

Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige
universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Eva Lise Haaland Krokan

Sangeren i vokalensemblet

Om musikalske og sosiale dimensjoner i
sangerkollektivet

Masteroppgave i musikkvitenskap

Trondheim, april 2015

Innholdsfortegnelse

INNHALDSFORTEGNELSE	i
SAMMENDRAG	iii
FORORD	v
INTRODUKSJON	vii
I. PRESENTASJON AV TEMA.....	vii
<i>Overordnede problemstilling og forskningsspørsmål</i>	ix
<i>Begrepsavklaringer</i>	x
<i>Oppgavens oppbygging</i>	xii
II. LITTERATUR.....	xiii
III. METODE.....	xiv
<i>Valg av felt og informanter</i>	xvii
<i>Intervjuer og transkripsjoner</i>	xviii
<i>Egen posisjon</i>	xx
1. BAKGRUNN, HISTORIKK OG TEORIER	1
1.1 VOKALGRUPPERS HISTORIKK OG FREMVEKST AV MUSIKK BASERT PÅ STEMMEN.....	1
<i>Fremveksten av populærmusikkorienterte vokalgrupper og global spredning</i>	1
<i>Vokalgrupper i Norge</i>	8
<i>Vokalgruppers plassering i den offentlige musikkhistorien og academia</i>	11
1.2 OM STEMMEN I POPULÆRMUSIKK OG POPULÆRKULTUREN.....	13
<i>Stemmens rolle som fokuspunkt</i>	13
<i>Tekstformidleren: Tekstens rolle som mening og som lyd</i>	15
<i>Stemmen som instrument</i>	16
<i>Stemmen som rolle og iscenesettelse av stemmer i fellesskap</i>	18
<i>Stemmen som treffer</i>	20
<i>Stemme, identitet og troverdighet: i den enkelte sanger og sangere i gruppe</i>	21
1.3 SELVOPPFATTELSE, IDENTIFIKASJON OG TILHØRIGHET.....	23
<i>Selvet og selvpoppfatning</i>	23
<i>Tilhørighet og musikalske fellesskap</i>	25
2. SOSIOMUSIKALSKE VERDIER I GRUPPEKONTEKST: FELLESSKAP OG INDIVIDUALITET	31
2.1. FORDELING AV ULIKE ROLLER OG ULIKT ANSVAR.....	34
2.2 MUSIKALSK SAMSPILL: LYDHØRHET OG SAMSTEMTHET.....	41
2.3 INDIVIDUELL KLANG OG BLEND.....	48
<i>Konklusjon</i>	53
3. I SPENN MELLOM DEN TRADISJONELLE SANGERROLLEN OG SANGERROLLEN I GRUPPE: STEMMEN OG SANGERIDENTITET	55
3.1 TILNÆRMINGER TIL STEMMEMATERIALE OG STEMMEBRUK.....	60
3.2 OPPLEVELSEN AV SANGERROLLENS OMFANG: SANGEREN MELLOM DET SANGLIGE OG DET INSTRUMENTALE.....	66
3.3 TEKSTBRUKENS BETYDNING: TEKST SOM MENING, OG TEKST SOM LYD.....	72
<i>Konklusjon</i>	80
4. TRADISJON, TILHØRIGHET, FELLESSKAP OG MUSIKALSK UTTRYKK	83
4.1 TRADISJON, IDENTIFIKASJON OG TILHØRIGHET.....	85
4.2 INSPIRASJON OG UTVIKLING AV PERSONLIG MUSIKALSK UTTRYKK.....	95
4.3 FORHOLD TIL DET STØRRE VOKALGRUPPEFELLESSKAPET OG DETS BETYDNING.....	100
<i>Konklusjon</i>	105
5. OPPSUMMERING	107

REFERANSELISTE	111
VEDLEGG: INTERVJUGUIDE	118

Sammendrag

Hovedfokus i denne masteroppgaven er sangerrollen i vokalgruppen. Denne sangerrollen vil undersøkes gjennom å beskrive og analysere erfaringer og opplevelser av musikalske og sosiale prosesser og praksiser som inngår i vokalgruppesang. Tre profesjonelle og yrkesaktive sangere med lengre tids erfaring innen vokalgrupper er intervjuet om deres opplevelser, tanker og erfaringer knyttet til å utøve musikk i dette formatet. Disse intervjuene har gitt innsikt i en rekke interessante tema og spørsmål knyttet til denne typen sangerrolle. Disse omhandler dynamikken innad i gruppene, forholdet til et større vokalgruppefelleskap, opplevelsen av å være i musikken, og opplevelsen av å bedrive denne typen sang i et bredere sosialt perspektiv.

Hvordan forholdet mellom individualitet og fellesskap mellom medlemmene av gruppene har betydning for opplevelsen av sangerrollen har stått sentralt. Dette forholdet beskrives både gjennom musikalsk praksis og sosiale relasjoner. Gjennom en kollektiv enighet i verdier mellom medlemmene skapes tilhørighet og en «vi-følelse». Forholdet er også av betydning for forståelsen av sangerrollen i musikken. Måten den sees på som instrument i sangerkollektivet har åpnet for diskusjon rundt denne sangerrollens omfang. I tillegg til bånd knyttet i fellesskapet innad i gruppene, har i hvilken grad bånd knyttes til større vokalgruppefelleskap, og hvilken betydning dette har for sangeren, dukket opp som et relevant tema. Videre har hvilke diskurser sangerne møtes av i det rommet de utøver vokalgruppesangen i, og hvordan man forhandler med disse, vært interessant å undersøke. Prosjektet har slik undersøkt betydningen av det sosiale og musikalske i disse temaene for den enkelte sanger. På denne måten er vokalgruppesangerrollen undersøkt.

Oppgaven har et kvalitativt utgangspunkt forankret i fenomenologi der fokus ligger på den enkeltes sangers opplevelse av sin virkelighet som vokalgruppesanger. Konsepter som samstemthet, instrumental sang, tilhørighet, diskurs, identifikasjon og musikalske fellesskap brukes for å analysere sosiale og musikalske prosesser som sangerrollen griper over, og som videre ligger til grunn for forståelsen av denne sangerrollen. Oppgaven viser det komplekse og sammensatte forholdet mellom det musikalske og det sosiale. Her synes musikalske og sosiale prosesser og praksiser stå i et symbiotisk forhold til hverandre. Til sammen danner de grunnlaget som sangerne forstår sin egen rolle og gruppe gjennom.

Forord

Å avslutte dette prosjektet føles både vanskelig og befriende. Vanskelig fordi mye kunne vært gjort annerledes, og fordi mye ikke ble helt som jeg hadde ønsket. Det føles befriende fordi en lang prosess som har resultert i et egenkreert produkt er over. Oppgaven hadde som mål å se nærmere på opplevelsen av å være sanger i vokalgruppe, og jeg håper leseren opplever at oppgaven har klart å gi en interessant skildring av dette.

Det er mange som fortjener en stor takk i forbindelse med dette prosjektet. Takk til min hovedveileder John Howland for veiledning, inspirasjon, råd og motiverende innspill. Takk til min bi-veileder Tone Åse for nyttige tilbakemeldinger, mange spennende samtaler og gode undervisningstimer gjennom årene på musikkvitenskap. En stor takk rettes til Randi M. Selvik for uvurderlig korrekturlesing. Takk til Vegard Stolpnessæter for all hjelp, veiledning og råd gjennom hele studiet på musikkvitenskap. En dyktig og tålmodig seniorkonsulent som andre institutt utvilsomt må være veldig misunnelige på. Takk til medstudenter ved musikkvitenskap på NTNU, og musikkvitenskapsstudenter ved UiO for god stemning på lesesalene, hyggelige lunsjpauser og en fin studietid. Takk til mine foreldre, Ruth og Hans, for all støtte og oppmuntring til arbeid med musikk gjennom hele mitt liv. Tilslutt sendes en takk til min Philip for oppmuntring og støtte gjennom mitt masterprosjekt.

Introduksjon

Vokalgruppesang er vokal samsang, og slik impliserer begrepet både musikalske og sosiale aspekt. Det finnes mange typer sangergrupper i ulike størrelser og stemmesammensetninger. Det finnes grupper som arbeider innenfor ulike stiler og sjangre, alt fra klassisk til jazz og nyere populærmusikk. Dette innebærer at begrepet vokalgruppe fungerer som en samlebetegnelse for ulike former for sangerkollektiv. I denne oppgaven vil hovedfokus ligge på norske populærmusikkorienterte vokalgrupper som lager musikk uten andre instrument, altså *a cappella*. Slike grupper musiserer sammen, og skaper musikk utelukkende ved hjelp av stemmen. Informantene i denne oppgaven stammer fra vokalgruppene Pitsj og Pust, to norske yrkesaktive vokalgrupper som opererer innenfor et bredere populærmusikalsk landskap. Gruppenes musikk strekker seg fra enklere låter til svært komplekse arrangement. Begge grupper har høstet gode kritikker på sine album og er kjente for å utøve med høy musikalsk og kunstnerisk kvalitet.

Prosjektet er av fenomenologisk karakter, forankret i populærmusikkstudier. Ved hjelp av kvalitative intervju av tre sangere vil jeg forsøke å gå i dybden på deres opplevelse av hva det vil si å være sanger i vokalgruppe, og hvordan sangerrollen kan berøres av musikalske så vel som sosiale dimensjoner. Slik ligger fokus hovedsakelig på opplevelser av å være en del av musikken, av en gruppe, som en del av et større vokalgruppemiljø, og som aktør innenfor et bestemt kulturelt rom eller felt.¹

I. Presentasjon av tema

I forhold til andre musikkformer og utøvere er vokalgrupper og vokalgruppesangere underrepresentert i musikkliteraturen. Slik er det mangler i musikkforskning på denne typen sangerrolle og besetningsform. Med denne masteroppgaven ønsker jeg å bidra til å sette fokus på dette da det tidligere har fått liten akademisk oppmerksomhet.

Gjennom vokalgruppeformatet kan sangerne tre inn i ulike sider av musikken som sangere i populærmusikken ofte ikke gjør. Stemmen som musikalsk instrument vil diskuteres med utgangspunkt i tidligere forskning rundt sangerrollens omfang og funksjon. Slik kan dette utvide den allerede etablerte forskningen. Videre kan sangerne i vokalgrupper ta del i ulike typer musikalske fellesskap. Sangerne er en del av et relativt lite sangerfellesskap, i

¹ Med kulturelt rom eller felt menes det helhetlige rommet der vokalgruppesangen finner sted. Dette forstås ikke som et statisk rom, men som et dynamisk rom som stadig er i endring. Rommet kan sees som et nett av handle- og tenkemåter, praksiser, autoritetsforhold, fysiske omgivelser og sosiale relasjoner knyttet til sangen i gruppene. Områder som tradisjon, sangteknikk, sjanger, institusjoner og fremføringspraksis er sentralt. Et kulturelt rom kan gripe over flere felt, og forstås ikke som en alenestående celle.

form av de respektive gruppene. I dette fellesskapet vil sosiale og musikalske prosesser og praksiser være av betydning for den enkelte sanger, og vil være vesentlige for forståelsen og opplevelsen av sangerrollen i gruppe. De kan tre inn i et større musikalsk vokalgruffellesskap med andre grupper, og forholdet til dette fellesskapet kan ha ulik betydning for sangerne. De opererer også innenfor et større vokalgrupperom. I dette rommet kan det ligge potensielt meningsfylte problemstillinger, forståelsesformer og tankesett som utøverne på forskjellige måter forhandler med, og må forholde seg til. Ved å se nærmere på alle disse områdene kan man få større forståelse av hvordan det erfares å være en vokalgruppesanger i en større sosial sammenheng.

Bakgrunnen for at dette temaet er lite belyst kan være sammensatt, men muligens henger det sammen med at vokalgruppemusikk og dens artister opererer innenfor et felt preget av diskurser om kunstnerisk og musikalsk verdi.² Dette står i kontrast til mye av praksisen innen tidligere musikkforskning. Spørsmål om estetisk verdi har lenge stått sentralt innen musikkforskning. Som forskningsfelt har musikkvitenskap utviklet seg i takt med at det intellektuelle landskapet har vært i endring. I denne prosessen har man fått et skifte i fokus fra å studere musikk som produkt til i større grad å studere det som prosess (Duckles og Pasler 2001, s. 488). I de siste to tiårene av 1900-tallet så man en stadig sterkere etterspørsel etter et bredere fokus innenfor musikkvitenskapsfeltet. Slik ble det satt spørsmålstejn rundt tidligere fokusmoment innen historisk musikkvitenskap. Som Vincent Duckels og Jann Pasler sier: «They have questioned the focus on history as the product of great men, great works, great traditions or great innovations» (s. 491). Slik har man fått større oppmerksomhet på flere musikkformer og søkt å bryte ned noe av hierarkiet fra tidligere tid. Man har satt spørsmålstejn rundt betydning av kontekst for musikkens mening, og fått større fokus på utøvere og lytters rolle. Dette fordi meningen i musikken ansees å skapes i individet, som slik kan forme en forståelse av sin egen personlige, sosiale og kulturelle identitet (s. 491–492). Et resultat av dette er, ifølge Fink, at den klassiske musikkens kanon ikke lenger har enerådende kulturell autoritet (Fink 1998, s. 138). Likevel kan man se hvordan verdispørsmålet er sentralt innen ulike musikkformer og sjangre. Scott DeVeaux forteller om hvordan det gjennom konstruksjonen av den offisielle jazzhistorien ble tegnet et bilde av en tradisjon som knyttet den til prestisje og kulturell kapital. Gradvis ble den akseptert som en verdifull, autonom kunstform, både innen samfunn og akademia (DeVeaux 1991, s. 525–526). På samme måte knyttes mange sjangre som går under populærmusikkparaplyen, eksempelvis

² Forståelsen og bruken av diskursbegrepet forklares i avsnittet «Begrepsavklaringer».

pop, rock, blues og folk, ofte til verdi gjennom forholdet mellom autentisitet og kommersialitet (Brackett 2000, s. 17–19). Informantene i denne oppgaven har sine egne erfaringer og opplevelser knyttet til forståelsen av verdi i vokal samsang. Spørsmål rundt hvordan dette påvirker og har betydning for den enkelte sanger vil være sentralt.

