibratoen som høres, kjennetegner crooneren, som ifølge Sadolin er en strupehode- eller halsvibrato. Det fremkalles ved å bevege strupehodet opp og ned for å oppnå ulike tonehøyder. Vibratoet er ofte langsommere og bredere enn andre vibratoformer og med en tydeligere toneforskjell.<sup>212</sup> Med frasen ”This he said to me”, runde 1(del B) høres en utstrakt bruk av legato-teknikk, hvor Elling binder sammen denne linjen ved å synge på vokalene. Både denne legato-teknikken og den medfølgende nesten over-tydelige tekstartikulasjonen er crooner-elementer som stammer fra den klassiske sangtradisjon. Disse elementene ble også tatt opp i den tidlige Broadways musikal-tradisjon, og er slik også til stede i vokalbruken til bla. Sinatra, Bing Crosby og Dean Martin. Dette trekket må likevel sees å være særlig en påvirkning fra Sinatras vokalstil, den var ifølge Potter noe ulik Crosbys, blant annet ved at han flater ut Crosbys svingende synkoperinger og produserer en legato-linje. Dette elementet krever en klassisk pusteteknikk, (for å kunne holde ut legatoen), og Sinatra var da også kjent for å referere til sin teknikk som bel-canto.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Potter 2000, 54, 73, Crosbys stil ble imitert av bokstavelig talt hundrevis av sangere i løpet av 30 og 40-tallet. (bla av Dean martin). Videre var det tre sangere som klarte å holde levende lederstatusen til den jazzinfluerte jazzsyngingen: Billy Eckstine, Mel Tormé og Frank Sinatra. Disse hadde alle elementer av klassisk teknikk, ( særlig i form av jevn vibrato), og imponerende pusteteknikk. Frank Sinatra kom til virke å fra slutten av 40-tallet og fram til i dag, og kom til å sammenfatte det som for den tidligste perioden var hovedstrømningene. En av hans etterkommere er Harry Connick. Potter, 2000: 33, 73, 109-110

<sup>211</sup> Banfield, 2000:73, første gang i The New Grove, V: 60

<sup>212</sup> Sadolin, 2003: 190

<sup>213</sup> Potter, 2000: 56. Her forstår jeg at begrepet ”klassisk” blir anvendt fordi pusteteknikk, eller teknikk overhode er noe som ble utviklet med den gamle klassiske tradisjonen.

## *Jazzspråket som “nostalgia” eller rekontekstualisering?*

De nevnte vokalfraseringene tilhørende crooner-tradisjonen med den intime klangen, legato-linjer, vibrato og en mikrofonbruk med sin nærhet til talestemmen, vil for eksempel av kulturkritikeren Fredric Jameson oppfattes som klisjeer, forslitte setninger.<sup>214</sup> Dette trenger en nærmere forklaring. I *Store Norske Leksikon* finner jeg følgende definisjon: ”Klisjé: [...]Uttryksmåte [...] som gjennom overbruk har tapt sitt selvstendige innhold; tom frase.”<sup>215</sup> Vi har her med overbruk å gjøre, og en tom frase. Klisjéen er med andre ord lagt merke til som setninger anvendt et utall ganger. I denne sammenheng hevder Camilla Kvaal(2002) i ”Mellom distanse og inderlighet”, at en klisjé oppstår idet noe er avslørt som et element eller som et virkemiddel, og idet man har forstått dette som en vanlig måte å uttrykke seg på i en bestemt forbindelse, vil uttrykket miste sin slagkraft.<sup>216</sup> Synet på at klisjéen betegner kopiens uoriginalitet, springer ut i fra modernistenes dialektiske begrep om fremskritt utviklet på 1700-tallet. Overført på kunst og arkitektur medførte denne fremskrittroen ifølge Østerberg, at det nå gjaldt å lage både bedre kunst og bygge bedre bygninger en tidligere generasjoner. Kunstnerne ble forventet å skape nytt og annerledes, og de som kun gjentok fortiden, lagde klisjeer; stivnende former for ytringer som ikke lengre er sanne.<sup>217</sup>

Jameson, skriver i essayet; ”Postmodernism and Consumer Society”(1983) at det i den postmoderne tidsalder ikke er muligheter for nyskaping. Kunsten er dømt til å mislykkes da man er fanget i ”the imprisonment of the past,” derav følger kun ”patisj”, en praksis han mener er en av de tydeligste praksiser innenfor dagens postmodernisme, da den kan sies å uttrykke den indre sannhet til nettopp denne fremvoksende senkapitalistiske kulturs nye sosiale og økonomiske strukturer. Slik hevder han i likhet med Lyotard at den modernistiske postmoderne overgangen må sees i lys av de samfunnsmessige endringene i samtiden (fra og med etterkrigsperioden), spesielt med tanke på forandringer av vitenskap og teknologi,<sup>218</sup> og han sammenfatter det postmoderne til å være et kulturelt uttrykk som gjenspeiler en ny kapitalistisk fase. I kulturen sees denne fasen ifølge Shuker (1998) med en endring av de

---

<sup>214</sup> I den sammenheng omtaler Brackett (1995) hvordan vokalbruken fra denne tradisjonen hørt i Crosbys vokal (i ”I’ll be seeing you”, 1944), kan sies å være ”overkodet”; “The way in which Crosby’s recording activates codes seems, at a distance of fifty years, to be relatively ”overcoded”: that is, aspects of this recording – the orchestral scoring, the “expressive” rubato – have turned into clichés through use in advertising and the mannerisms of countless lounge singers.” Brackett, 95: 71

<sup>215</sup> *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*, 1992

<sup>216</sup> Kvaal, 2002: 30

<sup>217</sup> Østerberg, 1997: 31-32.

<sup>218</sup> Sarup, 1988: 123, I sammenhengen med teknologiske oppblomstringen sett siden andre verdens krig – og effekten sett i form av en nedgang i den samlende og lovliggjørende makten til de store fortellingene – skiftet nå hovedvekten fra handlingens mål til dens midler. Kunnskap blir nå ikke lengre et mål i seg selv, men utvikles for å bli solgt – en handelsvare. Innenfor utdanningen viser dette seg ved at det nå legges vekt på evner i stedet for idealer. Sarup, 1988: 123-125

egentlige verdier, hvor for eksempel et kunstverk nå blir gjort til en vare, med kulturens sentrering rundt markedsføring og forbruk av det overfladiske, tings ytre, et aspekt virkeliggjort av det allestedsnærværende kommersielle fjernsynet.<sup>219</sup>

En viktig brikke i forståelsen av den postmoderne pastisj, inkluderer også negasjonen av subjektet, noe Jameson omtaler som slutten på ”det individualistiske.” Han forklarer dette videre med at modernismen var bygd på oppfinnelsen (påfunnet) om en personlig, privat stil (utforming). Den modernistiske estetikken var på en organisk måte knyttet til idéen om det unike ego og en privat identitet, en unik personalitet og individualitet, som slik forventer å skape dens egen unike visjon om verden, og til å utforme den egne unike stil.<sup>220</sup>

Med Peter Bürger og hans *Theory of the Avantgarde*(1984), finnes en mer inngående beskrivelse av denne estetikken, som forøvrig må sees i sammenheng med utviklingen av det borgerlige samfunnet.<sup>221</sup> I forlengelsen påpekes det videre med Bürger at den ”klassiske modernistiske” kunsten bare må anees å være en fullføring av den påbegynte utviklingen fra 1800-tallet, hvor fremskrittstanken fortsetter sin lineære kurs mot en stadig større grad av autonomitet, og dermed betoning av en estetisisme, vist i form av abstraksjon.<sup>222</sup>

Ifølge Jameson ser en derimot at man i dag, og da innenfor en rekke ulike studier, utforsker denne forestillingen, om en negasjon av subjektet, hvor to posisjoner kan skisseres. Den første posisjonen er en historisk og tilbakelagt størrelse, hvor det individualiserte subjekt må sees i sammenheng med den konkurrerende kapitalismens glansperiode og fremveksten av borgerklassen som den ledende sosiale klassen. Den andre, som er den mest radikale av de to, sees med poststrukturalistenes argumenter. Deres syn er at konseptet om det unike individ og individualismens teoretiske grunnlag må sies å være ideologisk. De mener slik at ikke bare er den borgerlige individualismen noe som tilhører fortiden, den er også en myte, den har aldri egentlig eksistert; det var bare noe som ble mystifisert. Uansett hvilken posisjon man velger, bringer dette med seg et estetisk problem.<sup>223</sup>

---

<sup>219</sup> Shuker, 1998:229.

<sup>220</sup> Jameson, 1983:114.

<sup>221</sup> Utviklingen mot estetisismen, må ifølge Bürger sees i sammenheng med en økt arbeideindeling i det borgerlige samfunn, hvor kunstneren gradvis blir gjort til en spesialist. For mens både sakral og hoff kunst var en vesentlig del av mottakerens livspraksis, formet den borgerlige, middelklasse kunsten en sfære som ligger utenfor livspraksis, sosiale skikker. Bürger, 1984: 47-49

<sup>222</sup> Bürger, 1984: 48, Kunstverkene begynte med andre ord å handle om sin egen form, derav begrepet estetisisme: L’art pour l’art (fr. ”kunst for kunstens skyld”), Krauß, 2000:122

<sup>223</sup> Jameson, 1983:114-115.

[...] if the experience and the ideology of the unique self, an experience and ideology which informed the stylistic practice of classical modernism, is over and done with, then it is no longer clear what the artist and writers of the present period are supposed to be doing.<sup>224</sup>

Han hevder videre at de eldre modellene ikke vil fungere, da ingen lengre er i besittelse av en slik privat sfære og stil. I tillegg må en også ta med i beregning den nesten nitti år lange innflytelsen fra den klassiske modernismen, som gjør at kunstnere i dag ikke er i stand til å skape nye stiler. Det finnes ikke flere igjen å skape da bare ett begrenset antall kombinasjoner er mulige. Sammenfattet ser vi som en følge av slutten på det individualistiske, oppløsningen av det borgerlige subjektet, en kollaps av stilideologien, mener Jameson at det i den postmoderne tidsalder ikke er muligheter for nyskaping: "the failure of the new, the imprisonment in the past." I tråd med dette refererer han til den svimlende blandingen av resirkulerte koder innenfor dagens kunst som pastisj, eller en humor-løs parodi.

Med tanke på Jamesons syn, hvor det postmoderne uttrykk nødvendigvis må inneholde klisjéer vil dette heller ikke se særlig lovende ut for et vokaluttrykk som har standardlåten som underlag, en gammel tradisjon påbegynt allerede på 1930-tallet. Også med tanke på disse låtenes utarmede "love"-tematikk: ..'Beautiful Love', 'I've got my Love to Keep me Warm', 'When I Look Into Your Eyes' og 'Nature Boy', varsler ikke dette akkurat nyskaping.

I boken *Conventional Wisdom* (2000), er også Susan McClary inne på at vi i dag nødvendigvis må skape kunst ved hjelp av gamle stiler, da man ikke kan komme unna å produsere kunst utenfor det Nietzsche har kalt: "The prison-house of language. McClary bruker imidlertid betegnelsen: "The prison-house of the past".<sup>225</sup> Jeg finner at Jameson har beskrevet det postmoderne som noe negativt. Og med sin Marxistiske forståelse holder han ifølge Kaplan (1987) fast ved forestillingen om historien ansett som en diskurs som snakker ut i fra et perspektiv angående "sannhet".<sup>226</sup>

Formet av min ideologiske ballast, forstår jeg Jamesons frykt for klisjéene. For jeg er opphengt i "det sanne", i form av jakten etter stilistisk nyskaping. Jeg har hatt vanskeligheter med uttrykk som kjenneteger en postmoderne praksis, da det kunne føles nettopp som pastisj i tråd med Jamsons forståelse av begrepet. Jeg har tidligere vært inne på dette innledningsvis i forhold til Diana Krall, hvor hennes sentimentale uttrykk i hovedsak opplevdes som en passiv og klisjefylt tilbakevending til fortidens swingjazz. Det er et uttrykk for en pastisj-praksis som

---

<sup>224</sup> Jameson, 1983:115

<sup>225</sup> McClary, 2000:167

<sup>226</sup> Kaplan, 1987:47

nærmere bestemt kan knyttes til begrepet om nostalgia-filmen ['nostalgia film']: "it seems that we are unable to focus on the present."<sup>227</sup> En pastisj-tendens er også noe jeg erfarer med tanke på ulike forsøk på nyskaping ved å innlemme mye av dagens musikk i jazz – i form av for eksempel Rachelle Ferrells polerte soul- ornamenteringer som virtuos stemmeoppvisning<sup>228</sup> Men også jazzuttrykk iblandet mer "høykulturelt" vokalgods, erfart under Oslo Jazzfestival(2002) – som når den danske jazzvokalistene Cæcilie Norby midt under en vokalimprovisasjon setter i en halsbrekkende koleratur i beste Verdi-stil – fremstår for meg som mislykkede eksperiment.<sup>229</sup>

Med et av de nyeste tilskuddene på jazzscenen, kanadiere Michael Bublé, høres nok et eksempel på det rent nostalgisk uttrykk, kopiens uoriginalitet. Med Bublés live-opptreden og fremføring av Nina Simones "Feeling Good" av Anthony Newly/Leslie Bricusse, lyder samme gjenkjennelige vampfigur i storband-arrangementet som fra Simones versjon (fra albumet *I put a spell on you*, 1965), en versjon jeg opplever er *den originale*. Også mange av vokalfraseringsene er direkte "stjålet" fra Simone, men "ektheten" jeg erfarte med hennes litt skjeve pitch, de bluesinspirerte tonene, og den heller upolerte vokalklangen, er nå erstattet med et glatt uttrykk – godt hjulpet av mye 'reverbe'-effekt i mikrofon. Det er den glamorøse storband-crooneren Bublé som viser seg i all sin stemmeprakt; iført smoking, en filmstjernes "good-looks", innøvde "move's" som står til vokalklisjéene og den matchende membranmikrofonen i 50-talls design.<sup>230</sup> Bublé selv gir imidlertid slett ikke noe inntrykk av å ikke tro på at dette er "ekte vare." Han selv fremstår med andre ord som en artist som tror fullt og holdent på disse klisjéene, han har ingen som helst tvil på at de er sanne.

Men i lys av at man med Moore har sett at autentisitet er en konstruert verdi, sosiale konstruksjoner, vil det dermed være opp til den enkelte lytter å avgjøre hvilken konstruksjon man finner troverdighet i, det være seg Krall, Bublé eller Kurt Elling. Jeg opplevde imidlertid ikke Ellings fremføring som noe klisjéfyllt og forslitt, i tråd med Jameson. For hans vokalbruk utfordrer standardlåttradisjonen med all dens nedarvede konvensjoner, ikke bare med tanke på vokalfraseringer, men også det som angår det arrangement og form (se tabell, 3.1). I likhet med Philip Glass (ifølge McClary) flytter han om på velkjente kulturelle tegn, på en bevisst måte. McClary (2000) refererer til denne praksisen som en rekontekstualisering

---

<sup>227</sup> Jameson, 1983: 133

<sup>228</sup> Et trekk særlig hørt med hennes tolkning av "Autumn Leaves" fra albumet *First Instrument* (1995)

<sup>229</sup> Konsert under Oslo Jazzfestival, Scene West Victoria, 16.08.03 *Cæcilie Norby Trio*, medvirkende: Cæcilie Norby (vokal), Carsten Dahl (piano) og Lars Danielson (bass). Oslo Jazzfestival, 2003

<sup>230</sup> Bublés 'Feeling Good,' kan høres på albumet *It's Time*(2005). Han kan sees live' på dvd'en; *Caught in the act* (2006).

[recontextualization] hvor man setter tegnene<sup>231</sup> inn i en ny sammenheng, noe hun finner er karakteristisk for komposisjonen *Glassworks*(1982), "Opening," av Philip Glass. (Dette, i forbindelse med innføring av tonalitet).<sup>232</sup> Med Ellings vokale "manøvrering" oppleves en uforutsigbarhet hvor de velkjente fraseringene eller "klisjéene" fremstår med en ny kraft. Jeg knytter slik noe positiv til klisjéene, hvor eksemplene fra crooner-fraseringene for meg blir en del av de underliggende konvensjonene, eller sagt med Berliner, *språket* han gjør bruk av for å kunne oppnå et samtidig uttrykk. Dette finner jeg formulert med McClarys, slik hun beskriver de ulike musikerne fra Philip Glass til k.d lang til Chuck D: "[he]... is concerned with performing some active negotiation with the cultural past for the sake of here and now."<sup>233</sup>

### **"Vokal-lek"**

Elling utfordrer tradisjonen ved at han spiller på disse klisjépregende frasene eller konvensjonene; han bruker dem for hva de er verdt – de er et redskap han leker seg med og tøyler til sine ytterpunkter. Dette skjer gjennom en overdrivelse, hvor han eksperimenterer med virkemidler når det gjelder stemmebruk, fraseringer og sammensetningen av disse – klang, volum, hyppige kontrastbruk mellom drama, virtuositet og intimitet – og da innenfor de mange ulike stilistiske og også uttrykksmessige uensartede fraser som tas i bruk. I den lekende fremføring ligger det slik alltid en tvetydighet og lurer under, da det parodiske elementet, gjennom overdrivelsen, aldri er langt unna. Og det *er* i de frasene som nærmer seg parodien, jeg erfarer de ironiske bemerkningene.

En av fraseringene jeg mener kan demonstrere nettopp dette aspektet, opptrer tidlig i fremføringen av "Nature Boy". I den innledende første runde av låten blir man plutselig revet ut av den intime, inderlige stemningen som ble satt med de myke, luftfylte crooner-tonene. For med frasen: "One magic day he came my way"(eks.3.1) høres en vending, som med sitt ekstravagante preg grenser mot det teatraliske, både når det gjelder stemmebruk og utforming.

---

<sup>231</sup> At jazztradisjonen(jazzstilene) nødvendigvis må inneholde konvensjoner som all øvrig kultur, er Albert Murray inne på: "To stylize is to conventionalize. It is to create a pattern which become a way of seeing and doing things.[...] so play becomes convention and convention is a pattern of procedure." Murray, 1998: s?

<sup>232</sup> McClary, 2000:142.

<sup>233</sup> McClary, 2000: 168

RUNDE 1. Rubato

Original melodi

Ellings

Vokal

mf. then one day one mag-ic day he came my way and in-wisped of

### Eksempel 3.1 "Sintra-frasering" som lek

Elling skaper ett klimaks i denne frasen som kulminerer med siste utholdte tone på stavelsen "way". Melodisk overrasker han ved å vri på den opprinnelige melodiske bevegelsen ved å gå opp fra lille h, til f<sup>1</sup>(noe som nesten er en stor septim over den opprinnelige melodien), og deretter ned til lille Eb.<sup>234</sup> Videre skapes et glissando fra "my" og opp til "way", hvor vokalen innehar en svært kraftig, og ekstravagant klang. Tolkningen mener jeg er i den beste "Sintra-stil", da også med tanke på de lange legatopregende fraseringslinjene som kjennetegnet Sinatra.<sup>235</sup> Frasen avrundes deretter med en nedadgående glissando som tilfører uttrykket et henslengt og nokså nonchalant preg. I forhold til Sadolins ulike funksjons inndelinger, mener jeg vi nettopp på disse to sistnevnte tonene, kan høre at vokalen bruker den helmetallede funksjon, overdrive som kjennetegnes blant annet ved en kraftig, direkte og ropende karakter. Dette i motsetning til klangen i de forutgående frasene, hvor det anvendes både nøytral med bløtt lukke og komprimert nøytral. I tillegg til de klanglige og melodiske virkemidler som brukes i vokalen, finner jeg at piano-akkompagnementet, som med sine hurtige og voldsomme arpeggio lignende løp, også bygger opp under det overnevnte dramatiske vokale "utbruddet" – virtuosieret som grenser til det ubeherskede, det løper nesten løpsk.

Denne frasen leser jeg som en sterk henvisning til Sinatra. Parodien er tydelig, da trekkene er så karikert at Elling kan sies å være mer lik originalen, enn originalen selv. Gjennom det humoristiske i den ironiske ytringen, blir jeg bevisstgjort som lytter, og da i forhold til at jeg leser dette som en kritisk bemerkning rettet mot hans forgjengere, i dette tilfelle Sinatra.

<sup>234</sup> Dette er tydelig tilpasset med kompetens reharmonisering til en Eb-dim i stedet for Em.

<sup>235</sup> Basert på Levin, 2005.

I lys av dette mener jeg at vokalbruken har likhetstrekk med den dekonstruktive metode. Konseptet, som nevnt utviklet med Derrida,<sup>236</sup> sees ifølge Lemert (1997) representert med retningen innenfor postmoderne teori kalt: ”Strategic postmodernism”, en retning som kjennetegnes ved at man verken gir opp eller overvurderer modernitetens makt og innflytelse, den utkjemper krigen mot totaliteten ved å arbeide innenfor det moderne, da moderniteten også er noe som arbeider inne i oss.<sup>237</sup> Vokalutformingen gjengir denne holdningen, da det jobbes med den hensikt å rekonstruere kulturen, eller i mitt tilfelle *vokaluttrykket*; en tett-på-lesning” som fungerer som et slags forhør hvor den setter den overlegne termen i ett kritisk lys.<sup>238</sup>

Med bakgrunn i Henry Louis Gates analytiske perspektiver med tanke på hans bruk av begrepet ”Signifyin(g)”, vil jeg se nærmere på vokalkarakteristika fra eksempel 3.1 som uttrykk for ironi. Jeg vil imidlertid først kommentere Jamesons bekymring med hensyn til at vi i dagens postmoderne fragmenterte samfunn, vanskelig kan oppleve humor og ironi, og videre gjøre rede for hvordan det ironiske aspektet – som en viktig del av den afrikanske-amerikanske kulturens estetikk – ifølge Monson alltid må sies å ha vært til stede i jazz

### ”Disappearance of the sense of history”

Et annet spørsmålet som imidlertid oppleves problematisk med hensyn til den postmoderne praksisen – noe som også forekommer meg som et sentralt spenningspunkt i populærmusikalsk diskurs – er: Hvordan forsvare en økende økende grad av historieløshet [”disappearance of the sense of history”] som ifølge Jameson (1983) vil prege det postmoderne mennesket.<sup>239</sup> Da stilideologien har brutt sammen og det faste subjektet ikke eksisterer, mener han det ikke finnes mulighet for parodi, da det ikke eksisterer en stilistisk norm.

Med modernismen mener Jameson man beholdt en posisjon den snakket ut ifra, man hadde fortsatt følelsen av at det eksisterte noe *normalt* sammenlignet med at det som blir imitert er heller komisk. Da stilideologien har brutt sammen, det finnes nå bare stilheterogenitet (en utvisking av tidligere klare forskjeller mellom høy og lav kunst, kommersielle former, ved sammenblandinger), indikerer dette slutten på enhver form for

---

<sup>236</sup> Hans grunnleggende ideer ble presentert første gang i 1967 med utgivelsen av bøkene *Of Grammatology* og *Writing and Difference*. Lemert, 1997: 44

<sup>237</sup> Lemert, 1997: 53

<sup>238</sup> Sarup, 1988:56

<sup>239</sup> Jameson, 1983:125



kritisk kulturell posisjon, en farlig mangel på muligheten til å snakke fra ett bestemt ståsted og å kunne gjøre forskjeller.<sup>240</sup> Slik jeg forstår Jameson mener han at dagens unge lyttere ikke har historieforståelse, ikke noe grep om musikkhistorie og dens stiler, det vil si de vet for eksempel ikke hvem som kom først av Mozart eller Michael Jackson. En poststrukturalistisk posisjon vil derimot hevde at dette ikke oppleves problematisk da det er opp til hver enkelt lytter å avgjøre hva som oppleves som humor ut ifra forforståelse. Likevel forstår jeg Jamesons bekymring, i og med normene viskes ut, eller følelsen av det *normale*, i sammenligning med det som blir imitert. Jeg finner likevel i dette tilfellet oppmuntring med McClary, som representerer det poststrukturalistiske synet;

The problem is not so much that a dependable linear main stream has collapsed as that there never was such a thing, except in fictions constructed after the fact – and always for a particular ideological purposes.<sup>241</sup>

McClary mener at siden den lineære stil kronologien var konstruert ut i fra ideologiske hensikter vil dagens lyttere, selv om de ikke har et kronologisk grep om ”det opprinnelige”, være i stand til å oppleve humor, ironi. Dette fordi, det er hva de selv opplever som autentisk eller ironisk i lys av deres forforståelse som gjelder. Lesningen, blir jo, som tidligere nevnt blir til med hver enkelt lytter, hvem som mottar musikken. McClary påpeker også at vi i dag ikke er helt uten orienteringsbånd, da hun skriver at de midlene vi i dag skaper kunst med er referanser til konvensjoner, hvor disse fortsatt fungerer som oppbevaringssted [repositories] for våre kulturelle livssyn og idealer.<sup>242</sup>

### ***Jazz - ironi - metode***

I forhold til jazzpraksisen, skriver Monson (1996) at historiske utsagn kan fortelle at jazzmusikere hadde til hensikt å kaste et kritisk lys, sosialt og kulturelt, i mange aspekter ved sin musikalske praksis, noe de også har fortalt åpent om. Men av den grunn er det likevel ikke mulig å faktisk bevise at et gitt eksempel på en musikalsk referanse og transformasjon var tilsiktet ironisk.<sup>243</sup> Man ser slik at selv om det ironiske blir oppfattet som noe tilsiktet, er dette i ett hvert tilfelle et omstridt spørsmål.

---

<sup>240</sup> Jamson, 1983: 114

<sup>241</sup> McClary, 2000:169

<sup>242</sup> McClary, 2000: 167, I lys av dette er det ikke sikkert at en lytter fra en annen generasjon eller med en annen forforståelse enn min egen, ville tolke ironi inn i de kodene jeg gjør. Slik vil de også ulikt fra meg, kunne oppfatte andre koder ironiske.

<sup>243</sup> Monson, 1994: 291-92

Hun påpeker at direkte sitering eller indirekte musikalske hentydninger kan også være gjort med den hensikt å vise respekt, en hyllest [homage]. I noen tilfeller kan tilhørere fra publikum tolke hentydninger til tidligere stiler som ironisk og humoristisk, når formålet til musikeren som spiller disse, derimot er å hylle og vise respekt. Her kan også forskjeller hos generasjonene være en faktor som spiller inn; en eldre musiker kan spille en passasje fra en gammel stil som yngre publikumstilhørere finner humoristisk, men som eldre musikere og lyttere ikke tolker i retning av parodi. Til tross for dette ser en innenfor jazzestetikken at hyllest og respekt ikke er uforenelige med humor, og lyttere kan slik reagere til en hyllende anerkjennelse med latter. Latteren signaliserer både en anerkjennelse med tanke på dyktigheten, som ligger i den musikalske siteringen, og at lytteren har forstått det musikalske argumentet i konteksten av en jazztradisjon.<sup>244</sup>

I lys av dette kan en spørre seg om det ironiske aspektet ikke er noe som må sies å være typisk for dagens postmoderne uttrykk, noe jeg imidlertid fikk inntrykk av under min redegjørelse av denne tidens karakteristika. Selv om ironi og også humor ikke kan sies å være ett element forbeholdt det postmoderne uttrykk, er dette spørsmålet slik jeg ser det, ett som må sees i sammenheng med valg av metode. For det er det metodiske som gjør at det ikke går helt opp, det vil si at selv om man alltid har funnet ironi og humor i jazz, vil ikke de satstekniske metodene fra den modernistiske tid, i like stor grad ha fanget opp dette elementet. I den forbindelse, ser en at for eksempel Ella Fitzgeralds humoristiske hensikter kunne virke tydelig nok, noe Edwards er inne på i artikkelen ”Scat Semantics”(2002):<sup>245</sup>

There is a recording by Ella Fitzgerald of ”How High the Moon” live in Berlin in 1960, in which she quotes the melodies of more than a dozen tunes, sometimes with great humor, including ”Poinciana, “ ”Deep Purple,” ”The Peanut Vendor,” ”Did You Ever See a Dream Walking?” ”A-Tisket, A-Tasket,” ”Heat Wave,” and ”Smoke Gets in Your Eyes.”<sup>246</sup>

Selv om dette var tilsiktet å være humoristisk fra Ella Fitzgerald sin side, ville datidens analysemetoder vanskelig kunne ha grepet dette, på samme måte som en ”lesning” ville ha gjort. I verste fall kan publikum ha hatt vanskelig for å oppfatte de humoristiske ytringene, da

---

<sup>244</sup> Monson, 1996:124.

<sup>245</sup> Monson har fokusert på den instrumentale jassen. Dette eksemplet viser også at ironi, humor og transformerende egenskaper naturligvis også sees i vokal jassen. Monson hevder at de lydlige referansene i jazzimprovisasjon overbringes hovedsakelig instrumentalt – dvs. uten ord. Hun foretrekker derfor å kalle disse referansene for ”intermusikalske relasjoner”, for å lede oppmerksomheten til en kommunikasjonsprosess som oppstår primært gjennom den musikalske lyden, ikke først og fremst ordene. Assosiasjoner ledet gjennom sang tekster skriver Monson vil derimot hovedsakelig være ”intertekstuell”. Monson, 1996:128, Her vil jeg føye til at selv om vokalmusikk (jazz) vil i kommunisere på en intertekstuell måte i forhold til sangtekster, ord og semantikk, opplever jeg at lydene (klang, melodiske vendinger, rytmikk) som vokalen henviser til, er av like sentral betydning.

<sup>246</sup> Edwards, 2002: 623.

de også kan ha vært farget av det fokus som ligger til grunn for nettopp disse undersøkelsene og fokuset for disse. Ett annet eksempel kan illustreres med Haydn og hans Paukeslagsymfoni (nr 94). Heller ikke her er de satstekniske metodene egnet til å kunne oppfatte humoren i det berømte paukeslaget, som imidlertid kan høres i den rolige andre sats, hvor Haydn lar hele orkesteret sette an en sterk og uventet akkord.<sup>247</sup>

Ved å bruke intertekstuell metode derimot, hvor det er lesningen som står i fokus så vil man også i mye større grad kunne finne koder som jeg som lytter vil oppfatte ironisk. En må også ta i betraktning at forandringer (som f.eks ironi) i kulturelle uttrykk, slik Lemert (1997), påpeker innledningsvis i sin bok<sup>248</sup>, påvises først nettopp i kulturen, med andre ord: De inntreffer på ett tidligere tidspunkt enn hva teoriene gjør, da teoretikerne naturligvis kommer i etterkant. Om et ironisk uttrykk ikke er ett nytt fenomen, blir i hvert fall dette elementet tydelig fremhevet – og slik også aktuell med den postmoderne analytiske tilnærmingen.

Samtidig ser vi også at ironi i større grad brukes, og blir gjenstand for økt oppmerksomhet i vår tid<sup>249</sup>, en tid gjerne kalt ”den ironiske tidsalder”. Med dagens tv-underholdning sees dette illustrert, med NRK-programmene: ”Åpen Post”(påbegynt på 1990-tallet), og senest: ”Team Antonsen” fra 2005. I forlengelsen, skriver Hawkins (2002) følgende:

By the end of the 1990s, irony had spread everywhere. In particular, through popular culture it penetrated almost all corners of society as its proclamatory styles expunged the authoritarian word by retarding though joy, laughter and mockery.<sup>250</sup>

### “Signifyin(g)“– “Repetition with a signal difference”

For å bygge opp et egnet jazzanalytisk begrepsapparat som kan fange opp kulturelle elementer med afrikansk opphav, henviser flere musikkforskere – deriblant Robert Walser og Ingrid Monson – til den afrikansk-amerikanske litteraturforskeren Henry Louis Gates jr. (1988) og hans bruk av begrepet ”Signifyin(g).” Monson har i den forbindelse anvendt Gates perspektiver i sin undersøkelse av improvisasjonsprosessen hos John Coltrane, nærmere bestemt hans 1960- innspilling av Richard Rogers melodi ”My Favorite Things”.<sup>251</sup> Ved å utforske de ulike musikalske referanser og hentydninger og hvordan disse blir brukt som transformerende ressurser i afroamerikanske praksiser fokuserer hun her på improvisasjonsprosessen som uttrykk for ironi og parodi. Det ironiske elementet i denne

---

<sup>247</sup> Brunsvik, 1985: 42.

<sup>248</sup> Lemert, 1997: 19-31

<sup>249</sup> Men her må vi imidlertid skille mellom ironi for ironiens skyld (”tom ironi”) og ironi som bevisstgjør.

<sup>250</sup> Hawkins, 2002: 19.

<sup>251</sup> 96:106, 94:292-93

sammenheng, kommer til uttrykk i måten Coltrane med sitt spill distanserer seg fra den opprinnelige komposisjonen, og det skapes slik vesentlige forskjeller med hensyn til kulturelle uttrykk i Richard Rodgers komposisjon på den ene siden og Coltranes improvisasjon på den andre.<sup>252</sup>

I min ironiske lesing av av Ellings vokalutforming, finner jeg at signifying konseptet utgjør et nyttig redskap. Teorien gjør det mulig å undersøke stilistiske detaljer og det retoriske ved det musikalske objektet, og slik kunne studere mer eksakt *hva* som oppleves å bli transformert. Før jeg knytter vokalbruken til en større kontekst i lys av Gates perspektiver, vil jeg imidlertid redegjøre for det teoretiske grunnlaget for konseptet om ”Signifyin(g)”, hentet fra boken *The signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (1998).

I eksemplifiseringen av betydningsforskjellene mellom ”Signifyin(g)” og ”signifying” bygger jeg på Walser(1995). Vi ser at ordet ”signification” betegner betydningen av et ord. Gates skiller mellom to kulturelle tradisjoner: De hvites ”signifying” og sortes ”Signifyin(g)”. Begrepene henviser til to kontrasterende måter å forstå meningsdannelse på<sup>253</sup>:

Signification is logical, rational, limited; from this perspective, meanings are denotative, fixed, exact and exclusive. Signifyin’, conversely, works through reference, gesture, and dialogue to suggest multiple meanings through association. [...] “signifyin’ respects contingency, improvisation, relativity – the social production and negotiation of meanings.”<sup>254</sup>

Overført på litteratur kan man beskrive ulikheten mellom de to synonymt med den man finner mellom semantikk og retorikk. ”Signifying” går ut fra at meninger blir kommunisert abstrakt og individuelt, adskilt fra omgivelsene, mens ”Signifyin(g)” priser fremførelse og engasjement i form av dialog.<sup>255</sup> Ifølge Brackett (2003), bygger disse to måtene på de lingvistiske ulikheter som er blitt observert mellom afroamerikansk og euroamerikansk kultur som helhet, og inkluderer språkets rolle og bruk, spesielt i retoriske stiler og fremføringer.<sup>256</sup> Gates ville gjerne opplyse den afro-amerikanske litteraturen ved å anvende ”Signifyin(g)” slik den ble utviklet innenfor den svarte muntlige tradisjon. I stedet for å bruke et vestlig fundert analytisk perspektiv på afrikanske eller afrikansk-amerikanske kulturuttrykk, søker han med

---

<sup>252</sup> Monson, 1996.: 8,115

<sup>253</sup> Walser, 1995: 167

<sup>254</sup> Walser, 1995: 168. For å klargjøre de ulike måtene termene blir skrevet på ser en at Gates bruker termen ”signifying” for de hvites tradisjon, som Walser har gitt navnet ”signification” og ”Signifyin(g)”, hvor Walser bruker ”signifyin’ ”, for den sorte tradisjonen. Jeg vil her bruke Gates betegnelser av begrepet.