Til sammen setter undersøkelse av deltakelse i fellesskap, i musikken og i det bredere felt lys på hvordan sangerne forstår og opplever sin rolle som sangere i vokalgruppe gjennom musikalske og sosiale prosesser og praksiser. Gjennom dette kan man også få innsikt i det mangesidige og komplekse forholdet mellom musikk og opplevelse av identitet.

Til sammen kan denne oppgaven bidra til å øke forståelse av, og kunnskap om, hva det vil si å være sanger i vokalgrupper. Dette kan være av interesse og betydning for dem som deltar i slike aktiviteter, men kan også være relevant for andre ved å gi klarere innsikt i og forståelse for fenomenet vokal samsang.

Overordnede problemstillinger og forskningsspørsmål

Med dette som bakteppe lyder min overordnede problemstilling som følger: Hvordan berører de sosiale og musikalske dimensjoner i vokalgruppen den enkelte sanger, og hvilken betydning har det for forståelsen og opplevelsen av rollen man har som vokalgruppesanger? Denne overordnede problemstillingen vil angripes gjennom flere forskningsspørsmål. Ved å knytte begrepet dimensjon til ordene sosial og musikalsk, indikerer dette at disse to feltene er av en bestemt størrelse. Den musikalske dimensjon vil i denne oppgaven dreie seg om musikalske valg som tas og bakgrunnen for disse. De musikalske valgene omhandler estetiske, etiske, strukturelle og tekniske aspekt. Forholdet mellom sosiale relasjoner og de stemme- og arrangementsmessige valgene man tar, kan videre utdype det symbiotiske forholdet mellom den musikalske og sosiale dimensjon. Hvordan forstås stemmen som materiale i vokalgruppekontekst, og hvordan artikulerer praktiske og estetiske valg denne forståelsen? Hvordan er den musikalske og sosiale funksjonen man har i fellesskapet av betydning for hvordan sangerne forstår vokalgruppesangerrollens omfang?

I denne oppgaven er den sosiale dimensjonen både knyttet til det sosiale innad i gruppen og til et større vokalgruppefellesskap og felt. Erfaringen av det sosiale samspillet innad i gruppen kan vekke en rekke spørsmål. På hvilken måte bidrar forståelsen av gruppenes administrative og organisatoriske arbeidsfordeling i opplevelsen av sangerrollen? Hvordan oppleves det sosiale å ha betydning for musikalske prosesser og praksiser? Sangernes opplevelse og fortolkning av dette kan gi innsikt i hvordan man kan forstå vokalgruppesangerrollen. Gjennom fellesskapets organisasjonsstrukturer kan man også få

innblikk i hvilke verdier og kulturelle rammeverk sangerrollen berøres av.

På samme måte er det en rekke spørsmål som dukker opp i forbindelse med sangernes opplevelse av tilknytning til et større vokalgruppefelleskap og tradisjon. På hvilken måte forholder man seg til tidligere tradisjoner i kreeringen av egne musikalske uttrykk, og hvilken betydning legges i dette? På hvilken måte er forholdet til et større vokalgruppefelleskap av betydning for den enkelte sanger i vokalgruppen?

Ved å være aktører i vokalgrupper, er de også aktører i et bestemt kulturelt rom eller felt. I rommet kan det ligge bestemte handlings-, fortolknings- og forståelsesformer etablert, og noen av disse kan være mer fremtredende og dominerende enn andre. Disse kan vise til måter man snakker om og forstår vokalgruppesangen. Forståelsen av verden er dog relativ, og det som er etablert som en sannhet trenger ikke være det for alle. Hvordan sangerne opplever at ulike beskrivende ord og uttrykk bærer mening som berører dem og får betydning, kan gi innsikt i hvilke diskurser som sirkulerer i feltet. Hvordan erfares vokalgruppebegrepets resepsjon, og hvordan forhandler man gjennom identifikasjon og avstandsmarkering med iboende problemstillinger?

Gjennom å ha fokus på sangeres forståelse av seg selv og sin egen posisjon kommer man inn på spørsmål og tema som omhandler sider av en større identitetsdiskurs. Det er ikke denne oppgavens mål å forsøke å si noe om informantenes personlige identitet, og dette ansees heller ikke være mulig. Det er snarere snakk om relevante tema som ofte knyttes til identitet innen forskning. Som vi skal se, ligger det i denne oppgaven tema som musikalske fellesskap (musical communities), tilhørighet, avstand og identifikasjon.

Begrepsavklaringer

I denne sammenheng brukes begrepet *vokalgruppe* for å beskrive en relativt liten gruppe sangere som skaper stemmesentrert musikk. Videre er informantene i denne oppgaven aktive i grupper som lager musikk uten andre instrumenter enn stemmen, altså a cappella. I *New Grove Dictionary of Music* defineres «a cappella» som «the art of using singing voices without musical accompaniment» (*New Grove*, «A cappella»). På et visst sted går det et skille mellom hva som kan regnes for å være en vokalgruppe, og hva som regnes som å være et kor. Her finnes det ingen regler, men det er likevel mulig å konstruere et skille. I 2012 arrangerte Norges Korforbund norgesmesterskap i kor der en av deltakerkategoriene var vokalgruppe. I retningslinjene for deltakerne under definisjonen av kriteriene for sanggrupper i denne kategorien sto følgende: «Vokalgruppe defineres som ensemble uten dirigent på maksimum

12 og minimum 3 sangere hvor det i utgangspunktet er en sanger på hver stemme» (Norges Korforbund 2013). Dette kan i det minste gi en pekepinn på hvor skillet mellom vokalgruppe og kor går. Likevel er det vanskelig å definere vokalgrupper i moderne tid, både når det kommer til størrelse og til uttrykk og sound. Dette fordi det nå finnes så mange ulike typer grupper som opererer innenfor helt ulike sjangre og stiler. Vokalgruppe er altså ingen avgrenset musikk sjanger, det er snarere snakk om valg av instrumentasjon.³

I denne oppgaven ligger fokus på nyere populærmusikkorienterte vokalgrupper. Ordet populærmusikkorientert brukes her i generell forstand for å beskrive vokalgrupper som utøver musikk som sjangermessig befinner seg innenfor relativt nyere musikk. Dette dekker sjangre som rock, pop, visesang, folk-pop, jazz-pop og jazz. Altså er det ikke kun nyere populærmusikk det er snakk om, og dermed heller ikke rene pop-vokalgrupper. Når jeg her skriver populærmusikk, er dette ment som en indikator på sjangere og er for disse gruppene ikke relatert til deres konkrete kommersielle popularitet.

De to gruppene jeg har intervjuet informanter fra, Pitsj og Pust, er begge grupper som synger a cappella med et bredt sjangerspenn som strekker seg fra pop-, rock-, jazz-, vise- og folk-relatert musikk. Begge grupper har svært dyktige sangere, og flere har høyere utdanning innenfor musikk og sang. De utøver også et komplekst materiale, med høy musikalsk og stemmemessig kvalitet. Slik kan begge grupper både assosieres med kunstmusikkfeltet, så vel som populærmusikkfeltet. Mens det i Pitsj kun er kvinner som er med, er det i Pust tre kvinner og tre menn. Dette gjør at gruppenes sound skiller seg betydelig fra hverandre når det kommer til stemmematerialet og det klanglige uttrykket.

Begrepet sangerrolle brukes i denne oppgaven både for å beskrive sangeren og ulike roller og funksjoner en sanger kan ha i lydbildet. Det vil både være snakk om en mer tradisjonell sangerrolle og mindre tradisjonelle roller og funksjoner sangeren kan ha i musikken. Med tradisjonell sangerrolle menes den mest vanlige funksjonen en sanger har i populærmusikk, som tekstformidler, solist og frontfigur. Begrepene tekstformidler og tradisjonell sangerrolle vil brukes om hverandre, og betegner den mest alminnelige sangerrollen innen populærmusikk. Sangeren i populærmusikken kan selvsagt være av en annen karakter enn dette. Den mer tradisjonelle sangerrollen omtales dog ofte i populærmusikkstudier, og brukes derfor som et utgangspunkt for diskusjon rundt sangerrollens omfang. Som vi skal se, har sangerne i vokalgrupper ofte andre musikalske roller og funksjoner, og slik vil det også være snakk om andre typer sangerroller. Begrepet

³ Videre diskusjon rundt temaet vokalgrupper og sjanger kommer senere i oppgaven.

sangerrolle brukes altså både generelt og mer spesifikt, og bruken vil forklares nærmere der det trengs.

I denne oppgaven forstås diskursbegrepet som et mønster av mening, bygd opp av forståelser og fortolkningsformer som brukes og ligger etablert innenfor et kulturelt rom eller felt. Diskursen forstås som de problemstillinger, formuleringer, ord og begreper som brukes for å beskrive fenomenet, og hvordan innholdet i disse bærer en bestemt mening som berører aktørene i det. Som Tiri B. Schei påpeker kan vår verden sees på som historisk og kulturelt betinget, og forståelsen av den som relativ. Likevel vil visse forståelser av et fenomen være etablert som «sannheter», og kan godtas av store deler av samfunnet. Fordi mennesket skaper sitt liv i møte med andre kan man si at kultur er prosess. Dermed er også det som vi oppfatter som sannhet et resultat av sosiale prosesser. Det er ikke observasjoner som er gjort helt objektivt, men kommer som følge av måten verden kategoriseres på. Sannhetene skapes og kan opprettholdes av institusjoner eller andre krefter som har makt til å definere. De tanker og forståelser som er etablert som sannhet vil kunne påvirke hvordan man forstår et fenomen. Fordi forståelsen er relativ vil det dog sirkulere flere former for sannheter. Det ligger dermed flere diskurser i en dominerende diskurs. Disse kan sees på som motdiskurser, og de forskjellige diskursene søker alle dominans (Schei 2007, s. 20–23).

Oppgavens oppbygging

Oppgaven er delt inn i seks deler. I første del gis en presentasjon av oppgaven, og dens innhold og mål. Her gjøres videre oppklaringer av sentrale begrep, og om oppgavens totale formoppbygging. Videre belyses den mest brukte teorien, så vel som den metodiske tilnærmingen og utgangspunktet for prosjektet.

Kapittel 1 er viet en presentasjon av sentrale teorier og perspektiver. I første omgang legges et historisk rammeverk for vokalgrupper generelt og i Norden spesielt frem. Her vektlegges sentrale moment som videre legger til rette for forståelsen av noen av diskursene sangerne berøres av. Videre presenteres teori knyttet til sangeren og stemmen. Her trekkes stemmens psykologiske, kulturelle, fysiske, sosiale og musikalske aspekt frem. Til slutt vil teori rundt tilhørighet og musikalsk identitet i sammenheng med musikalske fellesskap utdypes.

Videre flyttes fokus over på analyse og drøfting av resultatene fra intervjuene, presentert gjennom kapitlene 2, 3 og 4. Disse knyttes til de sentrale teorier presentert i kapittel 1. Kapittel 2 omhandler hvordan man som sanger berøres av musikalske så vel som sosiale prosesser innad i gruppen. Dette gjelder hvordan gruppeformatet genererer visse sosiale og

musikalske behov som videre fortolkes og gis mening av sangeren. Her er strukturere som ledelsesfordeling og prosesser for samspill og samhandling sentralt. I kapittel 3 ser vi nærmere på hvordan hva sangeren gjør i musikken både farges av det musikalske, så vel som de sosiale relasjoner sangerne opplever til hverandre. Slik får vi innblikk i hvordan denne sangerrollen forstås som musikalsk størrelse. Kapittel 4 ser nærmere på hvordan man som sanger i en vokalgruppekontekst berøres av ulike sirkulerende forståelser, så vel som hvordan musikalske fellesskap på ulike måter inneholder mening for utøverne.

Sjette og siste del av oppgaven er et avsluttende kapittel der de ulike momentene som kommer frem i de tre analysekapitlene knyttes sammen. Dette relateres videre til problemstillingen presentert innledningsvis.

II. Litteratur

I arbeidet med dette prosjektet er en variert, sammensatt litteraturliste benyttet. Litteraturen går over flere fagfelt og inneholder verker fra sosiologi, populærmusikkstudier og etnomusikologi. Det er flere studier som har direkte og mer indirekte paralleller med dette prosjektet.

Mye inspirasjon er hentet fra tidligere litteratur om vokalgrupper og vokalmusikk. Av særlig betydning er Liz Garnetts bok fra 2005, *The British Barbershopper: A Study in Socio-Musical Values*. Skildringene av det komplekse forholdet mellom sosiale og musikalske prosesser har særlig vært viktig. I denne boken ligger noe av styrken i hvordan fokus både ligger på forholdene innad i grupper, så vel som i relasjon til et større miljø, og hvordan forholdene mellom de sosiale og musikalske prosesser skaper forståelsen av den enkeltes rolle i fellesskapet. Videre er Stuart L. Goosmans artikkel *The Black Authentic: Structure, Style and Values in Group Harmony* fra 1997 også benyttet i forståelsen for hvordan struktur og stil i vokalgrupper både gir uttrykk for, og baseres på, musikalsk praksis og sosiale verdier. Slik er sammenhengen mellom musikalske strukturer, prosesser og teknikker og sosiale verdier i tilknytning til større samfunnsrammer av betydning.

I forbindelse med forholdet mellom individet og musikalske fellesskap har Even Ruud og Kay K. Shelemay vært av spesiell betydning. Som utgangspunkt for forståelsen av musikalske fellesskap ligger Shelemays tekst fra 2011, «Musical Communities: Rethinking the Collective in Music». Her arbeider Shelemay mot en redefinisjon av et begrep som er velbrukt innen akademia. Styrken i Shelemays tekst ligger i hvordan hun i sin redefinisjon av begrepet både klargjør et mye brukt og dermed tvetydig begrep, samtidig som hun inkorporerer sentrale aspekter av studier på temaet fra fagfelt som sosiologi, etnomusikologi og

musikkvitenskap. Shelemays redefinisjon er vid og representerer slik et nyttig utgangspunkt for en studie av ulike former for musikalske fellesskap. Even Ruuds bok *Musikk og identitet* fra 2013 har gitt verdifull innsikt i de mange moment som ligger i forholdet mellom musikk og identitet. Ruuds bok favner bredt rundt dette forholdet, og beskriver og analyserer slik flere tema som også viser seg aktuelle for denne oppgavens problemstillinger.

Til felles i Garnett, Goosman og Ruuds studier er bruk av empiri i form av intervjuer der det søkes etter aktørenes opplevelser og erfaringer med musikk. Inspirasjon til den metodiske tilnærmingen i denne oppgaven er i så måte sammensatt, og bygger på disse tre forfatterne. I tillegg har Tiri B. Scheis doktoravhandling *Vokal identitet* fra 2007 har gitt interessant innsikt i hvordan sangere berøres av ulike diskurser innenfor de felt de opererer i. Gjennom intervju med tre sangere viser Schei hvordan den enkeltes forståelse av seg selv og sin rolle som sanger er knyttet til ulike subjektposisjoner i diskurser de berøres av i sine respektive felt. Riktig nok er Scheis avhandling skrevet med en diskursteoretisk innfallsvinkel, men hennes tema har dog likevel gitt interessant innsikt i hvordan sangerens selvoppfattelse formes av samfunnet og kulturen rundt. Den dypere forståelsen av fenomenologi og kvalitative metoder er hentet fra May Britt Postholms bok fra 2005, *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Dette ligger til grunn for vinklingen og formen på intervjuene. I videre opparbeidelse av forståelse rundt intervju som forskningsmetode har Steinar Kvale og Svend Brinkmanns *Det kvalitative forskningsintervju* fra 2009 vært viktig.

Mye av den bredere forståelsen rundt stemmens mangfold og meningslag er farget av Simon Friths inngående tekst om stemmen, kapittelet «The Voice» fra boken *Performing Rites: Evaluating Popular Music* utgitt i 1998. Frith beskriver her ulike måter å forstå stemmen på innen populærmusikk, og han presenterer et firedelt rammeverk med kategoriene stemmen som kropp, person, instrument og karakter. Han bringer opp mange relevante aspekt ved den menneskelige stemmen som er av betydning når det kommer til dens forhold til musikk. Disse bygger på psykologiske, kulturelle, fysiske, musikalske og sosiale aspekt. Mye av hans tanker ligger til grunn for undersøkelsen av stemmen i denne oppgaven og de mange forskjellige aspekt av den som er av betydning i musikk.

III. Metode

Kvalitativ forskning har fokus på menneskets perspektiver og søker forståelse av deres erfaringer, opplevelser og handlinger. Det finnes flere metodiske tilnærminger til kvalitativ

forskning, og kvalitative metoder fungerer i så måte som en samlebetegnelse på innfallsvinkler der det å forstå deltakernes perspektiver er i fokus (Postholm 2005, s. 17). Som Steinar Kvale og Svend Brinkmann forteller, møter kvalitative metoder kritikk i forskningssammenheng: «Et krav om kvantifisering av forskningsmaterialet har dominert samfunns- og helsevitenskapene, og det har medført en tendens til at kvalitative tilnærminger utelukkes eller henvises til en lavere vitenskapelig status» (Kvale og Brinkmann 2009, s. 308). Dog innehar både kvantitative og kvalitative metoder styrker og svakheter. På hver sine måter gir de også ulike former for kunnskap som begge har verdi. Gjennom en kvalitativ tilnærming i dette prosjektet har det gitt mulighet til å undersøke enkeltpersoners forståelser av egne erfaringer. En kvantitativ tilnærming kunne ha vært utført i forbindelse med noe av innholdet i oppgaven, men ville ikke gitt den samme innsikt i meningen som knyttes til de prosesser og praksiser som foreligger.

Felles for kvalitative forskere er at man tar utgangspunkt i et paradigme eller verdenssyn når man går inn i sitt forskningsarbeid. Dette er med på å styre forskningen, eller kan fungere som en rettesnor (Postholm 2005, s. 33). Dette blir også kalt omfattende teorier, og positivisme, kognitivism og konstruktivism er alle slike teorier. Mens man kan si at positivisme og kognitivism befinner seg i hver sin ende av skalaen, befinner konstruktivism seg mellom disse to. Positivismen ser på læring som noe som kommer utenifra. Mennesket kan i utgangspunktet sees på som en tom krukke som fylles med kunnskap gjennom ytre påvirkning. Innenfor kognitivismens paradigme sees tilegnelse av kunnskap på som en vekking av kapasiteter som allerede ligger i mennesker. Den iboende kunnskapen blir satt i gang gjennom ytre påvirkning (s. 20–22). Det konstruktivistiske paradigmet ser, ifølge Postholm, på mennesket som «aktivt handlende og ansvarlig. Videre oppfattes kunnskap som en konstruksjon av forståelse og mening skapt i møte mellom mennesker i sosial samhandling» (Postholm 2005, s. 21). Kunnskapen er her altså ikke en gitt størrelse, og er ikke noe som bare kan overføres til et menneske eller vekkes opp fra dets indre, men i stadig endring. Den konteksten mennesket befinner seg og lever i, er dermed av betydning for hvordan mennesket forstår og oppfatter sin egen virkelighet (s. 21–22). Konstruktivism er i så måte et utgangspunkt dette prosjektet også har, da sosiale forhold og kontekstens betydning for opplevelsen og erfaringer her sees på som vesentlige for forståelsen.

Paul E. Guise hevder det innen litteratur relatert til kor og sang i mindre grupper i nyere tid er foretatt et skifte i tilnærming fra å se musikk som objekt til å se det som subjekt. Slik har man gått bort i fra forestillingen om at alle aktiviteters primære mål er å bidra til det musikalske, og i større grad vektlagt de sosiale implikasjonene som er en del av musiseringen

i disse gruppene (Guisse 1999, s. 108–109). Gruppedynamikk og sosiale forhold mellom medlemmene har betydning for den individuelle sangers opplevelse av musikken, så vel som det å være en del av gruppen. Guisse mener at man ved å studere den mangesidige opplevelsen den enkelte sangeren har i forbindelse med deltakelse i sangerfelleskapet, kan få forståelse av de prosesser som på ulike måter er med på å utvikle og forme sangeren. I min forståelse av vokalgruppesangerrollen er dette moment som er vektlagt. I denne oppgaven sees ikke musikken på som autonomt objekt, men som uatskillelig fra aktørenes utøvelse i konteksten.

Postholm hevder det er av vesentlig betydning at forskeren setter seg inn i temaet som skal undersøkes på forhånd (Postholm 2010, s. 40.) I denne sammenheng har vært et behov å tre inn i den virtuelle virkelighet for å få en bred innsikt i konteksten sangerne befinner seg i. Slik har informasjon samlet inn gjennom Facebook-sider, nettsider for vokalgrupper og interesserte, kommentarfelt, avisartikler og musikkannmeldelser vært viktig for den bredere forståelsen av vokalgrupper. Dette for å forstå hva det snakkes om i vokalgrupperommet, og hvordan det snakkes om dette. Med i utviklingen av kunnskap rundt vokalgrupper har uformelle samtaler også vært av betydning. Ved å samtale med andre aktører som står i direkte relasjon til informantene (jazzmusiker og komponist som en av gruppene har benyttet), har flere perspektiver på vokalgrupper kommet frem.

Innenfor fenomenologi finnes det flere retninger, og som Postholm sier, kan man grovt sett skille mellom et sosiologisk og et psykologisk, individuelt perspektiv. Det sosiologiske perspektivet har fokus på grupper av individer og hvordan disse skaper mening gjennom sosial interaksjon. I den psykologiske fenomenologien står derimot individet i fokus:

I psykologisk fenomenologi står imidlertid individet i fokus. Målet med denne forskningen, som fokuserer på individet, er å gripe enkeltmenneskets opplevelse, samtidig som forskeren prøver å finne ut hvordan erfaringen av det samme fenomenet oppleves av flere enkeltindivider (Postholm 2005, s. 41).

I denne oppgaven er det individet som er i hovedfokus, og slik har dette prosjektet en psykologisk, individuell fenomenologisk tilnærming. I likhet med kasusstudier og etnografiske studier ser også fenomenologiske studier på prosesser og hverdagsaktiviteter. Det som derimot skiller fenomenologiske studier fra de to foregående, er at prosessen innen fenomenologien sees på som avsluttet når forskningen setter i gang. Slik kan ikke denne prosessen observeres. Intervju er dermed som oftest den datainnsamlingsmetoden som tas i bruk ved fenomenologiske studier, og er også den metoden dette prosjektet har tatt i bruk (Postholm 2005, s. 41–43).

Valg av felt og informanter

Temaet i oppgaven er sangeren innen populærmusikkrettede vokalgrupper. Som tidligere skissert, griper dette temaet over sosiale så vel som musikalske aspekt. Det omhandler dermed både den enkeltes relasjon til sine medsangere innad i gruppen, og også den enkelte sangers forhold til et større vokalgruppefelleskap og kulturelt rom. Feltet befinner seg slik på et bredt sosiologisk og musikalsk plan.

I intervjuene har jeg søkt å få innblikk i sangernes erfaringer rundt de ulike perspektivene på sangerrollen i vokalgruppe. For å kunne få et bilde på hvilke sider av sangerrollen som vektlegges, opplevde jeg det som relevant å bruke informanter med lengre fartstid i vokalgrupper. Derfor tok jeg kontakt med sangere i noen av Norges mest anerkjente og veletablerte vokalgrupper innenfor den avgrensningen jeg hadde gjort. Informantene er aktive i to av Norges mest veletablerte og anerkjente vokalgrupper, Pitsj og Pust, og har flere års erfaring innenfor denne formen for samsang. I tillegg har alle høyere utdanning innenfor musikk, noe jeg også søkte hos informantene.

Anne Hilde Grøv er sanger i gruppen Pust. Hun har en allsidig musikalsk bakgrunn, og er både solist, lærer, instruktør og musikkpedagog. Den formelle musikkutdannelsen har hun fra Indremisjonsselskapets bibelskole i Oslo og Universitetet i Oslo. Hun har studert både klassisk og rytmisk sang, og har erfaring fra kor, band og andre små ensembler.

Benedikte Kruse er sanger i gruppen Pitsj, og har en svært variert og allsidig bakgrunn innen musikk, teater og fjernsyn. Gjennom Norges musikkhøgskole har hun sin formelle utdanning som sanger og musikkpedagog. I tillegg til å være sanger er Kruse instruktør og pedagog, og hun jobber også aktivt med stemmen igjennom et mangfold av dubbingjobber.

Anja Eline Skybakmoen kommer også fra gruppen Pitsj. Hun er utøvende sanger og komponist med sin formelle utdanning fra jazzlinja ved Norges musikkhøgskole. Hun er solist i eget band, og hennes debutplate ble utgitt i 2014. Skybakmoen har mye erfaring fra andre bandkonstellasjoner og ensembler, så vel som instruktør.

Jeg har også hatt en Skype-samtale med Peder Karlsson fra The Real Group. Denne samtalen var viktig for meg da jeg fikk mye inspirasjon til tema jeg kunne undersøke videre. Noen av disse ble med i oppgaven, mens andre utgikk ettersom intervjuene med informantene viste at det var lite relevant i akkurat denne sammenhengen. Jeg fikk gjennom denne samtalen også innblikk i hvordan det eksisterer et større vokalgruppefelleskap, og hvordan dette fellesskapet ser ut. Dette var nyttig kunnskap, da det er skrevet lite litteratur på temaet. I samtalen fikk jeg også høre om undervisningsorganisasjonen The Real Academy, og om The Real Festival.

Intervjuer og transkripsjoner

For å kunne gå i dybden på informantene er det nødvendig å begrense antall informanter. Følgelig skiller en fenomenologisk tilnærming seg betydelig fra kvantitative metoder der man gjerne søker å ha større grupper som informanter, da statistikk og det som er målbart gjerne er det som er i fokus. Kontakten med informantene ble etablert gjennom mailkorespondanse, der en kort beskrivelse av prosjektet ble fremlagt. Ønsket var at denne beskrivelsen skulle vekke nysgjerrighet, uten å avsløre så mye at informantene kunne utarbeide seg forforståelser som kunne påvirke og farge deres respons i intervjuene. Etske problemstillinger har stått sentralt gjennom hele forløpet. Det var et sterkt ønske at informantene skulle føle trygghet og tillit til intervjusituasjonen, og rammene for prosjektet ble tydelig avklart. Jeg hadde individuell kontakt med alle etter endt intervju der eventuelle misforståelser eller uklarheter kunne oppklares. Studien ble også meldt inn til og godkjent av Personvernombudet, Norsk samfunnsvitenskapelige datatjeneste AS.

Gjennom kvalitative intervju søker man å forstå verden fra informantenes side. Steinar Kvale og Svend Brinkmann poengterer at «Målet er å hente inn beskrivelser om den intervjuedes livsverden for å kunne fortolke betydningen» (Kvale og Brinkmann 2009, s. 23). Slike intervju er en profesjonell samtale, der kunnskapen konstrueres i samspill og interaksjon mellom den som intervjuer og den som blir intervjuet (s. 23). Alle intervjuene som ble gjort, hadde en semistrukturert form. Et slikt type intervju ligger som Kvale og Brinkmann sier «nær opp til en samtale i dagliglivet, men har som profesjonelt intervju et formål» (ibid., s. 47). Det semistrukturerte intervjuet er verken et lukket spørreskjema-intervju eller en åpen samtale. Som utgangspunkt brukes gjerne en intervjuguide som inneholder flere forslag til spørsmål som kan stilles. Slik ble også mine intervjuer gjennomført. En intervjuguide med spørsmål i flere kategorier ble laget på forhånd, og denne fungerte som rettesnor og hjelpemiddel under intervjuet. Gjennom den semistrukturerte formen var det også rom for at informantene kunne reflektere fritt rundt temaene som ble lagt frem uten for mye innblanding eller styring fra min side. Som ønsket, åpnet dette for informantenes egne beskrivelser og fortellinger. I forkant av de offisielle intervjuene gjorde jeg et testintervju som ble svært nyttig for de neste intervjuene. Dette bidro til at intervjuguiden ble utbedret der det ansås som et behov. Gjennom testintervjuet fikk jeg også innsikt i noen nye tema det kunne være interessante å gå nærmere inn på.