<sup>255</sup> Walser, 1995: 168

<sup>256</sup> Brackett, 2003: 123

dette heller å la tekstene i sin opprinnelige 'afrikanske' form tale for seg, for på den måten å få frem den særegne kulturdimensjonen i teksten.<sup>257</sup>

Forut for Gates arbeid, retter ifølge Monson den tidligste akademiske litteraturen oppmerksomheten mot verbale duellerende genre kalt: ”*Sounding, woofing, playing the dozens, marking, and jiving.*” Ifølge Monson var Claudia Mitchell-Kernan blant de første som i tillegg til å definere ”Signifyin(g)” som en metode opptatt av det sortes verbale spillet – også inkluderte ”*indirect modes of discourse*” i begrepet.<sup>258</sup> Med dette referer Kernan til en måte å innkode beskjeder eller meninger på, funnet i den naturlige konversasjon som inneholder elementer av dobbeltsidighet. Monson hevder at ulikhetene ved de to aspektene ved ”Signifyin(g)” – som verbal lek og tosidigheten i konversasjon – korresponderer også til Bakhtins redegjøring for forskjellen mellom ”external” og ”internal” dialogisme. I de siste årene, har den vanlige bruken av termen ”Signifyin(g)” innenfor afrikansk-amerikanske litteraturstudier lagt vekt på nettopp de aspektene som sees ved den interne dialogiske diskursen, forklart som intertekst og dobbeltsidighet.<sup>259</sup>

Gates tenkning tar for seg en todelt arv, bygd på W.E.B. Du Bois sitt konsept om dobbeltheten [’double consciousness’] som finnes i den amerikanske kulturen, han viser her til en type ’tokulturell identitet’ blant afrikansk-amerikanere. Du Bois mente at det afrikanske og det europeiske i Amerika viser to kulturelle verdener som er separate og atskilt, men som samtidig er uløselig knyttet sammen.<sup>260</sup> “The ’heritage’ of each black text written in a Western language is, then, a double heritage, two-toned, as it were. Its visual tones are white and black, and its aural tones are standard and vernacular.”<sup>261</sup> Dette aspektet ved afrikansk-amerikanernes liv og identitet, blir av kulturteoretikere ofte referert til som ’the black difference’, et fenomen som kommer til uttrykk for eksempel i forhold til jazz og språk.<sup>262</sup> I forbindelse med aspektet knyttet til den todelte kulturelle arven, skriver Gates Jr. i boken *Black Literature and Literary Theory* (1984), at afrikansk-amerikanske tradisjoner har vært figurative helt fra begynnelsen. Ifølge han har den svarte befolkningen behersket figureringskunsten, hvor man sier en ting, men mener noe helt annet. Vi ser at dette har vært

---

<sup>257</sup> Dybo, 2006: 8

<sup>258</sup> Monson, 1996: 97, 86

<sup>259</sup> Monson, 1996: 87

<sup>260</sup> Monson, 1996: 75, 103

<sup>261</sup> Gates, 1984: 4

<sup>262</sup> Dybo, 2006: 6-7

en viktig kommunikasjonsform for å overleve slaveri.<sup>263</sup> Kaisa Johanna M. Lindbach (2007) skriver i den sammenheng hvordan ”Signifyin(g)” hører til kommunikasjonsmåter som har sin opprinnelse i afrikansk-amerikanernes mytiske og religiøse tradisjoner, og som etterhvert er blitt en del av deres litterære tradisjon. De inneholder et dobbeltkommunikasjonsprinsipp, hvor teksten blir tolket forskjellig avhengig av tilhørerens etnisitet eller posisjon. Sentralt for dette dobbeltkommunikasjonsprinsippet er: ”[At] Teksten har to forskjellige nivå, et direkte bokstavelig og et indirekte figurativt nivå, slik at de formidler to forskjellige budskap: det ene er husets herre sitt og det andre er slaven sitt budskap.”<sup>264</sup> Ifølge Brackett, observerer Gates dette aspektet som en av de primære kvaliteter i den sorte diskursen, noe han har kalt en ”’double-voiced’ ”- ytring (etter Bakhtin), det vil si den måten et ord samtidig tar del både i den sorte og den hvite diskursive delen.<sup>265</sup>

Sammenfattet er det de transformerende egenskapene funnet sentrale for den afrikansk-amerikanske litterære tradisjonen, dannelse av spesielle metaforiske uttrykksformer – som danner grunnlaget for Gates ”Signifyin(g)”-konsept.

Signifyin(g) is black double-voicedness; because it always entails formal revision and an intertextual relation. [...] Repetition with a signal difference, is fundamental to the nature of signifyin(g) [... ]<sup>266</sup>

Gates hevder videre at denne praksisen, viser seg å være en avgjørende bestanddel i forhold til improviseringsprosessen i jazz, hvor utøveren repeterer og forvandler musikalske figurer, stiler og instrumentale stemmer.<sup>267</sup>

It is this principle of repetition and difference, this practice of intertextuality, which has been so crucial to the black vernacular forms of Signifyin(g), jazz – and even its antecedents, the blues, the spirituals, and rag-time[...]<sup>268</sup>

Som jeg tidligere var inne på i forhold til Ellings vokalbruk med utforming av frasen: ”One magic day he came my way”, (eks 3.1) kunne jeg tydelig høre stilistiske henvisninger til tradisjonen fra bla. Sinatra med tanke på vokalens store volum, muliggjort av barytonklangens kvaliteter; et stort omfang og de tekniske legatolinjene. Men som nevnt, ironien skapes med

---

<sup>263</sup> Gates, 1984: 6, Minoriteter kan organisere sin motstand mot hovedkulturen indirekte gjennom språk og kommunikasjon.

Alle undertrykte kulturer har utviklet forskjellige dobbeltstemthets- eller dobbeltkommunikasjonsformer, Lindbach, 2007

<sup>264</sup> Lindbach, (2007): avsnitt, 24

<sup>265</sup> Brackett, 2000: 116

<sup>266</sup> Gates, 1988: 51

<sup>267</sup> Gates, 1988: 63

<sup>268</sup> Gates, 1988: 64

de transformerte referanser og i dette tilfellet i forhold til både gjenkjennelige stilistiske redskaper innenfor vokaljazztradisjonen, men også fra tidligere innspillinger av samme låt.

I den sammenheng ser vi hvordan Walser påpeker at selv om "Signifyin(g)" kjeden er ubegrenset vil hovedfokus være på de grunnleggende komponentene som inkluderer stilistiske elementer; "melodic possibilities, formal conventions [...], harmonic potentials, and previously performed versions".<sup>269</sup>

I vokalens gjenbruk av dette stilistiske materialet finner jeg eksempel på hva Gates betegner som "repetition with a difference". For ikke bare ved å overdrive det dramatiske hørt med med tanke på fraseringens store styrke, den utholdte tone ("my way") som føres henslengt ned i en glissando, men også ved å legge på en "støy" effekt på stavelsen "way", transformerer Elling, ved at han tilfører uttrykket klanglig sett et mer upolert preg. Denne "støy"-effekten kan mer presist forklares, som en "Distortion-effekt", slik den ble beskrevet hos Sadolin i kap. 1. I lys av det omtalte vokalbruk, er han slik på samme tid både lik og ulik utøveren han henviser til, i dette tilfellet Sinatra.

I den forbindelse mener jeg vi også kan trekke paralleller til Bracketts tolkning av Billie Holidays frasering, funnet i hans komparative undersøkelse av Bing Crosby og Holidays versjoner av "I'll be seeing you", begge innspillinger fra 1944. Brackett påpeker her, hvordan Holidays vokalfremføring står i stor kontrast til Crosbys versjon.

I forskjell fra tidligere Tin Pan Alley-sanger hvor det gjerne var en "avvisning" som var årsaken til tap og adskillelse, tilhører ifølge Brackett denne melodien en type sanger som omhandler tap på et generelt nivå, vanlig og populær under den andre verdenskrig, noe som gjorde det enkelt for lyttere adskilt fra sine familier å identifisere seg med sangens følelser. Med Crosbys fremføring, en artist som også var kjent for sin patriotisme hvor han ofte underholdt troppene under krigen, høres kvaliteter som støtter opp om melodiens enkle budskap: "With his well entrenched image of the "American Everyman," we can assume that many people felt consoled by his generic rendering of a soothing, uncomplicated tale of a person stranded in a small town by loved one."<sup>270</sup> Med Holidays vokal fremføring derimot, hører man ikke de kvalitetene opplevd som viktige for identifiseringen hos Crosbys publikum;

---

<sup>269</sup> Walser, 1995: 173

<sup>270</sup> Brackett, 1995:61

det synes ikke å spille noen rolle om sangen var innspilt under krigen, hvor for eksempel de samme tekstfrasene nå i denne nye konteksten synes heller noe latterlige.<sup>271</sup>

Slik Brackett demonstrerer det, vektlegger Holiday derimot mye av det banale i denne sangteksten, hørt f.eks med klisjéen: "Every lovely summer's day", hvor hun ved bruk av den vokale vibratoen hørt på stavelsen "lovely" både aksentuerer ordet og samtidig skaper en distanserende effekt ved å betone den lydlige kvaliteten. Denne bruken av språket og den distanserende effekten den skaper, betegner også Brackett som et uttrykk for "Signifyin(g)"; "[...] a parodic effect of a "dominant discourse" is produced by means of "inflection" and "stress." I den sammenheng påpeker han også at det i dette inkluderes – med tanke på at dette er en tekst som blir sunget; "[...] tone color and aspects of musical coding."<sup>272</sup>

I likhet med Brackett, er det også dette jeg opplever hos Elling, i lys av hvordan vokalen skaper transformasjonen, det vil si hans ulikhet med Sinatra. Dette skjer både ved en akksentuering av selve ordet ("way") og samtidig en betoning av den lydlige kvaliteten i ordet, som medfører til nettopp denne distanserende effekten, hvor det parodiske aspektet heller ikke erfares noe mindre tatt i betraktning frasens tekst, en ikke helt ukjent frase med tanke på en annen låt: 'My Way.' Transformeringen av referanser sett i relasjon til tidligere innspilte versjoner av låten, er også av sentral betydning for tolkningen av denne frasen, en frase som med sin dramatiske utforming, fremstår som et av flere høydepunkt i Ellings 'Nature Boy.' For plassering av høydepunktet i forhold til andre versjoner av låten, fremstår som et overraskende element sett ut ifra min lyttekompetanse. Med Nat King Coles innspilling av denne låten funnet på albumet: "*Nat King Cole – The Greatest Hits*(1994), legges høydepunktet til de to etterfølgende frasene: "And as we spoke of man-y things, fool and kings." Dette skjer også i Radkatoneff sin versjon av låten som er å høre på albumet "Fairytale"(1984).

Dette kan også virke som en naturlig tolkning sett i betraktning melodiens oppbygning,<sup>273</sup> hvor den melodiske bevegelsen påbegynt i takten foran, fortsetter nå – i motsetning til første gang denne figuren opptrer ("one magic day he came my way", del.B) – i en oppadgående bevegelse, og den intensiveres ved at den blir gjentatt, men da med kromatisk

---

<sup>271</sup> Brackett påpeker i den sammenheng, at det i forhold til Holidays tilfelle er vanskelig å å avgjøre akkurat hva responsen skyldes; om det er basert på vår biografiske kjennskap til Holiday's liv, sosiale skapte konstruksjoner i forhold til hvilke følelser som blir overbrakt ved spesielle musikalske gester, med andre ord, de ulike måtene hun aktiviserer forskjellige musikalske koder. Brackett, 1995: 62

<sup>272</sup> Brackett, 1995: 62

<sup>273</sup> Se vedlegg 2.



forandring i melodi ("fools and kings", del.B). Det er dette jeg oppfatter som den tradisjonelle plasseringen av høydepunktet, også praktisert i egen utøvelse av denne låten.

Ett nytt overraskelsesmoment skjer når vokalen også skaper et høydepunkt på den etterfølgende frasen, men da med en uttrykksmessig kontrasterende frase, se eks. 3.2. Fra den nedadgående glissandoen i "way" går vokalen direkte over i frasen: "And as we spoke of many things ..." (dette, er den tradisjonelle høydepunkt plasseringen), og slik beholder den også intensiteten og drivet fra forrige klimaks, selv om han nå går betydelig ned i styrkegrad. Ett nytt klimaks høres nå her, på stavelene "many things", hvor vokalen for første gang tar i bruk sin falsett-klang på toppnotene, i septimspranget fra lille h til a<sup>1</sup> og ned til f#<sup>1</sup>.

RUNDE 1. *Rubato*

Original melodi

Ellings Vokal

8va

*mp.* and as-we spoke of man-y things. *Mf.* fools and kings, this

Chords: Fm<sup>(b2)</sup>, H<sup>7</sup>, Em, Em<sup>Δ</sup>, Em<sup>7</sup>, Em<sup>6</sup>, Am<sup>6</sup>, Em

Annotations: *gliss.*, *legato.*, *gliss.*

### Eksempel 3.2 Høydepunkts frase – Uttrykksmessig kontrasterende til eksempel 3. 1

Denne kontrasterende lyriske frasen med sin vare falsettklang, er i tillegg med på å fremheve den forutgående frasens dramatiske uttrykk med dens kraftige og direkte klang fra overdrive-teknikken.

Ifølge Gates (1988) var et viktig aspekt ved "Signifyin(g)"-konseptet en type intertekstualitet som heller vektlegger den kreative bruken sett med uttrykksformuleringer [formulaic phrases] funnet i de muntlige fortellinger, enn dannelsen av et nøyaktig innhold.<sup>274</sup> Eksemplene ovenfor synes jeg illustrerer denne praksisen. For det er ved å bruke materialet på en retorisk, figurativ måte at Elling transformerer sin vokalbruk, det handler med andre ord i tråd med Gates ikke så mye om *hva* som blir sagt men *hvordan*: "One does not signify something; rather, one signifies *in some way*"<sup>275</sup>

<sup>274</sup> Gates, 88:60-61

<sup>275</sup> Gates 1988:54

Jeg var tidligere inne på at det er nettopp i møte med denne transformeringen, eller med en "repetition with a difference", at jeg opplever ironien. En type transformasjon som videre inkluderer en ironisk "critical distance", slik litteratur teoretikeren Linda Hutcheon (1991) nevner i sin definisjon av parodi funnet med Monson (1996):

Parody, then, in its ironic "trans-contextualization" and in-version, is repetition with a difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signalled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual "bouncing" ... between complicity and distance.<sup>276</sup>

Med Ellings vokalbruk (i eks. 3.1), erfarer jeg denne kritiske distansen antydning mellom bakgrunnsteksten som blir parodiert og det nye arbeidet, det vil si mellom transformasjonen som på samme tid formidler både stilistiske likhetstrekk i forhold til Sinatras klangfarge<sup>277</sup> og teknikk, men også ulikheten som illustrert kan høres ved for eksempel en svært dristig melodisk utforming med store sprang, og pålagt distortion på tonen. Det er i forlengelsen en ulikhet som også fremheves ved forflytting av det tradisjonelle høydepunkt og etterfølgende kontrasterende fraser når det gjelder volum, teknikk og uttrykk, dette i lys av tidligere versjoner.

### **Kritisk kommentar**

I sin analyse av Coltranes versjon av 'My Favorite Things' (1960), hevder Monson at Coltrane mest sannsynlig betraktet teksten – som betonet ord som skildrer "hvite" ting; "girls in white dresses, silver white winters" – med ett ironisk blikk. En betraktning, som imidlertid ifølge Monson må sees i sammenheng med 1960-tallets øvrige begivenheter, med tanke på den enorme opptrappingen av borgerrettighetsbevegelsen, i tillegg til en økende politisk aktivitet i jazzmiljøet.<sup>278</sup>

På hvilken måte man mottar transformasjonen, er avhengig av lytterens kjennskap til det musikalske repertoaret og konvensjonene som allusjonene henvender seg til. Det er for øvrig dette jeg forstår Hutcheon (1991) mener når hun snakker om "the degree of engagement of the reader in the intertextual "bouncing.""

---

<sup>276</sup> Monson, 1996: 103-104, første gang i Hutcheon 1991, 32

<sup>277</sup> I den sammenheng ser vi at Monson påpeker at en referanse favner bredt; "A reference may be as specific as a melodic quotation from a particular piece or as diffuse as a timbre or style of groove." Monson, 1996:127

<sup>278</sup> Monson, 1996: 117

Av mange mulige tolkninger, oppfatter jeg at Elling kaster et kritisk blikk, over croonerstilen og dens opphavsmenn. Stilen kuliminerte som nevnt med Sinatra, og jeg finner henvisninger både til en ung og en mer eldre, moden Sinatra, hvor vokalen hadde fått ett mer direkte uttrykk. "The crooning style, which Sinatra had taken to its limits in his work with Tommy Dorsey and as a single in the 1940s, was becoming *passé*. Sinatra and others began to feel a need to sing in a more open manner."<sup>279</sup> Med begynnelsen av 1950-tallet kunne man slik Crowther/Pinfold skriver, se følgende utvikling hos Sinatra: "[...] his intonation, phrasing and interpretative skill had toughened up and improved. Also, he was now singing in a non-crooning manner and even the intimate ballads had a more direct and distinctively more mature sound."<sup>280</sup>

Selv om det ikke finnes noen tvil om at Sinatra har vært en stilskaper og har øvd stor innflytelse på den mannlige vokaltradisjon, opplever jeg at Ellings uttrykk stiller spørsmålsteget ved han som *jazzvokalist*. Opsahl skriver i den forbindelse at selv om det meste av USAs populærmusikk i større eller mindre grad var preget av swing, var det folk som syntes at enkelte artister var mer kommersielle, mer polert enn andre, og derved ikke kvalifiserte til betegnelsen jazz. Han nevner nettopp Sinatra som eksempel, en mann som ble først kjent gjennom en rekke filmer og poplåter.<sup>281</sup> Dette er et syn som også kan demonstreres ut ifra et historisk eksempel, med tanke på kritikken som ble rettet mot Ella Fitzgerald, innspillinger av "songbook"-serien, hvor en av innvendingene gjaldt hennes fravær av improvisasjon: Innspillingene hun gjorde for Norman Granz, hadde en sterk kommersiell appell, og hennes først album på Verve kalt "The Cole Porter Songbook" fra 1956, ble en av de mest solgte jazzplater gjennom tidene.

On her own admission she changes her style to accommodate the Great Song Book material which she sang, melody virtually intact, often with orchestral accompaniment that was tasteful but bland and plainly unjazzy. Critics of the time, concerned with the lack of improvisation but unable to fault the quality of her vocalizing, almost to a man damned her with faint praise. Many were the po-faced critiques admitting that her performance was superb but that 'of course she is not a jazz singer'.<sup>282</sup>

Med tanke på Sinatras mange innspillinger (over 90 plater) med Tommy Dorseys, som var ett av de mange "hvite" storbandene i begynnelsen av 30-årene, ser vi at det var nettopp entertainer-rollen som sto sentralt. Blant de hvite swingbandene var repertoaret

---

<sup>279</sup> Crowther/Pinfold, 1997:107

<sup>280</sup> Crowther, Pinfold, 1997: 107-108

<sup>281</sup> Opsahl, 2001:75

<sup>282</sup> Crowther/Pinfold, 1997: 13

populærmusikk, og utvannet versjoner av jazzlåter, tatt fra Tin Pan Alley-katalogen.<sup>283</sup> Tin Pan Alley-tradisjonens materiale var da også skapt med hensikt for å underholde, hvor viktige kriterer var ”den gode melodi”, som skulle være lett sangbar, og publikumsvennlig – man skulle få folk til å glemme sine problemer.<sup>284</sup> At fokuset lå på underholdningsaspektet under 30-tallets swing-periode, må sees i sammenheng de økonomiske nedgangstidene i USA, ringvirkninger påført av børskrakket i 1929. Som Opsahl skriver, er det vanlig at folk i økonomiske nedgangstider søker en flukt fra den tunge hverdagen, noe som gjerne medfører en økt vekst for underholdningsindustrien.<sup>285</sup>

Dorseys band representerer videre også en retning som gjerne knyttes til New York og orkesterledere som Fletcher Henderson. (Hendersons band, et ”sort band” hadde et ”sweet”<sup>286</sup> preg, men ble ”hottere” med arrangøren Don Redman.)<sup>287</sup> Bandet spilte tett arrangerte låter og rendyrket en polert orkesterklang, med korte solistiske innslag.<sup>288</sup> Slik ser vi også at jazzelementer som blant annet improvisasjon fikk mindre plass. Slik jeg ser det, fulgte Sinatra opp dette glatte og arrangerte preget i forhold til det stilistiske i vokalbruken; hans særegne pusteteknikk, kjennetegnet ved de lange, flytende linjer, den ubrutte melodi på linje med blåserne – noe han skal ha lært hos Dorsey ved å observere blåsernes pusteteknikk – understreker det ”glamorøse”, på grensen til det svulstige.<sup>289</sup>

Det er da også dette uttrykket, et uttrykk som bare berører overflaten, det ukompliserte og enkle, jeg føler Ellings vokalutforming setter spørsmålstegn ved. Potter beskriver dette treffende, og da med utgangspunkt i Sinatras innspilling av låten ”Birth of the Blues”, fra 1952, fra en tid da Sinatra var på høyden av sin karriere, på følgende måte:

[...] “faultless technique executed with total commitment. The band is superb, the whole production lexuding American confidence and Sinatra’s personality. What you hear is what you get: no sub-text is signified here, unless it is to claim the blues for crooners “[...].”<sup>290</sup>

---

<sup>283</sup> Levin, 2005, Rasmussen, 2001:36

<sup>284</sup> Crowther/Pinfold, 1997:27, og Midtbø, 1998

<sup>285</sup> Opsahl, 2001:59-60, Med opphevelsen av Forbudet i 1933 kom jazzen frem fra de ulovlige drikkebulene, og da den 2. verdenskrigen kom, ble swing-musikken også et viktig middel som propaganda og forming av en kulturell amerikansk identitet. Det var særlig storbandene som symboliserte swingen, men også mindre besetninger. New York ble nå hovedsete med sine mange klubber og ballrooms. Behovet for populærmusikk ble nå enda større og note-forlagene ansatte egne låtskrivere. Populærmusikken (og industrien som publiserte noter) fra denne tiden ble ofte kalt Tin Pan Alley, et kallenavn på 28th West Street i New York, der mange av musikkforleggerne hadde sine kontorer. Opsahl, 2001: 60, Rasmussen 2001:32

<sup>286</sup> Blant jazzfans ble disse Tin Pan Alley bandene kalt ”Mickey Mouse bands,” og de spilte ”sweet music” (kontra ”hot music”) Rasmussen 2001: 37

<sup>287</sup> Opsahl, 1995: 39

<sup>288</sup> Opsahl, 2001:62

<sup>289</sup> Levin, 2005, Crowther/Pinfold, 1997: 53

<sup>290</sup> Potter, 1998: 112

Forestillingen om at en autentisk stemmbruke gjerne har vært knyttet til et personlig og utleverende uttrykk – ansett best egnet for å formidle det indre og personlige liv – redegjort for i kap. 1, har innenfor rocke-diskursen vist seg i form av at en teknologisk innblanding blir likestilt med det kunstferdige, hvor den uøvede, ”naturlige” stemmen betegner autenticitet i motsetning til en skolert stemme som er blitt tuklet med. En motsetning som videre gjerne inkluderer motsetningen hvit kontra sort vokal, kunst kontra kommersialisme, autenticitet kontra tilgjengelighet.<sup>291</sup> Tar man utgangspunkt i denne forklaringsmodellen kan vokalen til Sinatra sies å oppfylle de kriterier som er representative for en hvit syngemåte. I lys av de kriterier som kan defineres som hvite hos Sinatra, finner jeg i tillegg til hans avanserte tekniske fraseringer med tanke på pusteteknikk, at også klangen er skolert, dvs han etterstreber et skjønnsang-ideal, noe han selv (ifølge Potter) har uttalt å være påvirket av: “[...]indeed Sinatra himself once described his singing as *bel canto*”<sup>292</sup>

I forlengelsen kan dette synet også belyses ved å vise til en komparativ undersøkelse funnet med Brackett (1995). Han illustrerer hvordan Crosbys utforming av vokalen kan sies å representere en hvit, omtalt som Euro-American vokalstil, hvor følgende aspekter synes å være sentrale; Crosbys valg av et *rubato tempo*, hans fralevering av sangteksten på en likefrem måte i en *crooning*-stil med rytmiske fraseringer som fremstår omtrent lik den noterte utgaven av låten. Et annet viktig element i denne lesningen, synes å være akkompangements-formen: I Crosbys versjon brukes et stort orkester hvor arrangement står i stil med hans mange filmopptredener; “[...] the orchestral scoring – which is reminiscent of movie scoring – this song creates the impression of someone playing a role in a film.”<sup>293</sup> Disse aspektene står imidlertid i kontrast til Holidays vokal, hvor fraseringen som i større grad viser en retorisk og transformerende utforming, kan derimot sies å kjennetegne en sort vokalstil, såkalt ”African-American.” Med Holidays fremføring høres en mye en større grad av kompleksitet og avvik, både rytmisk og melodisk i forhold til hvordan låten står notert i den trykte versjonen. Den rytmiske kontrasten med Crosby’s innspilling blir videre tydeliggjort ved bruken av en klar og fast puls, hvor også omfanget av mulige nyanser som kan anvendes nå utvides. Ved at Holiday i forhold til akkompangement gjør bruk av en liten gruppe, skapes det også andre konnotasjoner enn hos Crosby: Holiday vektlegger blant annet nattklubbmiljøet, og elementer knyttet til ’torch’-syngingen og denne stilens betoning av

---

<sup>291</sup> Shuker, 1998: 309

<sup>292</sup> Potter, 1998:111

<sup>293</sup> Brackett, 1995: 61

individuell sorg og smerte.<sup>294</sup> Slik Frith (2002) påpeker i forbindelse med Bracketts studie, blir et sentralt poeng at det virker nesten umulig å kunne høre begge disse artistene som oppriktige; "the assumptions that lie behind a reading of Holiday's voice as "whiteringly" sad entail our hearing Crosby's voice as "shallow".<sup>295</sup> Jeg mener i lys av denne motsetningen, hvit kontra sort vokalstil, å finne klare likheter med tanke på hvordan Brackett betegner Crosby, med Sinatras vokaluttrykk – Crosby var da også som kjent et av hans forbilder.<sup>296</sup>

I tillegg til at Ellings vokalbruk kan sies å sette spørsmålstegn ved Sinatras kvalifikasjoner som jazzsanger, med hensyn til en vokalbruk utviklet for å underholde, mener jeg dette også innebærer at han samtidig kaster lys over de mange mytene rundt hans dekadente livsstil, som har en tendens til å bli glorifisert.<sup>297</sup> Med en nonchalant stemmebruk, fra eks. 3.1 tydeliggjort av en "frekk" glissando i avrundingen, får jeg assosiasjoner til Frank Sinatra "med venner," det vil si; Dean Martin, Sammy Davis Jr., Joey Bishop og Peter Lawford, hvor sistnevnte var president Kennedys svoger som gav de innpass i det hvite hus. Vennegjengen regjerte amerikansk celebritetsliv fra kasinoene i Las Vegas på 1950- og 60tallet, og gikk under kallenavnet "Rat Pack". De skapte en livsstil basert på moro, livsnyttelse og legendariske storbandshow.<sup>298</sup> I følge Helgheim (2000), satte Rat Pack amerikansk politikk og showbiz på hodet fra basen sin "The Sands", et hotell bygd for svarte mafiapenger. De blir beskrevet å representere "en dekadent amerikansk showbiz-kultur som i forluren tilstand åndet ut på sekstitallet da rock'n roll tok over verden."<sup>299</sup> Rat Pack omtales som nesten mytiske i USA, hvor utallige bøker, filmer og artikler har bidratt til å holde liv i legenden. Med filmen "Ocean's 11"<sup>300</sup> fra 2002, en ny innspilling av filmen med samme navn fra 1960, ser en for eksempel at legenden holdes i live. Filmen handler om Danny Ocean og hans venner som skal gjennomføre det perfekte kupp, og var selve manifestasjonen på Rat Pack, utgitt på høyden av deres karriere.<sup>301</sup>

---

<sup>294</sup> Undersøkelse viser med andre ord, slik Frith påpeker at: "Truth is a matter of sound conventions, which vary from genre to genre". Frith, 2002: 197

<sup>295</sup> Frith, 2002:197

<sup>296</sup> Levin, 2005

<sup>297</sup> Omfanget av alle mytene som har blitt skapt avdekker også den hvor stor plass den biografiske forklaringsmodellen har hatt innenfor populærmusikkhistorie-skrivningen.

<sup>298</sup> Basert på litteratur lest i Levin, 2005, og Helgheim, 2000

<sup>299</sup> Helgheim, 2000, 4. avsnitt.

<sup>300</sup> Videre ser en at Robbie Williams toppet i 2001 de fleste hitlister med crooner albumet "Swing When You're Winning", basert på gamle låter originalt sunget av Rat Pack medlemmer. "Ocean's 11", 2002. I forlengelsen, er det også spilt inn en oppfølger til denne filmen, kalt Ocean's twelve, fra 2004.

<sup>301</sup> "Ocean's 11", 2002

Jeg opplever Ellings ”vokale” kommentar til denne glamorøse livsstilen og holdningene den gjenspeiler, ikke som en glorifisering, men som en kritisk bemerkning, en vekker for lytteren i tråd med hva David Thomson sier i artikkelen ”Rat Poison: the truth behind the Rat Pack”(2002) – i forhold til Sinatra grenseløse forbruk av venner, kvinner, alkohol og penger: “...When you recollect the Rat Pack, don’t fall for the nostalgia, or the charm. Just think of rat behaviour [...]”<sup>302</sup>

I lys av min tolkning ovenfor, vil imidlertid Ellings holdning her representere en modernistisk tenkemåte, hvor Sinatras hvite vokalkvaliteter kjennetegnet som det polerte både klanglig og teknisk – hvor det improviserte må vike for det arrangerte – ikke holder mål med standardene innenfor jazzverdenen. Forestillingen om at Sinatra ikke fortjener et innpass i ”jazzvokal-kanonen”, da han blir regnet for å være en underholdningsartist, er imidlertid ingen ny holdning, tidligere antydnet med bl.a Opsahl. Dette representerer for øvrig et gjennomgående fenomen i jazzhistorieskrivingen, som tar utgangspunkt i en modernistisk tankemodell, med hensyn til en negativ holdning til den mest kommersielle perioden, swing-perioden. Men slik Opsahl skriver, var det et faktum for denne perioden at swing var pop-musikk, og pop-musikk var swing.<sup>303</sup>

Ved hjelp av Gates konseptet om ”Signifyin(g)” har jeg nå forsøkt å vise til ulike musikalske referanser og hentydninger i Ellings vokaluttrykk, og videre hvordan disse ved å brukes som transformerende ressurser, kan oppleves som et uttrykk for ironi.

## ***Vokalens uttrykk som ressurs***

### **R’n’b-referanser på spontant vis**

Et viktig element i opplevelsen av vokalbruken som et uttrykk for ironi – hørt med denne transformeringen av referansene – mener jeg finnes med det brede mangfoldet i fremføringen. Slik jeg var inne på under avsnittet om vokal-lek, knytter jeg til Ellings vokalutforming ulike stilistiske konnotasjoner, og som i egenskap av sin uensartethet, med tanke på de forskjellige uttrykkmessige assosiasjoner knyttet til klang, dynamikk, rytmikk m.m., er med på å fremheve kontrastene innad i fremføringen. Dette mangfoldet blir særlig relevant i et ironisk perspektiv da ett større omfang av stilistiske referanser (både innenfor selve jazzstilen ) og genre utenfor, vil bidra til en større erfaring av intertekstualitet, og videre øke

---

<sup>302</sup> Thomson, 2002.

<sup>303</sup> Opsahl, 2001:75

sannsynligheten for å kunne erfare en lesning ironisk. Av den grunn vil jeg belyse dette aspektet knyttet til de ulike gjenkjennelige referanser nærmere, da disse redskapene i forlengelsen også oppleves å utgjøre en musikalsk ressurs.

Jeg vil i det følgende vise til referanser knyttet til en annen genre en den strengt tatt assosiert med standarjazz vokal. I den forbindelse vil jeg omtale stilistiske elementer som kjennetegner R'n'b-genren, videre vil jeg også omtale en latininspirert ide hørt med selve låt-arrangementet, og sist belyse hvordan vokalen med sitt utbredte fullstemmebruk (med Sadolins begreper; overdrive-funksjon) erfares å skape nye assosiasjoner.

I likhet med tidligere omtalte Ferrell og hennes innlemmelse av soul-elementer i form av klang og ornamenteringer, trekker også Elling inn elementer fra denne genren. Men, i motsetning til Ferrells vokalbruk opplevd som uttrykk for ”tom” pastisj, hvor de soul-influerte ornamenteringer mest fungerer som et redskap for å fremvise stemmeprakten – med sitt strekk på over sju oktaver – føles derimot Ellings innsetting av gjenkjennelige koder fra R'n'b-musikken imidlertid *riktig*, da han oppnår en spontanitet. Det er en musisering som igjen kan være illustrerende for “Signifyin(g)“-praksisen, kjennetegnet ved sin kreative bruk i omgang med setningsformularer, eller slik Brackett (2000) beskriver det; en muntlig sort bruk av intertekstualitet.

I låtens runde 1. uptempo, assosierer jeg med frasen; ”the greatest joy” eks. 3.3, en vokalklang jeg relaterer til R'n'b-genren. Her vil jeg imidlertid presisere at jeg med betegnelsen R'n'b, spesielt tenker på en type musikk som kan høres med dagens glatte, pop-aktige soulstil, hvor Justin Timberlakes vokalfraseringer kan illustrere et eksempel. Klangene kan beskrives med Sadolin ut i fra den sangtekniske funksjon, *curbing*, hvor karakteren er lett klagende eller tilbakeholdt. Hun skriver videre at denne funksjonen gjerne anvendes innenfor rytmisk musikk når det skal synges medium kraftig med en vis mengde metall, som f.eks i bløt soulmusikk eller R'n'b.<sup>304</sup>

Bakgrunnen for nettopp denne stilen, assosiert med bløt soulmusikk, knytter jeg rent historisk til vokalstilen utviklet med artistene som ble representert av plateselskapet kalt Motown. En typisk representant for ’Motown-sunden,’ og de spenningsforholdene som hørte med til Motowns historie, med tanke på kjønn(biologisk), rase og kommersialitet, sees ifølge Frith (2001) med Marvin Gaye. Han hadde fra begynnelsen av den perfekte Motown-stemme, den var samtidig lys og intens med en rytmisk smidighet som gjorde han i stand til å dekke

---

<sup>304</sup> Sadolin, 2003: 14



hele registeret av seksuelle [sexual] følelser. Frith skriver videre at på samme måte som croonerne før dem, var soulsangerne i høyeste grad intime, hvor de tok en særegen type underdannig aggresjon fra soul musikken og tilpasset den til konvensjonene innen pop.