Å skulle transkribere intervjuer krever at man gjør en rekke valg, da man skal omforme

en muntlig samtale til skriftlig form. Kvale og Brinkmann understreker at «Transkripsjoner er kort sagt svekkede, dekontekstualiserte gjengivelser av direkte intervjusamtaler» (Kvale og Brinkmann 2009, s. 187). Dette fordi det foreligger noen viktige forskjeller mellom talespråk og skriftspråk. I en samtale er stemmeleie, stemmelyder, betoning, artikulasjon og kroppsspråk også en del av informasjonen som formidles. I oversettelsen fra intervjusamtale til skrift blir samtalen fiksert i skriftlig form, og slik går mye av den formidlede informasjonen tapt. Transkripsjonsprosessen er også en fortolkningsprosess der forskeren nedtegner det hun/han selv tolker som meningsfullt. Slik vil analyseprosessen også være i gang allerede under transkripsjonsprosessen (ibid., s. 187–189). I mitt prosjekt ble samtalene transkribert tilnærmet likt de muntlige samtalene for å bevare det som ble formidlet. For å få frem viktige nyanser i samtalen er det lagt inn tegn og forsterkende skriftformer som kursiv for å reflektere disse. Enkelte steder har direkte oversettelse av muntlige formuleringer i samtalen vært vanskelig å forstå i skriftlig form, grunnet eksempelvis gjentakelser eller omformuleringer. Disse stedene er små justeringer gjort i teksten, for at budskapet som formidles skal bli forståelig for leseren. Leseren må likevel minnes på at transkripsjonene ikke er dekkende for den muntlige samtalen, og at de bærer preg av å være abstraksjoner av muntlige samtaler. Slik følger de ikke formelle regler for skriftlig tekst.

Som analysemetode med tanke på behandling av datamaterialet har jeg i denne sammenheng brukt koding etter inspirasjon fra Even Ruuds forelesning «Kvalitativ metode», holdt ved universitetet i Oslo.⁴ Dette er også en vanlig behandlingsmåte: «En av de vanligste formene for dataanalyse er i dag koding, eller kategorisering av intervjuuttalelsene» (Kvale og Brinkmann 2009, s. 206). Koding går ut på at man gjennom ved å gjennomgå datamaterialet utvikler kategorier som gir en fullstendig beskrivelse av de erfaringer, opplevelser, forståelser og handlinger som undersøkes. Videre utvikles underkategorier og nivåer under disse etter hvert som kodingen analyseres videre. Slik forekom det også i dette prosjektet. Gjennom fortolkning og analysing av utsagnene ble det skapt kategorier med undergrupperinger som utsagnene ble inndelt i. Dette var en møysommelig prosess, med mye omorganisering etter hvert som nye sammensetninger skapte nye forståelser av materialet. Slik er denne organiseringen i stor grad preget av min tolkning. Kvale og Brinkmann forteller:

Dataeksempler sammenlignes konstant med henblikk på å finne likheter og forskjeller, noe som fører til utvelgelse av nye data og formulering av teoretiske memoranda. Deretter foretas en mer fokusert koding, og analysen flytter seg gradvis fra deskriptive til mer teoretiske nivåer, noe som gjennom kodingsprosessen fører til en «metning» av materialet når ytterligere kodinger ikke synes å fremkalle ny innsikt eller nye fortolkninger (Kvale og Brinkmann 2009, s. 209).

⁴ Forelesningen «Kvalitativ metode» ble holdt av Ruud den 27.01.14 i faget mus4217 ved musikkvitenskap på Blindern, Universitetet i Oslo.

Det kan være av betydning å påpeke at inndelingen i ulike kategorier og undergrupperinger er en konstruksjon av materialet. De enkelte kategorier må ikke forstås som adskilte områder, da det i virkeligheten er et sammensatt bilde der ulike prosesser og praksiser presentert i ulike deler av oppgaven foregår parallelt og samtidig. Likevel har det vært et behov å lage inndelinger, både for å beskrive sammenhenger mellom ulike moment, og også for å skape en lesbar tekst. Da konstruksjonen er gjort på bakgrunn av min forståelse og fortolkning, innebærer det også at materialet kunne gitt annen informasjon for en annen leser.

Egen posisjon

Da jeg satte i gang med masterstudiet, var det tidlig klart for meg at jeg måtte velge noe som var interessant og viktig for meg. Samtidig betød dette at jeg har valgt et felt som jeg selv har vært aktiv innenfor i en årrekke. Som sanger, både i vokalgrupper, kor og som solist, har jeg ved gjentatte anledninger vært med i diskusjoner med andre sangere, instrumentalister og andre mennesker om temaene sangerrolle og vokalgruppemusikk. Jeg har også lyttet mye til ulike former for vokalmusikk både fra Norden og andre land. Slik har jeg både bevisst og ubevisst kunnet opparbeidet meg meninger og forståelser rundt temaet. Dette kan vekke spørsmål vedrørende min fortolkning, forståelse og fremstilling av materialet i prosjektet.

Det å skulle forske på egen kultur kan ansees være problematisk. Ved å kjenne feltet kan man risikere å overse moment som én utenfor feltet kan se verdien av, og man vil kunne være farget av forståelser som man ikke klarer å legge vekk. Innen tradisjonell antropologisk forskning synes det være antakelser om at man for å oppnå tilstrekkelig objektivitet som forsker må ha en stor nok distanse til feltet som skal studeres. Denne problematikken tar Joanne Passaro opp i sin artikkel «You Can't Take the Subway to the Field». Hun problematiserer både feltet som konsept, og oppfatninger om forskeren. Som Passaro forteller, synes mange i det antropologiske forskningsmiljø å være formet av eldre antropologiske forståelser og antakelser knyttet til konseptet felt så vel som forskerens rolle og relasjon til feltet (Passaro 1997, 147–148). Her ligger tema som distanse sentralt, og Passaro opplever at dette betyr at forskeren må ha en viss sosial og geografisk distanse til feltet for å kunne være objektiv. Dog ser verden, og slik også feltet, annerledes ut i dagens globaliserte verden enn tidligere. Et felt er slik ikke lenger tydelig avgrenset på samme måte, men ukontrollerbart og dynamisk (s. 148–151). I forbindelse med sitt eget studium på hjemløse i New York opplevde Passaro å møtes av andre fagfolks tanker om at hun var for nært feltet til å kunne se klart. Dette var basert på antakelsen om at «Otherness» var det beste midlet for å nå målet om

objektivitet (ibid., s. 152). Som Passaro selv sier: «At this point at the close of the century, we already know that ‘objectivity’ is not a function of distance; that ‘Otherness’ is not a geographical given but a theoretical stance; and that we do indeed have a stake in our work» (s. 153). Slik anser ikke Passaro denne problematikken å være totalitær, og tilstrekkelig objektivitet kan opprettholdes selv ved forskning i egen kultur.

Liz Garnett forteller om hvordan hun gjennom arbeidet med sin bok *The British Barbershopper* opplever å ha vært bærer av et dobbeltsyn eller todelt perspektiv gjennom å være en aktiv del av miljøet, og samtidig være musikolog (Garnett 2005, s. 2). Garnett opplever at deltakelsen i miljøet har gitt henne verdifull innsikt og forståelse på personlig plan. Videre har hennes rolle som musikkviter, som hun ser det, gitt henne mulighet til å tre ut av miljøet og observere det fra utsiden (s. 1–2). Slik ligger det ingen opplevelse av misforhold knyttet til det å kjenne kulturen man forsker på fra innsiden. Ved å bære en forskerrolle kan man tre ut av tilknytningen til miljøet. Slik kan man også observere det fra utsiden.

Som Postholm uttrykker, er forskeren det viktigste forskningsinstrumentet og er aktivt med i hele forskningsprosessen. Hun hevder man som forsker tar med sine tanker, erfaringer og opplevelser inn i arbeidet. Både når det kommer til å konstruere forskningsfeltet, og å forstå og tolke datamaterialet som er innsamlet. Vurderinger og tolkninger gjøres slik av et menneske som selv har en egen virkelighetsforståelse og en måte å se verden på. Dermed kan et forskningsprosjekt aldri virkelig være objektivt. Det er derfor en viktig del av arbeidet å være seg bevisst sine egne forforståelser (Postholm 2005, s. 25–27). Det kan være bra å ha egenerfart informasjon på forhånd. Gjennom å ha vært en del av en vokalgruppe er det mye kunnskap jeg har opparbeidet meg som en utenforstående kanskje ikke har like enkel tilgang til, eller anledning til å forstå på samme måte. Det man selv har erfart og opplevd trenger dog ikke å være delt med deltakerne i prosjektet. Derfor er det viktig å skille seg selv og sine erfaringer fra deltakernes, og å se hva som i virkeligheten er relevant. På bakgrunn av dette har det vært nødvendig å være kontinuerlig kritisk til egne tolkninger, og gjennomgå analyser og innfallsvinkler flere ganger. Slik er forløpet erfart som en sirkulær prosess der det hele tiden har vært nødvendig å gjøre nye vurderinger rundt tolkningene av materialet.

At forskningen forløper som en sirkulær prosess, er også slik Postholm ser det, et kjennetegn i kvalitativt forskningsarbeid. Planen for et kvalitativt forskningsarbeid kan ikke være helt ferdigspikret på forhånd. En forsker med deduktiv tilnærming vil ha ferdigutarbeidede variabler som ikke endres under forskningsforløpet. Er tilnærmingen derimot induktiv, arbeider man ikke med slike ferdige variabler. Ofte har man noen undersøkelsesspørsmål i forkant, men er bevisst over at disse vil kunne endres underveis i

prosessen. Slike ideer i forkant av undersøkelsen kan være formet av forskerens egne erfaringer og opplevelser, eller av kunnskap som er opparbeidet gjennom grundig undersøkelse av temaet på forhånd. Når man søker å ha fokus på deltakernes perspektiver, vil deres uttalelser avgjøre om forskerens forutforståelser eller tanker kan forbli eller ikke. Som Postholm sier:

Noen antagelser kan bekreftes, andre avkreftes, mens nye forhold, som forskeren ikke har tenkt på på forhånd, kan bringes inn i forskningsarbeidet. Dermed finner det sted en interaksjon mellom induksjon og deduksjon i kvalitative studier. Under denne interaksjonen mellom antagelser og data utvikler forskeren sin forståelse av forskningsfeltet og forskningsdeltakernes meningsuttalelser (Postholm 2005, s. 36).

Dette kjennetegner i stor grad dette prosjektets fremgang. Nye oppdagelser i materialet har krevd nye former for litteratur. Likedan har ny litteratur skapt ny forståelse av empirien. Gjennom en slik sirkulær fremgangsmåte har oppgaven blitt formet. Siden man dog aldri kan være absolutt objektiv som forsker, vil dette kunne innebære at ulike forskere kan få forskjellig informasjon ut at det samme materialet. Mitt materiale ville også kunne sett annerledes ut hadde jeg valgt andre informanter. Slik er ikke mine resultater representative for det helhetlige vokalgruppemiljøet, ei heller alle medlemmene av de respektive gruppene. Det er heller ikke mulig å få med alt informantene tenker rundt ethvert tema. Slik er det kun den informasjon den enkelte informant har gitt i forbindelse med intervjuene som er med i denne oppgaven, selv om informantene i realiteten kan ha flere tanker rundt de ulike temaene. Forståelsen den enkelte har av et område kan også endres, og slik kan bildet se annerledes ut ved en senere anledning. Likevel forteller mitt materiale tre enkeltstående og enestående historier fra erfarne og profesjonelle sangere som har gitt meg mye ny informasjon, tanker og undring som har vært svært interessant for mitt arbeid.

Det er ikke mulig å generalisere på bakgrunn av oppgavens funn, til dette er det for få informanter involvert. Å generalisere og gjøre funn målbare er heller ikke denne oppgavens fokus. Dog kan ulike aspekt ved oppgaven på ulike måter gi gjenklang hos andre sangere. Kanskje kan oppgaven også skape gjenkjenning for andre i ulike sosiale grupperinger av flere individer, både innenfor og utenfor en musikkontekst.

1. Bakgrunn, historikk og teorier

1.1 Vokalgruppers historikk og fremvekst av musikk basert på stemmen

For å kunne snakke om vokalgrupper er det nødvendig å klargjøre begrepet vokalgruppe nærmere. I denne sammenhengen brukes det for å beskrive en gruppe sangere som synger stemmesentralisert musikk. Med dette menes musikk der stemmen står som en spesielt sentral lydkilde. Historisk sett har konseptet med vokalfellesskap lang fartstid. Det vi kjenner til fra den tidligste tiden er knyttet til kirken der gregoriansk sang utviklet seg fra å være enstemmig sang til å bli flerstemmig. Siden den tid har vokal samsang forandret seg og blomstret, og slik er det skapt et mangfold av ulike typer vokalgrupper som opererer innenfor forskjellige stiler og sjangere. Som nevnt innledningsvis er informantene denne oppgaven praktiserende i grupper som synger uten noe andre instrument, altså a cappella. Vokalgrupper har dog ikke vært, og er ikke, alltid uakkompagnert. Ofte har man på ulike måter andre instrumenter med. Til sammen representerer dog alle de ulike gruppeformatene og gruppetypene forskjellige strømninger som har ledet veien frem mot dagens vokalgruppeuttrykk og utøvere.

Fremveksten av populærmusikkorienterte vokalgrupper og global spredning

Mye av aktiviteten innenfor vokalgruppetradisjonen med mer populærmusikkorientert retning har røtter fra USA. Tradisjonen for vokal samsang er lang i USA, og det finnes mange ulike typer for vokalgruppesang. Disse har utviklet seg om hverandre, og blitt videreutviklet gjennom flere år. Vokalgrupper har eksistert både i form av amatørgrupper, profesjonelle grupper. Det er også flere solistsangere som gjennom teknologi har kunnet jobbe lagvis med stemmen og slik bidratt til å skape interesse rundt konseptet med å skape stemmesentralisert musikk. Av viktige utviklinger og strømninger fra USA kan nevnes blant annet barbershop, gospelvokalgrupper, jazz- og popvokalgrupper, doo-wop (R&B), collegiate a cappella, og mer moderne (contemporary) a cappella.⁵

Barbershop ligger som en tydelig del av det tidlige bakgrunnsbildet for populærmusikkorientert vokalmusikk. Denne musikken er ikke direkte relatert til de gruppene denne oppgaven tar utgangspunkt i, men har hatt stor innvirkning på senere vokalmusikk som ligger nærmere relatert til de norske gruppene informantene i denne oppgaven kommer fra.

⁵ Contemporary a cappella er et begrep lånt fra CASA.org. Brukes som en samlebetegnelse for å beskrive a cappella vokalgrupper i mer moderne tid.

Videre kan dens sosiale resepsjon være med i det helhetlige bildet for vokalgrupper i dag, og på denne måten er den også relevant for denne oppgavens informanter.

Barbershop karakteriseres i *New Grove* som en firstemt, homofon og uakkompagnert samsangsform (Hicks 2014). Stilens nøyaktige opprinnelse er ikke kjent, og det er uenigheter rundt sangformens opphav. En av de mest etablerte teoriene er at den sannsynligvis dukket opp i en blomstringsperiode for afroamerikansk kvartettsynging i 1880-årene som bygde på og ble inspirert av kommersielle elementer fra blant annet minstrel-show, ragtime og notepublikasjonsbransjen. Innen slutten av 1800-tallet var barbershop en av de mest populære og kjente musikkstiler i Amerika (Mook 2012).

Barbershopstilen ble også gjort populær gjennom amatørgrupper ved utdanningsinstitusjoner tidlig på 1900-tallet. I 1909 ble den som Joshua Duchan forteller, regnes for å være den eldste *collegiate* vokalgruppen, Whiffenpoofs, etablert.⁶ I USA har det siden tidlig på 1800-tallet vært vanlig å ha ulike former for vokalfellesskap blant studenter. I begynnelsen var det primært kor, men mot midten av 1800-tallet ble studentstyrte glee-klubber etablert. Med disse ble mindre vokalgrupper formet både samtidig og innen glee-klubbene (Duchan 2007, s. 479–480). Slik blomstret barbershopstilen både blant mer profesjonelle grupper, samt amatørgrupper.

I nyere tid praktiseres barbershopsynging fortsatt, og spredning av samsangsformen har gjort den til en populær aktivitet i en rekke land. Man kan slik finne flere barbershoporganisasjoner og grupper med medlemmer, utøvere og entusiaster rundt om i verden.⁷ Når man ser barbershopgrupper opptre, enten dette er gamle eller nyere grupper, fysisk eller virtuelt, karakteriseres gruppene både gjennom musikkens sound så vel som sin bekledding og fremføringspraksis. Ofte har sangerne matchende antrekk, og i fremføringen er det gjerne mye humor, innøvd koreografi, og mange opptredener bærer et visst show-preg. I videoen av Barbershop Harmony Societys internasjonale konferanse i 2014 kan vi få et kort innblikk i samsangformens sound, så vel som fremføringspraksis (Barbershop Harmony Society 2014). Som Liz Garnett hevder, er denne praksisen vanlig og normalisert innen barbershopsang. Dens utøvere tar fremføringspraksisen og stilen med stor seriøsitet. Dette er moment som bidrar til at utøverne kan oppleve at musikkformen har et imageproblem i allmenhetens lys. Garnett beretter at musikkformen og dens utøvere ofte latterliggjøres i

⁶ Med *collegiat* vokalgruppe menes vokalgrupper som er knyttet til et universitet eller en annen type utdanningsinstitusjon. Videre vil «institusjonstilknyttede» brukes for å betegne disse gruppene.

⁷ BABS fra 1974 (British Association of Barbershop Singers), LABBS fra 1976 (Ladies Association of British Barbershop Singers). Flere andre land har gjort det samme etter Storbritannia, og organisasjoner finnes nå i Australia, Tyskland, Holland, Irland, New Zealand og Skandinavia (Garnett 2005, s. 3).

presseomtaler. Ord som brukes for å beskrive betoner gjerne det vulgære, rare og falske på tross av utøvernes seriøsitet og høye nivå (Garnett 2005, s. 67–69). Dette er moment som altså er knyttet spesifikt til barbershopmusikken, men som vi skal se nærmere på senere i oppgaven, berører denne diskursen også nyere populærmusikalske vokalgrupper.

Det var også andre typer vokalgrupper som var aktive på starten av 1900-tallet. I begynnelsen av 1920-årene var vokalgrupper en del av gospelmusikken. Ifølge Stuart L. Goosman fantes slike vokalgrupper både i sekulær og kirkelig sammenheng på denne tiden og tidligere (Goosman 1997, s. 83). I denne tiden utviklet det seg også en distinkt jazzsangsteknikk, kalt *scat*. Som J. Bradford Robinson beskriver gikk dette ut på at «nonsense syllables are sung to improvised melodies» (Robinson 2001a, s. 419–420). Denne sangteknikken dukket opp i den tidlige New Orleans-jazzen, og den mest kjente tidlige dokumenterte innspillingen er Louis Armstrongs «Heebie Jeebies» fra 1926. I takt med at jazzen utviklet seg til å bli mer kompleks, fulgte scatsangen etter. Jazzsangere innen bop-stilen, som eksempelvis Ella Fitzgerald, Dizzie Gillespie, Sarah Vaughan og Jon Hendricks, bar den videre (ibid.). På begynnelsen av 1900-tallet var det flere aktive, jazzorienterte vokalgrupper, og enkelte nøy vesentlig kommersiell suksess. Marv Goldberg forteller:

In the 1920s, hot jazz bands enjoyed a sudden rise in popularity among both blacks and whites while vocal groups continued to concentrate on spirituals, hymns, and traditional folk melodies. Every black college had a number of singing groups formed as fund-raising vehicles, and these choirs and quartets toured the country and the world, playing to sophisticates and the moneyed classes. The astounding success of the Mills Brothers who increased their income tenfold during 1932, was accomplished by the simple trick of taking pop, show and jazz tunes and adapting them to syncopated vocal arrangements with voices taking the place of instruments (Goldberg 1998, s. viii).

Mills Brothers var en vokalkvartett som var aktiv fra midten av 1920-årene. De sang tette harmonier med både homofone og polyfone strukturer. Som oftest var de akkompagnert av gitar, og de etterlignet instrumenter som trompet, bass og tromboner med stemmene sine. Dette kan man høre i deres første store hit «Tiger Rag» fra 1931 («Mills Brothers»). The Mills Brothers var en av de mest populære vokalgruppene innen swingæraen, og deres instrumentimitasjon var svært gjennomført og overbevisende. Ifølge Duchan var dette trekk som de institusjonstilknyttede vokalgruppene etterlignet og integrerte i sine uttrykk. Imitasjon av instrumenter ble etter hvert et viktig trekk hos disse vokalgruppene (Duchan 2007, s. 480). The Mills Brothers utøvde også sammen med andre populære artister i sin tid, eksempelvis Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Cab Calloway og Bing Crosby. Med sistnevnte spilte de også låten «Gems From George Whites Scandals» i 1931 der vokalgruppen The Boswell Sisters også var med («Mills Brothers»).

The Boswell Sisters besto av de tre søstrene Connee, Martha og Helvetia, og gruppen

begynte å opptre som The Boswell Sisters tidlig i 1920-årene. De sang intrikate selvskevne arrangement med lengre flerstemte homofone deler, og Martha akkompagnerte dem vanligvis med piano. I ukonvensjonell stil skapte de en vokalgruppe med inspirasjon fra musikken i sin hjemby New Orleans, som var dominert av svarte musikere. De var en av de første kvinnelige, hvite gruppene som sang på denne måten. Søstrene ble enormt populære både på radio og i spillefilmer i USA og Europa, og de inspirerte nyere kvinnelige vokalgrupper eksempelvis The Andrew Sisters (Clark 2012). The Andrew Sisters var jentegruppen med størst kommersiell suksess i USA i første halvdel av 1900-tallet. Gruppen besto av søstrene LaVerne, Maxene og Patty. De hadde en lang rekke med hitlåter, spilte i flere spillefilmer og turnerte flittig i USA. En av deres største hits var «Bei Mir Bist Du Schoen» utgitt i 1938. Jentene sang tette harmonier, for det meste homofont med innslag av Patty som solist. Som oftest sang de med akkompagnement av ulike slag. Under andre verdenskrig optrådte gruppen flere ganger for utplasserte soldater, da musikkens kvikke og positive karakteristikk ga kjærkommen underholdning (Ruhlmann). Deres samsangstil, fremtoning og karakteristikk kan vi få innblikk i fra deres innslag med låten «Boogie Woogie Bugle Boy» i filmen *Buck Privates* fra 1941 (Andrew Sisters, 1941).

En annen stor gruppe i første halvdel av 1900-tallet var The Ink Spots. Denne gruppen sang også med akkompagnement og hadde homofone vokaldeler og underlag under solister. Gruppen fikk sin første store hit i 1939 med låten «If I Didn't Care». I løpet av 40-årene nøy Ink Spots stor kommersiell popularitet med en rekke pop og R&B låter («Ink Spots»). Både The Mills Brothers og The Ink Spots var en viktig inspirasjon for gruppene som sang i den såkalte doo-wop sjangeren («Mills Brothers»), (Laing 2001b, s. 385). Vokalgruppene fra første halvdel av 1900-tallet inspirerte dog trolig også skandinaviske samtidige grupper. Den svenske vokalgruppen Flickery Flies og den norske vokalgruppen The Monn Keys bærer begge element fra disse gruppene sound. Flickery Flies og The Monn Keys var tidstypiske og virket samtidig som musikeren Spike Jones som gjorde stor suksess i USA med satiriske fremførelser av populærmusikklåter («The Monn Keys»). The Flickery Flies optrådte i flere radioshow og revyer («Flickery Flies (1946–64)»). The Monn Keys blandet også humor inn i sine musikalske fremførelser («The Monn Keys»). Begge grupper utøvde med høy musikalsk kvalitet, sang med akkompagnement, hadde gode stemmer og brukte arrangementer med tette harmonier gjennom både homofone og polyfone strukturer. Dette kan høres i låter som Flickery Flies' «Fars Fabrik» fra 1954, og The Monn Keys «Solskinn om bord» fra 1951 og «Too Close for Comfort» fra 1962.

Stuart L. Goosman forteller at musikkindustrien i tiden etter andre verdenskrig fortsatte

sin tidligere praksis med segregering av svarte musikere og kalte nærmest all musikk skapt av svarte musikere som «rhythm & blues» uansett hvordan den hørtes ut (Goosman 1997, s. 81). Dette gjaldt også for vokalgrupper. Goosman skriver videre om hvordan sekulære vokalgrupper mot midten og slutten av 1940-årene ofte besto av fire eller fem stemmer. Inspirasjonen kom fra tidligere vokalgrupper og musikk som jazz, blues, gospel, tin pan alley-standarder og romantiske ballader. Ifølge David Goldblatt, fikk musikkstilen i denne tiden navnet doo-wop mot slutten av dens popularitet. Navnet ble for første gang offisielt uttalt i 1961 av DJ Gus Gossett, skjønt det allerede da var en kjent benevnelse på musikken (Goldblatt 2013, s. 102). Navnet ble basert på et av de mest karakteristiske trekkene ved doo-wop, de semantisk meningsløse tekstfrasene som Bernard Gendron også beretter om:

Doo-wop is a vocal group style, rooted in the black gospel quartet tradition, that emerged on inner city street corners in the mid-fifties and established a major presence on the popular music charts between 1955 and 1959. Its most distinctive features is the use of background vocals to take on the role of instrumental accompaniment for, and response to, the high tenor or falsetto calls of the lead singer. Typically, the backup vocalists create a harmonic, rhythmic, and contrapuntal substructure by voicing phonetic or nonsense syllables such as «shoo-doo-be-doo-be-doo», «ooh-wah, ooh-wah», «sha-na-na», and so on (Gendron 1986, s. 24).

I slutten av 1940-årene og tidlig 1950-årene gjorde grupper som The Orioles, The Clovers og The Swallows fra Baltimore og Washington det godt profesjonelt. De nøy kommersiell suksess i populærmusikkbildet og gjorde samsangsstilen nasjonalt kjent. Med deres suksess vokste også antall amatørgrupper. I det svarte miljøet hadde flerstemt samsang som sagt vært en lang tradisjon, og de gruppene som gjorde suksess la grunnlag for ytterligere vekst. Generelt delte musikkbransjen denne vokalmusikken inn i to undergrupper, pop og rhythm and blues (R&B). Popgruppene, som gjerne baserte sitt materiale på Tin Pan Alley musikk, ble ansett som å låte mer hvite, mens R&B, med utgangspunkt i blues og gospel, gjerne ble sett på som mer svarte i uttrykket (Goosman 1997, s. 82–84). I Goosmans artikkel mangler dog fokus på de mange kvinnelige vokalgruppene i perioden. Grupper som The Chiffons, The Chantels, The Shirelles gjorde det svært godt og oppnådde kommersiell suksess.

Fremføringer karakteriseres gjerne av bakgrunnssangere med like dansebevegelser, matchende klær, og en utadvendt fremføringspraksis. Innblikk i fremføringspraksis kan man få gjennom videoinnspillingen av Doo-wop 50 (Doo-wop 50 1999).⁸ Videre i doo-wopens fotspor fulgte grupper som opererte innenfor et mer soul- og R&B-rettet uttrykk. Eksempelvis Motowngruppene The Supremes og Smokey Robinson and The Miracles fra 1960-årene.

⁸ Dette var en felleskonsert der flere kjente grupper fra 50-årene deltok. Den ble innspilt og fremført ved The Benedum Center for the Performing Arts, i Pittsburgh den 11. og 12. mai i 1999.

Den mer jazzrettede vokalgruppetilnærmingen fortsatte side om side med de mer pop og R&B-rettede doo-wop-gruppene. Four Freshmen ble formet i 1948 og ga ut over 30 plater i løpet av 50 og 60-årene. Gruppen inkorporerte jazzelement i sin musikk og influerte senere grupper som The Hi-Los og The Beach Boys (Laing 2001a, s. 129). Gruppen Lambert, Hendricks and Ross besto av sangerne Dave Lambert, Jon Hendricks og Annie Ross. Gruppen ble etablert i 1957, og i 1958 ga de ut sin første plate *Sing a Song of Basie*. De ble svært populære i slutten av 50-årene og inn i 60-årene, på bakgrunn av sin komplekse tilnærming til stemmebruk. De utførte improvisasjoner i stil med jazzinstrumentalister, og brukte teknikken *vocalese* («Lambert, Hendricks and Ross»). *Vocalese* er en form for jazzsang der man setter tekst til en tidligere improvisasjon og instrumental låt. Eddie Jefferson praktiserte *vocalese* fra 1940-årene, men den mest kjente *vocalesesangeren* er King Pleasure og hans utgivelse av Jeffersons låt «Moody's Mood for Love» fra 1952, og også Lambert, Hendricks og Ross (Robinson 2001b, s. 854).