I forhold til Ellings vokalklang i det nevnte eks. 3.3, er det i særlig grad påvirkningen fra Stevie Wonder, en annen av Motown's frontfigurer, jeg hører. En ser at Wonder øvde stor innflytelse på den mannlige afrikansk-amerikanske vokaltradisjonen, i de tidlige 70årene:

[...] perhaps his most important innovation of the early '70s was that he collapsed the two oppositions of the African-American vocal tradition – the fragile, feminised falsetto and the assertive, growling tenor – into each other, creating a persona that was as complex and multilayered as anyone in pop music, black or white.<sup>305</sup>

#### RUNDE 2. UPTEMPO

#### Eksempel 3.3 R'n'b-klang og ornamentering

Med neste frase, også eks. 3.3; "you will ever learn" lyder – med samme type klang – en svært klisjépreget forsiring eller ornamentering jeg finner å være kjennetegnende for stilen, noe jeg også finner omtalt med Sadolin. Hun skriver at ornamenteringer er utsmykninger på sangen, hvor disse kan være av både melodisk og rytmisk art – også kalt hurtige fraseringer eller i klassisk musikk, koloraturer. Slike hurtige fraseringer brukes ofte i R'n'b musikk.<sup>306</sup> Av Sadolins eksempler på sangere som anvender ornamenteringsteknikk vil jeg nevne Whitney Houston, Mariah Carey, og Stevie Wonder<sup>307</sup> Det polerte inntrykket denne standardiserte ornamenteringen gir, mener jeg også må sees i sammenheng med det klanglige aspektet i vokalutformingen, hvor artikuleringen av vokalene<sup>308</sup> i ansatsrøret – i tillegg til den tilbakeholdte klangen fra curbing-funksjonen – spiller en sentral rolle. I den forbindelse så vi innledningsvis med Sadolin, at klangfargen blir dannet i ansatsrøret, forklart å utgjøre hele hele

<sup>305</sup> Shapiro, 2000: 172

<sup>306</sup> Beslektede trekk finner jeg også benevnt med Middleton, hvor han skriver at det i litteratur omhandler afrikansk-amerikansk vokalstil, finnes en generell enighet om følgende hovedtendenser: "[...] short phrases, often falling or circling in shape, usually pentatonic or modal but with much microtonal inflection, pitch bending and glissando [...]", Middleton, 2000: 30

<sup>307</sup> Sadolin; 2003: 192.

<sup>308</sup> "Den "klassiske" definisjonen av vokallyden krevde at den skulle være en stemt lyd (stemmebåndvibrasjon), og at passasjen for luftstrømmen ut gjennom munnen skulle være så åpen at det ikke påsto noen friksjonslyd. Passasjen ut gjennom nesen skulle være stengt ved løfting av den bløte gane." Vanvik 1983: 19

område fra stemmebånd til munn- eller neseåpning, hvor størrelse og form her hadde stor betydning for det klanglige. Ansatsrørets form kunne videre forandres ved å endre form og position av epiglottis-hornet, strupehodet, tungen, munnen, ganen og velumporten. Når det kommer til å beskrive klangaspektet knyttet til selve vokallydene må en først se hvordan vokalene blir karakterisert. Ifølge Arder (2001), skjer dette på grunnlag av tungens, leppenes og kjevns bevegelser. Aspektene; artikulasjonssted, åpningsgrad og leppeform, brukes dermed ved nærmere kategorisering (vokal-definering) beskrevet med Arder på følgende måte:

[...]Artikulasjonsstedet er det stedet i ansatsrøret hvor det er størst innsnevring, og har derfor med tungens stilling å gjøre. Vokaler som artikuleres foran i munnen kaller vi fortungevokaler (i, e, æ, y, u, ø og lys a). Tungens høyeste punkt ligger her i den del av tungen som kalles fortungen. Dette punkt ligger nærmest den harde gane. Vokaler som artikuleres bak i munnen kaller vi baktungevokaler (mørk a, o, å). Tungens høyeste punkt ligger i den del av tungen som kalles baktungen. Dette punktet ligger nærmest den myke ganen. [...] Åpningsgraden angir tungehøyden på artikulasjonsstedet. Ved for eksempel a og å er den stor, ved e, o og ø er den halvåpen og ved i og u er den liten. Rommet avgjøres også av kjevns stilling. Leppeformen kan være rund (o,å,u,y), ikke rund (i, e,æ,lys a) [...] <sup>309</sup>

I forhold til klang og Ellings utforming av vokalene i den nevnte frasen (eks.3.3), finner jeg at hans vektlegging klangmessig av det lyse aspektet med tanke på betoningen av vokalen "u" – karakterisert som en fortunge/fremre (klunger i bihulene)vokal med liten åpningsgrad – i ordet "you", sammen med det tilbakeholdte preget fra "curbing" funksjonen (og naturligvis det relativt lyse leie i den melodiske utformingen) særlig bidrar til å tilføre uttrykket dette polerte preget. At det er den lyse resonansen som vil bli fremtredende, kan tydeliggjøres ved å vise til den gyldige regelen om resonans. Slik det ble påpekt i kap. 1 med Sadolin er elementene i ansatsrøret underlagt visse akustiske regler; er et klang-rom stort, blir klangen mørkere – er det lite, blir klangen lysere. Det vil si, at hvis ansatsrøret er stort, blir stemmens klang mørkere, hvis ansatsrøret er lite, blir stemmens klang lysere.

Det må imidlertid i denne sammenheng påpekes slik Moore skriver, at man ikke bare kan vektlegge ett aspekt av vokalproduksjonen, da det vil være et mangfold av faktorer som karakteriserer en vokal stil. Til disse faktorene nevner han blant annet stemmens register og omfang, og spørsmål vedrørende en stemmes resonans.<sup>310</sup> Videre ser en at diskusjoner omhandlende resonans, forklart som graden av overtoner og hvilke som resonerer, inkluderer

---

<sup>309</sup> Arder, 2001: 159

<sup>310</sup> Moore, 2001:45

gjærne aspekter som; vibrato, forandringer av stemmens rikhet i forhold til register<sup>311</sup>, det vil si om klangen resonerer i de nasale hulrommene (bihulene) hvor det fører til en tynn tone, eller i brystet, som gir en fyldigere tone, men også om klangen synes å lages i strupen eller er lagd med støtte fra diafragma.<sup>312</sup> Ved at Ellings stemme karakteriseres som en baryton-tenor, vil det alltid være de tonene som resonerer i brystet som vil være mest fremtredende og ikke de som klinger i de øverste hulrommene (gjærne kalt hodeklang). Men, med tanke på hans store omfang, da han har ambitusen til en tenor og ikke minst den gode utviklede falsett, vil han likevel ikke ha problemer med å fremstille klanglig sett lyse toner.

Slik jeg innledningsvis i avnittet hevdet, oppleves imidlertid ikke R'n'b-referansene til Elling som noe klisjefylt. For, med utgangspunkt i eksempelet 3.3 fornyes klisjeen (fra fraserings standardiserte forsiring og 'Motown-klang'), da Elling klarer å tilføre en spontanitet ved å plassere starten på denne forsiringen på taktens fjerde slag, noe som fører til en forskyvning av betoningen, hvor 4'ern oppleves tyngre.

På den samme tekstfrasen "you will ever learn", i siste runde av låten eks.3.4, ser en at den samme ideen (fra eks 3.3) med forsiringen av "you" fra runde 1. up tempo blir tatt opp. Men nå overrasker Elling derimot ved å lage en oppgang på ordet "ever," hvor "e" lyden støtes frem, som rytmiske slag. Vokalen får slikt sett et "perkussivt" uttrykk, noe som gir videre assosiasjoner til den rollen blåserne ofte har (i storband sammenheng), som markører av rytmiske elementer i musikken.

#### RUNDE 2. UPTEMPO, SISTE "STREIT"

Handwritten musical notation for Elling's vocal line in 4/4 time. The notation shows a melodic line with lyrics "you will e-e-e-ver-learn" and includes handwritten annotations like "Ellings Vokal H7", "26", and "Fm". The lyrics are written below the notes, with "e-e-e" indicating a percussive vocal effect.

#### Eksempel 3.4 Idé gjentas og varieres

Dette er en musisering som igjen kan være illustrerende for "Signifyin(g)"-praksisen, kjennetegnet ved sin kreative bruk i omgang med setningsformularer, eller slik Brackett (2000) beskriver det; en muntlig sort bruk av intertekstualitet. Disse musikalske eksemplene,

<sup>311</sup> Her ser en at Moore bruker den mer tradisjonelle begrepene i omtale av klang, ved å assosiere register og klang sammen. (slik Sadlin påpeker innledningsvis). Begrepene Moore sikter til er; brystklang, hoderegister(klang), mellomregister(mix av hode og brystklang). Oversatt til Sadolins funksjoner finner jeg at disse klangene samsvarer med; brystklang=overdrive, hodeklang=neutral.

<sup>312</sup> Moore, 2001:46

illustrerer som nevnt “Signifyin(g)” praksisen hvor det essensielle, ifølge Gates, ligger i utøverens evne til å; “[...] reusing and recombining stock phrases in an original way from one context to another rather than creating phrases that are strikingly original themselves.”<sup>313</sup> Fraseringene fra eks. 3.2 og 3.4 kan også mer spesifikt sies å illustrere to sider av praksisen, det vil si to hovedformer for utøving av signify’in, en todeling Brackett (2000) også belyser i en undersøkelse av James Browns innspilling av låten ’Superbad’ fra 1970. Den første formen knyttes til en ”intertextual referentiality”, hvor utøveren under en fremførelse påkaller andre musikalske referanser, som befinner seg utenfor teksten til den aktuelle fremføring. Den andre formen, som spiller en viktig rolle i å kunne skape variasjon i sangen, er ”repetition with a variation”, noe Brackett demonstrerer ved å vise til Browns forandringer av små musikalske celler (dvs biter av en tekst, en stavelse, osv.)<sup>314</sup> I lys av dette mener jeg vokalbruken hos Elling med sin variasjon av frasen “you will ever learn”, sunget for andre gang hørt i siste runde av ”streit” kan sies å være illustrerende for den sistnevnte formen ved praksisen.

### **Latin-inspirasjon i arrangement**

Med ideene knyttet til arrangementet med tanke på den synkoperte vampen, som opptrer som en gjennomgangsfigur omtalt i tabell fig.3.1, og den jevne åttendedels-groove’n som settes av komp ved opptakt til runde 2 (uptempo), skapes det et uttrykk som gir assosiasjoner til latinamerikansk musikk, i retning salsa, noe som på nytt viser de mange referansene funnet i fremføringen.<sup>315</sup> Nå er tross alt ikke bruken av latinrytmer et nytt fenomen i jazz-sammenheng, med tanke på at det på 1940 og 50-tallet ble utviklet en egen stil innenfor jazzen kalt nettopp *latinjazz*. Historisk skjedde dette blant annet ved at salsa-musikere flyttet til den østlige delen av USA, særlig new York, hvor stilen delvis blandet seg med jazz. Karakteristisk for denne stilen ble en kombinasjon av salsa-rytmer kjennetegnet blant annet ved flere lag med polyrytmikk og hemioler og jazzstrukturer.<sup>316</sup> Når det gjelder bruken av latin-rytmer i Nature Boy, opplever jeg imidlertid ikke at fremføringen av den grunn stilistisk kan beskrives i latinjazz-termer<sup>317</sup>, da dette aspektet i hovedsak opptrer som en av flere referanser, da vokalstilen som vist inneholder både crooning, R’n’b frasering, scatsang, m.m.

---

<sup>313</sup> Brackett, 2000:125 i Gates, 1988: 60-61

<sup>314</sup> Brackett, 2000:123, 128

<sup>315</sup> At jeg forbinder denne figurens rytmikk å være salsainspirert, må også sees i sammenheng med utformingen av rytmiske fraseringer forøvrig i låten, hvor det ofte antydes bevegelser likt med klaven en finner brukt i salsa musikken. Hør f.eks vokal og pianistens figurer med frasen; ”And then one day”, i runde 2 uptempo.

<sup>316</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980: 430

<sup>317</sup> Slik man for eksempel gjerne benevner fremføringene til vokalistene Flora Purim, Gilberto Joao, m.fl.

Anvendelsen av den omtalte "latin-vampen," skaper som nevnt assosiasjoner til latinamerikanske musikktradisjoner. Dette oppnås slik jeg beskriver i min oversikts-tabell 3.1, ved hjelp av figurens synkoperte karakter, en karakter som ytterligere understrekes når det rytmiske mønsteret spilles homofont av både bass, piano og vokal (unntatt første gang), og høres også markert i slagverk (cymbaler). Slik fungerer denne arrangementsideen, som opptrer i alt fire ganger, som en uttrykksmessig markør som tilfører fremdrift ved varisjon og samtidig representerer noe annet; det synkoperte, dramatiske og utropspregede, dette i kontrast til den tikkende åttendels-grooven, (også i forhold til vokalutformingen som her innehar et mer pop-aktig preg). Vampen betoner også noe annet, i form av noe mer spenningsfylt, ved at det brytes harmonisk med den vanlige II-V-I progresjonen, vanlig for turnaround, og slik også det harmoniske skjema i selve rundene. (se fig.3.1) Ved at akkordbevegelsen går fra Em til hevet VI-trinns akkord, og ikke til V trinn, som er vanlig i turnaround, oppleves spenningen enda sterkere og fjernere ved at man ikke kjenner igjen den typiske dominant spenningen hvor man venter på oppløsning til tonika, noe som betones ved at spenningen holdes, ved vampfigurens stadige repetering før dominant  $H7^{sus4}$  endelig opptrer – før returnering til Em ved ny runde. I forhold til at Em holdes noe lengre en notert (i skjema) før det skiftes til Dm, erfares også kontrasten fra vampdel; fra ett "travelt-" til ett mer rolig og stødig uttrykk.

I forbindelse med ideen hørt med den latin-inspirte grooven, knyttet til slagsverket og dens betoning av de jevne underdelingene, mener jeg den ved å fremheve de rytmiske kontrastene mellom komp og soloist, skaper et særlig dynamisk vekselspill. I den sammenheng har Monson (1996) påpekt at en av de særegne og sentrale musikalske prosessene som skjer innenfor en jazz-improvisasjon er vekselspillet innen rytmeseksjonen, og vekselspillet mellom rytmeseksjon og solisten.<sup>318</sup> Videre skriver hun om hvordan nettopp denne dynamiske spenning mellom rytmeseksjonen og solisten, blir en avgjørende faktor for kvaliteten omtalt som swing:

There is a considerable degree of flexibility even in the relatively fixed instrumental roles of the jazz rhythm section, but the primary function of the rhythm section is nevertheless to provide the timeline against which the soloist can interact and build. The quality of swing-ing or grooving is itself produced by this dynamic tension between the relatively fixed and variable elements of the ensemble.<sup>319</sup>

---

<sup>318</sup> Monson 1996: 3-4

<sup>319</sup> Monson, 1996: 83

Hvordan grooven i dette arrangementet blir et effektivt virkemiddel i forhold til elementet vedrørende dette vekselspillet, (noe som også inkluderer kommunikasjonsaspektet) mener jeg kan demonstreres ved utformingen av frasen: ”But very wise was he”, se eks. 3.5.

#### RUNDE 2. UPTEMPO

Vokal

mp But ver-y wi-se was he. And.

#### Eksempel 3.5 Synkopering

Vokalen utfolder seg her ved synkoper i lange strekk over det drivende og stramme bakteppe skapt av hi-hats pulserende åttendeler, og det kan synes som synkopenes forskyvende virkning – satt mot det kontrasterende tikkende underlaget – forsterkes. Man får en følelse av at vokalen flyter, nesten svever over den jagende pulsen.<sup>320</sup>

#### *Vokalklang som ressurs*

En generell tendens med Ellings vokal, mener jeg er hans fryktløse stemmebruk, med tanke på den utstrakte anvendelsen av ”full-stemme”, forklart med Sadolins begreper, i form av en overdrive-funksjon. Denne stemmebruken, kjennetegnet av en sterk styrke volum-messig og direkte klang fortjener en nærmere belysning da jeg opplever at den utgjør en uttrykksmessig ressurs. For, i vokalklangen høres det noe mer enn kraftig fullstemmebruk, det er en særlig råskap som lyder, hvor den ropende karakteren fra overdrive-vokalen særlig tydeliggjøres. Denne kvaliteten mener jeg må sees både i sammenheng med valg av vokallyder i improvisasjonsutforming og hvordan disse forsterker resonansen, og tilføringen av en ”støy”-effekt som gir inntrykk av en ”presset klang”.

<sup>320</sup> I tillegg spiller trommeslageren rent generelt nokså ”på” ”beatet” (og ikke bakpå), noe som forsterker den energiske karakteren.

## ”Fullstemme-bruk”

På tross av min lesning av ironiens intensjoner hørt i fraseringen fra eks. 3.1, vil jeg likevel mene at det i vokalutformingene som helhet også finnes en påvirkning som omfavner mye av det karakteristiske ved Sinatra skolen – særlig hørt hos med den eldre Sinatra, (omtalt under avsnittet ”kritisk kommentar”). Påvirkningen høres ikke bare med tanke på at Elling i likhet med sine forgjengere også besitter ett høyt teknisk nivå, men også nettopp i forhold til denne omtalte fullstemmebruken. I tillegg til innflytelsen fra Sinatra, ser en i lys av Ellings biografiske opplysninger at bop vokalisten Mark Murphy (f.1932) omtales som en viktig impuls. Forankret i bebop, utgjorde han i 1950-årene en ny og viktig stemme for sin tid, med sin samtidige tilnærming i forhold til sound, stil og repertoar.<sup>321</sup>

I den forbindelse, leser jeg i Crowther/Pinfold(1997), at Murphy har hatt en stor innvirkning på stemmebruk innenfor jazzsang, hvor han i forhold til stemmebrukopplæring har hatt som mål at man skal kunne benytte stemmen til det fulle, det vil si anvende hele stemmen. Foreslått av sin far, prøvde Murphy ved oppstarten av sin karriere å ta timer i sangundervisning. Men, det endte med at sanglærerne han oppsøkte ga han timer i det han kaller ”half-ass opera training”, av den grunn at dette var den eneste måten de kunne lære fra seg på.<sup>322</sup> Med dette frisk i minne – når Murphy selv begynte som pedagog – ville han ikke falle for de samme feilene. I forhold til sin egen undervisningsteknikk begynte han dermed å tilegne seg den klassiske teknikken, men da med tanke på de behovene en står ovenfor i jazz. Murphy er også bevisst på problemene unge nystartede sangerne står ovenfor, i lys av sine egne erfaringer: ”I had a hard time at the beginning because wheezy singers were considered jazz singers even though they didn’t improvise or play around with the harmonies [...]”<sup>323</sup> Men, Murphy mener han nå kan spore tydelige nye tendenser innenfor jazzsangen og uttaler i den forbindelse følgende; “[...] I’m spawning a whole new generation of singers who learned from me and who have voices and use them.”<sup>324</sup> I lys av disse utsagnene, er det ikke utenkelig at Elling er en av de som tilhører nettopp denne nye generasjonen som har hentet lærdom fra Murphy. For, slik mine undersøkelser av vokalen til Elling har vist, med tanke på en hyppig bruk av sterk dynamikk, med den kraftige karakteren fra overdrive-funksjonen – er det ingen ”wheezy” sanger vi hører, heller tvert i mot. Mer spesifikt er dette en stemmebruk vi

---

<sup>321</sup> Crowther/Pinfold, 1997: 53

<sup>322</sup> Crowther/Pinfold, 1997: 53

<sup>323</sup> Crowther/Pinfold, 1997: 53

<sup>324</sup> Crowther/Pinfold, 1997: 53

kan finne illustrert med tidligere omtalte eks. 3.1, og siste del av vokalkor spesielt ved uttalelse av stavelsene ”sap-sap-sma”.

### Rocke-impuls og noe etnisk..

I forhold til denne kraftige stemmebruken, er det som påpekt spesielt opplevelsen av kvaliteten benevnt som råskap, og i forlengelsen et sårt drama – noe jeg heller oppfatter er fraværende hos f.eks Sintra, med sin mer polerte og bel-canto utformede klang – som i særlig grad trekker min oppmerksomhet. Dette aspektet opptrer flere ganger, spesielt i forbindelse med vokalkoret, se kap.4., eks 4.2 og 4.3, men den fremtrer også tydelig i følgende eksempel 3.6 (outro), hvor klangen her i tillegg oppleves mer tvetydig, da den tillegges et sårt uttrykk.<sup>325</sup>

### Eksempel 3.6

#### RUNDE 5. UPTEMPO

<sup>325</sup> I vokalkoret begynner klangen imidlertid å nærme seg en mer beltet klang enn i eks. 3.5, dvs, den ”twanges” ytteligere og det skapes et mer skrikende preg.



Som jeg tidligere har vært inne på ved beskrivelsen av Ellings stemmetype, er det bass-resonansen som er fremtredende i stemmen – selv om han blir omtalt å være baryton-tenor – i tillegg finner jeg også at stemmen fra naturens side oppleves å være noe ”tørr”, ”ru” i klangen<sup>326</sup>. Dette kan selvfølgelig til en viss grad påvirke stemmeklangen, men jeg mener likevel at forekomsten av denne omtalte klangen ikke utelukkende kan skyldes hans naturlige klang i form av basstone-resonansen. For, med denne ”rå” kvaliteten, spesielt hørt ved framføringen av ”Swi-i-a”-stavelsene i motivet, mener jeg vokalbruken tydelig henter inspirasjon fra rockestemmen. I denne sammenheng vil lesningen imidlertid påvirkes av flere aspekter, men et av virkemidlene som særlig bidrar mener jeg høres ved tilleggsen av en type ”støy” eller ”vreg” i vokalen. I muntlig terminologi benevnt som en ”presset-strupehodeklang.” En mer oppklarende beskrivelse derimot, kan finnes med John Shepherd (1987) i hans forklaring av vokallyden som er kjennetegnende for hardrock: Det er en hard, raspende vokallyd produsert hovedsakelig i strupen og munnhulen, med ett minimum av hjelp fra de resonerende hulrommene i brystet og hodet.<sup>327</sup> Ifølge Middleton(2000) skriver opphavet til denne typiske rockestemmen – ”the straining macho lead” – of the 1960s and 1970s”, seg tilbake til blues-linjen. I denne sammenheng regnes Robert Johnson med sine innspillinger fra 1930-årene som en viktig foregangsfigur. Johnson, skriver Middleton, var forbildet for blant andre: Mick Jagger og the Rolling Stones, Led Zeppelins Robert Plant, og en rekke heavy metall-sangere.<sup>328</sup>

I forhold til at Ellings fremføring inneholder en influens fra rock, i retning av en ubehøvlet og fysisk vokal – jeg relaterer til den britiske linjen, mener jeg han av den grunn også skiller seg fra Jon Hendricks og Mark Murphy, omtalt som to av hans hovedinspiratorer. Murphy, som i likhet med Elling er en hvit sanger, lyder i forhold til klanglig uttrykk å være tydelig påvirket av Hendrick’s ”sorte vokalbruk”. I tillegg finner jeg at vokalbruken hos begge disse inspiratorene, i motsetning til Ellings vokal, i mye større grad preges av ett klanglig ensartet uttrykk.<sup>329</sup> Disse utsagnene baserer jeg på lytteerfaring av Mark Murphys album *Lucky to be me* (2002), og Jon Hendricks album *Freddie Freeloader*(1993).

---

<sup>326</sup> Denne ”ru” assosiasjonen ble i forlengelsen også påpekt i *Grove Music Online*’s artikkel (sitert under presentasjon av Kurt Elling) med beskrivelsen; ”Elling has a *raspy* voice[...].”

<sup>327</sup> Shepherd, 1987:166

<sup>328</sup> Middleton: 2000: 31

De vokale virkemidlene knyttet til denne ”rå” kvaliteten, jeg har benevnt som støy eller vring, eller en type lydproduksjon i strupen, kan på en mer oppklarende måte beskrives i form av Sadolins distortion-effekt. Jeg har tidligere med eks. 3.1, omtalt å ha funnet dette virkemidlet i Ellings vokalbruk, men da effekten i eks. 3.5 synes å være av en mer utbredt karakter, vil jeg i det følgende belyse den noe nærmere. Også tatt i betraktning at Sadolins metoder representerer en relativt ny litteratur, kan jeg ikke si med sikkerhet om Elling er kjent med vokallydenes tekniske bakgrunn. Jeg vil uansett henwise til min redegjørelse av Sadolins distortion-effekt kap 1. under avsnittet ”effekter – distortion”, da den beskriver hvordan lyden lar seg produsere på en sunn måte, noe som videre understreker at disse lydene faktisk er mulig å skape uten å skade stemmebånd.

Distortion, beskrevet som en type forvrengning av lyd, kunne ifølge Sadolin hovedsakelig oppnås ved å twange epiglott-hornet tilstrekkelig, slik at dette frembringer en støy – dannet i ansatsrøret. Effekten, som kan gi det inntrykk av at ”sangeren er i ferd med å ødelegge sin stemme”, er mulig å anvende i alle funksjoner. Vokal-sekvensen hørt i eks. 3.5, illustrerer slik en distortion lagt over vokalens overdrive funksjon. Ifølge Sadolin vil en distortion i overdrive oppnås kun i kraftig lydstyrke, hvor den oppleves som en meget kraftfull effekt, og man får inntrykk av at sangeren er meget vred (sint). Den anvendes videre ofte som en effekt alene, eller på utvalgte ord. Av sangere man finner som gjør bruk av distortion i overdrive er f. eks. Tina Turner og Tom Waits. Uttrykksmessig ser en at effekten kan romme mange uttrykk; fra aggresjon til hengivelse.<sup>330</sup>

### **Temperament og energi**

Om min erfaring av denne råskapen funnet med Ellings vokalbruk, ikke kan benevnes som aggressivt i tråd med uttrykk som kjennetegner hardrock, så fremstiller det et betydelig temperament. For, det er en type spesiell energi og et driv i vokaluttrykket, et aspekt som imidlertid ikke kan sees adskilt fra fremføringen som helhet, da denne tendensen er kjenntegnede for hele bildet. I den forbindelse sees følgende element å være vesentlig: vokalens stadige streben etter klimaks, i form av gjentatte repetisjoner og sekvenseringer av improvisasjonsideer. Begreper vedrørende tid må også taes med i betraktningen, begreper som ifølge Dybo (2006) er et resultat av de interaksjonsformene som oppstår mellom jazzmusikere under samspill. Her opplever jeg musikernes og solistens artikulering av ”beat” som spesielt

---

<sup>330</sup> Sadolin, 2003: 167, 171

viktig. Fordi at Ellings vokal hovedsakelig ligger ”frempå” grunnpuls (”beat”) – selv om han av og til legger seg ”bakpå” og drar i frasene – samtidig med at kompet synes å ligge nokså ”streit” på grunnpuls, medfører dette en ekstra intensitet. Dette er videre et tidsaspekt som kan forklares nærmere av Dybo (2006) ut fra parameteren fraserings:

[...] som viser til den subtile tidsgestalten som aktualiseres når en jazzmusiker rytmisk skal plassere tonen i forhold til f.eks. en grunnpuls. Plasserer han eller hun tonen rett foran eller rett bak pulsslaget, gis dette betegnelsen ’offbeat’.<sup>331</sup>

Den tidligere omtalte latin-inspirerte åttendels-grooven i kompet utforming, bidrar også med sitt hardtslående driv til å bygge oppunder karakteren, og uten sammenligning forøvrig, finner jeg at den med hensyn til uttrykk, ligger langt fra ”bossa nova-kompet”, i forhold til denne groovens avslappede karakter, slik den lyder med innspillingene til f.eks Stan Getz/Gilberto Joãos på midten av 60-tallet.

I fortsettelsen med tanke på fremføringens energiske uttrykk, finner jeg det ikke usannsynlig at bandet til Elling har hentet musikalske influenser fra retningen benevnt som hardbop. Ifølge Rasmussen (2001) er hardbop en betegnelse på den hardt-drivende, intense og forenklete bopen, som dukket opp på midten av 50-tallet, og fortsatte på 60-tallet, hovedsakelig med musikere fra østkysten og midt-vesten.<sup>332</sup> Stilen må sees parallelt med den stadige fremveksten til ’Civil Rights’-bevegelsen. Musikken var ett resultat av en ny vektlegging og gjeninnsetting av det etniske til de sorte musikerne. Hardbopens stilelementer var slik hentet fra blues, gospel og latin (og da særlig det Cubanske aspektet.)<sup>333</sup> En av hovedmennene bak bevegelsen, trommeslageren Art Blakey (1919-1990), startet bandet The Jazz Messengers i 1955. De spilte en hardt-svingende bop, med innslag av afrikansk-amerikansk folkemusikk som blues og gospel. Bandet har virket som en skole for yngre jazzmusikere, og mange av dagens fremste jazzutøvere som for eksempel saxofonisten Wayne Shorter, pianisten Keith Jarrett, og trompetisten Winton Marsalis.<sup>334</sup> I boken *Jazz Styles History and Analysis* (2003) beskriver Gridley stilen mest karakteristiske trekk, hvor jeg vil her nevne tre av disse:

- 1) Drummers play with more activity
- 2) Tone colors are darker, weightier, and rougher

---

<sup>331</sup> Dybo, 2006: 14

<sup>332</sup> Rasmussen, 2001: 53

<sup>333</sup> Monson, 2004

<sup>334</sup> I Opsahl, 2001:109

3) There is a hard driving feeling that pushes relentlessly, with an emphasis on consistent swinging.<sup>335</sup>

I lys av disse karakteristika, er dette også trekk jeg finner i fremføringen av 'Nature Boy', i form av følgende; trommeslagerens aktive foredrag, og et klanglig rått uttrykk med Ellings utstrakte bruk av den kraftfulle overdrive-funksjonen (også med distortion) og ett gjennomgående energisk driv både i komp og vokal. Tittelen på albumet som låten er hentet fra; *The messenger*, tolker jeg som et tegn som støtter opp om at Blakey's mer berømte band er en reel påvirkningkilde.

I forhold til vokalens fraseringer i det illustrerte eksemplet 3.5, er det flere elementer som synes å være sentrale for erfaringen av det energiske uttrykket. I sekvensen forsterkes den pågående karakteren, blant annet ved en betoning av det rytmiske aspektet: i form av at improvisasjonsideen stadig gjentas, samtidig som vokalutformingen lyder rytmisk homofont med kompets figur fra vampen. Den melodiske bevegelsen som opptrer i starten av improvisasjonsideen ("swi-i-a" med to kromatiske åttendedeler etterfulgt av en lang utstrakt tone) i kombinasjon med stavelsene, muliggjør også et "driv" eller en form for kraft. Ved uttalelsen av "a" i fraseringen på stavelsene "swi-i-a", bærer stemmen preg av å bryte eller rope ut i "a"-lyden, ved at den foregående "i", kjennetegnet som trang, fremre vokal med en lysere karakter forsterker kontrasten mellom lydene<sup>336</sup> og samtidig understreker den åpne "a"-lyden som spesielt "ropende" og direkte.

### **Tristesse**

Slik omtalt under overskriften "Rocke-impuls og noe etnisk" kunne jeg oppleve hvordan klanguttrykket i denne sekvensen på samme tid også uttrykker en sår kvalitet. Aspekter som medvirker til en slik lesning mener jeg er vokalens intonasjon i kombinasjon med tonevalget i den melodiske utformingen. Da det i vokalen lyder en noe lav tonehøyde ("pitch") samtidig som tonene i begynnelsen av motivet farvelegger ved hjelp av metningstonene 9' og #9' til Em<sup>7</sup>, mener jeg dette kan bidra til denne "såre" vokalkvaliteten. Videre finner jeg at klangkarakteren også synes å gi uttrykk for noe "hulkende", en assosiasjon jeg videre knytter til andre musikkformer, tilhørende utenfor en Vestlig vokaltradisjon. Jeg sikter her til

---

<sup>335</sup> Gridley, 2003: 187

<sup>336</sup> Minner på nytt om Arders redegjøring av artikulasjonsstedet, stedet i ansatsrøret hvor det er størst innsnevring. "Vokaler som artikuleres bak i munnen kaller vi baktunge vokaler (mørk a, o, å). Tungens høyeste punkt ligger i den del av tungen som kalles baktungen. Dette punktet ligger nærmest den myke ganen. Åpningsgraden angir tungehøyden på artikulasjonsstedet. Ved for eksempel a og å er den stor, ved e, o og ø er den halvåpen og ved i og u er den liten." Arder, 2001: 159

karakteren typisk for etniske sangformer, hvor Mari Boine en artist som representerer genren "Worldmusic" blir en aktuell referanse. Ved slutten av denne improvisasjonssekvensen trer denne såre valøren ennå tydeligere frem. Dette skjer ved at den siste utholdte avrundingsstonen som strekkes over hele 4-takter, synges i en luftfull vibratofri falsett. Overdrive-vokalens råskap erstattes slik nå av en klang kjennetegnet for nøytral-funksjonen(m/bløtt lukke), som oppleves lett og lys i karakteren. Men, det såre preget i uttrykket vedvarer da "u"-lyden klinger alene i hele 15.taktslag, kun akkompagnert av H7sus-akkordens spenningsfylte gjenklang, hvor vokallyden i lys av dette spenningsmomentet erfares omtrent å "henge i luften."

Det at Elling benytter seg av klanglige virkemidler hentet både fra rock og etniske vokalformer, bidrar til å frembringe ett annet uttrykk enn hva jeg anser for å være normen, klanglig sett, for denne vokaljazzformen. Denne omtalte stemmebruken, kan også sees som et element som oppfyller kriterier viktige for "signifyin(g)"-praksisen, da jeg med en forandring av referanser (f.eks. med fullstemmebruken fra Sinatra-skolen)knyttet til det klanglige, også erfarer en spontantitet. I forlengelsen kan dette aspektet også oppleves å innfri i tråd med Moore autentisitetetskategori i forhold til en at vokalklangen uttrykker en umiddelbarhet, en viktig kvalitet ved tilskrivning av autentisitet, i forhold til om lytteren opplever å tro på artistens uttrykk.

### **"Wheezy" jazzsangere og dens visuelle assosiasjoner**

I lys av en stemmebruk som nevnt ikke kan karakteriseres som luftfull, eller hes eller "wheezy", er det fristende å antyde at Elling også frembyr en annen "jazzsanger-image" enn den jeg finner ofte har vært fremtredene, en image jeg har assosiert rundt ord som nettopp "hvesende". Benevnelsen "hvesende", knytter jeg til bildet forbundet med "jazzsangeren", til myten omkring kvinnefiguren, sortkledd i flagrende gevanter, hvor vokalens slørete, luftfylte og hese toner er ment å gjenspeile sensualitet og mystikk, den fremstiller et stillferdig uttrykk. Særlig er dette en avbildning jeg synes har vært hengende ved de kvinnelige vokalistene (både praktiserende innenfor et standarlårepertoar og samtidsjazz), på 80-og 90-tallet.<sup>337</sup> At han

---

<sup>337</sup> I forbindelse med assosiasjoner knyttet til bennevnelsen hvesende tendens i vokalen, er det fristende å referere til tidligere både lydlig og visuelle erfaringer: Michell Pfeiffers versjon av 'Makin' Whoopi', fra filmen *Faboulus Baker Boys*(1989), (i scenen som viser henne syngende i en henslengt positur over flygelet) og den norske vokalisten Siri Beathe Gelleins innspillingen av låten 'Don't Explain' (med bandet *Siri's Svalebånd* etablert i 1987), hvor tonene omtrent forsvinner i det tykke laget av luft – der hun freser i.

tilbyr en annen image kan også sees i egenskap av at han er en mannlig artist, hvor uttrykk for sensualitet her vil kunne ta andre vendinger enn hos en kvinnelig artist.<sup>338</sup>

### ***Kreativ og utadvendt?***

Så langt, i mitt forsøk på å belyse *hvordan* Elling gjør bruk av sin vokal, det vil si med hvilke virkemidler, finner jeg i lys av mine funn, at fremføringen helhetlig betraktet viser en kreativ vokalbruk. Med min historiske utredning imidlertid, så vi at det er først og fremst hos de vokalister som opererer innenfor andre (komposisjons)former en med standardlåten, at en i særlig grad finner en eksperimentell og utvidet vokalbruk. En frigjøring fra denne formens konvensjoner var da også et av utgangspunktene til den vokalt eksperimentelle samtidsjazzen, knyttet til 70-tallets avantgarde retning, utviklet fra det europeiske plateselskapet ECM. Selv om ikke Ellings vokalbruk kan beskrives som representativ for en eksperimentell stemmebruk slik vi finner i helt frie improvisasjonsformer,<sup>339</sup> hvor vokale forvregninger gjerne kan høres i ytterste grad, eller bruk av støylyder alene – noe som for eksempel kan finnes med den norske gruppen Ese sitt friimprovisasjons-prosjekt *Gack!*(1999) – så fremstår den likevel som kreativ og spontan.<sup>340</sup>

Jeg finner det interessant at det finnes et alternativ til nettopp de vokaluttrykk eksisterende innenfor den europeiske samtidsjazzen (tilknyttet ECM), en musikkform som da også bevisst har valgt en annen retning, hvor de europeiske og nordiske jazzmusikerne internasjonalt, har vært mest kjent for å utvikle et annerledes uttrykk enn det vi finner innenfor en amerikansk vokaljazz i mainstream-retning. I forhold til sistnevnte retning, er det ikke usannsynlig at en del av det musikalske her også vil gjenspeile arven fra den tidligere 'showbiz'-kulturen (teatrene ved Broadway og London, storbandswingen, osv.), med den tilhørende høye sigarføring. Ellings vokalfremføring fremstår for meg uttrykksmessig sett, som befriende utadvendt og livsbejaende, et energisk fyrverkeri, sammenlignet med det jeg anser for å være karakteristisk for flere av vokalistene som blir utgitt på ECM.

Slik Dybo belyser det i boken *Jan Garbarek - det åpne roms estetikk* (1996) kan den særegne nordiske eller europeiske sounden i ECM sine produksjoner knyttes til

---

<sup>338</sup> Jeg vil med andre ord ikke hevde at Ellings vokal ikke gir inntrykk av å være sensuell,

men hva som betegner begrepet sensualitet kan være ulikt konstruert hos mann og kvinne, og kan også endre seg over tid.

<sup>339</sup> Det kan også påpekes i forhold til formaspektet i fremføringen, at selv om Elling ikke kan sies å bryte med formens konvensjoner i forhold til f. eks harmonisk skjema, lar han seg likevel ikke bestemme av konvensjonene, da han utvider og legger til der fortolkningen krever det

<sup>340</sup> Gruppen Ese består av; Eldbjørg Raknes, Sidsel Endresen, Elin Rosselang og Bugge Wesseltoft.

klangestetikken, beskrevet som: ”Det åpne roms estetikk.” Med dette søker man etter en romdimensjon i lyden, eller et ”transparent lydbilde” (gjennomsiktig bilde) slik musiker Arild Andersen har omtalt det.<sup>341</sup> Videre er det dette lydbildet Lena skjerdal (2002), mener er gjennomgående på den norske jazzsangeren Sidsel Endresen sin første ECM-innspilling *So I write* utgitt i 1990 – også funnet på oppfølgeren *Exile*(1994). Hun skildrer lydbilde på følgende vis:

Den uttrykksfulle stemma til Endresen kjem på begge innspelingane tydeleg fram i det nakne lydbilete og alle stavingar og vokalar i Endresen sine egne tekstar vert nytta som verktøy for å skape musikk med stemma i dei originale komposisjonane som er på dei to innspelingane. [...] Hun økonomiserar gjerne m.o.t. mengd tonehøgder og nyttar mikrotonalitet som ein del av uttrykket sitt.<sup>342</sup>

Med vokalistene opererende innenfor en ECM-sound, erfarer jeg at uttrykket her vender seg innover. En av årsakene til dette mener jeg kan knyttes til ovennevnte karakteristikk, vedrørende det nakne lydbilde, og økonomisering med hensyn til tonehøyder. For med fremheving av romlige aspekter, eller det transparente, som tilfører ”luft” til musikken, og en økonomisering av virkemidler, vil dette kunne bidra til at uttrykket kjennes nøkternt, behersket og mer stillferdig. Dette er i kontrast til Ellings vokal, hvor jeg finner et foredrag, jeg som nevnt vil beskrive med begrep som ”utadvendt”.

Hva som avgjør om et uttrykk kan beskrives som ”innadvendt” eller ”utadvendt”, avhenger ikke av ett aspekt alene, men må naturligvis sees i lys av en rekke aspekter; for eksempel trenger ikke et stort stemmevolum (kraftig stemme) å være bestemmende for å få følelsen av et utadvendt uttrykk. Ulike aspekter som spiller inn, kan være: Omfanget av musikalske virkemidler, pausebruk, medfødt stemmeklang (hvordan og hvor stor grad den resonerer fra naturen av), frembringelse av klangfarger, tempo, dynamikk, instrumentering, arrangement, stavelser og utforming av fraseringer i improvisasjon, underliggende akkordstruktur eller fravær av dette. Selv om dette er en svært omfattende diskusjon som stiller en rekke spørsmål, også av kulturell art, vil jeg påstå at vokaluttrykket i ’Nature Boy’, ”vender seg utover” blant annet ved at det ikke spares på bruken av virkemidler, heller tvert i mot. I hele uttrykket finnes ett fravær av en minimalistisk musisering, det preges derimot av noe jeg vil benevne som en ”maksimalisme”. Flere av elementene som kan eksemplifisere dette aspektet, finner jeg også at til en viss grad overlapper med elementer omtalt i forbindelse

---

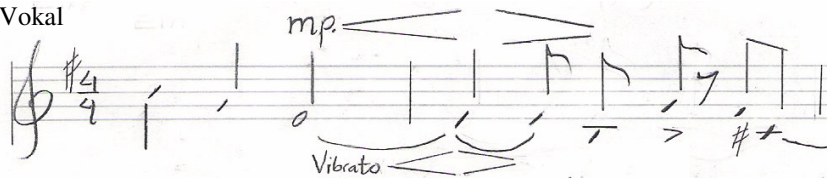
<sup>341</sup> Dybo, 1996: 44-45

<sup>342</sup> Skjerdal, 2002: 59-60

med aspektet vedrørende energi og driv i fremføringen. Andre virkemidler jeg vil tilføye i denne sammenheng er følgende: Hurtige tekniske løp, lange utholdte toner, dynamiske kontraster, vibrato, og stadig skift mellom nøytral, curbing, og overdrive-klang. De sistnevnte elementer forekommer ofte i kombinasjon med store intervallsprang, noe som kan illustreres ved å vise til frasene ”But very wise was he”, og ”And then one day”, i låtens siste runde(runde 5). Her anvendes oktav-sprang (fra ”was” til ”he”) hvor vokalen går over i falsett, og videre ned igjen en septim til ”And”. Med andre ord så er det ikke det transparente preget som synes å være fremtredende i Ellings lydbilde, da det er ingen økonomisering å spore, men heller et fravær av tankegangen ”less is more”, noe jeg også vil demonstrere ved å vise til hans sparsomme bruk av pauser. At det sjelden forekommer pauser henger sammen med Ellings tendens til å erstatte pausene på følgende vis: Avslutningstonen i en frase holdes i utstrakt grad, og etterfølges ikke av pusterom. Tonen føres i stedet rett inn i en ny frase. Jeg vil vise til to tilfeller: På frasen ”he ever learn”, lager Elling en utholdt ”learn” som intensiveres med en decrescendo, samtidig som tonen gradvis tillegges vibrato i takt med den dynamiske utviklingen, se eks. 3.7. Mot slutten av frasen vedvarer intensiteten som overføres videre til neste frase, ved at Elling synger på den nasale konsontanten ”n”, som så holdes og deretter bindes sammen med neste frase ”Is just to love and be loved in return”.<sup>343</sup>

#### RUNDE 1. RUBATO

Vokal



ev- ver - lea ————— r' nnn- is - just - to - love,

#### Eksempel 3.7 Utholdte toner med lite ”pusterom” mellom fraseoverganger

Et annet eksempel på en slik binding av frasene til en sammenhengende linje, kan beskrives med frasen i 5.runde uptempo ”But very wise was he”, hvor det høres et crescendo i vokalen på siste frasetone ”he” som videre går direkte inn i neste frases ord; ”And...

<sup>343</sup> I forsettelsen understreker Elling også ordenes betydning i denne frasen, men her ved å endelig bruke pauser etter både ”just” og ”love”, samtidig som klangen på den parlando-aktige ”love” mykgjøres ved at tonen tilføres ekstra luft.



I sammenheng med min belysning av de uttrykksmessige kontraster hørt med Ellings fremføring og vokalister representative for ECM-innspillingene, er det fristende og dra videre paralleller også her, i forhold til at jeg også kan spore en minimalistisk tendens i de nordiske vokalistenes fremføringer innenfor nettopp et standardlåtmateriale. Selv om det introverte ikke nødvendigvis preger alle disse artistenes fremføringer, mener jeg at det forekommer en mer strippet tendens i uttrykket generelt<sup>344</sup> med tanke på både sparsomhet i bruk av virkemidler, også klanglig sett, hvor det sjelden kan høres bruk av store styrkegrader i vokal. Vokalen er i større grad avmålt og grenser mot det naivistiske. Eksempler på denne avkledde tendensen i uttrykk kan høres hos vokalister som Kjersti Stubø, Live Maria Roggen, Monica Zetterlund og Lisa Ekdahl, sistnevnte på albumet *When did you leave heaven*(1997), med Peter Nordahl Trio. Det er også i lys av ovennevnte tendens, hørt med nordiske (europeiske) artister opererende innenfor et klassisk jazzrepertoar, at Ellings vokalbruk kan sies å fremby et annet, i retning et mer “frempå” uttrykk.

Interessante problemstillinger som utkrystalliserer seg i den forbindelse, er om ulikheter som oppleves i uttrykk kan forklares ut i fra kulturforskjeller, det vil si: Hvordan og i hvor stor grad påvirkes Ellings musikalske foredraget av hans ”amerikanske” kvaliteter, og hva kan sies å være kjennetegnende for disse kvalitetene. Med andre ord kan vi spørre: Hva preger den amerikanske kulturforståelsen? For som det påpekes av Brøgger i boken *Kulturforståelse* (1996), så eksisterer det, til tross for de nære bånd mellom Europa og USA en kulturell egenart som vi gjenkjenner som typisk amerikansk.<sup>345</sup> Jeg gjør meg også tanker, om det er ut fra nettopp kulturelle aspekter man kan forklare hvorfor Kurt Elling blir betraktet som en anerkjent artist innenfor jazz kretser i USA. Dette kunne jeg erfare under et studieopphold i Los Angeles, 2002, hvor jeg under en sangtime med vokalpedagogen Tierney Sutton<sup>346</sup>, assisterende professor ved avdelingen for jazzstudier ved University of Southern California (USC), opplevde at Elling var en stor referanse for vokaljazz-studentene. Dette i motsetning til min erfaring her hjemme, hvor han fremstår som svært lite kjent, noe jeg har

---

<sup>344</sup> Dette blir selvfølgelig en generalisering da jeg ikke har oversikt over alt utgitt materiell på dette feltet.

<sup>345</sup> Brøgger skisserer i sin redegjørelse av den amerikanske kulturens egenart flere interessante forhold.

Jeg kan her nevne ett; i forhold til hvordan dette samfunnet har vært preget av en sterk individualisme, noe som sammenheng med den sterke utviklede arbeidsmoral med røtter i kalvinismen. Slik er amerikaneren mindre følsom for en noe støyende selvhvedelse som tradisjonelt innstilte europeere kan finne støtende. Denne atferdsformen sees som et uttrykk for individualisme, ikke nedlatenhet. For mer se Brøgger, 1996: 151-165

<sup>346</sup> URL: [www.usc.edu/](http://www.usc.edu/) “Tierney Sutton”, funnet under Faculty profiles. [lesedato: 15.03.07]

Hun har utgitt flere album, hvor hennes siste; *I'm with the Band* ble nominert for Grammy i 2005, i kategorien ”Best Vocal Album”.

erfart underveis i hovedfagstudiet i mine samtaler med med-studenter. Jeg lar imidlertid disse tankene stå ubesvart, da de beveger seg på siden av denne oppgaves problemstilling.

## Kap. 4 Ellings vokal – uttrykk for en autentisk sound?

### *Sound med uttrykk for sjel*

Slik jeg i det foregående har forsøkt å vise, preges vokaluttrykket av et stort mangfold, hvor jeg blant annet har funnet bruk av musikalske koder jeg ikke nødvendigvis forbinder brukt i en standardlåttradisjon. Med disse vokale virkemidlene oppnår Elling et spontant uttrykk, og virkemidlene oppleves slik å utgjøre en musikalsk ressurs. Elementet vedrørende mangfold – som påpekt også spiller en viktig rolle i den ironiske lesingen – kan oppsummeres i form av: crooner-, ‘pop/R’n’b’-fraseringer, en latinamerikansk inspirert groove, og en mer rock-inspirert vokal med tanke på et veldig ”trøkk”, ledsagelse av en klanglig råhet. Det er også en type heterogenitet jeg erfarer er kjennetegnende for vokalens ordløse improvisasjoner, selv om det i denne sammenheng i større grad dreier seg om anvendelse av referanser hentet fra jazzhistoriens ulike stilarter, et aspekt jeg imidlertid vil undersøke nærmere i kap. 4.

Jeg var innledningsvis inne på at min forståelse av det autentiske ikke kan sees adskilt fra hvordan jazz-diskursen tidligere har vært konstruert. Av den grunn, i egenskap av å være et individ av en modernistisk tid, vil min autentisitetstilskrivning også være forbundet med en trofasthet til stilistiske kriterier, med andre ord, gjenkjennelsen av et ”jazzspråk”. Jeg var da også som påpekt på jakt etter et uttrykk som var en del av et såkalt klassisk jazz-repertoar. Med utgangspunkt i Berendt (1991) sin definisjonsavklaring (i kap.1), kunne en se at i tillegg til stilkriterier som swing og improvisasjon, har også ‘sound-begrepet’ stått sentralt i jazzen, med et krav om at hver utøver bør besitte en individuell sound: ”A sonority and manner of phrasing that mirrors the individuality of the performing jazz musician”<sup>347</sup> I sammenheng med min karakteristikk av Ellings uttrykk som uensartet, vil dette aspektet også virke inn på kriteriet vedrørende ”sound”, og det kan dermed oppleves som han bryter med det individualistiske.

I min anvendelse av begrepet sound i forhold til Ellings fremføring, sikter jeg til en forståelse av begrepet beskrevet med den svenske musikkforskeren Lars Lilliestam(1988); ”Talar man om ”sound” i samband med en musiker handlar det oftast om hans speciella

---

<sup>347</sup> Berendt 1991: 453

spelstil och klang i instrumentet eventuelt plus ”den totala ljudbilden”.<sup>348</sup> Her vil jeg imidlertid påpeke at det klanglige aspektet også vil være influert av aspektet vedrørende teknikk. Sound-begrepet i jazz, forstått som en musikers individuelle særtrekk, finnes i likhet med Berendt også særlig betonet med Hollerbachs artikkel“(Re)voicing tradition: improvising aesthetics and identity on local jazz scenes”(2004) og hans forklaring av begrepet:

Jazz musicians often speak of developing a personal instrumental ‘voice’, a process informed by the interrelatedness of issues of style, ‘sound (timbre), vocabulary, technique, gesture, and performativity.<sup>349</sup>

I tillegg til jazzens krav om at musikeren/vokalisten skal besitte en individuell sound, ligger det her en ekstra dimensjon, med tanke på at det individuelle særtrekk blir beskrevet i metaforer knyttet til nettopp stemme. Dette forholdet vil jeg nå belyse nærmere, før jeg senere kommer tilbake til kriteriet knyttet til jazzens krav om en at enhver utøver bør besitte en individuell sound. Med belysningen av autentisitetetsbegrepet i kap.1, så en at begrepet var et tydelig resultat av den modernistiske forestillingen knyttet til det individuelle subjektet. Stemmen har i den forbindelse hatt en viktig oppgave som formidler av dette subjektive, det indre og personlige, da den har vært ansett for å være det mest personlige av alle instrumenter – en forestilling jeg også finner gjenspeiles med litteratur i forhold til jazzvokalistene. Av den grunn vil jeg beskrive noe nærmere årsaken til hvorfor stemmen har fått denne ”personlige” rollen, og deretter belyse forestillingens virkning på det musikalske, det vil si hvilken stemmebruk er blitt kjennetegnende for det autentiske, med Danielsens (1996) ord; dette ”utleverende og direkte uttrykket.”

### **Stemmen: Ett fysisk instrument**

Ifølge Frith (2002) ser en at en viktig grunn til at stemmen spesielt har vært egnet som en formidler av det indre, er at den rent fysisk ligger innebygd i ett hvert menneske. Det er også en fysisk handling å spille på et instrument, men her er det snakk om en samhandling med kroppen og noe”annet”, å synge vil derimot si at kroppen er aktivt medvirkende i lydproduksjonen. Dette i form av et finstilt samspill av bevegelser i muskler, pust, strupehode og munnhule. Det å synge er som å lytte til kroppens indre”lyd”, (fysisk). Med dette vil et hvert enkelt menneske ha en individuell lyd og klang. Man kan jo kjenne igjen en persons identitet ved for eksempel talestemmen, og slik blir stemmen et kjennetegn på hvem vi er.

---

<sup>348</sup> Lilliestam, 1998: 16

<sup>349</sup> Hollerbach 2004, 161

Dermed har det heller ikke vært mulig å anse stemmen som et instrument på lik linje med andre instrumenter, stemmen står for et mer direkte uttrykk en hva en gitar vil gjøre. Det er ut ifra denne forestillingen vi har uttrykk som: ”å synge igjennom gitaren”. Stemmen er lettere å begripe for lytteren, for da alle kan lage vokallyd trenger man ikke å studere hvordan en tone blir til, slik man behøver hvis man for eksempel skal spille gitar. Alle har de fysiske forutsetningene for å kunne lage vokallyd, og dermed føler man at man kan forstå hva sangeren gjør, sett ut i fra et fysisk ståsted.<sup>350</sup>

Denne utbredte forestillingen innenfor populærmusikkforskningen, om at stemmen er den mest personlige av alle musikalske uttrykksformer, har vært noe av årsaken til at den biografiske forklaringsmodellen har vært så dominerende. Man prøver å forklare/gripe selve uttrykket og fremføringen, ved å avdekke så mye som mulig av de biografiske sidene ved livet til artisten (popsangeren).<sup>351</sup> Dette i motsetning til den klassiske kunstmusikktradisjonen hvor man har funnet ”det ekte” i selvet verket/komposisjonen, som noe eksisterende uavhengig av kunstneren eller artisten.<sup>352</sup> Denne forståelsen av stemmen som noe som speiler artistens liv kan illustreres ytterligere med Frith:

[...] as listeners we assume that we can hear someone's life in their voice – a life that's there despite and not because the singer's craft, a voice that says who they really are, an art that only exists because of what they've suffered.<sup>353</sup>

### **Uøvet teknikk = autentisk**

Av de vokalister som hører inn under jazzkanonskrivingen, er det særlig Billie Holiday som på grunn av sin lite tekniske vokalstil i særlig grad blir fremstilt for å oppfylle autenticitetskriteriet i forhold til en individuell og ”ekte” sound.

Hearing her small voice for the first time, the narrow range, the scant regard for melodic orthodoxy, the sometimes pinched sound... And yet, however adverse that first reaction, almost everyone in jazz comes in time to agree with this particular wisdom – to acknowledge that what they are hearing is an artist of great stature, a true original, and a figure of enormous influence.<sup>354</sup>

Jeg kan eksemplifisere dette med funn jeg har gjort i en tidligere semesteroppgave, i forhold til en komparativ undersøkelse av Holiday og Fitzgerald, med utgangspunkt i to ulike versjoner låten ‘Them There Eyes’, av Pinkard/Tauber/Tracy. På Holidays innspilling hentet

---

<sup>350</sup> Frith, 2002: 183-192

<sup>351</sup> Denne sterke tendensen må også sees i sammenheng med mangel på alternative analysemetoder, nevnt i forskningsfeltet.

<sup>352</sup> Frith, 2002:184-186

<sup>353</sup> Frith 2002: 186

<sup>354</sup> Crowther/Pinfold, 1997: 69

fra albumet, *Live at Storyville* (1953) lyder lite lag med "skurr" (ulyd), en noe sprukken lyd på vokalen, noe som kan være en påvirkning fra Bessie Smith og hennes forankring i bluesstilen. Holiday's toneansats er satt an nedenfra og opp, en ansats som lyder langt fra hva som kjennetegner en klassisk skolert stemmebruk. Det finnes lite bruk av legato, men heller en oppstykning av tonene, blant annet i form av utstrakt bruk av pauser og mye parlando, dette medfører en til tider ubestemmelig tonehøyde, som også betegner det uskolerte. Også når det gjelder den uartikulerte tekstuttalen, vil Holiday kunne karakteriseres som en uskolert sanger. Dette illustrerer hvordan det – som resultat av den romantiske forestillingen – gjerne har blitt satt likhetstegn mellom motsetningene autentisk/kunstig og utrenet/teknisk. At det tekniske har blitt ansett som et negativt element, da det går på bekostning av det sjelfulle, finner vi påpekt med Crowther/Pinfold: "There has long been an undercurrent in jazz thinking that is suspicious of technical brilliance. The fear is that technique will cloak an absence of soul."<sup>355</sup> Dette aspektet kan videre ekseplifiseres ved å vise til historieskrivningens omtale av jazzvokalistene Sarah Vaughan:

[Sarah Vaughan] [...] is not also blessed with a superlative technique. It is this [...] [...] quality that has sometimes clouded appreciation of her remarkable talent.<sup>356</sup>

### **Øvet klang, ren tone = uekte**

Sangeren Fitzgerald vil i motsetning til Holiday kunne beskrives som en teknisk sanger, noe jeg selv opplever med hennes vokaluttrykk i 'Them There Eyes', fra albumet *Ella at Juan-Les-Pins* (1964). Her synes følgende elementer å antyde skolering: En virtuos teknikk, muliggjort blant annet av et betydelig stemme-omfang med en ambitus på tre og en halv oktav, noe som alene kan tyde på en skolering med tanke på at man også kan trene opp stemmens omfang, både den øvre og nedre grense. Tekstuttalen er tydelig, og vibratoet lyder jevnt og konstant låten igjennom. Også legato-bruk er utbredt, mens kvaliteten på selve stemmen fremstår som lys, ren og klangfull.

Fitzgerald har imidlertid særlig blitt kritisert for at hun ikke har tolket ballader med et overbevisende dramatisk uttrykk, dette fordi det har vært hevdet at hun besitter en slags medfødt "cheerfulness". "[...] As an interpreter of popular songs she is limited by a certain cheerfulness from handling drama and pathos convincingly [...]"<sup>357</sup> Denne kritikken finner jeg er særlig rettet mot vokalens klanglige uttrykk, en klang omtalt som lys, ren og klangfull –

---

<sup>355</sup> Crowther/Pinfold, 1997:143

<sup>356</sup> Crowther/Pinfold, 1997:143

<sup>357</sup> The New Grove Dictionary of Jazz, 1988: 389

hvor den gjenspeiler synet om at en klar tonekvalitet ikke er egnet til å uttrykke de store følelsene. Frith (2002), belyser dette aspektet nærmere, i forbindelse med forskjellene som sees mellom popsangeren og den klassiske sangeren. Popsangeren ansees å uttrykke seg mer *personlig* enn den klassiske, noe som har sammenheng med sound-begrepets ulike konvensjoner innenfor pop og klassisk. At det i den rytmiske sangen eksisterer andre klangidealer enn i den klassiske, ble også påpekt av Sadolin i kapitel 1. Ifølge Frith uttaler Libby Holman at en ikke kan synge med en klar tone når en skal uttrykke følelser som for eksempel: Smerte, anger, tragedie og lidenskap. I klassisk musikk derimot, er sounden på stemmen ifølge Frith bestemt ut ifra partituret, slik blir følelsene er resultat av hvordan musikken er organisert. Innenfor den klassiske tradisjonen er det med andre ord verken forfatteren eller sangerens stemme/identitet vi hører, men derimot komponistens. Videre gjengir Frith Umerto Fiore, som i en slik kontekst hevder at stemmen er et instrument hvor skapelsen av en karakter blir bestemt av musikken, at om stemmen uttrykker en sannhet, så er det en *musikalsk sannhet*.<sup>358</sup>

Ved å vise til populærmusikkskrivingen kan dette synet illustreres, og på nytt i forhold til Holiday, hvor det blir grepet tak i hennes rå/upolerte klang – som ikke er blitt utsatt for skolering og slik sett manipulert – en klang svært egnet til å fremstille de dramatiske følelsene.

The British singer and teacher and teacher Jan Ponsford is one who has commented that while Holiday's 'phrasing and ideas are great, I don't personally enjoy her sound'. Singer teacher Nanette Natal agrees: "A lot of people might even find her sound offensive, it was raw and it was underdeveloped and wasn't polished but it was so real and so moving and so deep that it hit the very core of you. It was really truth."<sup>359</sup>

Fremstillingen av Holiday illustrerer hvordan det autentiske har blitt konstruert, og da i form av en stemmebruk som kjennetegnes ved fraværet av stemmeteknikk og en upolert/ubehøvlet klang. I lys av Holidays hardt levde liv, blir hun samtidig den perfekte representant for denne romantiske forklaringsmodellen. For slik Frith skriver, ser en at det som gjør jazzvokalistene Billie Holiday til en artist sett ut ifra dette perspektivet, er at hun uttrykte nettopp det hun gjorde, da noe annet var unngåelig for henne, på grunn av hennes mange lidelser.<sup>360</sup> At måten Holiday uttrykte seg musikalsk på, ved at hennes stemmebruk og fraseringer blir knyttet til

---

<sup>358</sup> Frith, 2002:186, Dermed vil en sanger som fremfører en sang av Schubert, gjennom hans karakteristiske tonespråk formidle og uttrykke personligheten til komponisten Schubert, det personlige uttrykket/kvaliteten ligger med andre ord infiltrert i hans komposisjoner. Frith, 2002:186

<sup>359</sup> Crowther/Pinfold 97: 83

<sup>360</sup> Frith, 2002: 186

hennes personlige erfaringer (prostitusjon, stoffmisbruk), finner jeg også eksempel på hos Brackett (2000): "This voice reflects the effects of unhappiness," seem(s) sapped by too much life and too much sorrow[...] it bears poignant witness to her steady deterioration" [...] <sup>361</sup>

### **Ellings "rene" toner og kontekst**

At jeg er påvirket av denne konstruksjonen knyttet til den uøvede/naturlige stemme, både i forhold til klang og teknikk, kan illustreres ved å vise til foregående eksempel 3.5, hvor jeg (med klangen beskrevet som "rå"), nettopp kunne erfare dramatikk, og et direkte umiddelbart uttrykk. Med Friths belysning av klangkonvensjonene, kunne en se at den klassiske klang blir satt opp mot pop-klangen. Når det refereres til de "rene" tonene, tolker jeg det dit hen at med dette menes en tone hvis klangideal tilsvarer det som finnes brukt i den klassiske sang. Mer spesifikk, tenker jeg først og fremst på den klangen som lyder ved bruk av Sadolins neutral-funksjon, kjennetegnet ved resonansen fra hodetone, en resonans som også er lysere i karakter enn brystresonansen med overdrive-funksjonen. I tillegg til hodetone karakter, er den "rene tone" for meg også avhengig av den klassiske tradisjonens vektlegging av en stor åpenhetsgrad på ansatsrørets form, noe jeg finner tilsvarer hva Sadolin kaller en projisert lyd.

Klassiske sangere foretrekker som regel en væsentlig mer projisert lyd end rytmiske sangere. Den projiserte lyd er en viktig del af den klassiske sangs klangideal, blant annet fordi klassiske sangere oftest synger akustisk - dvs. uden elektrisk forsterkning. <sup>362</sup>

Slik jeg redegjorde for i kapitel 1, knyttes en projisert lyd til ansatsrørets form, hvor den forklares ved et mer loddrett strupelokk som fører til større åpning, og lyden får en rundere og mer fremkastet karakter.

Selv om jeg som nevnt kategoriserer ut i fra hvordan sound-begrepet har blitt utformet – som en romantisk konstruksjon – mener jeg likevel ikke denne konstruksjonen har en avgjørende betydning med hensyn til lesningen av Ellings vokaluttrykk. Jeg erfarer at meningstilskrivelsen, det vil si tolkningen av de "rene" tonene som lyder med Ellings vokalbruk, sammen med den tekniske utførelsen, i den forbindelse, også må sees i en videre kontekst. Av de mange forhold som vil påvirke lesningen av toneklangen, vil jeg nevne hvordan valget av harmonisk underlag kan spille en viktig rolle, og ikke minst synes aspektet vedrørende genre å være bestemmende.

---

<sup>361</sup> Brackett 2000: 43

<sup>362</sup> Sadolin, 2003: 153

Med tanke på det første aspektet, kan dette illustreres ved å vise til vokalbruken fra eks. 3.5, hvor jeg med vokalens anvendelse av falsett i avslutningstonen, kunne erfare en ”sår” kvalitet. Tolkningen av denne ”rene” falsett-tonen som ”sår”, må imidlertid betraktes i lys av flere elementer. Et element av betydning i den forbindelse, finnes med den underliggende H<sup>7sus</sup>-akkorden, som ved å tilføre en harmonisk spenning, oppleves som å markere det såre i vokaluttrykket. Et nytt eksempel som viser hvordan vokaltonene kan berøres av andre aspekter, lyder i låtens fire første takter, runde 1., hvor vokalen til tross for sine ”rene” toner, uttrykker en noe mystisk stemning. Assosiasjonen mener jeg må sees i nær sammenheng med pianospillet, og hvordan det farvelegger ved å legge akkordene ut i arpeggio-bevegelser og samtidig betone metningstonen 9 fra Em. Ved at disse ”rene” tonene som omtalt preges av en mollstemt eller en ”sår” karakter, finner jeg at de av den grunn også uttrykker en følelse som inngår i en type smerte, en opplevelse Libby Holman (hos Frith), derimot mente ikke lot seg gjøre.

I forhold til sound-begrepet, må min meningstilskrivelse også sees i lys av aspektet vedrørende genre. For selv om historieskrivningen har fokusert på en romantisk forestilling sett i fremstillinger av Holiday, erfarer jeg samtidig at denne konstruksjonen ikke har stått like sterkt i jazz som innenfor en ’rock/folk’-diskurs<sup>363</sup>. Av den grunn finner jeg at klangaspektet forbundet med de rene tonene til en viss grad også kan oppleves som ”riktige”, da det utgjør en del av arven fra den europeiske delen av jazztradisjonen – også en viktig del av bildet. Ifølge Potter (1998) hadde sangformene før jazzvokalens fremtreden – sett med blant annet den mer deklamatoriske taleaktige sangformen med Crosby og Armstrong – tydelige trekk fra en klassisk tradisjon: ”The pre-jazz singing of minstrelsy and variety theatres seems to have aped aspects of classical singing.”<sup>364</sup> Med Banfield (2000), finnes også denne klassiske influensen beskrevet, representert med de mange musikal-teatrene:

[...] Musical theatre singing in both America and Britain was surprisingly operatic for surprisingly long. Throughout the first half of the century there was never any problem with a low- or middlebrow audience accepting a ‘pure’ soprano voice, [...]

Old-fashioned English-language operetta singing remained popular and accepted both on Broadway and in the West End until well after the Second World War. *Show Boat* itself in the 1928 London

---

<sup>363</sup> En ser også at innenfor denne tradisjonen (singer/songwriter/rock), skrev omtrent alle sitt eget materiale, som forsterket inntrykket om at det var artistens ”personlige stemme” som ble uttrykt gjennom musikken.

<sup>364</sup> Potter, 1998: 197



recordings sounds like a heady confection from old Vienna, and only four years before *Oklahoma!*.<sup>365</sup>

Slik jeg var inne på, anser jeg dette rene klangaspektet også til en viss grad å inngå som en del av vokaljazztradisjonen, et syn jeg mener kan understøttes ved å henvise til Middleton (2000), hvor han beskriver hvordan den ”klassiske” sangformen fortsatte å virke inn på populærmusikk-syngingens hovedstrømninger:

[...] the work of early classical recording stars – notably Enrico Caruso – and ‘light classic’ singers – such as John McCormack – together with related styles in the musical theatres of Broadway, London and other European cities, [...] continued to inform mainstream popular singing [...].<sup>366</sup>

I lys av mine egne lyttererfaringer, mener jeg dette aspektet kan demonstreres ved for eksempel å vise til vokalister som: Tony Bennett, Sarah Vaughan (spesielt ballade-tolkningene), og Johnny Hartmann.<sup>367</sup> Sammenfattet opplever jeg at de rene tonene føles genremessig riktig, da de også har vært en del av jazztradisjonen, i tillegg til den romantiske fremstillingen som setter likhetstegn mellom motsetingene autentisk/uautentisk og uøvet/øvet. Innenfor ’rock/folk’-diskursen derimot, synes den romantiske ideen som omtalt å være mer gjennomført, noe som også må sees i sammenheng med at denne musikkformen hovedsakelig tar utgangspunkt i arven fra country and western og rhythm & blues.<sup>368</sup>

### **Rene toner og ’time’**

Som jeg har vært inne på, kan de rene tonene føles riktig sett i konteksten av genre. På den andre siden, er det samtidig forhold knyttet til de rene tonene med tanke på det tekniske aspektet, som kan synes problematisk, noe som også synes genrebestemt. For den teknikken disse ”klassiske tonene” forutsetter, kan berøre det rytmiske aspektet ved jazzten på en heller negativ måte. Ved at det klassiske klangidealet fordrer, som tidligere omtalt, et lavt innstilt strupehode, kan dette ifølge Potter (1998), gå på bekostning av tekstuttalen, dvs. oppfattelsen

---

<sup>365</sup> Banfield, 2000: 74-75

<sup>366</sup> Middleton, 2000: 31-32

<sup>367</sup> Egenskap av å være et fysisk instrument, kan spørsmål vedrørende sound-begrepet bli problematisk da en klang med mye hoderesonans ikke trenger å være et tegn på at man nødvendigvis er skolert (klassisk), fordi stemmens resonerende egenskaper, dvs. hvordan den resonerer, til en viss grad også er medfødt. En stemme med mye resonans i bihulene, vil lettere gi inntrykk av å passe inn i et klassisk klangideal, hvor ”maskeklngen” er svært favorisert.