I løpet av 1980- og 1990-årene kom det en massiv eksplosjon i populariteten til de institusjonstilknyttede vokalgruppene i USA. Bakgrunnen for dette var blant annet integrering av kvinnelige og mannlige studenter ved universiteter, etablering av vokal samsang i læreplaner, og aksept av populærmusikk i undervisningsinstitusjonene. Fra å primært eksistere ved eliteskoler nordvest i USA spredte deres popularitet seg over hele landet. Dette skjedde i takt med at stilen utviklet seg fra å være primært homofon og likekjønnet til å bli mer polyfon og blandet. Mens institusjonstilknyttet a cappella begynte å vokse raskere, kom en helt ny generasjon av profesjonelle vokalgrupper frem. Dette var både a cappella-grupper og grupper som brukte andre instrument i tillegg til stemmen (Duchan 2007, s. 480–482).

Disse gruppene blomstret stilmessig ut i fra ulike grener i det tidligere vokalgruppemusikkbildet. Ut fra den mer jazzrettede vokaltradisjonen fra Lambert, Hendrick og Ross og Four Freshmen kom Manhattan Transfer i 1972. Denne gruppen sang primært med akkompagnement fra instrumentalister og band. Flere crossover-grupper videreførte også jazzretningen ved å blande den med andre sjangre. Her kan nevnes Take 6 grunnlagt i 1988 som sang gospel-soul-pop-jazzrelatert materiale a cappella. Slik videreførte gruppen også tidligere soulgruppers sound. The Real Group fra 1984 fulgte også i en jazz-poprettet stil med musikk skapt utelukkende med stemmer. Artisten Bobby McFerrin førte tidligere jazzsangtradisjoner som scat og *vocalese* videre med sin stemmelek, samt flerstemmige poparrangement han gjennomførte alene ved hjelp av teknologi. Den mest kjente låten fra McFerrin er «Don't Worry, Be Happy» fra 1988. Denne legger seg dog innenfor et mer kommersielt uttrykk (Duchan 2007, s. 480–482). På samme måte som Bobby McFerrin

bedrev også a cappella popvokalgrupper på denne tiden stemmelek og brukte teknikker som i dag vanligvis kalles «beat-box». Her kan nevnes pop-rockvokalgruppen The House Jacks som ble startet i 1991. Med sine etterligninger av trommelyder og direkte etterligning av lyder fra originalversjoner av låtene de coverer, kan de sees å videreføre The Mills Brothers' praksis med instrumentetterligning fra første halvdel av 1900-tallet. Flere a cappella rock-popgrupper som gjorde det samme oppnådde stor popularitet på denne tiden, eksempelvis The Nylons fra 1979 og Five O'Clock Shadow fra 1991. Av de populære gruppene på denne tiden kan gruppen Rockapella fra 1986 spesielt godt sees i relasjon til doo-wopgruppene fra 1960-årene. I mye av deres musikk finnes tydelige referanser til 1950- og 1960-årene, noe eksempelvis deres versjon av doo-wop standarden «Stand by me» viser (Rockapella 2007). Her foreligger akkordprogresjoner som man svært ofte finner igjen i den originale doo-wopmusikken. Videre bruker gruppen strukturer, og synger på ord og lyder, som tydelig kan minne om doo-wopens retorikk. Gjennom å videreutvikle og blande stilarter og teknikker banet slike grupper vei for nye vokalgrupper. Slik ble tidligere uttrykk også modernisert og gjort mer aktuelt for nyere og mer moderne grupper. Eksempelvis har Pitsj og Pust begge med seg trekk som disse gruppene innehar. I dag finnes populære vokalgrupper som springer ut fra denne a cappella pop-rocklinjen, deriblant gruppen Pentatonix. I deres låt «Daft Punk» kan man høre hvordan gruppen har perfektionert beat-boxlyder (Pentatonix 2013).

I 1990-årene og tidlig på 2000-tallet oppnådde en rekke kommersielle jente- og guttegrupper internasjonal popularitet. Disse gruppene sang med akkompagnement, og selv om gruppene besto av flere medlemmer, var det ikke alle som sang flerstemt. Det tydelige skillet mellom kjønnene i gruppene kan dog sees i relasjon til praksis i 1960-årenes der gutte- og jentegrupper sto sentralt i det populæmusikalske landskapet. Den britiske jentegruppen Spice Girls ble populære på slutten av 90-tallet, og utøvde pop-dansemusikk (Erlwine, b). Andre jentegrupper som eksempelvis Destinys Child gjorde også stor suksess på slutten av 90-tallet, dog hadde denne gruppen også røtter i tidligere soul og R&B (Huey). Slik kan man tydelig høre referanser til tidligere souljentegrupper som The Supremes. Flere guttegrupper gjorde også suksess i slutten av 90-årene, deriblant Backstreet Boys med kommersielt poputtrykk (Erlwine, a). Samtidig med Backstreet Boys sin suksess var også guttegruppen *NSYNC svært populære med sine vokale flerstemte harmonier og danserytmer (Leahey).

I sammenfall med eksplosjonen i populariteten til ulike former for vokalgrupper i 1990-årene kom også internett. Dette gjorde det lettere for aktører og entusiaster å dele informasjon, spørsmål og tips. Det var også et godt egnet diskusjons- og distribusjonsrom (Duchan 2007, s. 482). Med internett og nyere teknologiske utviklinger har den globale dynamikk endret seg,

og dette har fått betydning for spredning av blant annet musikk. I nyere tid har det blitt gitt ut spillefilmer og tv-serier fra USA der vokalgrupper har stått sentralt. Flere av disse er også sendt på TV og kino i Norge, deriblant filmen *Pitch Perfect* fra 2012 og tv-serien *Glee* fra 2009. Begge filmene handler om institusjonstilknyttede a cappella-grupper. Produsentene bak *Glee* har utnyttet internett spesielt godt for å reklamere og skape interesse rundt serien. Nesten hver eneste episode inneholder flere kortere sekvenser som er spredt på sosiale medier, Youtube og andre internettforum. Gjennom konkurranser produsentene har lagd for publikum, er ulike element fra tv-serien spredt av seerne på sosiale medier. Gjennom dette har produsentene klart å skape en hype rundt hele serien, og den har nådd ut til et mangfold mennesker (Benecchi og Colapinto 2011, s. 434–444). Den amerikanske vokalgruppekonkurransen *The Sing-Off* er også solgt til land i Europa og er nå blitt sendt i Frankrike, Nederland og Kina (Bloom 2013).

Slik er ikke musikk like avgrenset til geografiske områder som den var tidligere. I Norge har vi møtt mange sangergrupper i ulike former og stiler fra USA. Som dette historiske bakteppet viser, er det flere strømninger innen vokal samsang som har bidratt til videreføring og utvikling av formatet. Flere av de stilmessige strømningene kan spores i gruppene denne oppgaven tar utgangspunkt i, Pust og Pitsj.

Vokalgrupper i Norge

Fra et norsk perspektiv har mange norske vokalgrupper fra tidligere tider blitt tilgjengelige og kjent gjennom revy scenen. Den svenske revystjernen Ernst Rolf ble viktig for norsk revy i 1920-årene. Hans amerikanskpåvirkede showrevyer var med på å skape en ny form for revy, som la grunnlaget for den norske revyens gullalder (Larsen 2009). I denne perioden fant ulike vokalgrupper og vokalensembler veien til scenen, deriblant en trio kalt Oslo Harmoni Kvartett med de tre sangerne Kari Diesen, Wenche Myhre og Sølvi Wang («Kari Diesen»). Denne revyformen skulle ikke endres før den jazzpregede, musikalske og mer moderne revyen kom i 1950-årene med Egil Monn-Iversen, Alfred Næss og Einar Schancke (Larsen 2009). I denne tiden ble vokalgruppen The Monn Keys svært stor, både i innland og utland. De spilte inn en rekke plater som solgte svært godt, og på sin engelskspråklige plate høstet de svært gode kritikker fra USA. Som rock-pop museet Rockheim sier:

The Monn Keys var ikke den første vokalgruppen i norsk populærmusikk, men de markerer et skille, ikke bare med en popularitet som var nesten utenkelig – også i de andre nordiske land – men fordi de var solister som alle kunne stå på egne ben, både på scenen og i platestudio. Blanding av tette vokalarrangementer, sterk musikalitet, utpreget revyhumor og sterk individualitet er blitt en tradisjon i norsk underholdning, videreført spesielt av Grethe Kausland og Dizzie Tunes, men også av kortere sammensetninger som Ballade! og Gitarkameratene. Guttegruppen Cheezy Keys, med Chat Noir-debut

i 2003, Kvinner på randen og duoen Ylvis er moderne beviser på at tradisjonen er høyst levende. The Monn Keys' 15 år lange regjeringstid er et absolutt høydepunkt i norsk populærmusikk, og de står fortsatt sterkt i folks bevissthet, uten at det noen gang er utgitt noen større Monn Keys-samling på LP eller CD etter at gruppen ble oppløst (Rockipedia, «The Monn Keys»).

Den jazzpregede og mer moderne revyformen ble videreført av blant annet Tom Sterri frem til 1990-årene. Den musikalske revyen ble senere utviklet i ulike retninger, både show og kabaret, gjennom flere forskjellige artister og grupper, der iblant Dizzie Tunes, Wenche Myhre og The Great Garlic Girls (Larsen 2009). The Monn Keys' arv ble slik videreført innenfor en tradisjon med underholdningsfokus, humor og show.

I de siste tiårene kan det virke som om vokalgruppefenomenet har fått et nytt oppsving i Norden. Journalist Andersen skriver at «I skyggen av The Real Groups suksess har interessen for sang, og spesielt a cappella-varianten, blomstret. Her hjemme kan vi nevne spennende navn som gruppene Pust og Pitsj» (Andersen 2009, s. 9). The Real Group har gjort internasjonal suksess som går utover hva noen andre nordiske vokalgrupper har oppnådd på flere tiår. Etter The Real Groups suksesshistorie har det altså dukket opp flere vokalgrupper også i Norge. Videre drøftning av dette kan sees i forbindelse med festivalen Vokalarm som ble arrangert i Trondheim i 2010. Initiativtaker Elin Valvatne forteller:

Now, there seems to be an a cappella awakening (and exchange) in Scandinavia, too! The first major step was made by Aarhus Vocal Festival (Denmark) in 2006. This festival made me realize that my vocal group wasn't the «only one in the world» – a feeling that you easily get when you come from Norway, where everybody lives on their own mountain top, so to speak. [...] Then The Real Festival (Sweden) came along. The Real Group will always impress me. They could easily have spent the rest of their career «resting on their laurels» and relying on old fame. But here they go and make a festival (a neck-breaking initiative in itself!), and hereby making a very important contribution towards uniting the Scandinavian (as well as European) a cappella environment even more (Valvatne 2010).

Gjennom vokalgruppefestivaler, workshops og konserter møtes grupper og entusiaster til samarbeid og interaksjon av ulikt slag. I samtalen med Peder Karlsson ble det klart at dette er et aktivt og sterkt fellesskap. Han er en sentral figur og initiativtaker i vokalgruppeverdenen gjennom undervisningsakademiet *The Real Academy* der ulike typer utøvere kan få undervisning, og festivalen *The Real Festival*. Festivalen ble første gang holdt i 2008, og i 2012 hadde denne festivalen deltakere fra over 20 land («About the group»). Informasjon om arrangement deles på nettsider, YouTube og Facebook-sider som «The Real Group Festival» og «The Real Academy». Lignende initiativ er også å finne i blant annet Danmark og London, tydeliggjort gjennom Facebook- og internettsidene «Aarhus Vocal Festival» og «London A Cappella Festival». På alle disse sider kan utøvere kommunisere med hverandre og dele informasjon. Slik kan man møtes både fysisk og virtuelt, og danne fellesskap. Gjennom slike fellesskap kan vokalgrupper, sangere og entusiaster samles, og slik skapes en arena for en

kollektiv tilhørighet og identitet for vokalgruppesangere. I Norge i dag eksisterer det flere amatørvokalgrupper og profesjonelle grupper, og her brukes også internett til å spre informasjon. Eksempelvis kan man gjennom facebookgrupper som «Vokalgrupper» se hvordan inspirasjon, materiale, debatter og konsertinformasjon deles mellom medlemmene. Selv om miljøet for vokalgrupper i Norge er relativt lite, finner mange grupper sammen med andre vokalgrupper, både nasjonalt og internasjonalt. Slik dannes det et fellesskap.

Musikalsk sett plasserer The Real Group seg innen den mer pop- og jazzrelaterte vokalgruppestrømningen og kan sees i relasjon til strømningene før og etter Lamberts, Hendrick and Ross. I likhet med denne gruppen utfører The Real Group komplekse musikalske arrangement, og de utfører disse med stort overskudd, med lekne og improviserende tilnærminger. De har også gode stemmer og er utøvere som gjør at musikken utføres smidig, på tross av store tonemessige spenn og rytmiske og harmoniske avanserte arrangement. De har mye av sitt materiale med engelsk tekst, noe som gjør at de kan høres som en del av samme tradisjon som The Manhattan Transfer. Slik kan man også dra en parallell til det samme musikalske landskap som Pitsj og Pust opererer innenfor.

I 1999 ble vokalgruppen Pitsj dannet. De fikk betydelig oppmerksomhet for debutalbumet *Pitsj* i 2006 og albumet *Gjenfortellinger* som kom i 2009. Stilmessig spenner deres musikalske materiale over sjangre som jazz, pop og folkemusikk. Slik kan de plasseres både i et kunstmusikalsk og populærmusikalsk landskap. Dette også på bakgrunn av materialets musikalske kompleksitet. De er kjente for å utøve med høy musikalsk kvalitet og oppnår gode kritikker på sine utgivelser. Eksempelvis skriver journalist Trond Eriksen i nettutgaven av *Smaalenenes Avis*:

Pitsj behandling av musikk og tekster er av det frydfulle slaget, der klanger og musikalske finurligheter skaper interesse hele veien. For det er små perler vokalekvintetten øser ut over øregangene. Og det er nesten besnærende å registrere hvor enkelt det hele klinger. Og samtidig aner man gruppas evne til å utfylle hverandres stemmer, slik at – nesten umerkelig – vokser de fem jentenes stemmer og fyller det musikalske universet de fortjener. For dette er bra, underholdende, vakkert og sublimt sunget (Eriksen 2009).