<sup>368</sup> Middleton, 2000: 30. Det er dermed ikke sagt at det ikke kan spores en influens fra en klassisk sangtradisjon overhodet. Slik Middleton påpeker, kan den klassiske teknikken også spores med rocke-balladen “[...] the thread connecting Elton John, Barry Manilow, Barbra Streisand and Lisa Stansfield to Al Jolson and even Clara Butt is palpable.” Middleton, 2000: 32

av ordene. Mer spesifikt kan dette forklares ved at vokallydene blir mer ensartet, med et lavt innstilt strupehode, et trekk som videre forsterkes ved sang av høye toner, hvor kjevns åpningsgrad må økes for å beholde klangidealet (den bærende vokallyden), noe som vil senke strupehodets posisjon ytterligere:

The lower larynx position 'darkens' the colour of the voice, but as the base of the tongue is anchored to a bone whose own position is determined by that of the larynx this enriched tone is accompanied by a reduced ability to differentiate vowels. When singing high a singer may need to adopt a wider jaw opening to gain access to additional resonating frequencies, and a lowered jaw facilitates a lower larynx position. The effect of these changes is to generate a special way of 'speaking', one which is not located geographically and which is received as a 'given' in the same way that Received Pronunciation is transmitted.<sup>369</sup>

For å innfri det klassiske idealet om en mest mulig båret vokallyd, kreves det et lavt innstilt strupehode, i det hele tatt en stor åpning på ansatsrøret, det vil si resonanserommene. I denne tradisjonen er det naturligvis vokallydene som er blitt gjenstand for fokus: synger man vokaler er luftstrømmen konstant, og det oppstår ikke brudd i lydproduksjonen, mens med de ustemte konsonantene derimot stoppes luftstrømmen, svingningene opphører og også den klingende lyden. I følge Potter, vil et fritt bevegelig strupehode, i tråd med vanlig tale, derimot gjøre uttalen tydeligere:

In normal speech, and in folk song, the larynx, while free to move within the vocal tract, tends to maintain a relatively high position. Among other things, this facilitates the comprehensibility of words.<sup>370</sup>

Dette sees altså i motsetning til det klassiske idealet som holder fokus på de store resonanserommene. Det er dette tekniske aspektet, som tidligere antydnet, jeg mener kan oppleves problematisk, i forhold til at fokuset på å (be)holde de store resonanserommene, også vil medføre en lengre avstand til artikulasjonsredskapene (lepper, tunge, tenner, osv.), noe som videre kan bidra til en forsinkelse og dermed en unøyaktighet i forhold til den rytmiske presisjonen. Om denne klassiske klangen blir et dominerende element, vil dette kunne hindre fraseringsene fra å bli rytmiske, den kan med andre påvirke "timing". Begrepet *time* ser en ifølge Dybo (2006), ofte blir brukt i swing- og bebop-sammenheng, for å betegne hvordan en musiker forholder seg rytmisk i en fremføringssituasjon. Han beskriver begrepet mer utførlig på følgende vis:

---

<sup>369</sup> Potter, 1998: 192

<sup>370</sup> Potter, 1998: 191-92

Begrepene *time* og *timing* brukes for å beskrive hvor god, eller dårlig, en musiker er til å forholde seg rytmisk til pulsen i en låt. "He's got time" er et superlativ som ofte brukes for å karakterisere en dyktig jazzmusiker 'som svinger.' Timing kan brukes innen frijazz og andre sammenhenger innen jassen, for å beskrive en evne til å plassere fraser, musikalsk mening, på den 'riktige plass' i forhold til den øvrige samhandlingen under en samspillsituasjon.<sup>371</sup>

At en taleaktig måte å forme stavelser, ord og fraser på, var mer egnet til å oppnå følelsen av swing, i motsetning til de utholdte og dannende toner fra en konvensjonell sanger, ble også omtalt tidligere, som en av hovedforutsetningene for utviklingen av den nye sangstilen representert med blant andre Armstrong. Potters beskrivelse av Louis Armstrongs fraseringer med 1947-versjonen av Hoagy Carmichaels 'Rockin' Chair', illustrer hvordan vokalen til Louis er basert på taleformen:

Throughout, Louis' singing is based on speech shapes. From the beginning of his attack until its release each word is energised at the level of the syllable, each syllable given its appropriate weight, and the whole related to tempo. The sum of these factors means that Louis swings [...]<sup>372</sup>

Her må det imidlertid påpekes at denne type forsinkelse ikke skjer i Ellings vokalfremføring, men her brukes heller ikke "hodestemmen" gjennomført (den lyder mest brukt i 1.rundes balladetempo, særlig ved falsettoner), da den opptrer kun som en av mange virkemidler.

### **Too much technique and not enough heart...**

Slik jeg har prøvd å illustrere, må lesningen av klanglige elementer sees i lys av flere aspekter: ikke bare er jeg påvirket av hvordan en autentisk klang er blitt konstruert, men også andre elementer vedrørende kontekst blir viktige for meningstilskrivelsen. Med tanke på det førstnevnte forholdet, viste dette seg for eksempel, at jeg med vokalbruken som ble tillagt en 'distortion'-effekt (beskrevet som "rå"), kunne assosiere følelser av dramatisk art. Med denne opplevelsen av klang, ved at den upolerte klangen også er blitt forbundet med en uskolert vokal, antyder jeg slik på samme tid at han dermed må være en utrenet sanger. Om man holder seg til dette perspektivet, vil Elling, ved at han fremstår nettopp som en svært teknisk sanger, erfares å besitte et vokaluttrykk som går på bekostning av det "sjelfulle".

At Elling har håndverksmessig kontroll over sitt instrument, kan illustreres ved å vise til et bredt utvalg av ulike melodiske/rytmiske fraseringer, store intervallsprang, et stort stemmeomfang, virtuose bop-fraseringer i kor-delen, og skift mellom ulike vokalklanger.

---

<sup>371</sup> Dybo, 2006: 4

<sup>372</sup> Potter, 1998: 98

Ellings teknikk – beskrevet for å være nokså brilliant – trekkes også frem i en 'konsert-blogg', med et innlegg som kommenterer en konsertopplevelse ved "Kuumbwa Jazz Center" i Santa Cruz (26.02.07). Innlegget demonstrerer på samme tid hvordan den bohem'ske forestillingen fortsatt er virksom;

The 39-year-old Chicago native, who is widely considered to be the finest male singer in jazz, is a master at scatting and a genius when it comes to vocalese. He can sing faster than the hottest hiphop star can rap and he easily holds notes that would have other singers gasping for air. One could search through his entire six-CD back catalog looking for technical flaws to his voice and still not come up with enough to fill a tumbler. He's pretty much a superhuman vocalist. Of course, even Superman had one weakness. Elling's kryptonite, oddly enough, is that he might have too much technique and not enough heart. [...] Think of the singers in modern history. Whether we're talking about Billie Holiday and Barbara Streisand or Nat King Cole and Frank Sinatra, they all complemented sheer technical ability with a very "human" element in their music. They were able to make us feel (and believe) their pain as well as their joy in the songs. We identified with their voices and, in turn, felt like they were singing for us.<sup>373</sup>

### **Vokaluttrykk som tydeliggjør det konstruerte i det ekte**

Samtidig som jeg er formet av denne konstruksjonen, erfarer jeg også at det med dagens mange sammensatte vokaluttrykk, synes vanskeligere å tro på den. Jeg blir i større grad enn tidligere bevisstgjort, i forhold til at denne forestillingen *er*, i høyeste grad en konstruksjon. Dette kan eksemplifiseres med 'crossover'-artisten Kristin Asbjørnsen sitt vokalbruk, tidligere omtalt i kap.2. I hennes vokalfremføringer med bandet Dadafon, kan en for eksempel i en og samme låt høre et stort spekter av klanger: lyse, rene "hodetoner" og "rå", upolerte, mørke, til toner med en "beltet" karakter, karakteristisk for vokalbruk innenfor hardrock, og artister som Robert Plant. På hennes solobaserte album derimot, som baseres på tradisjonelle afrikansk-amerikanske spirituals, *Wafaring Stranger – a Spiritual Songbook* (2006), henter hun hovedsakelig inspirasjon fra bluesvokalen, og blant andre Bessie Smith. Denne påvirkningen kan for eksempel høres med vokalens bruk av growl-effekter<sup>374</sup>, en effekt som forklares av Sadolin: "Growl er – ligesom distortion – en forvrængning af lyden, en støj. [...] Growl lyder oftest som en grovere form for distortion".<sup>375</sup>

---

<sup>373</sup> Elling, 2007

<sup>374</sup> Middleton, 1990, nevner også hvordan Bessie Smith bruker "growl", se s. 30

<sup>375</sup> Sadolin, 2003: 175. Ifølge Sadolin forsøker man å sette de "falske stemmebåndene" i svingninger, men da disse i motsetning til "de ekte" stemmebåndene ikke er forskydelig (forskyvelig) bli ikke lyden klangfull (sonor), men grov og uregelmessig. Sadolin, 2003: 175

Med disse uttrykkene blir det svært tydelig at alle klangene – også de som knyttes til ”de naturlige” og upolerte – dreier seg om teknikk (effekter som growl). Stemmen fremstår på denne måten i større grad som et instrument mottakelig for manipulering, noe som videre (setter spørsmål tegn ved) rokker ved forestillingen om at det er artistens lidelse, og hardt levde liv, som blir uttrykt gjennom stemmen – ikke til å unngå for artisten, på grunn av egen lidelse.

I tråd med dette, vil jeg vise til et historisk eksempel, hvor det var nettopp det konstruerte aspektet ved denne forestillingen avantgarde-rocken ønsket å belyse, med sitt motsvar til autentisitetstankegangen. Starten på denne motbevegelsen fikk man ifølge Danielsen (1996), med den psykedeliske rocken (punken) på 60-tallet, som senere ble etterfulgt av 70-tallets glam-artister, og fashion-punk på 80-tallet. Artistene har prøvd å avgrense seg fra det kommersielle, men uten å forankre det autentiske i røttene og tradisjonen. Ved blant annet å synliggjøre image, spille på utvendighet, og leke med identitet – de satte seg selv i scene – stiller de spørsmål ved autentisitetbegrepets troverdighet.<sup>376</sup>

Slik jeg tidligere har gjort rede for, har rockeideologien vært svært opptatt av denne autentisitetstankegangen. I boken *Music for Pleasure* (1988), skriver Frith hvordan artisten Bruce Springsteen i særlig grad har blitt ansett for å representere ”The real Thing”. Springsteen fremstår som en modell med musikalsk integritet, en modell det ikke er mulig å diskutere i termer som gjelder økonomiske beregninger. En ser slik at den mest populære handelsvaren innen pop-industrien for tiden, ”The Springsteen Live Set,” står for prinsippet om at musikk ikke bør være en vare. Og det er nettopp denne forakten mot suksess, et syn som fremstiller en aura av ”artistisk renhet” (også forfektet av Winton Marsalis), som gjør han suksessfull.<sup>377</sup> I lys av dette paradokset ser en at Springsteen, som representant for den romantiske forestillingen, hvor liv og verk henger nært sammen, er et konstruert image. Frith illustrerer dette ytterligere ved å se nærmere på hans visuelle fremtreden: ”Bruce Springsteen is a millionaire who dresses as a worker. Worn jeans, singlets, a head band to keep his hair from his eyes [...] .”<sup>378</sup>

---

<sup>376</sup> Danielsen, 1996: 27

<sup>377</sup> Frith, 1988: 95-97

<sup>378</sup> Frith, 1988: 95

Det gjennomførte aspektet ved stjernens ”enkle” image, forsterker i tillegg inntrykket av at dette er en konstruksjon, et spill. For Springsteen er også ikledd scenekostymet (dvs. arbeidsklærne), til hverdags, i frykt for å bli ”oppdaget” som lukseriøs, eller overdreven.<sup>379</sup>

Med avantgarde-bevegelsen, fikk man som nevnt en kritisk belysning, hvor man nettopp søkte å tydeliggjøre det konstruerte aspektet. Dette kan demonstreres ved å vise til David Bowie, en av bevegelsens hovedfigurer, med tanke på hvordan han iscenesatte seg selv. Dette finner jeg gjengitt med Frith/Straw/Street (2001), hvor de skriver at Bowies filmroller har vært et like bevisst valg, som hans mange scene-personligheter. Over en tiårsperiode, fra begynnelsen av 70-tallet og ut, ser en at han ikledde seg en rekke ”roller”:

[...] Bowie moved from glam rock (*Hunky Dory*, *Ziggy Stardust*, *Alladin Sane*, *Diamond Dogs*) to white soul (*Young Americans*, *Station to Station*) to Euro electronica (*Low* and *Heroes*) before settling for a kind of intelligently playful eclecticism (*Scary Monster And Super Creeps*).<sup>380</sup>

I tråd med Bowies iscenesatte personligheter, finner en også at hans vokalbruk representerer det kunstferdige, et maniert uttrykk med tanke på hva som ble ansett som normen innenfor rock. David Bowie brukte, ifølge Moore (2001), tidlig på 70-tallet i sin ”rock-fase”, en anspent, presset (’strained’) stemme, men senere samme tiår utviklet han derimot en rik (’full-throated’), nesten skolert vokalstil som han siden har beholdt.<sup>381</sup> Med denne rike stemmebruken, inspirert av punk, anvendte han en stemmebruk som sjelden var å høre i rock. For som omtalt, har den ”uøvede” stemmen vært viktig innenfor rockeideologien, da den betegner ’autentisitet’ og naturlighet, i motsetning til den skolerte stemmen, som betegner noe unaturlig da den har blitt manipulert med (f. eks. så er stemmen frembrakt for å nå over de store orkestrene).

I lys av disse virkemidlene ønsker Bowie, slik Danielsen har formulert det (1996) ”å avsløre det falske i det ”ekte” rockeimaget, dvs. å synliggjøre dobbeltheten i rocken. Men han benekter ikke dermed verdien av et autentisk uttrykk eller muligheten av den grunn.<sup>382</sup> I forlengelsen, ser en i følge Danielsen, at en slik erklært og bevisst ikke-naturlighet faktisk kan representere en autentisk ikke-autentisitet.<sup>383</sup>

---

<sup>379</sup> Frith, 1988: 96

<sup>380</sup> Frith/Straw/Street, 2001: 198

<sup>381</sup> Moore, 2001: 49

<sup>382</sup> Se også Frith/Straw/Street, 2001: 138

<sup>383</sup> Danielsen, 1996: 28

Slik jeg har prøvd å belyse det, så fikk man med avantgarde-bevegelsen, kritiske blikk og en synliggjøring av hvordan det tilsynelatende ”ekte” uttrykk, i egenskap av å være et resultat av sosiale konstruksjoner, ikke kan betegnes å være mer ekte enn de uttrykk ansett som ”falske”. Dette synet samsvarer med Moore (2000) sin forståelse, gjort rede for i kap. 1, som mener autentisitet er et anliggende basert på tolkninger, skapt og kjempet for innenfor en kultur. Det er for eksempel kun når et bestemt publikum har lært å tolke de særegne ikke-verbale lydene til Springsteen som noe betegnende for hans ærlighet, og lært å sette pris på dette uttrykket, at han kan sies å bli tillagt autentisitet.<sup>384</sup> Autentisitet er slikt sett ikke en kvalitet som finnes i en bestemt kombinasjon av musikalske lyder, men det er en konstruert kvalitet skapt i den enkeltes lytteakt. Ved at jeg som lytter blir bevisstgjort, i forhold til at det autentiske er en konstruert verdi – enten det er med Bowies – eller dagens sammensatte vokaluttrykk – finner jeg av den grunn, at det samtidig blir lettere å stille seg spørrende: er det slik at de skolerte og rene tonene er mindre ekte enn de uøvede, upolerte tonene?

### **Dada og Popart – ett angrep på den individuelle kreativitet**

Med tanke på hvordan avantgarde-bevegelsen ønsker å bryte opp i de ordinære fremstillingene, hvor de setter spørsmåltegn ved verdiene som ligger til grunn for kategoriseringene (hva som er ekte, hva som er falsk), forslår de samtidig andre alternative tenkemåter – ikke bare én fortelling.

I fortsettelsen ser en at utviklingen av denne motbevegelsen med rock påbegynt på 60-tallet, må sees som en del av en større tendens, i tråd med fremveksten av en motkultur funnet innenfor flere områder av kunsten. Dette belyses mer inngående av Bruce Tucker, hvor han i artikkelen ”Tell Tchaikovsky the News”: Postmodernism, Popular Culture, and the Emergence of Rock ’N’ Roll” (1989), skriver hvordan fremveksten av en motkultur (’counter-discourse’) på midten av 50-tallet, ikke kun må betraktes som en stil eller den siste trenden i det uendelige opprøret til modernismen, men som en *historisk tilstand*.<sup>385</sup>

På 50-tallet sees dette ifølge Tucker illustrert med kunstnere som: Robert Rauschenberg og Jasper Johns reaksjon mot abstrakt ekspresjonisme<sup>386</sup>. ’Beats-poetene’ svarte mot den høye litterære modernisme, og John Cage mot forestillingen om den opphøyde komponisten. I dette motsvaret, et angrep på det offisielle, bekreftende og ensartede innhold

---

<sup>384</sup> Moore, 2000

<sup>385</sup> Tucker, 1989: 272

<sup>386</sup> Abstrakt ekspresjonisme: samlebegrep for de ulike nonfigurative retningene innenfor maleriet i 1940-, 50- og 60-årene. Farge, form og maleteknikk er de eneste uttrykks- og meningsbærere. Krauß, 2000:120

funnet med modernismen, glimter man ifølge Tucker det postmoderne. I 60-årene ble det videre gjort et forsøk fra kunsterlinjen Duchamp-Cage-Warhol, med å gjenopplive ideene til avantgarden som et virkemiddel mot den offisielle modernismen fra 50-tallet.<sup>387</sup>

Med avantgarden må det her påpekes at det siktes til den historiske avantgarden. Ifølge Sarup (1988), hevder Peter Bürger i boken *Theory of the Avantgarde* (1984), at det innenfor modernismen fantes uforenelige motsetninger, og det må dermed skilles mellom retningene *klassisk modernisme*, og den *historiske avantgarden*. For som beskrevet innledningsvis i kap.3, setter Bürger nemlig den klassiske modernismen inn i et borgerlig paradigme om den autonome kunsten. Den historiske avantgarde-bevegelsen sees ifølge Bürger representert ved dadaistene og surrealistene på 20-tallet. De ønsket å avskaffe den autonome kunsten, som skapte et skille mellom kunst og liv – ”the disjunction of life, individual production, and individual reception as distinct from the former” – og ville derfor ut av kunstinstitusjonen<sup>388</sup> som marginaliserte kunsten og umuliggjorde kritikk, for å skape en ny livspraksis.<sup>389</sup>

Avantgardens ideer, skulle som omtalt komme til å øve stor innflytelse på 60-tallet, hvor en ser for eksempel at ’popart’-bevegelsen med sin figurative billedfremstillingen viderefører arbeidet til Rauschenberg. Bevegelsen baserte sin billedfremstilling på konsumerisme og populærkultur, og hevdet slik at det ikke fantes noe skille mellom god og dårlig smak. Dette ga en slags validitet til en ny type ikonografi som var basert på hverdagskulturen, hvor det ble gjort bruk av tegneseriebøker, reklame, emballasje, osv. Pop-art ble ansett for å være en etterkommer av Dadaisme, fordi den også hadde et ønske om å sjokkere eller avvise de innbilte høyere idealer til mer intellektuell kunst, og den omfavnet bruken av reproduksjon og vanlige gjenstander på en måte som hadde likheter med Duchamps ready-mades.<sup>390</sup>

Bürger beskriver i den sammenheng hvordan Duchamps ready-made kalt *Fountain*, ble brukt som et radikalt redskap for å bryte med kunstinstitusjonen. I det Duchamp signerte den masseproduserte bruksgjenstanden, et pissoar, gjorde han den til et redskap for opprøret med kunstmarkedets krav om den individuelle kreativitet, og gjorde samtidig narr av det

---

<sup>387</sup> Tucker, 1989: 273-274

<sup>388</sup> Det fremste kjennetegnet ved den moderne kunstinstitusjonen, er forestillingen om autonomi: forestillingen om at kunsten utgjør en selvstendig og selvlovgivende sfære eller en egen institusjon i samfunnet, en institusjon med sin egen rasjonalitetsform – dømmekraftens. Den autonome kunstinstitusjonen inkluderer også de konkrete kunstbygningene og publikum, kritikere, kunstverk, kunstutdannelse o.l. Gran, Anne Britt (2001).

<sup>389</sup> Bürger, 1984, 53-54

<sup>390</sup> Chivers, Ian 2005



borgerlige samfunnet, hvor signaturen ble mer betydningsfull enn kvaliteten på selve verket.<sup>391</sup>

En av de største eksponentene for pop-art bevegelsen var den amerikanske maler, grafiker, og filmskaper Andy Warhol (1928-1987). Ikke bare anvendte Warhol produkter fra den industrielle massekulturen som for eksempel Coca cola-bokser og Campells suppebokser, men de ble også serieprodusert på samme måte som disse. Seriegrafiet (silketrykk) ble det foretrukne mediet, hvor han blant annet lagde trykk av fotografier med kjente filmstjerner. Med dette oppnådde han en mekanisk repetisjonsprosess med pointert avstand mellom kunstverk og kunstner.<sup>392</sup>

I lys av tendensene med 50- og 60-tallets motkultur, fikk man, som vist, begynnelsen på selvkritikk, hvor angrepet særlig ble rettet mot et samfunnet som fremelsket myten om den gudbenådede kunsteren, med stor K – geniet med den individulle kunsterstemmen. Disse ideer gjenspeiler seg nettopp i avantgarde-rockens visjoner, med dens motsvar til den romantiske autentisitetstankegangen.

---

<sup>391</sup> Bürger, 1984: 51-52

<sup>392</sup> *Hjemmets store leksikon*, 1989: 44, Krauß, 2000: 114-116



## **Vokalkor**

Etter at jeg nå har prøvd å vise hvordan vokalbruken til Elling kan sies å dekonstruere uttrykket både i forhold til hva som har vært ansett som en autentisk stemmebruk, og jazzens forståelse av en individuell sound, vil jeg videre prøve å eksemplifisere hvordan dette uenartede preget i vokalen også kan være noe av det som er karakteristisk for scat-sangen med utgangspunkt i den lengste vokalkor-delen. Denne opplevde heterogeniteten knytter jeg som nevnt først og fremst til referanser hentet fra de ulike stilarter innad i jazzen. I dette mangfoldet, hørt med den lengste improvisasjonsdelen knytter jeg ulike typer assosiasjoner: fra det sarte og lyriske, til det energiske bop-pregede i retning Jon Hendricks, og det livsglade og pulserende fra latinrytmene.

## **Språklydene og dens assosiasjon**

I artikkelen “Louis Armstrong and the Syntax of Scat” (2002), undersøker Brent H. Edwards med et kritisk blikk forklaringen av scat forstått som “nonsense”, eller som vokalimprovisasjon med meningsløse stavelser. Han stiller spørsmål om det faktisk er slik at scat mobiliserer språklige fragmenter, uten hensyn til mening?<sup>393</sup> Jeg vil senere i kap. 5 belyse scat nærmere i forhold til noe som går frem av Edwards 2002, med tanke på hvordan scat jobber med eller på det vokale spillet ved at det smelter ordene, og på denne måte bærer med seg en ekspressiv mulighet, hvor de uhørte lydene kan sies å endelig komme igjennom.<sup>394</sup>

I min eksemplifisering av det uenartede uttrykket i vokalimprovisasjonen finner jeg imidlertid at Edwards er inne på et interessant aspekt med tanke på hans belysning av hvordan valget av det fonetiske materialet – med de ulike valg av fonemer og kontrastene disse medfører – kan påvirke erfaringen av improvisasjonens karakter. Mer bestemt i tråd med Edwards ser en at vi i forhold til scat-synging bør kunne snakke (mer bestemt om), ikke bare det syntaktiske [syntax]<sup>395</sup> – da musikalske betydning er uløselig forbundet med den sosiale konteksten – men om mulighetene for meningsdannelse som ligger i de spesielle retoriske valgene innenfor en sort musikalsk fremføringstradisjon. Edwards argumenterer for dette synet ved å vise til at en legatofrase med myke tunge fonemer<sup>396</sup> som “La loo la loo lo”, såkalte labiale fonemer, synes å bære et fullstendig annerledes spenn av betydninger, enn et

---

<sup>393</sup> Edward, 2002: 622

<sup>394</sup> Edward, 2002: 648-49

<sup>395</sup> Syntaks betyr; musikalsk struktur, setningslære. Fremmedordbok blå ordbok, 2000

<sup>396</sup> fone 'm, [...], språklyd, oftest om minste lyden-het med betydningsskillende[...] funksjon uten egen betydning;[...].” Fremmedordbok blå ordbok, 2000

skarpt løp med frikativer okklusiver (lukkelyder), og åpne vokaler som; “Shoop be doop”.<sup>397</sup> Dette poenget mener han kan illustreres ved å foreta en sammenligning av scat korene til Betty Carter og Carmen McRae på innspilingen av “Sometimes I’m Happy,” *The Carmen McRae-Betty Carter Duets*, hentet fra Great American Music Hall Records, 1988. Når disse to sangerne utveksler fire-takters perioder med scat, tar denne konversasjonen form igjennom forskjellige sorter av fonemiske valg og kontraster som gir motspillet i deres improvisasjon tekstur og retorisk form.

I sine undersøkelser av hvordan mening skapes innenfor instrumental jazz har ifølge Edwards, Berliner, Monson og Brian Hatcher merket seg utbredelsen av ”fortellingsmetaforen” blant musikere. De hevder slik at dette medfører at improvisasjon er syntaktisk strukturert bestemt ut i fra sosiale måter, selv om dens referanser ikke er spesifikk. Han skriver at en kan tilnærme seg dette aspektet ved å lese om Billie Holidays opplevelse – hentet fra selvbiografien *Lady Sings the Blues* (1956) – av Louis Armstrong, slik han lød over grammfonen på Alice Dean’s bordell:

I remember Pop’s recording of “West End Blues” and how it used to gas me. [...] I didn’t know he was singing whatever came into his head when he forgot the lyrics. Ba-ba-ba-ba-ba-ba and the rest of it had plenty of meaning for me – just as much meaning as some of the other words that I didn’t understand. But the meaning used to change, depending on how I felt.<sup>398</sup>

Edwards påpeker også at dette utsagnet antyder ulik betydning knyttet til mottakelse: [...]”the meaning used to change, depending on how I felt”. Det antydes her at scats urefererbare syntaks blir ledet igjennom eller tatt opp av lytterens emosjonelle disposisjon.<sup>399</sup>

I forhold til Ellings scat-kor finner jeg, slik Edwards var inne på at valget av det fonetiske materialet nettopp påvirker min opplevelse av improvisasjonens uttrykk. Jeg vil belyse hvordan jeg opplever vokalkoret som uensartet med hovedvekt på stavelsene og deres lyder – hva de oppleves å uttrykke – men jeg vil også berøre andre aspekter da lydene opptre i interaksjon med de melodiske og rytmiske fraser for øvrig og ulike virkemidler i komp.

Elling innleder koret med å legge en lang luftigfylt tone på 9’eren i Em, på stavelsen”Da-”, se eks 4.1. Styrken holdes igjen, når han her bruker det Sadolin ville kalt en nøytral funksjon med mykt lukke. Klangene virker lys, og lyder nesten litt naivistisk, som en

---

<sup>397</sup> Edward, 2002: 623. Ifølge Endresen (1996) kjennetegnes en frikativ ved at den blir uttalt uten et fullstendig lukke i talekanalen, men lukket er så kraftig at det oppstår hørbar friksjon når lufta blir presset forbi innsnevringa (på artikulasjonsstedet). En lukkelyd blir uttalt med et fullstendig lukke i talekanalen. Poenget er at det skal være et lukke i munn, svalg eller glottis. Endresen, 1996:152

<sup>398</sup> I Edwards 2002:624, første gang i Billie Holiday, *Lady Sings the Blues*, 1956: New York, 1984: 10.

<sup>399</sup> Edward, 2002: 624

ung guttestemme. Også den synkoperte frasen med stavelene “sa-sa-sa” gir et mykt, og i tillegg et noe sensuelt uttrykk.

#### Eksempel 4.1 Første del av vokalkor – lyrisk/mykt

Vokal

Da da-da - sa - sa - sa  
 sa - bi - di - bo - so - bi - di - bo - so  
 so - bi - di - bo - so - bi - di - bo - do - do - do - so - do - do - be - do  
 Da - da - da o - ve - ve sa bi - du - da - a - ba - v.  
 sa - bu - da de - je - to - se - bue - dø - bo - sep - bue  
 e do - pa - sa - ba - da si - sa - sa - ba - bi - dell - ja - ba - ø - rá - da - bi  
 ja - m - ba - lom - ba - bi - ø - wa - i - av

Denne frasen gir meg sterke assosiasjoner til trompetist og vokalist Chet Baker, både med tanke på uttrykk og stavelser. At Baker ofte gjorde bruk av stavelsen ”d” i sine improvisasjoner er noe jeg selv har erfart i øvelse med å ”plukke” nettopp disse korene. I tillegg forsterkes referansen til Baker med toner jeg vil beskrive som ”cool” og ”bakoverlente”, da Elling innleder frasen med en lang vibrato-fri tone, og en litt utydelig, sløv

artikulasjon. I *Chet Baker's greatest scat solos*, (1995) skriver Bastian/Alexander i denne sammenheng at det i Bakers scat vokabular finnes en dominerende bruk av stavelser som begynner med konsonanten "d". Bastian fant i sin undersøkelse av 9 melodier, tjufire varianter av stavelser begynnende med bokstaven "d". Stavelser som startet med "b", "e", og "y", derimot fantes sjelden. Videre brukte Baker dette samme vokabularet opp igjennom hele sin karriere.<sup>400</sup> Eksempler fra boken er: "duh dih - duh deh - dut deh -, det deh." Stilistisk hørte Bakers musikk ifølge Opsahl til den såkalte 'West Coast'-jazzen. Disse musikerne, som hadde sin base i Los Angeles, var svært inspirert av samarbeidet mellom Miles Davis og Gil Evans fra *Birth of the Cool*-innspillingene. En av gruppene som nøytt stor popularitet var Gerry Mulligans pianoløse kvartett med Chet Baker. Trompetspillet til Baker karakteriseres som lyrisk og neddempet, mens han som sanger var kjent for et personlig og lavmælt uttrykk.<sup>401</sup>

Årsaken til at jeg som nevnt assosierer stavelserne "sa-sa-sa", med noe sensuelt mener jeg kan skyldes at bokstaven "s" gir en perkussiv assosiasjon. En ser at i forhold til en fonetisk beskrivelse (læren om språkljudene), hentet fra Vanvik sin *Kort innføring i Fonetikk*, (1983) klassifiseres konsonanten<sup>402</sup> "s" som en frikativ.<sup>403</sup> Denne frikativten blir også kalt, når den er ustemt, en hvislelyd, hvor det her er en meget smal passasje for luftstrømmen mellom tungebladet og gommen.<sup>404</sup> Coker/Baker (1981), er også inne på at bruk av "s", kan gi et perkussivt uttrykk: "The sh imitates the sound of a drummer's brushes pushing against the drum head (snare), and is a lush sound for ballads."<sup>405</sup>

Videre i vokalkoret beholdes det lyriske preget, men forandring av stavelser og et mer artikulert uttrykk gjør at Baker-assosiasjonen opphører. Fra takt 4, holdes styrken på mp og vokalen starter med å utvikle en ide, med kvint bevegelsen fra lille h til enstrøken f, for deretter å bevege seg en sekund ned. Dette melodiske motivet blir videreført og bearbeidet, og ikke bare det melodiske og rytmiske er del av samme ide her, men også ordlyden i stavelserne er beslektet. Eksempel på dette er: "Så-bo-si-fi," og "so-bi-di-bo," og takt sju's "so-bi-di-bo-bo," med neste takts "so-bi-di-bo-bo." Med opptakt til takt 9. kommer en ny ide eller en

---

<sup>400</sup> Bastian/Alexander, 1995: 4

<sup>401</sup> Opsahl, 2001: 108-109

<sup>402</sup> "I følge den "klassiske" definisjonen av konsonantlyden skal den ha en eller annen innsnevring i passasjen for luftstrømmen. Det kan være en trang passasje, slik at det oppstår en friksjonslyd (f.eks. /s/), eller det kan helt lukke for luftstrømmen (f.eks. /p/). Luften kan også gå ut gjennom nesene (f.eks. /m/)". Vanvik, 1983: 28

<sup>403</sup> Ved artikulasjon av frikativene er passasjen for luftstrømmen så trang at det oppstår hørbar friksjon. "Frikativene er vanligvis orale, dvs den bløte gane er hevet, slik at luften går ut gjennom munnen. De kan være både ustemte og stemte." (f, v, ð, θ, s, z, osv). Vanvik, 1983: 33

<sup>404</sup> Vanvik, 1983:46

<sup>405</sup> Coker/Baker, 1981:65

variant av den samme, med stavelser: ”Do-do-do-do,” og videre ”so-do-do-be(ø)-do(ø)-da-da-do-o-ve(ø)-ve(ø)-så-bi-du-da-a-bav.” Dette partiet domineres av stavelsen ”bo”, og jeg merker meg at vokalen<sup>406</sup> ”o”, blir uttalt mot lyden ”u”. Denne vokalen karakteriseres som en fortunge (fremre) vokal-type med liten åpningsgrad, og kan bidra til å tilføre uttrykket en litt lys klang, (da en fremre vokal klinger i bihulene) og et noe tilbakeholdt preg (skaper mindre resonans enn f.eks en åpen vokal ”a”).<sup>407</sup> I tillegg finner jeg i dette et melodisk preg, med myke legato fraser som binder tonene sammen.

Med de tre siste tonene får jeg inntrykk av at improvisasjonen antyder ett nytt mer pågående og råere uttrykk. Elling går fra å bruke mye ”o” og ”e” til og avslutte frasen med den åpnere vokalen ”a”, dette samtidig som han går ned i tonehøyde, på en lille a. Dette uttrykket følges opp fra takt 13 hvor vokalen går opp i styrke, og det skjer en utvikling ved at en rekke nye og ulike stavelser nå blir tatt i bruk (og kombinert) i en og samme frase, noe som tilfører en energisk kvalitet. Særlig intensiveres ”koret” i opptakt til takt 14, hvor rytmeseksjonen tydelig følger opp vokalens initiativ ved å henge på med en økt markering i cymbaler under den synkoperte frasen som synges på stavelsene: ”sep-bve-do-bø,” og ”-sep-bve-do-pa.” Ellings valg av stavelsen ”-sep”, som han bruker begge ganger før han går inn i en synkope på ”bve”, gjør at synkopen oppleves som særlig tydelig, fordi konsonanten ”p” har en bortimot eksplosiv karakter, også etterfulgt av en ”b” med samme karakter, da de begge blir kalt plosiver. I følge Arder dannes plosiver ved å lukke fullstendig av for luftstrømmen. Videre bak dette lukket presses luften sammen til et overtrykk og når lukket sprenges, strømmes luften ut med en kort eksplosjonsaktig støy.<sup>408</sup> Ved at stavelsen ”v” følger etter ”b”, bidrar dette til at kontrastene fremheves, og videre finner jeg at ”e” vokalen som følger etter frikativten med ”v”-lyden (dvs. den skaper hørbar friksjon på artikulasjonsstedet) virker som en forløsende ordlyd og forsterker slik ”den flytende”virkningen av en synkope. I neste frase fra takt 17, utvikler Elling uttrykket videre. Han tar igjen bruk av nye ordlyder, og ved at det nå finnes et enda større mangfold og stadige skift i en og samme frase, fremheves det energiske ytterligere. Strekket på denne frasen er lengre i varighet og klangen i stavelsene virker tøffere med sine mange åpne vokaler (vokaler som gjør det lett å oppnå mye resonans og styrke); a, æ, å, ø. Ved at Elling på de siste tre tonene av frasen går ned i register og

---

<sup>406</sup> ”Den ”klassiske” definisjonen av vokallyden krevde at den skulle være en stemt lyd (stemmebåndvibrasjon), og at passasjen for luftstrømmen ut igjennom munnen skulle være så åpen at det ikke påsto noen friksjonslyd. Passasjen ut gjennom nesen skulle være stengt ved løfting av den bløte gane.” Vanvik 1983: 19

<sup>407</sup> Se Arders klassifisering av vokalene under avsnittet ”vokalens uttrykk som ressurs”

<sup>408</sup> Arder, 2001: 159

samtidig anvender de åpne lydene ”wæ-vi-av”, opplever jeg at vokalen går i retning mot et mer heftig og energisk uttrykk, et uttrykk som bare forsterkes med den etterfølgende fraseringen, se eks 4.2.

#### Eksempel 4.2 “Bop-referanse”

Med denne fraseringen opplever jeg at en ny del av vokalkoret tar til, da de påfølgende fraseringene (eks. 4.2) oppleves som en motsetning til utformingen fra eks 4.1. De fremstår som en tydelig stilistisk referanse til jazzens bop-periode, med de virtuose skala-baserte (vertikal tilnærming) improvisasjons-løpene. Bop-stilen har blitt betraktet både som en motreaksjon mot swingen, og en videreutvikling av den. Dens utvikling er blitt uløselig knyttet til to navn: Dizzy Gillespie og Charlie Parker.<sup>409</sup> Stil-aspektene i bop preges blant annet av langt mer komplekse harmoniske og rytmiske mønstre enn hva som finnes med swing.<sup>410</sup>

I forhold til periodeinndeling skriver Opsahl (1995) at i swing og jazzens før det, ble fraser gjerne påbegynt med taktens sterkeste slag, det vil si på 1’ern og 3’ern. Fraseringene bygget dessuten på melodians perioder, det vil si 4 og 8 takters perioder. I bop prøver man å bryte med dette, fraser blir innledet på svake taktslag og periode følelse brutt ned ved å starte soloen midt i perioden og binde over til neste periode.<sup>411</sup> Mange av disse stilaspektene mener jeg kan finnes i eks 4.2, hvor frasene preges av en harmonisk og rytmisk kompleksitet, med dens bruk av kromatikk, og lange linjer. En ser at disse linjene her kjennetegnes av raske løp, med vekt på jevne 8-og 16-deler, noe som ifølge Opsahl er et fremtredende element ved bop-

<sup>409</sup> Molde, 1995: 17

<sup>410</sup> Opsahl, 2001:111

<sup>411</sup> Opsahl, 1995:53-54



soloer.<sup>412</sup> Med tanke på brytningen av den vanlige periodeinndeling finner jeg også dette eksemplifisert i takt 21., hvor vokalen skaper en tung 4'er da 16-delstriolen kommer på slaget, etterfulgt av en mer lett 1'er men tung 2'er i takt 22 – dette gir slik følelsen av at rytmen blir snudd. Det må også påpekes at det er med vokalens utforming jeg i særlig grad finner bop-referansen, da kompetes groove, og akkord-underlag ikke er forandret fra det jeg finner tidligere i låten, videre forekommer det heller ikke endring med hensyn til tempo, da kompet ikke spiller i "double time".

Lesningen av bop assosiasjonen, kan heller ikke sees atskilt fra de anvendte stavelsene so-dl-de-ba, shu-dl-i-bap, shu-dl-de-bap, osv., da jeg finner disse svært karakteristisk for stilen, noe som blant annet kommer av praktiske årsaker da disse lydene er egnet for et hurtig tempo. I lys av dette ser en at bopens etos lød: "speed at all coast", og at onomatopoetika til stilens kallenavn – først "rebop" eller "bebop" senere forkortet til "bop" – dermed var svært så passende.<sup>413</sup> Etter Coker/Baker (1981) påpekes det videre at konsonantene "d" og "b", er en god perkusjons lyd for sangere, på grunn av tungens plassering som tydeliggjør attacket til enkelt-toner og rytmiske fraser.<sup>414</sup>

I dette partiet forsterkes som sagt intensiveringen av uttrykket, hvor Elling nå også går fra å anvende en nøytral funksjon i vokalen til å i større grad ta i bruk en overdrive-klang. Den energiske karakteren bygger seg her ytteligere opp hvor vokalimprovisasjonen utvikles mot et høydepunkt, hvor den "tar av" i form av en nesten eksplosjonsartet scat. I tillegg til de hurtige vokal-løpene, lyder det ved toppunktet en særlig kraftig og "rå" vokal-klang. Denne klangen kan beskrives ut fra funksjonen overdrive, men fordi den er tillagt en kraftig distortion (frembrakt av et twanget epiglottis-horn) oppleves den heller – også på grunn av sitt skrikende preg – å kjennetegne funksjonen kalt belting. I lys av disse virkemidlene finner jeg at det er en fandenivolsk karakter som betones i dette partiet.

Med påfølgende fraseringer se eks. 4.3, bygger Elling på nytt opp til et klimaks, men denne gang fremheves et dramatisk latin-inspirert uttrykk, et uttrykk som også tidligere har vært sterkt antydnet med bruk av blant annet den rytmiske figuren som høres i overgangene mellom rundene. (fig. 3.1)

---

<sup>412</sup> Opsahl, 1995: 54

<sup>413</sup> Gioia, 1997:202

<sup>414</sup> Coker/Baker, 1981: 62

### Eksempel 4.3 Repetisjon og sekvensering med dramatisk fullstemmebruk

VOKALKOR  
SISTE DEL

The image shows a handwritten musical score for a vocal choir, consisting of three staves. The first staff starts at measure 29 and ends at measure 31. It features a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/8. The lyrics are: "sá - ba - a - sá - bæ æ - i - a - smæ - sa e - ri - æ - sa - ba - æ - ri - e - sa - ba - ø - e - u - swi -". Above the staff, there are performance markings: a dynamic marking of *f* at measure 29, a key signature change to one sharp (F#) at measure 30, and a dynamic marking of *ff* at measure 31. The second staff starts at measure 33 and ends at measure 37. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/8. The lyrics are: "u - m - swi - u - m - swi - u - m bi - ri - dit sa - ba - dwi - i - du - n - dwi - ja - do - o - a". Above the staff, there are performance markings: a dynamic marking of *f* at measure 33, a dynamic marking of *ff* at measure 34, and a dynamic marking of *f* at measure 37. The third staff starts at measure 36 and ends at measure 37. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/8. The lyrics are: "a - na - na - n - ba - ba - da - o ba - sap - sap - sa!". Above the staff, there are performance markings: a dynamic marking of *f* at measure 36 and a dynamic marking of *f* at measure 37. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Han tar igjen bruk av ordlyder som preges av andre og nye klanger, hvor disse også endres i takt med nye improvisasjons-idéer. Frasen innledes med ett melodisk motiv – preget av intervallsprang blant annet opp til tritonus – hvor scat stavelserne kjennetegnes av en utstrakt bruk av vokaler, spesielt de med en stor åpningsgrad, som f.eks: “Så-ba-a-så-bæ,” ”æ-i-a-smæ-sa,” ”e-ri-æ-sa-ba-æ-ri” og ”e-sa-ba-ø-e-u-swi.” Denne utformingen mener jeg danner et klart motstykke til bop-frasenes hurtige løp med de mer perkusjonistiske stavelserne, ”du-dl-de-l-du-l-di-l-du-l,” ”de-l-du-ko-de-l-bap.” I takt 29, setter kompet inn den synkoperte gjennomgangsfiguren som repeteres ut improvisasjonen. Ved at Ellings vokal ligger over med jevne åttedeler skapes en polyrytmisk effekt. I tillegg høres en rytmisk forskyvning ved at vokalen i takt 32 – som også er starten på et nytt motiv – aksentuerer den siste åttedelen slik at betoningen blir tung, en forskyvning som fortsetter ved at dette motivet gjentas to ganger alle med betoning på første åttedel. Det oppstår med andre ord på nytt en følelse av at den rytmiske betoningen snur. Fra takt 35, lyder igjen en ny ide som og repeteres, men nå forsterkes intensiteten ytterligere ved at Elling på å stavelserne “sa-ba-dwi-i-du-n” legger til en distortion på overdrive-klanger, (for det er også funksjonen overdrive som dominerer i dette partiet av improvisasjonen.) Deretter trer nye og mykere lyder frem med den synkoperte frasen ”do-o-a-na-na-n.” Her finner jeg at vokalens skifte til den nøytrale funksjonen og bruk av mye nasaler (“n”) i stavelserne, gir assosiasjoner i retning et mer pop-preget uttrykk. Men

med avslutningen i siste takt ser vi at lydene igjen endres, til de perkusjon-baserte ”ba-sap-sap-sa,” svært passende for å sette koret punktum.

Sammen med improvisasjonsfrasenes mange ulike melodisk og rytmiske motiv gjør Elling, som forsøkt demonstrert, bruk av et svært rikt repertoar med hensyn til scat-stavelser. Han tar i bruk ett betydelig antall med ulike fonetiske lyder, hvor de fleste konsonanter og vokaler tas i bruk, kombinert på ett utall av måter. Slik jeg også har vært inne på, opplever jeg at vokalkorets uttrykksmessige forandringer blant annet må sees i sammenheng nettopp med vokalens valg av de fonetiske stavelser. Jeg finner at koret hovedsakelig kan deles inn i tre kontrastende deler: Det første partiet kjennetegnes av et lyrisk og mykt uttrykk, i motsetning til det etterfølgende partiets eksplosive og bop-pregede, fulgt av et tredje avsluttende parti som med en repetitiv latin-inspirert rytmikk i kombinasjon med vokal-dominerte stavelser og fullstemme-bruk fremstiller et dramatisk nesten teatralisk uttrykk.

På tross av dette vil jeg påpeke at de ulike delene beskrevet illustrert ut fra eks 4.1, 4.2 og 4.3 likevel ikke fremstår som adskilte, da de på samme tid også danner et sammenhengende hele, funnet med den kontinuerlige dynamiske utviklingen fra korets begynnelse til slutt.

I lys av de omtalte eksemplene finner jeg også at vokalkoret i likhet med frasingene i låten forøvrig må sies å kjennetegnes av en uenartethet. Av den grunn vil Elling bryte med kriteriene i forhold til en autentisk ”jazz-sound”, forstått som et uttrykk for det individuelle.

Med Ellings scat-sang er det med andre ord vanskelig å finne de lydene som er karakteristiske for nettopp *han* som artist, slik en derimot kunne se var tilfelle med for eksempel Chet Baker som holdt seg til et lite utvalg av stort sett de samme fonemene i improvisasjonene gjennom hele sin karriere.

Likevel finner jeg at hans kreative omgang med kjente setningsformularer er et kjennetegn som følges også i denne delen av fremføringen, da lydene kjent fra tidligere utøvere settes sammen på en uforsigbarhet måte som fremhever det musikalske, det vil si det svinger.

### ***Elling som vokalist - en ensom rytter..?***

Den omtalte heterogene kvaliteten i fremføringen, som demonstrert også beskrivende for Ellings scat-sang, fører til at motsetningene utmerker seg og en eventuell lesning av humoristiske hentydninger synliggjøres og forsterkes. Jeg finner at vokaluttrykket i koret erfares som et “lekende” uttrykk – i tråd med hvordan Hawkins (2002) bruker begrepet ”playfulness”. Et aspekt jeg også tidligere i undersøkelsen har vært inne på i forbindelse med lesningen av ironi i kap. 3.

Dette aspektet blir spesielt synlig med utøvelsen av de bop-pregende fraseringsene fra eks 4.2. For når vokalen når klimaks, erfares den omtalte ”rå” og nesten ”skrikende” vokalklangen (overdrive med distortion, eller belting) sammen med de svært hurtige og stadige stigende løpene, å karikere trekkene for denne stilen. Den ironiske lesningen inntreffer imidlertid i etterkant av at vokalen gjør et svært så fornøyet inntrykk. Som lytter må jeg trekke på smilebåndet, for her erfares vokalisten å operere i et grenseland: Er vokalisten på ustø grunn, mister han kontrollen?

I min lesning av hvordan vokalbruken her oppleves som et uttrykk for ironi, vil jeg trekke inn et kjønnsperspektiv, da jeg erfarer at Ellings vokalbruk kan sees som en ”lek” med koder tilhørende en hegemonisk maskulinitet.<sup>415</sup>

Med sin instrumentalistiske behandling av stemmen med tanke på hans utstrakte bruk av improvisasjon og med hans åpenbare tekniske ferdigheter, har han kvaliteter som blir ansett for å uttrykke maskulinitet. For som vokalist opplever jeg at Kurt Elling står som en sterk motsetning til de såkalte “kanarifuglene”.

I artikkelen “Jazz as masculine space”(2003) skriver forsker innenfor feminist og kjønns-relaterte studier Trine Annfelt hvordan de kvinnelige stjernene innen jazz, det vil si vokalistene, hovedsakelig ble ansett for å være: ”kanariefuglene” [the canaries].<sup>416</sup> Med dette menes det at de var bandets frontfigurer hvor oppgaven besto i å være det visuelle og emosjonelle bindeledd mellom scene og sal. Storbandvokalistene hadde ikke spesiell høy status, dårligere lønn enn de mannlige instrumentalistene og større utgifter og forventninger i

---

<sup>415</sup> I forhold til kjønnsbegrepet er det viktig å påpeke at man her skiller mellom *biologisk kjønn (sex)* og *sosialt konstruert kjønn(gender)*. Førstnevnte er distinksjonen mann/kvinne basert på forskjeller mellom gener og kromosomer, mens *sosialt konstruert kjønn* er definisjoner av det maskuline og feminine basert på karakteristika og adferd, noe som vil variere fra kultur til kultur. På engelsk kommer forskjellen klart frem med begrepene sex og gender, på norsk derimot er begrepet flertydig, og kan lede til uklarheter. McClary, 1991: 36

<sup>416</sup> Annfelt, 2003: 3

forhold til sceneantrekk.<sup>417</sup> Ifølge Annfelt var oppgaven til kanarifuglene å tolke og overbringe teksten, ikke å improvisere musikalsk. Det var musikerne som utførte improvisasjonene og siden dette er selve kjennemerket til jazz, etablerte dette en rangorden i forhold til kjønnene: Kvinnene var jazzsangere mens menn var jazzmusikerne. En ser slik at musikk har fungert som en arena for utkjemning av kjønnsroller, hvor jazzen i den forbindelse ikke har vært noe unntak.<sup>418</sup>

Denne ”kjønnede”<sup>419</sup> fordelingen ser vi har sammenheng med hva som må sies å være en grunnleggende holdning innenfor den vestlige kultur, med hensyn til motsetningen maskulin/feminin. I boken *Feminine Endings* (1991), belyser McClary denne holdningen som skriver seg tilbake mange århundre i tid, hvor vi ser at intellektet i vår kultur er blitt definert som det maskuline mens det kroppslige som det feminine.<sup>420</sup> Dette synet der kvinner har blitt assosiert med kropp og natur, og devaluert i forhold til teknikk, gjenspeiler seg videre på den populærmusikalske arenaen. For som Mavis Bayton skriver, i *Frock rock : women performing popular music* (1998) har det å synge innenfor populærmusikken blitt betraktet som noe naturlig eller medfødt og man har trodd at kvinner fra naturen av er bedre sangere. Man har betraktet kvinnes synging, i kontrast til de tillærte egenskapene ved å spille et instrument, som et slags direkte kvinnelig følsomt uttrykk, i stedet for å se på synging som en forfinet teknisk ferdighet. I virkeligheten er det å synge stort sett en lært ferdighet. Kvinnene som musikere blir da gjemt bak disse reduserende biologiske antagelsene.<sup>421</sup> Videre er jo sangerens eneste instrument kroppen. Dette både bekrefter og forsterker det lenge bestående synet i vår kultur hvor kvinner blir forbundet med det kroppslige, dette i kontrast til hvordan menn har blitt fremstilt, hvor de derimot, er i stand til å kontrollere naturen igjennom det tekniske.<sup>422</sup>

Men selv om Elling er *vokalist*, dvs. han har stemmen som instrument – et instrument som vist betraktet for å fremstille de feminine verdier – så finner jeg at Ellings vokalfremføring ut fra et jazzperspektiv, likevel sees å uttrykke tydelige maskuline verdier.

---

<sup>417</sup> Skjerdal, 2002: 41

<sup>418</sup> Annfelt, 2003: 2

<sup>419</sup> ”En vanlig måte å ”kjønne” en praksis på er [...] å trekke veksler på forestillinger knyttet til andre kulturelle praksiser. Lorentzen og Stavrum, 2005

<sup>420</sup> McClary, 1991: 151-152

<sup>421</sup> Ifølge Skjerdal, er dette en holdning som slik impliserer et syn om at det ikke ligger særlig arbeid bak det å bli en god vokalist, og at gode sangere gjerne er naturtalenter og ikke hardt arbeidende musikerer. Skjerdal, 2002: 37

<sup>422</sup> Bayton 1998: 13. Denne tendensen som har slik McClary påpeker har ført til at kvinner har blitt redusert til seksualitet og det kroppslige, har gjort at mange kvinnelige artister har prøvd å holde seg utenfor dette feltet. Dette har resultert i at vokabularet som omtaler kroppen og de erotiske følelsene prinsipielt har blitt konstruert og skapt av menn, selv om de er tiltenkt kvinner. (en tendens funnet både i opera og i populærmusikk.) McClary, 2000: 44

For det er de instrumentelle kvalitetene som fremheves i vokalen; han lyder på linje med en improviserende instrumentalist, det er lydene og det rytmiske som fremfor det tekstlige budskap som fremheves.

### **Improvisasjon – ”risky business”**

Annfelt (2003) belyser i denne sammenheng at jazz først og fremst produserer dens mening særlig fra diskurser omhandlende maskulinitet, og da med nettopp et spesielt fokus på improvisasjon.<sup>423</sup> En ser at flere av de aspektene som er kjennetegnende for det improvisatoriske, representerer ifølge mange jazzfortellinger, egenskaper som er blitt tilskrevet den maskuline heterofile kjønnsrollen. Ifølge Annfelt har Frank Barrett (1998) intervjuet en rekke musikere i forhold til hva de mente improvisasjon og det å spille jazz innebærer. Budskapet var at selv med erfaring og øvelse, så er sjansen for å feile offentlig til en hver tid tilstedeværende. Improvisasjon er risikable saker, og passer derfor best for musikere med spesielle kvalifikasjoner. Det blir beskrevet som: ”as climbing out on a limb, as wanting to fight, as enjoying life on the edge.”<sup>424</sup> Disse metaforene insinuerer ifølge Barrett den muntre og farlige karakteren som finner sted ved å engasjere seg i en slik aktivitet hvor fremtiden er stort sett ukjent, og likevel er det forventet av en at en skal skape noe nytt, ofte i publikums nærvær.<sup>425</sup> Også de skandinaviske musikernes synes ifølge Annfelt at improvisasjon kan være ”tøffe saker”. En informant beskriver jazz som en svært prestasjonsorientert musikk-form:

”The ones on stage who do the job sort of become the winners, the ideal. [...] In a band you allow the soloist to play of course. We take turns being the soloist. But the potentially strongest, he gets to play the most.”<sup>426</sup>

Sosiolog og forsker Robert Connell har ifølge Annfelt introdusert begrepet hegemonisk maskulinitet, et begrep jeg forstår betegner den ”ledende maskulinitet”. Begrepet tar for seg formingen av maskulinitet som ved en hver gitt tid er best passende for å støtte den rådende utgaven av kjønnsrolle systemet. En ser slik at til en viss grad er hegemonisk maskulinitet et

---

<sup>423</sup> Det er fristende å henvise til egne erfaringer, hvor jeg som vokalist er godt kjent med at en i egenskap av nettopp å være vokalist konfronteres med denne tradisjonelle holdningen knyttet til motsetningen feminin/maskulin. Vokalist-rollen er en kjønnskodet rolle hvor jeg blir møtt med antagelser om at min musisering og fremtoning høyst sannsynlig vil bestå av disse antatte feminine egenskapene. Men når jeg viser meg som en improviserende (scat-syngende) vokalist derimot, har jeg ofte møtt overraskende reaksjoner – selv om jeg som jente ikke er alene om dette i 2007 – og jeg opplever i tillegg å motta en større aksept ovenfor bandet, for dette er et element som respekteres høyt av bandets medlemmer; ”gutta” – det vil si musikerne.

<sup>424</sup> I Annfelt, 03:4 første gang i Barrett, 1998: 606

<sup>425</sup> Annfelt, 2003: 6

<sup>426</sup> Annfelt, 2003: 4

relativt fenomen, da det som til en hver tid har definert en ekte mann varierer i løpet av historien.<sup>427</sup> Etter Annfelt demonstrerer Antropologen Merete Lie (1997, 1998) dette, hvor for eksempel den teknologiske utviklingen har bidratt til at det i dag kan være like viktig å mestre hjernen til en datamaskin, enn det å vise store muskler.<sup>428</sup>

Annfelt har i sine studier (1999) i forhold til medisinfaget demonstrert at en her kan finne analogier til denne forestillingen om hegemoniske maskulinitet, med tanke på dens hovedkarakteristikker. Medisinfaget generelt, og særlig de mest prestigefulle spesialfeltene blir beskrevet gjennom konsepter forbundet med "fart" og dramatik, presisjon og fornuft, utkjemping og seiring.<sup>429</sup>

Diseases that make you 'bleed and die' [...] and where you are saved by the surgeon are characterised by having high internal prestige and by drawing on images of hegemonic masculinity.<sup>430</sup>

Disse trekkene påpeker Annfelt, utgjør også hovedkarakteristikkene i beskrivelser omhandlende jazz og improvisasjon.<sup>431</sup> Dette eksemplet fra medisin viser også slik Heidi Stavrum og Anne Lorentzen påpeker i replikken "Mer om kjønn og jazz"(2005) at jazzens maskulinitet ikke er unik for jazz, men den korresponderer med de utbredte forestillinger i samfunnet for øvrig om hva som er typisk maskulint.<sup>432</sup>

I forhold til Ellings vokalbruk, med blant annet hans utstrakte bruk av improvisasjon, mener jeg en kan se at han representerer mange av de aspektene som er med og produserer det hegemoniske maskuline prosjektet. Improvisasjons-elementet preger uttrykket med tanke på at han gjør bruk av scat-sang så ofte som det byr seg en mulighet. Men det improvisatoriske er også sentralt ved utføring av "strait'en," hvor fraseringene endres ved hjelp av rytmiske forskyvninger, melodisk og klanglig variasjoner. Ikke bare "tar han sjanser" med hensyn til at det er et improvisatorisk uttrykk rent generelt, men også i forhold til hans karakteristiske *energiske* uttrykk i musiseringen, et noe jeg knytter til metaforen om "fighting" og "winning". Andre eksempler på at han oppfyller kriterier for hva improvisasjon er blitt fortalt å omhandle i lys av aspekter som f.eks "climbing out on a limb," "as enjoying life on the edge" mener jeg hans iherdige forsøk på å skape klimaks tyder på.

---

<sup>427</sup> Annfelt, 2003: 5

<sup>428</sup> Annfelt, 2003: 6

<sup>429</sup> Annfelt, 2003: 6

<sup>430</sup> Annfelt, 2003: 6, første gang Annfelt, 1999

<sup>431</sup> Annfelt, 2003: 6

<sup>432</sup> Stavrum og Lorentzen, 2005: 41

Sammenfattet mener jeg en gjennomgående tendens ved vokalen er at Elling søker utfordringer, ved at han velger å bruke det komplekse og virtuose<sup>433</sup> fremfor det enkle, og han er i stand til å utføre såkalte ”risky tasks”. Han viser at han vil ”utkjempe” og ”vinne”, vinne i form av å være i stand til å kunne sprengre grenser, for slik å innfri jazzkravet om en kreativ musisering.

Som vist har vi sett hvordan jazzmusikerne stadig bruker kampmetaforer i ordvalg om egen musikk, noe som også finnes belyst i artikkelen ”Hvorfor er alle jazzmusikere menn?” av Gransmo (2002), hvor han gjengir arbeidet til Annfelt. I den forbindelse siterer Annfelt her Giddens, hvor hun sier at; Jazzen [...] kaster alltid loss og rir alene [...] [...] Jazzens menn rir alene.<sup>434</sup> Annfelts ”cowboy-illustrasjon” finner jeg er svært passende for Elling; han er nettopp en vokalist som kaster loss og rir alene.

Selv om Ellings med sin vokalfremføring fremstiller mange av de kodene som bidrar til å produsere det hegemoniske maskuline prosjektet, er det likevel lett å lese en ironisk henvisning inn i uttrykket. Vokalutformingen arter som nevnt mest som en lek med nettopp disse kodene, noe som særlig synliggjøres i bop-partiet: Elling tøyer terskelen for det normale og jeg glimter slik det karikerte. Jeg vil i den sammenheng vise Monsons artikkelen ”Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology” (1994) med hensyn til hvordan klarinettisten Don Byrons har beskrevet opplevelsen av det ironiske elementet. Skildringen er særlig treffende i forhold til hvordan jeg med Ellings stadig hurtigere og mer frenetiske fraseringer følte at han overskred grensen for det seriøse eller kontrollerte.

[...] It's definitely that bal-ance ... between totally opposing aesthetics ... the conflict between being serious and avant, and just playing shit ... a polar pulling between cleanliness and dirtiness, between knowing rules very well and breaking them. [...]<sup>435</sup>

### **”Bop’en” og virtuosen**

At det er i forhold til de omtalte bop-fraseringene jeg opplever den ironiske hentydningen som særlig tydelig kan – ubevisst eller bevisst fra min side – ikke usannsynlig ha sammenheng med at den refererer til en stil som historisk sett representerer holdninger og en praksis som i

---

<sup>433</sup> Virtuos kommer av det latinske ordet vi'rtus. ”Vi'rtus, lat., manndom, taperhet; dyd.” Fremmedord blå ordbok, 2000

<sup>434</sup> Gransmo, 2002. Annfelt mener videre at jazzmusikernes ordvalg om sin egen musikk maner frem mytene om menn og maskulinitet.

<sup>435</sup> Monson, 1994: 291



særlig grad har vært gjenstand for konstruering av nettopp maskulinitet. Dette finner jeg nærmere belyst i artikkelen ”Re-Masculating Jazz: Ornette Coleman, ‘Lonely Woman, ‘and the New York Jazz Scene in the Late 1950s”(1998) av David Ake. Han ser blant annet på hvordan de sentrale kodene i forhold til maskulinitet i jazz ble presentert av musikere og deres musikk i en bestemt tid og sted, og videre med hvilke midler disse etablerte ideene ble utfordret og transformert av en alternativ modell. Han tar utgangspunkt i året 1959, en tid hvor det oppsto strid imellom etablerte koder i forhold til maskulinitet i jazz, og en ny tilnærming ble iscenesatt av Ornette Coleman.<sup>436</sup>

Slik Annfelt (2003) har vist i sine undersøkelser, påpeker også Ake at selv om oppfatningen av jazzgenren er i forandring, har jazz siden sine tidligste dager, vært et overlegent mannlig område.<sup>437</sup> Utviklingen av det som skulle utgjøre hoved-kodene for maskulinitet, fremstilt av musikere og deres musikkstil på 40-tallet, må blant annet sees i lys av en ny selvtillit innenfor de sorte samfunn. Ifølge Ake demonstrerer historikeren Eric Lott på hvilken måte fremveksten av be-bop etter den andre verdenskrig representerte og bygde opp en ny selvtillit og selvbestemmelsesrett innenfor det sorte samfunnet i New York. Lott påpeker at selv om suksessen fra slagmarkene oversjøs hadde ført til respekt fra det hvite samfunnet hjemme, så var andre verdenskrig for mange afrikansk-amerikanere simpelthen ikke deres krig. Under krigen ble det ikke investert i like stor grad i de sorte amerikanerne, både emosjonelt og økonomisk – som de hvite. Og de fleste sorte følte seg gjerne overflødig i etterkrigstidens Amerika. Men ifølge Lott, uttrykte be-bop musikerne og deres publikum fra midten 1940-tallet av, hvor størsteparten av disse i stilens tidlige fase var sorte, nå en ny og selvsikker holdning gjennom klesdrakt, språk, holdning og musikk. De tidligste bop-musikerne utviklet også sitt eget hemmelig språk (eller jargon), da som et virkemiddel for å distansere seg fra ”uhippe” utenforstående. Scene opptredenen var kjølig, og i mindre grad entertainer-preget i motsetning til mange av deres forgjengere. Samtidig utviklet jazz-fremføringene seg i en retning av større virtuositet, hurtigere tempi, mer komplekse akkordskifter, lengre melodier som var mer intrikate og kantete en i Swing æraen.<sup>438</sup> Ake skriver at de grunnleggende normene sett ved en bop-fremføring ga grobunn til et jazz-

---

<sup>436</sup> Ake, 1998: 25, 27. I Ake blir opptredenen fra 1959 til Ornette Coleman group på New Yorks Five Spot jazz club – noe som sammenfalt med utgivelsen av albumet deres, *The Shape of Jazz to Come* – innenfor jazzhistorien ansett for å være ett vendepunkt med tanke på utviklingen av denne genren. Et øyeblikk som også blir omtalt som starten på ”fri jazzen”, og alt fulgte i kjølvannet av denne bevegelsen. Colemans musikk på denne tiden, staket raskt ut det første viktige (nevneverdige) kampen innenfor jazz siden be-bop kontra Swing debatter femten år tidligere. (s.26). Min oversettelse.

<sup>437</sup> Ake, 1998: 27

<sup>438</sup> Ake, 1998: 28

samfunn som i større grad ble konkurransebasert. Evnen til å kunne spille akkordskiftene [”run changes”] hadde lenge vært målestokken som musikerne ble vurdert uti fra. En ser for eksempel at akkord-basert solospill utgjorde grunnlaget for den såkalte ”cutting contest,” ett hjelpemiddel musikerne tok i bruk for å teste ut sin virtuositet. Innen jazz terminologi, var det å ”kutte” noen [to cut someone] synonymt med å utspille en annen musiker i en uoffisiell scenekonkurranse.<sup>439</sup>

In these unofficial ”battles” [...] musicians attempt to play faster, higher, and louder, while incorporating more complex harmonic substitutions than their adversaries. For one night at least, the “winner” of a contest is viewed as “the king.”[...]<sup>440</sup>

Ake påpeker imidlertid at verken slike solo-konkurranser, eller tendensen sett ved at jazzmusikere gjerne assosierte instrumentell virtuositet med fallisk potens var noe nytt fenomen. Så langt tilbake som med de tidlige New Orleans utøverne og Jelly Roll Morton, var jazz-musikere åpenbart klar over sin maskulinitet. Men det var likevel bop-musikerne som førte idealet om virtuositet og kompleksitet inn i 1950-årene, og det var de som i størst grad forbandt den instrumentale kompetansen å tilhøre standarder som gjaldt fortrefelighet, makt, og virilitet.<sup>441</sup> Dette synet innenfor jazzen hvor instrumentell virtuositet assosieres med fallisk makt, berører samtidig spørsmål angående identitet i forhold til rase. For det er verken tilfeldig eller ubetydelig at jazz og heteroseksualitet er to av de få områdene hvor sorte menn har blitt oppfattet for å være sine hvite motparter overlegne.<sup>442</sup>

Nattklubbscenen var heller ikke den eneste plassen som var gjenstand for konstruering av maskulinitet. Miles Davis for eksempel, erkjente ofte sin lidenskap til boksing den mest ”mannlige” av alle sportsgrener. Fremstillingen av denne fysiske styrken sees i ett berømt bilde hvor Davis sitter i hjørnet av en boksering, tilsynelatende under en treningskamp.<sup>443</sup>

[...] prevailing images of masculinity in the bop world were closely tied to notions of physical strength (faster, louder, longer, tougher), and complexity (intricate lines, dense harmonic structures), but also an implacable demeanour.<sup>444</sup>

---

<sup>439</sup> Ake, 1998: 29, 41

<sup>440</sup> Ake, 1998: 29

<sup>441</sup> Ake, 1998: 29

<sup>442</sup> Ake, 1998: 27, I fortsettelsen ser en at så lenge musikalsk virtuositet var forbundet med fallisk makt, var tendensen at den sorte be-bop musikeren – på bakgrunn av myten om ”the black stud” – ble ansett for å være den mest potente av alle amerikanske menn. s.40.