Vokalgruppen Pust ble dannet i 2003. Deres debutalbum *Femkant* (2007) fikk også stor oppmerksomhet og ble nominert til Spellemannspris i «Åpen klasse». I tillegg til debutalbumet har gruppen utgitt albumene *Kry* (2009), *Julero* (2011) og *Fryktløs* (2013). Deres musikalske materiale strekker seg over sjangre som folkemusikk, jazz og pop, og i likhet med Pitsj kan Pust på bakgrunn av sjanger og musikalsk kompleksitet settes mellom et kunst- og populærmusikalsk landskap. Journalist Roar Helgheim skriver i seksjonen «jazz: nye intrykk» i Dagsavisen følgende om Pust:

Grappa Pust var ein vokal sensasjon med platedebuten «Femkant» i 2007 og oppfølgjaren «Kry» i 2009. Etter «Julero» i 2011 kjem den fjerde, med tittelen «Fryktløs» (Grappa/MusikkLosen). Ein god tittel på endå eit strålende album frå ei makelaus vokalgruppe, som skriv all musikk sjølv med norske tekstar, og som har hausta prisar og internasjonal åtgåum i fleng (Helgheim 2013).

Vokalgruppers plassering i den offentlige musikkhistorien og akademisk

Vokalgrupper har på ulike tidspunkt vært en stor del av musikkbildet og har hatt betydning for utviklingen av annen vokalmusikk, så vel som for andre musikkjangre. Likevel er det skrevet lite om disse vokalgruppene, og i den offentlige musikkhistorie og akademisk litteratur er det lite rom for denne type vokalmusikk. Dette er et moment som en rekke forskere etterlyser en større forskning rundt. David Goldblatt forteller at musikkjournalisten Bill Millar har beskrevet doo-wop som «a sorely neglected corner of the post war rhythm and blues field» (Goldblatt 2013, s. 101–102). Anthony J. Gribin og Matthew M. Schiffs bok om doo-wop refererer til musikken som «the forgotten third of rock 'n' roll» (ibid.). Denne bemerkningen kan antyde opplevelsen av et misforhold mellom rockens offisielle historie og presentasjonen av viktige tidlige strømninger.

På samme måte påpeker Jessica Bissett Perea hvordan jazzvokalgrupper også ekskluderes fra de felt de bygger på. Jazzvokalgruppene Perea diskuterer her, kommer hovedsakelig fra den vestlige delen av Nord-Amerika. I dette området ble de første institusjonsstøttede jazzvokalgrupper etablert innen utdanningsinstitusjoner i 1960-årene. Dette skapte videre stor vekst og et sterkt jazzvokalgruppemiljø som har gjort at området fortsatt er kjent for jazzvokalgrupper med høy kvalitet i dag (Perea 2012, s. 220). Likevel har dets tilknytning til mer etablerte og legitimerede felt vært problematisk. Perea beretter at disse jazzvokalgruppene bygger på element både fra den klassiske kortradisjonen gjennom primært å bruke stemmer, og instrumentaljazz gjennom sjanger og stil. Dog synes ingen av disse feltene å ville ta vokalgruppemusikken under sin kappe, da de bryter med estetiske og ideologiske verider i begge leire. Innenfor korskiden sees slike grupper i beste fall som morsomme, og i verste fall anees de som en skadelig sangtradisjon. På jazzsiden kan jazzvokalgrupper representere en ikke-autentisk, smakløs og vulgær subsjanger da den ikke oppfyller kravene for å kunne kalles «ekte» jazz (s. 220–221). Perea hevder institusjonaliseringen av jazz og den bredere jazzdiskurs begge er delaktige i fragmenteringen av jazzutdanningen i ulike områder, som vokal- kontra instrumentaljazz, noe som påvirker jazzvokalgruppens plassering:

An instrumental bias in jazz originated in the 1940s with the development of modernist aesthetics that invested deeply in notions of virtuosity, complexity, exclusivity, and anticommercialism. By contrast, conventional histories of the modern jazz era have deemed vocalists as inherently commercial or popular, and therefore not «real jazz», which is evidenced through the calculated inclusion of vocalists

in the swing era (alternatively described as the «mainstream» or «entertainment» era) followed by the overt exclusion of vocalists beyond the 1940s (Perea 2012, s. 230).

Sang som instrument ble feminisert, og slik ble jazzvokalgrupper marginalisert og satt i motsetning til den maskuline ethos med «the great men» som ble utviklet i moderne jazz ved midten av århundret. For å legitimere jazzen som kunstform ble historien konstruert, og element som knyttet jazzen til en allmenn kultur ble tonet ned. Instrumentalister og det talentfulle geni ble dratt frem. I realiteten var det dog ikke så avgrenset som moderne jazzideologi vil ha det til, da jazzvokalgrupper og vokalister jobbet ved siden av storband i swingperioden og bebopmusikerne i etterkrigsårene. Det at vokalgrupper blir ekskludert fra jazz, mener Perea sier mye om hvordan man forstår og snakker om jazz (s. 229–234).

En rekke utfordringer har altså stått i veien for forsøk på å legitimere jazzvokalgrupper. Debatten rundt hva en vokalgruppe er har vært en sentral del av arbeidet for dette. Hovedpunktet her har vært å lykkes i å etablere et tydelig skille mellom jazzvokalgrupper og de mer underholdningsrettede popvokalgruppene som også eksisterte. Dette fordi popvokalgruppens eksistens skapte debatt rundt hvorvidt jazzvokalgrupper kunne kalles jazz eller ikke. Disse to vokalgruppekategoriene for mange ble sett som å være tilknyttet hverandre. Det ble dog tidlig klart for de involverte at disse gruppene skilte seg betydelig fra hverandre, da de bygde på ulike estetiske verdier, gav ulike musikalske opplevelser, og appellerte til forskjellige publikum. Man søkte fra tidlig av å etablere en mer utbredt forståelse for forskjellen mellom disse, for slik å kunne knytte jazzvokalgruppene sterkere til mer tungtveiende musikktradisjoner mange aktører følte de tilhørte. En slik autentifisering skulle dog vise seg være vanskelig å gjennomføre. En fullstendig oppklaring ble ikke muliggjort tross iherdige forsøk (Perea 2012, s. 224–227).

Debatten om å etablere et tydelig skille mellom jazz- og popvokalgrupper blusset atter en gang opp i 2003, og det å skille den mer seriøse kunsten hos jazzvokalgruppene og den mer useriøse hos de showrettede popvokalgruppene ble igjen tematisert (Perea 2012, s. 229). Her lå fokus på å understreke at jazzvokalgruppene hadde komplekse rytmer og harmonier, improvisasjon, var individualistisk og provokativ, mens popvokalgruppens musikk var harmonisk og rytmisk enklere, med fokus på underholdning, dans og koreografi. Marginaliseringen fortsetter altså å opprettholde den dominante jazzfortellingen som ser på ekte jazz som de mannlige instrumentalistenes område. Dermed mener Perea at jazzvokalgrupper ofte blir offer for stereotyper som assosierer dem med noe ukult og rart. Slik undergraves musikken og utøverne, og tas ikke seriøst innen jazz. Sangerne sees også på

som innehavere av lite musikalitet og lav teknisk kompetanse sett i forhold til de kompetente jazzinstrumentalistene (ibid., s. 229–233).

Som nevnt innledningsvis i denne oppgaven er det skrevet lite akademisk litteratur om temaet vokalgrupper. Noen linjer har det likevel vært mulig og nødvendig å dra for å kreere et bakgrunnsteppe for denne oppgavens fokus på tre sangeres opplevelse av å være sanger i vokalgruppe i dag.

1.2 Om stemmen i populærmusikk og populærkulturen

For å kunne snakke om sangerrollen i vokalgrupper kan det synes nødvendig å snakke mer om stemmen i populærmusikk og i populærkulturen. Som forskningsobjekt har stemmen blitt studert fra ulike vinkler og med ulike fokusmoment. Til sammen kan flere av disse være med på å belyse stemmen som instrument, som vil være interessant i videre undersøkelse av vokalgruppesangerrollen.

Stemmens rolle som fokuspunkt

Stemmen er et sentralt element i populærmusikk og er slik unektelig en viktig del av denne musikken og dens forskning. I populærmusikk er det ofte sangeren i en gruppe man gir mest oppmerksomhet til, og denne bærer gjerne en tekstformidlerrolle og en melodi. Noe av bakgrunnen for at man legger så stor vekt på sangeren i denne musikksammenhengen, kan muligens sees delvis gjennom det at vi på en måte er programmert til å oppfatte og fortolke mening uttrykt av stemmer. Formidling av følelser gjør oss i stand til å kommunisere våre opplevelser, reaksjoner og intensjoner til omgivelsene daglig. Dette er en livsnødvendighet for mennesker da vi lever i en sosial verden med behov for kommunikasjon, blant annet gjennom stemmen. Klaus Scherer hevder:

Vocal communication of emotion is biologically adaptive for socially living species and has therefore evolved in a phylogenetically continuous manner. Human affect bursts or interjections can be considered close parallels to animal affect vocalizations. The development of speech, unique to the human species, has relied on the voice as a carrier signal, and thus emotion effects on the voice become audible during speech (Scherer 1995, s. 235).

Stemmen er et viktig kommunikasjonsverktøy for oss mennesker. Vi er også i stand til å oppfatte følelsemessig innhold i et stemmeuttrykk, noe blant annet Scherers forskning viser. Helt fra antikken har det vært skrevet om det sterke forholdet mellom stemmen og følelsesuttrykk. I nyere tid er det gjort flere forskjellige forskningsprosjekter på dette

forholdet. På bakgrunn av fenomenets kompleksitet er funnene dog ikke totalt utfyllende enda. Derfor er det er i økende grad fokus på tverrfaglig forskning der språkforskere, musikologer, utøvere, psykologer og elektroingeniører møtes i samarbeid. Scherer hevder dog at resultatene som allerede er på plass, underbygger teorier om at stemmen står i en særstilt posisjon for oss mennesker når det kommer til å forstå og tolke følelsesmessige budskap (Scherer 1995, s. 235–246).

Man kan altså si at de fleste mennesker har en spesiell sensitivitet når det kommer til å oppfatte mening i stemmemessige uttrykk. Slik kan man dra en parallell til musikk og foreslå muligheten for at dette også påvirker hvordan man forstår musikk med stemmer i. Stan Hawkins mener at «In songs of all genres the detail in vocal tone colour is one of the most expressive features that we experience» (Hawkins 2002, s. 110). Vi kan være oppmerksomme på selv de minste nyanser i et stemmeuttrykk, oppfatte små detaljer, og tolke mening ut av dem. Muligheten til å gjøre dette i musikk forsterkes gjennom bruk av mikrofon. Som Nicola Dibben sier:

Electrical amplification and recording allow forms of vocal expression which are intimate. The introduction of the microphone in the 1930s enabled the voice to be amplified above other sound sources and gave rise to vocal styles which were softer and more intimate than had previously been possible (Dibben 2009, s. 319).

Med mikrofonen ble det altså mulig for sangere å synge annerledes, og for lyttere å høre detaljene. Gjennom mikrofonen kan stemmen bli plassert sentralt i lydbildet, og bli en dominerende og fremhevet lydkilde. Dette kan gi stor oppmerksomhet til sangeren og er muligvis med på å forsterke fokuseringen på vokalisten (Dibben 2009, s. 319–320). David Brackett uttaler at «In popular music, audiences frequently perceive meaning as emanating from the singer whose voice is featured most prominently on the recording» (Brackett 2004, s. 232). Hvordan vi opplever sangeren og sangstemmen handler også om hva den gjør i lydbildet og hvordan lydbildet rundt er konstruert. Altså hvordan stemmen er iscenesatt, slik Serge Lacasse tematiserer i sin doktoravhandling *'Listen to My Voice': The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression* (Lacasse 2000).

De aller fleste mennesker har en stemme og de fysiske sidene av kroppen som brukes for å produsere stemmelyd. Ifølge Simon Frith vil mange derfor ha en større nærhet til stemmen og slik føle at man forstår den mer enn man forstår andre instrument. Dermed kan man identifisere seg med en stemme på en måte man ikke kan med andre instrument. Når man hører en stemme, så vet man til en viss grad hvordan lyden er produsert. På denne måten kan

man i enda større grad forstå den og lese mening ut av den (Frith 1998, s. 192). Som Lacasse sier: «In the context of a popular music performance (live or recorded) voice usually becomes the sound source with which most listeners identify» (s. 10). Når man i tillegg synger tekst, legges det enda et nivå inn i dette bildet.

Tekstformidleren: Tekstens rolle som mening og som lyd

Som sangere synger man ofte en tekst, og denne kan gi ulik informasjon til forskjellige lyttere. Betydningen av forholdet mellom tekst og musikk er tillagt stor vekt innenfor forskning rundt populærmusikk, både fra et musikkvitenskapelig og et sosiologisk ståsted. Sosiologisk forskning har på forskjellige måter studert tekstens betydning for sosiale fenomener. Her har tekst blitt undersøkt og satt i sammenheng med ungdomskultur, emosjonelle behov i en viss tidsperiode, en tids ideologi eller virkelighetsoppfatning, som stemningsrapporter fra bestemte tider, områder eller sosiale grupperinger. Man har også brukt tekststudier for å beskrive graden av autentisitet i et musikkuttrykk eller hos en artist (Frith 2004, s. 186–199). Måten man har studert tekst på har endret seg ettersom det intellektuelle feltet har utviklet og endret seg. Det som imidlertid er klart, er at tekst av ulik form kan ha stor betydning for hvordan man forstår og opplever sangeren og musikken. Richard Middleton poengterer at «At issue always, though, when song lyrics are considered, would seem to be the question who it is that is speaking, and to whom?» (Middleton 2000, s. 163).

I vokalgrupper brukes tekst på flere måter. Sangeren som *tekstformidler* er kanskje den mest alminnelige sangerrollen innenfor populærmusikk. Her er sangeren frontfigur og synger melodi og tekst. Med stemmen har vi evne til å både uttrykke tekst og musikk samtidig, og denne dualiteten er spennende, men også til dels formende for vår opplevelse av en sanger og vår rolle som lyttere. Frith hevder:

How we read lyrics is not a completely random or idiosyncratic choice. The lyricist sets up the situation – through her use of language, her construction of character – in a way that, in part, determines the response we make, the nature of our engagement (Frith 1998, s. 184).