<sup>443</sup> Ake, 1998:29

<sup>444</sup> Ake, 1998:30

Med hensyn til opptreden, skriver Ake at det foretrukne antrekket som symboliserte en ”hipp” mannlig seksualitet, kjennetegnes ved en slesk dress eller et uformelt ”jet set-” antrekk. Dette var imidlertid en image Coleman gikk i mot, ved at på sitt album-omslag fra *The Shape of Jazz to Come* fremstiller et beskjedent utseende; en mørk genser over en skjorte og slips.<sup>445</sup>

I forbindelse med hvordan jeg erfarer at Kurt Elling fremstår visuelt, i lys av albumcoverne og web-side, sees en treffende beskrivelse med England (2004), hvor Elling gjennom fansens blikk beskrives å fremstille en slags ”jazz-cat”-figur:<sup>446</sup>

Elling said his audience seem to get it right away though. [...] and swoon at his “jazz-cat” persona, with his suits and his ponytail and his dark glasses, and they scream at his complicated improvisational skills.<sup>447</sup>

Elling skildres her som en hipp jazz-cat, med et tydelig bop-inspirert antrekk (med dress og hestehale). Likevel, i likhet med det musikalske, mener jeg at en kan spore tendensen til en lekenhet også her, ved å ta et blikk på hvordan han figurerer på de mange albumcoverne (se hjemmeside<sup>448</sup>). Til tross for at han opptrer som gjennomgående maskulin, kan jeg avdekke en pastisj-tendens med tanke på hvordan han sees å representere ulike maskuline skikkelser eller helter: Fra Ringens Herre-helten ”Aragon” i Viggo Mortensens sin skikkelse, til en fremtoning mer lik Sting, til videre å motta Sky-Threk-aktige assosiasjoner i utseende.<sup>449</sup>

En ironisk lesning av Ellings anvendelse av ”maskuline” koder, vil i forlengelsen opplyse lytteren (leseren) om at jazzen nettopp henter sin mening fra diskurser omhandlende maskulinitet. Ved at han skaper en distanse gjennom lek, forteller vokaljazz-fremføringen oss slik noe om hvordan maskulinitet har blitt forstått. På samme tid, avsløres verdiene til brukerne av kodene, og slik hvilke ideologier som er virksomme i den gitte kultur. Annfelt beskriver det på følgende måte: “Jazz tells us something both about masculinity *and* about something which both in our culture in general and in jazz culture is recognised as

---

<sup>445</sup> Ake, 1998: 35

<sup>446</sup> Hva som betegner en “jazz-cat” ”persona”, finner jeg beskrevet med Tucker (1989): Den såkalte ”cat”-kulturen kunne en finne i Memphis og andre sørlige byer tidlig på femtitallet. ”Cats” var fattige hvite unger, som levde og jobbet side om side med de sorte i de dårlige bydelene. “Although few of them thought of blacks as their equals and most were happy to be segregated from them in movie theatres and at school, the cats somehow related more to black culture than to hillbilly culture, yearning for the sophistication they heard in rhythm-and-blues songs”, Tucker, 1989: 284. Første gang i Ward, 1986: 77

<sup>447</sup> England, 2004

<sup>448</sup> <http://www.kurtelling.com>

<sup>449</sup> Se bildematerialet fra coverne til følgende album I den forbindelse; *Close Your Eyes* (1995), *The Messenger* (1997), *Live in Chicago* (1999), *Man in the Air* (2003)

‘attractive’, ‘necessary’, ‘best’, etc. “<sup>450</sup> Fremføring forteller oss videre, slik Annfelt 2003 har påpekt, at for å kunne opprettholde de maskuline egenskapene jazz henter mening fra, har jazzen marginalisert deltagere som ikke kan tilskrives slike attributter – dvs kvinner og homoseksuelle menn. For jazzen som hegemoniske maskulinitet prosjekt kan bare bestå om kodene stadig skapes og gjenskapes av nettopp mannlige deltagere. <sup>451</sup> Dette belyses også av Stavrum og Lorentzen hvor de påpeker hvordan talemåter bidrar til å skape og opprettholde kollektive forestillinger om hva jazz er og ikke er, og formidles gjennom ulike instanser, da også når utøvere og publikum snakker om jazz. <sup>452</sup>

Dette har unngåelig resultert i en utestenging av kvinner(og homoseksuelle), og slik en mangel på rollemodeller for kvinnelige instrumentalister, vokalister og om de forekommer i jazz, blir de ansett for å være atypiske, dvs de representerer heller unntaket en regelen.

Til denne ekskluderingen vil jeg også føye til ”improviserende” vokalister, i lys av egne erfaringer, se fotnote. Som vist produserer hovedsakelig jazzen sin mening fra diskurser omhandlende maskulinitet. Ved at Elling gjennom ironi opplyser leseren om at det ligger ideologiske konstruksjoner under de kulturelle forståelsene, åpner han samtidig opp for at det i fremtiden kan finnes alternative fortellinger om jazz. Og med dette, for eksempel andre forklarings modeller på kvinnes fraværenhet og underutviklede ferdigheter i forhold til det instrumentale (sett i jazz), enn den avleggse og forhistoriske, basert på kjønnsidentitet kun knyttet til natur – som en følge av biologiske forskjeller.

---

<sup>450</sup> Annfelt,2003: 6

<sup>451</sup> Annfelt, 2003: 6

<sup>452</sup> Jeg vil også tilføye her slik Stavrum og Lorentzen (2005) uttaler, at det ikke må ansees som galt å bruke metaforer som i vår kultur forstås som maskuline for å forsøke å omtale jazz, men om slike metaforer for dominere derimot, bidrar dette til å stenge ute de som ikke vil eller kan identifisere seg med dem.

## Kap. 5 Den vokale materialitet

### *Instrumentalistisk tilnærming*

I Ellings vokalfremføring finnes et gjennomgående trekk jeg finner av stor betydning for tilskrivningen av mening. Det er en kvalitet jeg vil beskrive som: ”En materialitet i det instrumentale ved vokalen.” Og, det er særlig når Elling bruker stemmen på en instrumentalistisk måte (særlig knyttet til det improvisatoriske, og de ordløse fraseringsene), at denne materialiteten i form av lydene, og det sensuelle fremheves.

I tillegg til kravet i jazz hvor utøveren bør besitte en individuell sound, kan det virke som det – i lys av fremstillinger funnet i jazzhistorie-skrivningen og i forhold til litteratur brukt i undervisningssammenhenger – mellom linjene, ligger et krav om at vokalistene skal opptre på en instrumentalistisk måte. Hva som menes dette instrumentale kravet, erfarer jeg omhandler noe mer en det tekniske aspektet, som for eksempel sangteknisk kontroll. Jeg oppfatter kravet å være en oppfordring til vokalistene, om å snakke språket til musikerne; med tanke på hvilke redskaper de tilbyr hva gjelder fraseringsmuligheter som f. eks; artikulasjon, rytmiske nyanser, tone-klang, bruk av dissonanser, osv. I følge Gioia (1997) ser en at mange vokalister hentet inspirasjon og tok lærdom fra musikere/instrumentalister, som f. eks. Louis Armstrong:

Armstrong’s music stood out as the most dominant early influence on Billie Holiday, who carefully studied and assimilated both his singing style and trumpet work. Ella Fitzgerald was equally drawn to this same source of inspiration – ..., emulating the nuances of Armstrong’s 1929 version of “Ain’t misbehavin’” – which helped shape her sense of phrasing, rhythm, delivery [...]  
453

Et eks på en vokalist vis tilnærming til sangen i særlig grad blir omtalt å være av instrumental art, finnes med Sarah Vaughan, en sanger i større grad inspirert av andre instrumentalister enn vokalister:

[Vaughan]... in her range, her skill in navigating difficult interval leaps, her knack for implying alternate chords in her improvised lines, her expressive mastery of tones and timbres – Vaughan seemed closer in spirit to Gillespie than to other jazz singers. It comes as little surprise that jazz historians cite Vaughan as evoking an essentially “horn-like” style of singing.<sup>454</sup>

---

<sup>453</sup> Gioia, 1997: 67

<sup>454</sup> Gioia, 1997:215

Slik Coker/Baker har illustrert ser en også at vokalist Betty Carter oppfyller det instrumentelle kriteriet, med tanke på hennes lydlige artikulasjoner. De anser Carters fonetiske stavelsesvalg som f.eks. ”du-duh-duh,” ”dood-l-dee” som særlig godt egnet for tilegnelse av et instrumentalistisk uttrykk: [...] ”her trombone-like sound and phrasing are perfect examples of this kind of instrumental singing.”<sup>455</sup> Men også instrumentalistene har søkt å imitere det vokale uttrykket, hvor en ser for eksempel at blåserne i Duke Ellingstons orkester gjorde bruk av tunge-teknikker og ”mutes” for å imitere stemmen.<sup>456</sup> Med andre ord har instrumentalister og vokalister alltid hentet impulser fra hverandre, noe samspillet mellom Lester Young og Billie Holiday ifølge Opsahl vitner om.<sup>457</sup> At instrumentene har ønsket å imitere det vokale, kan også ha sammenheng med at jazzen historisk sett, opprinnelig har sitt utspring i et vokalt uttrykk, (dvs. jazz har røtter i sangtradisjoner) et uttrykk som instrumentene ifølge Molde tidlig i vårt århundre imiterte og ”overtok”.<sup>458</sup>

### **Den vokale materialitet i den instrumentale tilnærming**

Med Ellings uttrykk ser vi at han – i lys av hva som karakteriserer en instrumentalistisk stemmebruk ovenfor – utvilsomt har en instrumentalistisk tilnærming til sangen. For meg finnes det i tillegg en ekstra kvalitet som synes bestemmende for erfaringen av denne instrumentalistiske egenskapen, en kvalitet som kjennetegner ”en vokal materialitet”. Det er den samme kvalitet jeg finner at jazzmusikeren gjerne har hatt en streben etter i form av en ”vokal kvalitet” – (på motsatt) vis hermet de altså vokalistens uttrykk – en streben som skildres av Jan Garbarek i samtale med Opsahl (2004):

Opsahl:

de gangene jeg har hørt deg med vokalister, som for eksempel Mari Boine, er det som om stemmen og saksofonen glir over i hverandre, smelter sammen. Du har en veldig vokal kvalitet i det du gjør.

Garbarek:

det kommer vel sikkert av at jeg som saksofonist begrenser det tekniske, det vil si at jeg bruker den mer som en sanger bruker stemmen. De kvalitetene i saksofonen er kanskje noe som jeg har, noe som er mer på bølgelengde med vanlig stemmebruk. Som enkelte av mine forbilder, sånn som Gene Ammons. Det synger veldig fint.<sup>459</sup>

---

455 Coker/Baker:65.

456 Skjerdal, 2002: 40

457 Opsahl, 2001:77.

458 Molde, 1995:22. Ønsket om en instrumental tilnærming til jazzvokal finnes også i undervisningsmateriale, sett med Coker/Bakers innføringsbok *Vocal improvisation – an instrumental approach*, 1981, noe tittelen klart antyder.

<sup>459</sup> Opsahl, 2004: 20

Denne vokale kvaliteten, knytter jeg til en stemmebruk der stemmekroppen får være med, dvs. jeg hører stemmen slik Frith ville karakterisert opplevelsen, ”som kropp”.

Frith (2002) har kommet opp med fire ulike nivåer, for hvordan vi kan høre stemmer på: stemmen som instrument, som kropp, som person, og som rolle el. karakter. Nivåene beveger seg fra ytterpunktene sett med instrumentets abstrakthet som produserer musikk som ren lydlig væren og karakteren/rollens menneskelighet som produserer språk som kommunikasjon.<sup>460</sup> I min opplevelse av det instrumentale, vil det med utgangspunkt i Frith være de to førstnevnte kategoriene<sup>461</sup> som jeg på samme tid finner viktig for beskrivelsen av den instrumentale stemme, en stemme som slik også må ”ha kropp”(stemmekropp) – en benevnelse som skriver seg fra Roland Barthes teori om ”grain”, presentert i artikkelen: ”The Grain of the Voice”(1985).

Barthes er i sin artikkel interessert i sangstemmens attraksjons kilde, det vil si, hva det er som gjør den enkelte stemme til noe spesielt og lytteverdige. Hva dette er, forklarer han som en fysisk og kroppslig kvalitet ved sangen, som vil kommunisere et umiddelbart og direkte uttrykk.

Listen to a Russian bass [...] something is there, manifest and persistent (you hear only *that*), which is past (or previous to) the meaning of the words, of their form (the litany), of the melisma, and even of the style of performance: something which is directly the singer's body, brought by one and the same movement to your ear from the depth's of the body's cavities, the muscles, the membranes, the cartilage, and from the depths of the Slavonic language, as if a single skin lined the performer's inner flesh and the music he sings.<sup>462</sup>

Dette umiddelbare kroppslige i sangen, virker også å være noe som kommuniserer i forkant av språket. Det er en stemme der sangeren forholder seg til språket uavhengig av dets semantiske betydning, og som også evner å formidle uavhengig av sitt private jeg. Men slik Danielsen (1996) påpeker er dekonstruksjonen av uttrykket ikke det samme som at stemmen mister sin evne til å formidle noe ekte menneskelig eller mister sin: ”uttrykksfullheten”; Den ligger i stemmen som sådan og ikke i dens rolle som ”talerør” for subjektet.”<sup>463</sup>

Denne forestillingen om ”the grain”, forklarer Barthes videre som noe funnet uttrykt ved ”geno-sangen”, noe han kontrasterer med ”pheno-sangen”, med sitt fravær av ”grain”.

---

<sup>460</sup> Frith, 2002: 187

<sup>461</sup> Vil imidlertid påpeke at Frith beskrivelse av en instrumentale stemme, virker å være beskrivende for populærmusikk stemmen generelt, men dette utelukker likevel ikke at denne kategorien kan overføres til min oppfatning av den, som noe knyttet til det instrumentelle kravet i jazzsang, som inkluderer improvisasjon (hvor heller ikke ”ordene” her er i fokus).

<sup>462</sup> Barthes 1985: 269-270

<sup>463</sup> Danielsen, 1996:31.

Pheno-sangen sees ifølge Barthes representert ved Dietrich Fischer-Dieskaus fremføringer, hvor hans ekspressive, representative, uttrykkelige kommuniserende og entydige sang, står i kommunikasjonsens tjeneste. Dette i kontrast til Charles Panzeras ”geno-sang”, som uttrykker en musikalsk formidling hvor den entydige kommunikasjonsen opphører, den tjener slik ikke kommunikasjonsen og den danner ikke utgangspunkt for diskusjoner om smak<sup>464</sup>:

[...] the volume of the speaking and singing voice, the space in which the significations germinate ”from within the language and its very materiality”; this is a signifying function alien to communication, to representation (of feelings), to expression; it is the culmination (or depth) of production where melody actually *works on* language – not what it says but the voluptuous pleasure of its signifier-sounds, of its letters: [...] <sup>465</sup>

Det som står på spill, slik jeg forstår det, er ikke friksjonen mellom musikken og meningen, men friksjonen mellom musikken og språket, en mening som ikke skriver seg fra det semantiske, men fra det fysiske, og sanseligheten opplevd med dens lydlig signifikanter. Det er med andre ord selve materialiteten i signifikasjonsprosessen. Det er videre en materialitet, (*significance*) som inntreffer for Barthes: [...]’when the text is read (written) as a moving play of signifiers, without any possible references to one or some fixed signifieds’ “ <sup>466</sup>

Jeg erfarer at Ellings vokalbruk hele fremføringen gjennom er en stemmebruk med ”grain”, noe som føles spesielt sterkt i overgangen fra melodien tekst til scat, og i scat-delene for øvrig. Et eksempel finnes i låtens runde 1. uptempo, hvor det med utgangspunkt i den avsluttende frasen i melodien (takt.30-31) høres et vokalt improvisert mellomspill som leder videre til piano-kor. Med stavelsen ”turn” i den siste frasen ”in - return”, setter han an på en tydelig l’er, hvor han griper tak i ordets stofflighet ved å strekke ut vokalen i ordet som holdes i fem slag før han går direkte inn i vokalimprovisasjonen. Slik arbeider stemmekroppen her på melodien (tonene, rytmen) ved å fremheve det sanselige ved ordet, hvor stavelsen blir videre et springbrett inn en ordløs scat’ improvisasjon. Og det er i denne overgangen fra ord til ”nonsense”-stavelser at vokalens ”grain” særlig trer frem, ved at stemmen nå frigjøres fra teksten og ordenes semantiske innhold: Det rasjonelle ved fortellingen brytes (”in return”) og erstattes av en spontan hengivelse (”tu-----rn’- n’-do-da-æv!) til konsonantene og vokalenes fysiske klang og deres lydlig muligheter. I Ellings instrumentale vokal-lek, har stemmens ”grain” en uunnværlig rolle, man hører hele tiden dens

---

<sup>464</sup> Barthes, 1985: 269-273.

<sup>465</sup> Barthes, 1985:270-271

<sup>466</sup> Middleton, 1990: 261. Første gang i Barthes, 1977:10



kroppslige materialitet: [...] the physical voluptuousness of the work of tongue, larynx, muscles, teeth, the inner cavities of mouth, throat and lungs; it 'is the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs.<sup>467</sup>

Implisitt i forestillingen om geno-sangen med dens fysiske kvalitet og evne til en direkte formidling, lest som; "a moving play of [sound]signifiers," finner det sted ifølge Middleton (1990) en erotisk prosess hvor subjektet dekonstrueres, overveldet av nytelsen og tilfredsstillelsen påført av *jouissance*.<sup>468</sup>

I den sammenheng vil jeg vise til Ansa Lønstrup og hennes arbeid i artikkelen "Dansk Vokalitet – en komparativ analyse af Aksel Schiøtz's og Lars H.U.G.'s stemmer og vokale arbejde med danske tone" (1997). Ifølge Lønstrup påpeker Michel Poizat at med stemmen, kan mennesket som ellers lider under å være et talende subjekt, finne en ekstatisk nytelse i å forsøke og glemme eller benekte denne fundamentale språkforbundenhet. Man søker slik tilbake til noe den franske psykoanalytiker Jacques Lacan tolker som "længselen efter det vokale". Det vil si lengselen etter lyden av den opprinnelige store tilfredsstillende, som var der før språket og dettes beherskelse og bestemmelse av subjektet.<sup>469</sup> I dette bruddet med ordene gir man seg hen i det vokale objekt – en "jouissance" som er hinsides alminnelig "plaisir", (som betegnes mer som fornøyelse eller underholdning).<sup>470</sup>

Ellings stemme går akkurat i kroppen på meg, da jeg med Lønstrups ord finner dens ""brytende" arbeid på språket",<sup>471</sup> å appellere erotisk til kroppen – det er lydende som byr seg frem: Stemmen skyver fysisk frem aksentueringene, opplevd ved (overgang fra "re-turn til scat)"bav-dæv-dev", hvor vokalenes frie klang understrekes i denne delens utstrakte bruk av åpne vokaler (a-æ-å-, do-da-æv-da'n, og bav-dæv-dev, og do-do-a-æ-æ). Stemmen holdes ikke igjen men "kaster seg fysisk i" og "boltrer seg" med vokalene, samtidig jobber lydene fra stavelsene og fullstemmebrukens ubehøvlede kraft på musiseringen – hørt ved en stadige melodisk sekvensering mot høydepunktet hvor stemmen nærmere seg "skriket"(hør gjenklangen fra; sa-dju-æææ!).

---

<sup>467</sup> Middleton, 1990: 261. Hentet fra Barthes 1977.

<sup>468</sup> Middleton, 1990: 261

<sup>469</sup> Lønstrup, 1997: 9

<sup>470</sup> Lønstrup, 1997: 10

<sup>471</sup> Lønstrup, 1997:10

Ifølge Poizat er det i ”skriket” at den største overskridelsen av talen ligger, og det er i skriket spenningen mellom språk og musikk avmonteres.<sup>472</sup> Frith (2002) skriver i den forbindelse at et viktig poeng ved kategorien *voice as body*, er, at vi her ikke bare hører stemmen som et direkte kroppslig uttrykk, men at stemmen; ”is the sound of the body in a direct sense.” Menneskenes fysiske erfaringer og ekstreme følelser blir uttrykt gjennom vokale lyder som ligger utenfor vår bevisste kontroll, og som virker å uttrykke de dypeste følelser da de har rømt fra begrepenes kontroll, de er intuitive. Dette kan være lyder knyttet til f. eks smerte, lyst, ekstase, frykt, noe Frith benevner som ”inarticulate articulacy.”<sup>473</sup>

### ”Telling inarticulacy”

Det er også denne kvaliteten kalt ”inarticulacy” som kan høres i scat, Edwards (2002) hevder – i drøftelse vedrørende spørsmålet om scat kan sies å bare være vokal improvisasjon uten hensyn til mening – er ”telling”, at den bærer slik med seg en ekspressiv mulighet.

Scat aesthetics distend an expressive medium through the proliferation of index. [...] Scat works the “accompaniments of the utter-ance” in a given medium: in song, the vocal play the liquefies words; [...] Inarticulacy is telling because the proliferation of index points at [...] an expressive syntax that is unavailable but inferred through its “accompaniments.” Scat aesthetics thus involve an augmentation of expressive potential rather than an evacuation or reduction of signification.<sup>474</sup>

I sin belysning av scat omtaler Edwards anekdoten knyttet til Louis Armstrong – hvor han er blitt kreditert å være oppfinneren av scatsangen – som spesielt bemerkelsesverdig. Det skildres hvordan han under innspillingen av melodien ”Heebie Jeebies”(1926) mister tekstarket og må dermed lage ”tulle-ord” for å holde innspillingen i gang. Hva som er sannhet eller fiksjon ved fortellingen, er ifølge Edwards her mindre interessant. Det som fascinerer med denne anekdoten er imidlertid dens behov for å fortelle scat som et ”fall”, hvor man bokstavlig talt mister ordene, som ved at et uventet tap av teksten endelig viser seg som en mulighet. Det skrevne ordet faller til bakken, og en helt ny tilnærming til den syngende stemmen oppdages i bruddet.<sup>475</sup>

---

<sup>472</sup> Lønstrup, 1997:25. Jeg vil imidlertid påpeke at hos i Ellings stemme er det mer noe i retning et ”rop” jeg assosierer antydnet.

<sup>473</sup> Frith, 2002: 192

<sup>474</sup> Edwards, 2002: 648-9

<sup>475</sup> Edwards, 2002: 619-620

It is not exactly that the "song" is separated from the "script," but more that the anecdote relies on a oral/written split to *figure* the way that Armstrong's voice peels gradually away from the reiteration of the chorus, and from linguistic signification all together.<sup>476</sup>

Det er også i lys av denne anekdotens metaforbruk av scat som et "fall" (fra ordene), at Edwards tolker scats ekspressive mulighet å ligge: "Words drop away from music so that "the unheard sounds [come] through. [...] the syntax of scat points at something outside the sayable, something seen where it collapses."<sup>477</sup>

Ved at jeg i min illustrering av Ellings "grain" har anvendt eksempler fra en scat sekvens i låten, hvor utgangspunktet nettopp er fraværet av ord med semantisk betydning(en uartikulerthet), ligger det i dette også en større mulighet for å kunne erfare følelsen av "grain", eller den tydeliggjøres, da ordene ikke blir i veien. Det er også slik jeg tolker Edwards beskrivelse; at det med scat-formen og dens vokale spill som smelter ordene, åpnes opp for uttrykks muligheter, ved at de uhørte lydene trer frem – en "telling unarticulacy". En forståelse som videre forutsetter følelsen av at stemmekroppen er med. At lydene kan være kommuniserende, er også noe Edward D. Miller har omtalt i sin artikkel; "The Nonsensical Truth of the Falsetto Voice: Listening to Sigur Rós"(2003):

Although glossolalia, ["semantically and syntactically unintelligible and meaningless vocal utterances"] has no grammar and lacks the logic of a "proper" language, its expressive. This ability to communicate is not located in the meaning of its utterance, but in the sound itself. Sound signifies. Sound reveals that all words when sung descend and extend into onomatopoeia, when sound matches meaning.<sup>478</sup>

Med utgangspunkt i Barthes diskusjon påpeker også Miller i forhold til opplevelsen av kvaliteten "grain-" i stemmer som utøver sang, at stemmen befinner seg i et dobbelt forhold, i en produksjon av både språk og musikk.<sup>479</sup> Det å synge beskrives dermed, ifølge Miller, som et møte eller en kollisjon mellom to systemer, hvor det er stemmen som fører an i dette møtet.<sup>480</sup> Et resultat av denne kontakten er at ordene blir vanskeligere å forstå og lydene blir mer stemningsfulle: "when one is singing, it is easier to indulge in vowel sounds. Consonants are harder to pop out."<sup>481</sup> Videre skriver han at det er nettopp med disse øyeblikkene, hvor

---

<sup>476</sup> Edward, 2002: 620

<sup>477</sup> Edward, 2002: 649

<sup>478</sup> Miller, 2003: 4

<sup>479</sup> Miller, 2003: 4. Se Barthes, 1985: 269

<sup>480</sup> Denne forklaringen forstår jeg må sees i sammenheng med oppfatningen om menneskets behov for den nevnte jouissance, som noe som oppleves mer ekte.

<sup>481</sup> Miller, 2003:4.

utøveren frigjøres fra forventningene som ligger i det å synge ord, som oppleves mest stimulerende og kommuniserende, øyeblikkene av ”pure glossolalia”:

For example, jazz singers such as Ella Fitzgerald were known for their scat singing. When she sang in this style, Ella banished words completely and used a self-generated language of sounds.  
482

Selv om – i lys av både Edwards og Miller – forutsetningen for å erfare ”grain” i den syngende stemmen er svært potensiell med ”scat eller ”glossolalia”, blir dette også et subjektivt anliggende. Jeg opplever ikke at alle jazzvokalistene som utfører ”scat” nødvendigvis treffer meg i kroppen, da umiddelbarheten fra stemmekroppen med dens arbeid på musikken og det lydlige uteblir. I en slik sammenheng kan en også si at det uartikulerte med hensyn til lydene fra stemmen ikke kommuniserer til meg som lytter. En årsak til dette kan være at jeg ikke opplever å ha sympati med den gitte stemmen, en tolkning Frith forslår kan være en forklaring på hva en stemme med ”grain” er: “A “grained” voice might, [...] simply describe a voice with which, for whatever reasons, we have physical sympathy.”<sup>483</sup>

Et eksempel på hvordan scat ifølge Edwards kan sies å virke som en ”telling inarticulacy”, hvor lydene her også kan virke ved å sette ordenes definisjoner under et kritisk lys, sees med Nathaniel Mackeys drøftelser av scat i sitt brev-baserte verk kalt *Bedouin Hornbook* (1997). Mackey (i Edwards) hevder i et av brevene hvordan scats tilsynelatende maltraktering av den artikulatoriske talen vitner om en uenevnelig [unspeakable] historie med rasistisk vold og lynsjing. Mackey knytter videre denne ”telling inarticulacy” funksjonen i scat med en vanlig forkjærlighet funnet i den sorte musikalske uttrykksformen med hensyn til bruk av stemmens ytterkanter; jammer, stønn, falsetto, og rop. Alle disse, er vokal-elementer som ikke antyder kun lek, men istedet sangerens bevisste demontering av de bekvemme regler for ytring[gag-rule amenities] som normalt blir ansett for å skape sammenheng.<sup>484</sup> På denne måten uttrykker de en sterk kritikk av etablerte normer, en brysk avvisning av tilgjengelige kanaler[conduits], skapt for å uttrykke antagelige sannheter.<sup>485</sup> Mackey hevder med andre ord at: ““Deliberately ‘false’” vocal production, [...] in supplementing the sayable, “creatively hallucinates a ‘new world,’ indicts the more insidious falseness of the world as we know it.””<sup>486</sup> Dette er ifølge Edwards grunnleggende – selv om den demonterer reglene for

---

<sup>482</sup> Miller, 2003: 4.

<sup>483</sup> Frith, 2002: 192

<sup>484</sup> Edwards, 2002: 624-25

<sup>485</sup> Edwards, 2002: 625

<sup>486</sup> Edwards, 2002: 625. Første gang i Mackey, 1997: 62

betydning – en kommunikatív funksjon<sup>487</sup> At lydene kan utkonkurrere ordene og oppleves vel så ekte, illustrerer Mackey ved å sitere tekst fra Anthony Heilbut's studie *The Gospel Sound* (1971):

”the essence of the gospel style is a wordless moan. ‘Always these sounds render the indescribable, implying,’ ‘Words can’t begin to tell you, but maybe moaning will’.”<sup>488</sup>

For å sammenfatte har det i jazz, slik jeg ser det funnet sted et krav om at jazzvokalen bør ha en instrumentalistisk tilnærming til sangen. Jeg tilskriver denne forståelsen mening, men det er en forståelse som for meg må inkludere en vokal kvalitet jeg assosierer med ”grain”. Og, det er særlig når Elling leker seg vokalt og slik utforsker ”instrumentet” hørt ved det improvisatoriske – i scat, ornamenteringer på ”streiten”, ved overdrevne konsonanter (”learn-*nnnn*”) hvislelyder som stemmes (”wise” – ”wize”) hvor han svekker den språklige ordenen – jeg erfarer denne vokale kvaliteten, som et ekspressivt virkemiddel; en kommuniserende uartikulerthet gjort mulig av den ”syngende stemmekroppen.” En kan slik slutte seg til at han innfrir mitt krav om en vokal kvalitet, noe som høres gjennom den instrumentale sangen, en kvalitet jeg også tolker er den instrumentalistene/musikerne gjerne higer etter slik Garbarek beskrevet sitt ideal; ”det synger veldig fint.”

I fortsettelsen av dette beskriver ifølge Edwards Mackey i sitt brev videre, hvordan funksjonen sett med scat i form av en ”telling inarticulacy”, kan sies å være like tilstedeværende i sort instrumental musikk som i sort vokal musikk. Dette synet har også andre argumentert for, fra Gunther Schuller til Amiri Baraka, med tanke på at det finnes et slags kontinuum (en sammenhengende enhet). Albert Murray benevner dette som en gjensidig verdi [reciprocal voicing] funnet mellom sort vokal praksis og sort instrumental praksis i forhold til måten de tar i bruk ”telling inarticulacy” på.<sup>489</sup>

”The tonal nuances of blues music,” Murray argues, “are also a matter of singers playing with their voices as if performing on an instrument, and of instrumentalists using their brassy, woodwinds, strings, keyboards, and percussion as extensions of the human voice.”<sup>490</sup>

I den forbindelse påpeker Middleton at betydningen av en såkalt ”vocalised tone” må sees som en del av en større utvikling hvor de instrumentale og vokale uttrykksmåtene møtes på ett slags mellomliggende terreng:

---

<sup>487</sup> Edwards, 2002: 625

<sup>488</sup> Edwards, 2002: 625. I Mackey, 1997: 63. Første kilde; Heilbut's *The Gospel Sound* (1971).

<sup>489</sup> Edwards, 2002: 625

<sup>490</sup> Edwards, 2002: 625. Første gang i Murray, 1976: 114, 108–14

While it is true that the instrument-as-machine (technological extension of the body) becomes a gesturing body (the 'voice' of the limb), at the same time the voice-as-a-person becomes a vocal body (the body vocalizing).<sup>491</sup>

### ***“Grain” i jazz og dens jouissance***

Barthes essay har ofte blitt tatt til inntekt for rockestemmen, den autentiske ubearbeidete, nære og intime stemmen der vi hører sangerens kropp i vokalene. The ”grain” har blitt tolket som en stemmeegenskap som ikke kan finnes hos en skolert sanger, da ”ektheten”(umiddelbarheten) i stemmen forsvinner etter hvert som den trenes mot et bestemt klangideal.<sup>492</sup> Det er lett å tolke det dit hen at Barthes tar avstand til den skolerte stemmen denne styres av kommunikasjonsbehovet, og er derfor blitt utsatt slik for en kanonisering. Jeg erfarer ikke at ”grain” kun er en egenskap funnet hos rocke-sangeren, og det er heller ikke en stemmekvalitet som er forbeholdt de utrente stemmer. Men jeg finner imidlertid at ”the grain”, forstått som den fysiske og kroppslige kvalitet ved sangen, som kommuniserer et umiddelbart uttrykk, hovedsakelig ved en hengivelse til lydene, føles lettere tilgjengelig i en jazzgenre enn i en klassisk genre.

I lys av eksempler fra egne erfaringer ved musikk og identitetsopplevelse, kunne en se at jeg med jazzsangen fikk uttrykt noe som bodde i en selv; den artikulerede noe i mitt ”indre” som gjorde at det tok form, det ble fylt med innhold, blant annet ved at jeg opplevde å kunne bruke stemmen på en friere måte enn i klassisk; ”Frihet i forhold til fraseringsmåter, rytmisk, melodisk, og også en ordløs improvisasjon hvor man er fri fra ”teksten” (ordene) til å eksperimentere frem nye stavelser, nye klanger. I dette genreskiftet, følte jeg samtidig en større umiddelbarhet, i forhold til musisering, ved at jeg sto friere i utforskningen av stemmen som ”instrument”, og fikk dermed større kontakt med ”stemmekroppen”.<sup>493</sup>

At det finnes en utbredt tendens til å fremheve nettopp ”kroppen i stemmen”, ved at stemmen behandles mer som et instrument, hvor kroppen bruker sine egne ressurser til å lage lyd, blir da også påpekt av Middleton, som å være et viktig trekk ved den afroamerikanske tradisjonen:

---

<sup>491</sup> Middleton, 1990: 264

<sup>492</sup> For beskrivelse av ett klassisk sangideal se kap. 1 om bel-canto.

<sup>493</sup> I forlengelsen, mener jeg et viktig element her, sees med denne genrens tilhørende mikrofonbruk, som muliggjør både en fremheving av de fysiske lydene og dens klanger, og samtidig en utvidelse av dette registeret; nyansering av klangfarger, økt intimitetsfølelse ved nærinstilling på stemmen, osv. Sadolin, 2003: 163,164

From work-song grunts through 1930s jazz styles (Louis Armstrong singing 'like a trumpet'; Billie Holiday 'like a sax') to the short, mobile vocal phrases of funk and scratch textures..., we hear vocal 'personality' receding as the voice is integrated into the processes of the articulating body.<sup>494</sup>

I fortsettelsen, i forhold til egen utøving og jazzsang, erfarte jeg en større oppfyllelse av *jouissance* i forhold til Friths beskrivelse; av en ren fysisk nytelse ved det å synge, på linje med hva en sportsatlet kan føle ved særlige bevegelser i musklene; opplevd enten i form av et hele mellom sinn og kropp, eller gjennom utforskningen av fysiske sansninger og muskulære krefter man ikke var klar over. Gleden fra umiddelbarheten ved sangens fysiske verdi, (hvor man blir drevet av lydene) kan videre, slik jeg selv kjenner igjen det, ifølge Frith resultere i en følelse av å være besatt av musikken.

The singer finds herself driven by the physical logic of the sound of the words rather than by the semantic meaning of the verse, and so creates a sense of spontaneity: the singing feels real rather than rehearsed; the singer is responding (like the listener) to the musical event of which they are part, being possessed by the music rather than possessing it.<sup>495</sup>

Med opplevelsen av kvaliteten i Ellings vokaluttrykk beskrevet som "grain", kan jeg altså dra paralleller til egen erfaring av *jouissance* ved utøvelse av jazzvokalen. Denne kvaliteten – i tillegg til swing og improvisasjon – var viktig for følelsen av en umiddelbarhet, noe som kunne erfares i betoningen av det stofflige i ordene, forstyrrelsen av det rasjonelle ved ordenes språklige orden, ved en vektlegging av stemmens kroppslighet, alle, følt som overskridende elementer, elementer ved jazzspråket som tidligere har bidratt til å gi intense og formende musikkopplevelser i tråd med Ruuds beskrivelse av det transpersonlige rom. I omgang med improvisasjonens vokale elementer ble jeg slik med Lønstrups formuleringer tiltrukket av [...]stemmens eget "fiktive rum"[...] "på bekostning af "det faktiske verdensrums" kedsommelige og begrensende orden."<sup>496</sup>

Slik det påpekes av Eriksen (2001) kan Barthes sitt utgangspunkt, stemmen, overføres til all musikk. I noen musikkstiler er likevel "grain" mer i forgrunnen enn i andre, hvor dansemusikk i den forbindelse nevnes som ett eksempel: "Gjennom prioritering av bass, rytmikk, sound og sykliske repetisjoner, prioriteres her musikkens materielle karakter." Dette er i tråd med Middleton (1990) og hans beskrivelse av en type *jouissance*, som inntreffer i

---

<sup>494</sup> Middleton, 1990:264

<sup>495</sup> Frith, 2002: 193

<sup>496</sup> Lønstrup, 1997: 26

møte med kraften fra det dominerende repetisjons-elementet – et element som kjennetegner populærmusikken generelt. Her synes musikken med sin kontinuerlige repetering å nå et punkt, hvor den er i stand til å erodere innholdet (significance), subjektet mistes og spillet[the game] opphører effektivt. Slik Roslato ifølge Middleton skriver, vil en hengivelse til denne kraften (noe Middleton benevner som ”repetition-*jouissance*”) fra det rytmiske og gjentakelsen, også være et uttrykk for en type energi:

A good deal of popular music privileges this ‘rhythmic obstinacy, reiteration to excess, and obliterates organisation and variety; a hypnotic abandon to this energy is also the expression of an energy’.<sup>497</sup>

I denne kraften finner jeg at puls-elementet inngår som et avgjørende element. For slik Danielsen (1996) skriver er den prosessuelle (afrikansk-amerikanske tradisjonen) – slik også jazz – preget av en syklisk form, med vektlegging av de repetitative mønstre. Det rytmiske aspektet blir viktig i sammenhengen med å utvikle disse mønstrene.<sup>498</sup> Med beskrivelsen av egen empiri og tilknytning til jazzspråket i kap. 1, så en her hvordan elementet som angikk puls ble vesentlig for opplevelsen av sving. Puls-elementet, medvirkende til det som kunne lede mot en meditativ tilstand i tråd med Keil sitt fenomen: ”Getting into the groove,” finner jeg også samsvarer med Middletons forståelse av begrepet; ”repetition-*jouissance*.”

I lys av min Jeg vil påpeke, slik Middleton skriver at det vil være uriktig å dra et tydelig skille mellom ”*plaisir of the game*”, fra *jouissance* forstått som dens forstyrrelse.<sup>499</sup> For inndelingen av de to måtene for meningsdannelse, sett med motsetningene i Barthes semiologiske modell; *signification* (kommunikasjonen) og *signifiante*, (materialiteten) virker ikke adskilt, de er i samspill med hverandre. Selv om noen utøvere ifølge Middleton, tenderer mer mot en *signifiante* måte i sine arbeider – her vil jeg tilføye Kurt Elling – vil likevel begge måtene være representert<sup>500</sup>; ”– Presley’s singing, for example, carries meaning as well as ‘grain’, [...]”<sup>501</sup>

[...] it seems likely that *plaisir* and *jouissance* are actually dialectically intermingled processes (thus *jouissance* is not conceivable outside a context in which *plaisir* operates, just as the unconscious, as Lacan makes clear, is not prior to the subject but comes into being as a function of the creation of subjectivity); they are continually active, in listening as in life, forever teasing and slipping.<sup>502</sup>

---

<sup>497</sup> Middleton, 1990: 291. Første gang i Rosolato 1972:43

<sup>498</sup> Se Danielsen, 1996: 88-89

<sup>499</sup> Middleton, 1990: 291

<sup>500</sup> Middleton, 1990: 262-3.

<sup>501</sup> Middleton, 1990: 263.

<sup>502</sup> Middleton, 1990: 291



## Oppsummering

Så hva er det med vokaluttrykket til Kurt Elling som griper? Med andre ord hva kjennetegner vokaluttrykket i hans fremføring av 'Nature Boy', og hvilke virkemidler synes han å benytte seg av? Min opplevelse av låten – som et mangeartet musikalsk uttrykk med blant annet innslag av humor og ironi – tilsa at det var kvaliteter knyttet til begrepet dekonstruksjon som først og fremst ga meg ”gåsehud-effekten.”

I kap 3 demonstreres dette ved at vise hvordan vokalbruken kan forstås som et uttrykk for en rekontekstualisering. Ved hjelp av Gates konseptet om ”Signifyin(g)” – et jazzanalytisk begrepsapparat – har jeg forsøkt å vise til ulike musikalske referanser og hentydninger i Ellings vokaluttrykk, og videre hvordan disse ved å brukes som transformerende ressurser oppleves som et uttrykk for ironi også benevnt som en ”playfulness”. Med Ellings vokale ”lek” opplevdes en uforutsigbarhet da de velkjente fraseringsene eller ”klisjéene” fremsto med en ny kraft. For meg blir de en del av de underliggende konvensjonene, eller sagt med Berliner *språket* han gjør bruk av for å kunne oppnå et spontant uttrykk. Dette har jeg eksemplifisert med crooner-fraseringer jeg tolker gir en sterk henvisning til Sinatra, hvor de på samme tid erfares å være en kritisk bemerkning.

I min lesning av vokalen som uttrykk for ironi opplevde jeg hvordan fremføringens mangfold særlig ble relevant, da et større omfang av stilistiske referanser (både innenfor selve jazzstilen og genre utenfor) – som også fører til en fremheving av uttrykksmessige kontraster i fremføringen – bidro til en større erfaring av en intertekstualitet. Referanser jeg har trukket frem i den forbindelse – knyttet til en annen genre en den strengt tatt assosiert med standarjazz-vokal – er: R'n'b-fraseringer, latin-inspirerte idéer i låt-arrangementet, og impulser fra rock og etniske musikkformer i vokalklang. Ved å bruke dette materialet på en retorisk, figurativ måte mener jeg Elling transformerer sitt vokalbruk, og oppnår slik en spontanitet. Det er en vokalbruk som er i tråd med Gates konsept: ”One does not signify something; rather, one signifies *in some way*”

I lys av funnene i kap 3 diskuterer jeg i kap 4 hvordan Elling kan sies å dekonstruere, uttrykket både i forhold til hva som har vært ansett å betegne en autentisk stemmebruk og en individuell ”jazz-sound”. Jeg redegjør i den sammenheng for hvilken virkning den modernistiske forestillingen knyttet til det individuelle subjektet har øvd på populærmusikken. Nærmere bestemt hvorfor stemmen har fått en viktig rolle som formidler av dette subjektive og videre forestillingens virkning på det musikalske, det vil si hvilken

stemmebruk har vært kjennetegnende for det autentiske. Her har jeg vært inne på hvordan jeg – som ett individ av en modernistisk tid – tilskriver mening til denne konstruksjonen, men jeg erfarer samtidig i lys av dagens mange sammensatte uttrykk at det synes vanskeligere å tro på den. Fordi jeg blir i større grad enn tidligere bevisstgjort i forhold til at denne forestillingen *er*, i høyeste grad en konstruksjon.

Men jeg finner imidlertid i hovedsak at vokaluttrykket kan sies å dekonstruere uttrykket både i forhold til hva som har vært ansett som en autentisk stemmebruk, og jazzens forståelse av en individuell sound. Spørsmålet blir da, hvordan kan jeg likevel identifisere meg med Elling jazzvokal, dette med tanke på at jeg innledningsvis beskrev hvordan de stilistiske kriteriene fra en fremførings-tradisjon har vært viktig for min tilskrivning av autentisitet, erfaringen av et troverdig uttrykk. Dette ble også understreket ved at jeg har følt en motstand mot praksiser som bryter med det stilistiske, slik jeg kunne oppleve med Cecilie Nordbys innlemmelse av koleratur sang i hennes standardlåt-fremføring – en stilheterogenitet som ikke følte *riktig*. Selv om han med sitt uensartede vokaluttrykk, til en viss grad bryter med de stilistiske kriteriene, klarer han – gjennom å bruke språket på en kreativ måte – og uttrykke en spontanitet, en kvalitet jeg videre finner essensiell for å kunne innfri kravet om swing og improvisasjon.

Samtidig vil jeg legge til at det språket Elling gjør bruk av – med Berliners metafor de musikalske ord og grammatikalske regler for sammensetningen av disse – også er mye av det samme språket (med tanke på jazzreferansene) jeg beskrev som viktige bidrag i konstrueringen av eget selvbylde og identitet, kvaliteter som gjorde at jeg følte meg hjemme (kulturell tilhørighet): Swing, improvisasjon, en felles musikalsk puls, improvisert sang. Med McClarys formuleringer ser jeg at Elling skaper kunst med referanser til konvensjoner, som fortsatt fungerer som oppbevaringssted [reposito-ries] for våre kulturelle livssyn og idealer. Som et eksempel ser en at jeg ikke ville vært i stand til å oppfatte humoristiske henvisninger med f.eks Ella Fitzgeralds scat, om jeg ikke hadde kjent til konvensjonene (bygd på språket) fra modernismen, dvs. om jeg ikke tidligere hadde hørt noen form for scat-sang.

Jeg vil her føye til flere elementer ved dette jazzspråket, eller koder jeg knytter til en fremføringspraksis: Låtens formspråk som kan relateres til ett standardisert repertoar, med dens AABA form og harmoniske tonespråk i form av II-V-I-progresjon, dette i lys av en historisk kontekst hvor låten-formen skriver seg fra swingtiden og fremveksten av slagerfabrikken Tin Pan Alley. Andre eksempler i denne sammenheng kan sees med låtenes

spillestruktur, slik de gjerne lød med de mindre jazzbesetningene, noe som særlig er beskrivende for den amerikanske jazztradisjon med fokus på en fast form: ”Tema (komposisjonen) presenteres; som etterfølges av improvisasjon over komposisjonen (som i jazzsjargong vil si å spille ’kor’) av de forskjellige solistene i hver sine runder; og til slutt presenteres temaet som avslutning”.<sup>503</sup> Videre kan nevnes bruken av en band besetning bestående instrumenter som tradisjonelt sett har inngått i jazzkvartetten med vokal, bass, piano, trommer kvartett. Denne akustiske lydgjengivelsen gir også assosiasjon til en spesielt ’setting’, med tanke på det visuelle: Ett bilde som inkluderer den ”brune” røykfylte jazzklubben, omgivelser som betegner en større grad av intimitet en for eksempel den mer glamorøs storband-’setting’en.<sup>504</sup>

Men som sagt selv om han dekonstruerer uttrykket i forhold til stil, hvor han trekker inn ulike referanser og det lyder et uensartede uttrykk, er det samtidig med disse virkemidlene han oppnår å ”gripe”. De blir en musikalsk ressurs Elling kan benytte seg av for å i større grad innfri spontane kvaliteter. Her mener jeg Elling følger Friths (2006) anbefaling: “The way forward, [...] is to blur the boundaries between jazz and other kinds of music rather than to try to mark them out more clearly.”<sup>505</sup> I ett videre perspektiv kan samme holdning uttrykkes hos McClary (2000):

Modernists fear the our present moment represent the end of history. But I would claim that Postmodernism – with its rejection of entrenched master narratives – demands of us a far more diversified way of telling the history of music than we have previously permitted ourselves to entertain: [...]<sup>506</sup>

I forlengelsen slik jeg var inne på i kap 3 kunne en også se hvordan Elling med sin fremføring gjennom en bruk av nettopp disse virkemidlene, for meg opplevde å kunne tilby ett alternativt vokal-uttrykk, enn hva som kjennetegner de funnet på ECM sine produksjoner, men, også vokaljazz-uttrykk som opererer innenfor en standardlåt-ramme – funnet med flere av de nordiske utøverens innspillinger. For meg kunne Kurt Ellings jazz-vokal være representativt for en utvidet vokalbruk på tross av å operere innenfor den såkalte tvangstrøya, slik frijazz-bevegelsen beskrev form-strukturen til standardlåtene. I sammenligning med vokalistene McFerrin og Asbjørnsen tidligere omtalt for å representere en såkalt utvidet og eksperimentell stemmebruk, fremstår Elling for meg å ligge nærmere førstnevnte. For en av Ellings

---

<sup>503</sup> Dybo, 2006: 10

<sup>504</sup> Se Dybo, 2006 s. 9 for ’setting’-begrepet.

<sup>505</sup> Frith, 2006: 25

<sup>506</sup> McClary, 2000: 169

fremgangsmåter i å forvandle referansene er gjennom en overdrivelse fra stemme-instrumentet, den føres i likhet med Asbjørnsen til ytterpunkter med hensyn til stemmens klangmuligheter. Slik er det ikke et vokalbruk som kjennetegner McFerrin i form av ett eklektiske uttrykk, hvor han blant annet bruker lyder fra hele verden, klikk, smell og kroppen som lydboks.

Med Ellings mangfold, de mange referansene som fremhever det intertekstuelle – og hans kreative omgang med setningsformularene – kommer det ironiske til uttrykk, en lekenhet som medvirker til en spontanitet, et virkemiddel som tiltrakk min oppmerksomhet.

Slik gjengir vokalutformingen samtidig en holdning som kan sies å samsvare med ideer kjennetegnende for konseptet forstått som dekonstruksjon: det jobbes med den hensikt å rekonstruere kulturen, ”en tett-på-lesning” hvor den overlegne termen settes i ett kritisk lys. Dette kunne sees demonstrert i kap 4 hvor vokaluttrykk gjennom sin ”lek” med maskuline koder kunne si meg, lytteren, noe om hva jazzen er, det vil si hvor den henter sin mening fra, og samtidig hva den ikke er.

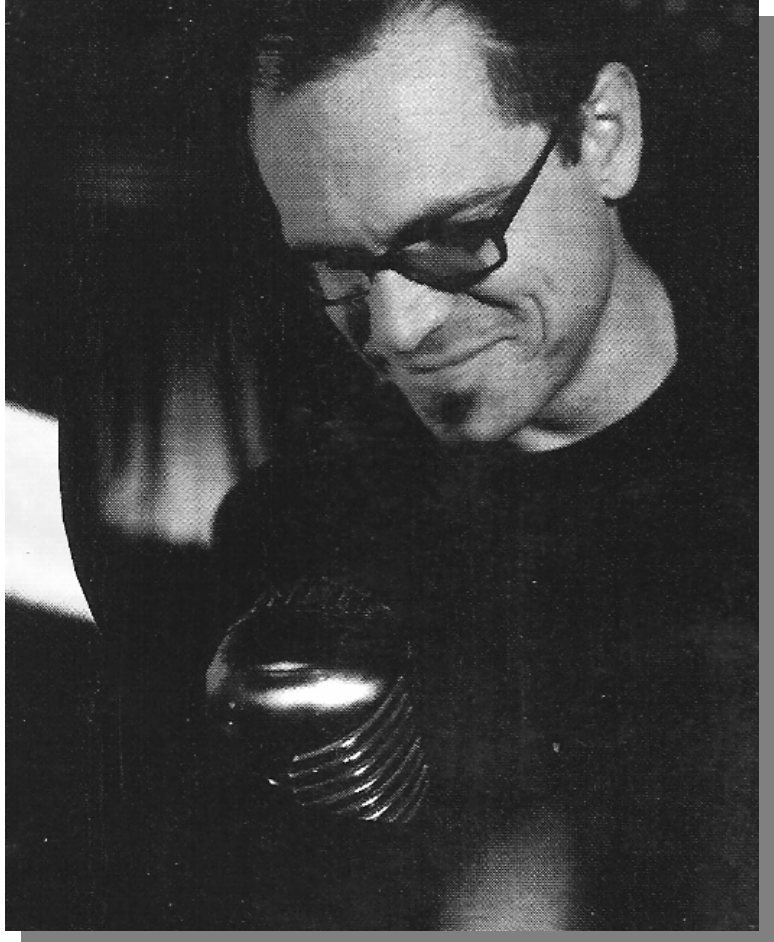
I lys av hva jeg har funnet å være karakteristiska for dette vokaluttrykket, vil jeg legge til at funnene samtidig må sees i sammenheng med hvordan jeg i min metodiske tilnærming har lagt vekt på en ”lesning”.

Erfaringen av en musikalsk spontanitet funnet med Ellings ”vokal-lek”, en type overskridelse, en ironi, opplevd ved humoren og det karikerte anser jeg videre som et avgjørende aspekt i forhold til å kunne ”innfri”, og gi lytteren følelsen av det umiddelbare; av swing, improvisasjon. En kvalitet jeg i den forbindelse mener hører med til denne overskridende kvaliteten eksemplifisert i kap. 5 var en særlig materialitet, en *significance*. Dette opplevdes særlig sterkt med Ellings ordløse improvisasjoner; ved stemme-instrumentets betoning av det stofflige i ordene, forstyrrelsen av det rasjonelle ved ordenes språklige orden, en vektlegging av ”stemme-kroppen”. Avslutningsvis, i Kurt Ellings fremføring av låten ’Nature Boy’ var det elementer jeg vil sammenfatte for å høre inn under begrepene playfulness og jouissance som i særlig grad opplevdes å gi glede [pleasure]. I vokaljazz-uttrykket var det nettopp disse som lå i forgrunnen, og ga meg ”gåsehud.”

Kunstartenes formende lek med et materiale kan transcendere det hverdagslige i tid og rom og på sitt beste bli nettopp grensesprengende for tanke, følelse og fornuft.<sup>507</sup>

---

<sup>507</sup> Bjørkvold, 1996: 50





## Litteraturliste

- Ake, David (1998): "Re-masculating jazz: Ornette Coleman, "Lonely woman", and the New York jazz scene in the late 1950s". I: *American Music*, vol.16, nr. 1.
- Alper, Garth (2000): "Making sense out of postmodern music?". I: *Popular Music and Society*, vol. 24, nr. 4
- Annfelt, Trine (2003): "Jazz as masculin space". Publisert av tilden.  
URL: [http://kilden.forskningsradet.no/c35113/artikkel/vis.html?tid=24790&strukt\\_tid=35113](http://kilden.forskningsradet.no/c35113/artikkel/vis.html?tid=24790&strukt_tid=35113)  
[lesedato: 26.04.07]
- Arder, Nanna Kristin (2001): *Sangeleven i fokus*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*: "klisje". Bind nr.8. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1988, 1992.
- Banfield (2000): "Stage and screen entertainers in the twentieth century". I: *The Cambridge companion to singing*. John Potter (red.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland (1994): *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. "Ordlisite". Oslo: Pax Forlag.
- Barthes, Roland (1985): "The grain of the voice". I: *The responsibility of forms: Critical essays om music, art and representation*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Bastian, Jim og John Alexander (1995): *Chet Baker's greatest scat solos*. South Carolina: Coastal Publishing and Educational Resources.
- Bayton, Mavis (1998): *Frock rock: women performing popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Beard, David og Kenneth Gloag (2005): *Musicology: the key concepts*. London: Routledge.
- Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press
- Bjørkvold, Jon Roar.(1996): *Det Musiske Menneske – Barnet og sangen, lek og læring gjennom livets faser*. (5.utgave). Oslo: Freidig Forlag.
- Bootzin, Robert (2004). URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Gypsy\\_Boots](http://en.wikipedia.org/wiki/Gypsy_Boots) [lesedato: 17.04.07]
- Brackett, David (1995): *Interpreting popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brunsvik, Geir (1985): *Rokokko og wienerklassisime*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Brøgger, Jan (1996): *Kultur-forståelse: En nøkkel til vår internasjonale samtid*. Oslo: Damm & Søn.

Bürger, Peter (1984): *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chivers, Ian (red.) (2005): "Popart". I: *Oxford reference online*.

URL: [http://bt.premium-link.net/\\$106873\\$1989153234\\$views/ENTRY.html?entry=t3el1959](http://bt.premium-link.net/$106873$1989153234$views/ENTRY.html?entry=t3el1959)  
[lesedato: 28.01.05]

Coker, Patty og David N. Baker (1981): *Vocal improvisation: An instrumental approach*. Lebanon, N: Studio PR, 1981. (Currently published by Columbia Pictures Publications/Belwin Mills (Miami, FL).

Crowther, Bruce, Pinfold, Mike (1997): *Singing jazz the singers and their styles*. London: Blandford.

Danielsen, Anne (1996): "My name is Prince" – en studie i *Diamonds and Pearls*. Hovedoppgave ved Avd. for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Danielsen, Anne (2003): *Populærmusikkanalyse for hovedfag*. Forelesning. Oslo: Institutt for Musikkvitenskap, 29.01.2003.

Davidsen, Elisabet (1998): *En feminin triumf: Madonna og Björk i lys av feministisk kritikk av musikk*. Hovedoppgave ved Avdeling for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Deveaux, Scott (1991): "Constructing the jazz tradition: Jazz historiography". I: *Black American literature forum*, 25:3, 1991.

Downbeat (2004). URL:

<http://www.downbeat.com/artist/window.asp?action=new&aid=73&aname=Bobby> + ...  
[lesedato: 26.04.07]

Drabble, Margaret og Jenny Stringer (1996): "Structuralism". I: *Oxford reference online*.

URL:<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?entry=t54.e5858>+  
[lesedato: 18.02.05]

Dybo, Tor (1995): *Jan Garbareks musikk i en kulturell endringsprosess*. Dr. Art-avhandling i musikkvitenskap, Universitetet i Trondheim, AVH.

Dybo, Tor (1996): *Jan Garbarek - det åpne roms estetikk*. Oslo: Pax.

Dybo, Tor (2006): *Jazz som etnomusikologisk forskningfelt*. Gjesteforelesning. Oslo: Institutt for musikkvitenskap UIO, 30.01.2006.

"Eden Ahbez." URL: <http://www.spaceagepop.com/ahbez.htm> [lesedato: 11.04. 07].

Edwards, Brent H. (2002): "Louis Armstrong and the syntax of scat". I: *Critical Inquiry*. nr. 28, 2002.

Elling, Kurt(2004):

URL: [www.jerryjazzmusician.com](http://www.jerryjazzmusician.com), [www.opendoormanagement.com/kurtelling/#bio](http://www.opendoormanagement.com/kurtelling/#bio),



[www.kurtelling.com](http://www.kurtelling.com), [www.quadcityyarts.com/elling.html](http://www.quadcityyarts.com/elling.html), [www.kurtelling.com/reviews](http://www.kurtelling.com/reviews), [www.jerryjazzmusician.com](http://www.jerryjazzmusician.com). Og cd-omslag til "The messenger", [lesedato: 05.06. 2004]

Endresen, Rolf Theil, Hanne Gram Simonsen og Andreas Sveen (1996): *Innføring i lingvistikk*. Oslo: Universitetsforlaget

England, Dan (2004): "Kurt Elling happy singing what he loves without pressure from the mainstream music". I: *Greeley Tribune*.

URL: <http://www.greeleytrib.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040416/ENTERTAIN/1041>  
[Lesedato: 17.06.04]

Eriksen, Espen (2001): *Fertile crossings in jazz. En problematisering av definisjon og stil i jazz på slutten av det 20-århundre*. Hovedoppgave ved Avdeling for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Fiske, John (1997): *Television culture*. London: Methuen.

Frith, Simon, Will Straw og John Street (2001): *The Cambridge companion to pop and rock*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frith, Simon (2002): *Performing rites: On the value of popular music*. Oxford-New York: Oxford University Press.

Frith, Simon (2006): *Is Jazz Popular Music?* Forelesning. Oslo. Institutt for Musikkvitenskap, 01.11.2006.

Gansmo, Arne Kristian (2002): "Hvorfor er alle jazzmusikere menn?"

URL: <http://www.nrk.no/musikk/1645600.html> [lesedato:12.06.04]

Gates, Henry Louis Jr. (1984): "Criticism in the jungle". I: *Black literature and literary theory*. Henry Louis Gates (red.). New York – London: Methuen.

Gates jr., Henry Louis (1988): *The signifying monkey: A theory of African-American literary criticism*. New York: Oxford University Press.

Gioia, Ted (1997): *The history of jazz*. New York-Oxford: Oxford University Press.

Granlie, Jan (2004): "Kristin Asbjørnsen: dadafonikeren". I: *Jazznytt. Tidsskrift for jazz og annen rytmisk kvalitetsmusikk*. Nr. 2, 2004.

Gran, Anne Britt (2001): "En forestilling om implosjon og eksplosjon i kunsten". I: *Samtiden*.  
URL: [http://www.samtiden.no/01\\_4/art3.html](http://www.samtiden.no/01_4/art3.html) [lesedato:03.02.05]

Gridley, Mark C. (2003): *Jazz styles: History & analysis* (7th ed.) Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.

Gustavsen, Tord (1998): *Improvisasjonens dialektiske utfordringer*. Hovedoppgave ved Avd. for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Gympel, Jan (2000): *Arkitekturens historie: fra antikken til i dag*. Köln: Könemann.

- Hamm, Charles (1995): *Putting popular music in its place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrington, Jim (2007): "Kurt Elling brings true vocal power to Yoshi's". URL: <http://www.ibabuzz.com/concerts/2007/02/27kurt-ellings-brings-true-vocal-power-to-yoshis/> [lesedato: 03.04.07]
- Hawkins, Stan (2002): *Settling the popscore: Pop texts and identity politics*. Aldershot: Ashgate.
- Hawkins, Stan (2003): *Populærmusikkanalyse: Musikk og identitet*. Forelesning. Oslo: Institutt for musikkvitenskap, 04.08. 2003.
- Helgheim, Roald (2000): "Den gamle og so den nye tid". I: *Dag og Tid*, nr. 1. URL: <http://www.dagogtid.no/arkiv/2000/01/roald.html> [lesedato: 14.07.05]
- Hollerbach, Peter (2004): "(Re)voicing tradition: Improvising aesthetics and identity on local jazz scenes". I: *Popular Music*, vol. 23. nr. 2, 2004.
- Jameson, Fredric (1983): "Postmodernism and consumer society". I: *The anti-aesthetic*. Hal Foster (red.). Seattle-Washington: Bay Press.
- Kaplan, Ann E. (1987): *Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and consumer culture*. New York- London: Routledge.
- Kennedy, Gary W. (2007): "Kurt Elling". I: *Grove music online*. L. Macy (red.) URL: <http://www.grovemusic.com> [lesedato: 16.04.07]
- Krauße, Anna-Carola (2000): *Maleriets historie: fra renessansen til i dag*. Köln: Könemann
- Kristiansen, Steinar (2001): "Jazz i Norge etter 1960". URL: <http://www.jazzbasen.no> [Lesedato: 03.09.06]
- Kvaal (2002): *Mellom distanse og inderlighet*. Hovedoppgave ved Avdeling for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Larsen, Jan Arild (2002). I: *Bergens Tidende*. URL: <http://home.online.no/~livero/presseklipp.htm> [lesedato: 16.04.07]
- Lemert, Charles (1997): *Postmodernism is not what you think*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Levin, Mona: "Alle elsker Frankie". URL: <http://www.skistorband.no/frankie.html> [lesedato: 16.04.07]
- Lilliestam, Lars (1988): *Musikalisk ackulturation – Från blues til rock*. Göteborg: Graphic Systems AB.
- Lindbach, Kaisa Johanna M. (2007): "Skjønnlitteratur i et etnisk speil? Kvenlitteratur i Nord-Norge". I: *Nordlit*, nr. 5. (Basert på foredrag 1997). URL: <http://www.hum.uit.no/nordlit/5/lindbach.html> [23.04.07]

- Lyotard, J.-F. (1984): *The Postmodern Condition: A report on Knowledge* (Manchester University Press), originalversjon: (1979): *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Les Editions de Minuit)
- Lønstrup, Ansa (1997): "Dansk Vokalitet – en komparativ analyse av Aksel Schiøtz's og Lars H.U.G.'s stemmer og vokale arbeide med dansk tone". I: *Arbeidspapirer, work in progress* (nr. 54-97). Aarhus: Det Humanistiske Fakultetes Trykkeri.
- McClary, Susan (1991): *Feminine endings: Music, gender and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan (2000): *Conventional wisdom: The content of musical form*. Berkeley: University of Californian Press.
- Middleton, Richard (1990): *Studying popular music*. Milton Keynes-Philadelphia: Open University Press.
- Middleton, Richard (2000): "Rock singing". I: *The Cambridge companion to singing*. John Potter (red.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, Edward D. (2003): "The nonsencical truth of the falsetto voice: Listening to Sigur Rös. I: *Popular musicology online*, 2003.  
URL: <http://www.popular-musicology-online.com/>
- Midtbø, Mia Kristin (1998): "Herlig overfladisk". I: Underdusken.  
URL: <http://www.underdusken.no/dusker/html/9808/Overfladisk.html>  
[lesedato: 20.04.05]
- Molde, Audun (1995): *Jazzens historie. Kompendium til kurs i jazzhistorie*.
- Monson, Ingrid (1994): "Doubleness and jazz improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology". I: *Critical Inquiry*, vol. 20, nr. 2.
- Monson, Ingrid (1996): *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Monson, Ingrid (2004): *On hard bop*. Forelesning. Oslo: Institutt for musikkvitenskap, 02.12.2004.
- Moore, Allan (2000): "Constructing authenticity in rock".  
URL: <http://www.performanceartsinternational.net/html/Ampaper.html> [lesedato: 22.02.2005]
- Moore, Allan (2002): "Authenticity as authentication". I: *Popular Music*. vol. 21, nr.2.  
Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, Allan (2003): *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, Allan (2001): *Rock: The primary text*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

- Mosnes, Terje (1999).I: Dagbladet. URL: <http://www.home.online.no/~livero/presseklipp.htm> [lesedato: 16.04. 07]
- Murray, Albert (1998): "Improvisation and the creative process". I: *The jazz cadence of American culture*. Robert G. O'Meally (red.). New York: Columbia University Press.
- Nicholson, Stuart (1990): *Jazz, the modern resurgence*. London-Sydney: Simon & Schuster Ltd.
- Nilsen, Øystein (2006): "Freud, Marx og postmodernismen". I: *Dagbladet*, 28.05. 2006, s.47.
- Northwest annual (2000): "bidlo".  
URL: [http://www.cocaseattle.org/archives/2000/nwa00/nwa00\\_bidlo.htm](http://www.cocaseattle.org/archives/2000/nwa00/nwa00_bidlo.htm) [lesedato: 13.09.06]
- "Ocean's 11 – Rat Pack i søkelyset igjen" (2002).  
URL: <http://www2.filmweb.no/nyheter/article.jhtml?articleID=6387> [lesedato: 14.07.05]
- Opsahl, Carl Petter (1995): *En fortelling om jazz: Kompendium i jazzhistorie, musikkvitenskap grunnfag*. Unipub forlag: Oslo
- Opsahl, Carl Petter (2001): *En fortelling om jazz*. Unipub forlag: Oslo.
- Opsahl, Carl Petter (2004): "På jakt etter melodien". I: *Jazznytt. Tidsskrift for jazz og annen rytmisk kvalitetsmusikk*. Nr.2. 2004.
- Potter, John (1998): *Vocal authority singing style and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, John (2000): "Jazz singing: The first hundred years". I: *The Cambridge companion to singing*. John Potter (red.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rasmussen, Bruce (2001): *De Afroamerikanske musikkstilartene*. Kristiansand: Carl Schnabel Publikasjoner. Nr.3.
- Reich, Howard (2000): "Down Beat 48th annual critics poll: male vocalist of the year: Kurt Elling". I: *Down Beat – Jazz, blues & Beyond*, vol.68, nr. 8, 2000.
- Robinson, Bradford J: (2007): "Scat". I: *Grove music online*. L. Macy (red.)  
URL: <http://www.grovemusic.com> [lesedato: 16.04.07]
- Ruud, Even (1997): *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sadolin, Kathrine (2003): *Komplet sangteknikk*. København: Shout Publishing.
- Sarup, Madan (1988): *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Shapiro, Meter (2000): *Soul–100 essential cds–The rough guide*. London: Rouge Guides Ltd.

Shepherd, John (1987): "Music and male hegemony". I: *Music and society: The politics of composition, performance and reception*. Richard Leppert og Susan McClary (red.). Cambridge: Cambridge Press.

Shuker, Roy (1998): *Popular music the key concepts*. London og New York: Routledge.

Skjerdal, Lena (2002): *Sa- re- ga –ma –dva –dun –dva: eit studie av Niranjan Jhaveri sitt prosjekt for vidare utvikling av vokaljazz*. Hovedoppgave i musikkvitenskap ved NTNU.

Stavrum, Heidi og Anne Lorentzen (2005): "Mer om kjønn og jazz". I: *Dagbladet*, 30.01.2005, s. 41.

*The new Grove dictionary and music and musicians*: "Salsa". Bind 16. London: Macimilian Publishers Limited: 1980.

Thomsom, David (2002): "Rat poison: The truth behind the Rat Pack". I: *The independent online edition*. URL: <http://enjoyment.independent.co.uk/film/features/article206787.ece> [lesedato: 21.08.05]

Tucker, Bruce (1989): "Tell Tchaikovsky the news: Postmodernism, popular culture, and the emergence of rock'n roll". I: *Black Music Research Journal*, vol. 9, nr. 2.

Underwood, Mick (2003): "Introductory models basic concepts: Semiotics". URL: <http://www.cultsock.ndirect.co.uk/MUHome/cshtml/semiomean/semio1.html#intro> [lesedato: 16.04. 2007]

Vanvik, Arne (1983): *Kort innføring i fonetikk*. Oslo: Universitetsforlaget.

Vennesland, Gunhild Rye (1984): *Sangstemmens klangkontroll*. Hovedoppgave Musikkvitenskapelig Institutt, Universitetet i Trondheim, AVH.

Walser, Robert (1995): "Out of notes: Signification, interpretation, and the problem of Miles Davis". I: *Jazz among the discourses*. Krin Gabbard. (red.).

"What is vocalese?"

URL: <http://www.harmonyware.com/JonHendricks/vocalese.html> [lesedato: 11.04.07]  
Søkeord: "Hendrick, Jon".

Østerberg, Dag (1997): *Fortolkende sosiologi II*. Oslo: Universitetsforlaget.

*Fremmedord bok, blå ordbok*: Kunnskapforlaget Aschehoug & Co og Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 2000.

Vedlegg: 1. CD – Kurt Ellings innspilling av 'Nature Boy'

Vedlegg: 2. Note – 'Nature Boy'

# Nature Boy

Eden Ahbez

Med. Ballad\* **A**

There was a boy, A ver - y strange en - chant - ed boy, They say he wan - dered

ver - y far, ver - y far, o - ver land and sea; A

lit - tle shy and sad of eye, But

ver - y wise was he. And

**B**

men one day. One mag - ic day he came my way, And as we spoke of

man - y things, fools and kings, this he said to me: The

great - est ~~thing~~ you'll ev - er learn is

just to love and be loved in re - turn.

7th bar of letters A & B were originally 2 bars each. Melody is straight eights, though rather freely interpreted rhythmically.