Teksten konstruerer en situasjon som vi fortolker ut i fra, og kan slik til en viss grad styre hvordan vi opplever og fortolker meningen. Lyttere vil kunne tolke den ulikt, men dens oppbygning vil kunne være avgjørende for hvilken rolle lytteren sympatiserer med og opplever at teksten snakker til og om. Teksten kan også sies å ha en annen funksjon, nemlig å sette fokus på den som formidler den. Som sagt kan stemmen fange oppmerksomhet gjennom sin rolle som det menneskelige kommunikasjonsverktøyet, og sentral plassering i lydbildet kan gi økt oppmerksomhet. Gjennom tekst kan denne fokuseringen på stemmen dog

forsterkes ytterligere. Lytteren kan lettere lese mening ut fra en stemme enn fra andre instrument, og når det i tillegg er ord og tekst med i bildet, vil mye mening bli tydelig og lett tilgjengelig for den som lytter.

Tekst og ord kan altså gjøre mye for hvordan lytteren opplever meningen i musikken, og den kan også ha stor betydning for sangerens rolle i musikken. Dog må ikke en tekst alltid ha et semantisk innhold og behøver ikke kun brukes av en som har en mer tradisjonell tekstformidlerrolle. I mange sammenhenger brukes ord, tekst og ordlignende lyder av andre grunner enn å formidle et budskap. Da trenger den ikke å inneha semantisk betydning. Dette gjøres ofte i vokalgrupper. Cathy Lane beskriver hvordan noe av den grunnleggende interessen hennes for ord ligger i de komposisjonsmessige mulighetene som på ulike måter eksisterer i ord. På den ene siden har ord semantisk mening og innhold, på den andre siden har de mer abstrakte lydige kvaliteter. Mellom disse ytterpunktene finnes mange mellomnivåer (Lane 2008, s. 8). Tekst kan også brukes som struktur, rytme og klang, og slik gir den et annet type rammeverk som sangere må forholde seg til. En slik bruk av tekst og ord vil kunne åpne for at sangeren kan gjøre andre ting enn den mer alminnelige tekstformidlingen. Videre kan fraværet av tekst også skape andre mulighet for en sanger og kan åpne for at sangeren fungerer på en mer instrumental eller lydlig måte.

Stemmen som instrument

Frith diskuterer hvorvidt en stemme kan være instrumental. Han forteller hvordan stemmen kan være et instrument på samme måte som andre instrument ved at den blant annet har et bestemt register, en tonehøyde og en bestemt klanglig kvalitet. Man kan bruke stemmen til å lage riktig lyd til riktig tid slik man kan med andre instrument. Frith skriver at dette blir spesielt tydelig gjennom fenomenet korister⁹:

Both these terms (right sort, right time) are apparent in the most instrumental use of the voice, as «backup». Here the singers' sound is more important than their words, which are either nonsensical or become so through repetition: and repetition is itself the key to how such voices work, as percussive instruments, marking out the regular time around which the lead singer can be quite irregular in matters of pitch and timing, quite inarticulate in terms of words and utterances (Frith 1998, s. 187).

Frith hevder altså at den mest instrumentale funksjonen en sanger kan ha er som korist. Her kan tekstens meningsinnhold oppløses, og man lytter heller til dens «sound». Slik vil dens funksjon uttrykke en annen mening i musikken enn tekstformidleren. Dog hevder Frith også følgende: «Even in this case, though, the voice can't be purely sound effects; at the very least

⁹ Med korister menes bakgrunnssangere som synger med en solist i et band. Disse sangerne har ofte mindre fokus enn hovedsangeren og fungerer som back-up til denne.

they also indicate gender, and therefore gender relations» (Frith 1998, s. 187). Lyden av en stemme vil kunne knyttes til en opplevelse av den personen som uttrykker den. På bakgrunn av stemmens kvalitet vil man som lytter kunne fortolke den og lage seg et bilde av personen bak. Slik informasjon kan gjøre opplevelsen av en stemme fylt med fler detaljert enn man gjerne opplever fra andre instruments. Denne problematikken tar også Edward Cone opp i sin bok *The Composers Voice* fra 1974:

The presence of the singer nevertheless forces us to recognize the existence of the vocal persona, even though this persona remains, under the circumstances, inarticulate for us. The persona may, in fact, actually be inarticulate; perhaps the song consists of nonsense syllables, or pure vocalization [...] No matter: in every case the singing voice invests its melodic line with human personality (Cone 1974, s. 77–78).

Cone hevder altså at man vil høre ordløs sang som sang med ord vi ikke kan forstå, eller som sang uttrykt med meningsløs tekst med vilje. Dette utsagnet kan dog diskuteres. Det at man hører en menneskelig stemme selv om man hører en lyd, trenger ikke bety at man bestemt hører en annen mening enn hva man hører gjennom andre instrument. Gjennom den menneskelige stemme er man vant til å få et språklig budskap som kan tolkes, og det samme er man vant til å høre fra sangere. Fra instrumentalister er man vant til å høre en mer abstrakt mening, men dog kan også denne tolkes som å bære en helt konkret mening. Kanskje er det denne meningen Cone snakker om i forbindelse med ordløse sangstemmer den samme som man hører av instrumentalister? Er man derimot vant til å lytte til stemmer som opererer ordløst, vil man kanskje ikke høre det på samme måte.

Som sagt brukes tekst og ord på ulike måter i vokalgrupper. Det kan eksempelvis synges repetitivt på meningsfulle ord, slik som Frith beskriver hos korister. Da fungerer ikke disse stemmene på samme måte som når de synger tekst, men heller som rytmisk og/eller harmonisk underlag. I vokalgrupper er det dog ikke alltid slik at sangerne i det hele tatt synger med ord eller tekst. Ofte synges det på vokaler, konsonanter eller andre lyder eller med sammensetning av lyder som kan sees som en slags tekst uten semantisk innhold. Dette kan gjøre at man hører stemmen på en annen måte enn når den synger med tekst. En som lager stemmelyd uten tekst og uten å være bærer av den mer tradisjonelle tekstformidlerrollen, kan kanskje formidle musikk på en annerledes måte. Gjennom å ha ulike musikalske funksjoner og roller i lydbildet, samt å artikulere stemmematerialet gjennom tekst, ord og lyder på forskjellige måter, kan opplevelsen av stemmen fortone seg forskjellig. Man kan gjennom dette oppleve at en sanger har en tekstformidlerrolle, eller en mer instrumental funksjon. Dette betyr at man som sanger kan ha ulike musikalske roller.

Stemmen som rolle og iscenesettelse av stemmer i fellesskap

Å snakke om roller og sang er dog ikke bare enkelt, fordi det er flere måter å forstå roller på i forbindelse med stemme, sang og vokale uttrykk. Stemmen er til en viss grad uforanderlig og biologisk bestemt. Likevel er stemmen organisk og kan brukes på mange forskjellige måter. Catrine Sadolin hevder: «I believe that all singers can accomplish all sounds. Since recordings began there has not been a sound that cannot be taught» (Sadolin 2012, s. 7). Eksempelvis har vi alle mennesker flere stemmer vi opererer med. Som Frith poengterer, bruker vi forskjellige stemmer ut i fra hvem vi snakker med. Slik ikler vi oss ulike stemmeroller ut i fra ulike kontekster. Stemmen din vil gjerne ha en annen tone når du snakker til dine barn enn når du snakker med din arbeidsgiver. På samme måte sier Frith at sangere kan bytte stemmer, blant annet gjennom å synge med andres stemmer. Med å synge med andres stemmer menes at man kan etterligne visse vokale konvensjoner innenfor sjangre (Frith 1998, s. 197–199). Mange profesjonelle sangere har stor kontroll på stemmen og kan bevisst bruke eller legge vekk stemmeelement etter hva som er ønskelig i den bestemte situasjonen. Hvilke sangtekniske valg og tilnærminger som gjøres, er av betydning for hvordan man erfarer en stemme. Man kan velge å synge mer nasalt, med en varm klang, du kan artikulere på en bestemt måte, bruke vibrato, endre klangfarge eller tonekvalitet, og du kan frasere på en bestemt måte, alt ettersom hva som er normen innenfor en bestemt sjanger. Slik kan det en sanger gjør signalisere og inneholde informasjon som går utover selve lyden av stemmen.

Som sanger kan man altså tre inn og ut av roller med stemmen, og dette skuespillet er komplekst. Sangeren spiller gjerne ut flere roller simultant i en låt, og en låt kan inneha flere meningsnivå. For det første forteller sangeren historien gjennom å være tekstens protagonist, sangens forteller og formidler gjennom stemmen. Man kan også fortelle historien om den personen teksten handler om. Sangeren er også artisten med alt vi vet om han eller henne, i det minste tror vi vet, gjennom blant annet mediadekning. Sangeren forstås også som en ekte person, den som ligger bak alle de andre identitetene hun/han spiller med, en person som kommer til uttrykk gjennom stemmen. Slike sammensatte lesninger av sangeren eller artisten finnes i alle populærmusikkformer. Som Frith sier, tar man nærmest eksistensen av alle disse meningslagene i sangeren for gitt, og som lyttere kan vi lese lagene simultant (Frith 1998, s. 198–199). Slik kan sangere spille skuespill gjennom å tre inn i de ulike rollene en sang representerer:

A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points – emphasis, sighs, hesitations,

changes of tone; lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories (Frith 2004, s. 203).

Lacasse mener som sagt at måten en stemme er plassert i det aktuelle lydbildet også vil ha stor betydning for hvordan vi opplever hvilken rolle den har og hvilken mening som formidles. Hvilken kontekst stemmen opptrer i, og hvordan stemmen plasseres og manipuleres, vil være med på å påvirke hvordan den oppleves (Lacasse 2000, s. 4–5). Når det gjelder gruppesang, er forholdet mellom stemmene interessant i sammenheng med roller. Som Frith forteller, er det i slike grupper som oftest én sanger som bærer en solist- og tekstformidlerrolle, men denne stemmen opptrer sjelden alene. Gjennom eksempelvis grupper som The Beatles og The Beach Boys har man blitt vant til å høre en stemme som artikulert av én gruppe i fellesskap (Frith 1998, s. 201). Her skiller Frith mellom to ulike måter å organisere gruppesang på, som på hver sine måter har betydning for hvilken rolle man spiller som sanger. På den ene siden kan man se sangere i vokalfellesskap som en «social co-operation, the submission of individuality to the service of a larger corporate structure» (ibid.). Her bygges vokalfellesskapet opp som én lydstrøm, og man synger sammen som om man er én. På den andre siden kan man strukturere samsangen mer som en samtale. Slik kan de resterende sangerne fungere som solistens kommentatorer og være med i samtalen i musikken. Gjennom sistnevnte fokuseres det på bruken og effekten av retorikk (s. 201–202).

Hvordan ulike identiteter konstrueres ved flerstemt sang, ser også Susan Fast nærmere på. Korister og bakgrunnssangere kan både være innleide profesjonelle, eller de kan utgjøres av et bands allerede eksisterende medlemmer. Fast sier at hva sangerne gjør i musikken, og hvordan de er plassert i lydbildet, vil være med på å gjøre dem mer eller mindre anonyme. Hvordan dette konstrueres, avhenger av sjangerkonvensjoner og ønsker i forhold til det aktuelle musikalske uttrykk. Hvilken posisjon de har i gruppen som fremfører vil også kunne bidra til opplevelsen av deres rolle. Innen noen sjangre ligger det sterke konvensjoner knyttet til korister og bakgrunnssangere (Fast 2009, 171–178). Slik vil det i noen sjangre, eksempelvis i rock, være mer naturlig å høre dem som liggende i bakgrunnen, mens de i andre vil kunne oppleves som en mer integrert del av uttrykket.

Slik kan måten uttrykket er iscenesatt på ha betydning både for hvordan man hører den enkelte sangers rolle og også leser meningen i det helhetlige uttrykket. Det kan også ha konsekvenser for hvordan man hører sangerne, som en samlet, kollektiv lydstrøm eller som flere individuelle sangere?

Stemmen som treffer

Roland Barthes opplever at enkelte stemmer har en individuell kvalitet som fanger hans oppmerksomhet på en mer gripende måte enn andre. Denne kvaliteten kaller han «grain». Dette er noe som er relativt abstrakt og bunner i hans egen, individuelle opplevelse av at visse stemmer som *treffer* han mer enn andre (Barthes 1977, s. 179–182). Grain er ifølge Barthes å finne i møtet mellom en stemme og et språk og defineres på følgende måte: «The ‘grain’ is that: the materiality of the body speaking its mothers tongue» (ibid., s. 182). Som teoretisk utgangspunkt for å forklare dette nærmere bruker Barthes to begreper lånt fra Julia Kristeva; phenosang og genosang. Phenosang innebærer alt som omhandler kommunikasjon, representasjon, uttrykk, en tids, sjangers eller periodes ideologi, dramaturgi og artistens personlighet. Følgelig inneholder phenosangen det man vanligvis snakker om i musikk, og det som til sammen utgjør det som oftest ansees ha kulturell verdi. Genosang derimot, er materialiteten i språket. Dette handler ikke om kommunikasjonen av en teksts budskap, men om lydene og bokstavene, og om hvordan melodien utforsker hvordan språket fungerer. Her ligger det i diksjonen av språket. Det er også i det sistnevnte begrepet, genosang, at man finner grain (s. 182–183).

Barthes mener at sangere innen alle sjangre og med ulikt ferdighetsnivå kan operere innenfor pheno- eller genosang. Sangere trenes gjennom musikalsk utdanning opp til å ha fokus på andre aspekt av sangen enn grain. Slik kan de på mesterlig vis oppfylle alle krav som settes innenfor phenosangområdet, men likevel mangle grain. Som et eksempel på en sanger med grain trekker Barthes frem operasangeren Charles Panzera. Panzera skal ha sagt at man må ha fokus på god diksjon og artikulasjon ved sang. Det viktige i språket ligger altså ikke i dens funksjonalitet, men i diksjonen. Han hevder at konsonantene, som ofte får stor fokus, i virkeligheten bare er springbrett for de viktige vokalene. Videre spilte han også på materialiteten i konsonantene i seg selv. Kilden til grain ligger slik Barthes ser det i fonetikk (Barthes 1977, s. 183–185). Som Barthes sier:

The grain of the voice is not – or is not merely – its timbre; the signifiacnce it opens cannot better be defined, indeed, than by the very friction between the music and something else, which somethind else is the perticular language (and nowise message) (Barthes 1977, s. 185).

For Barthes oppleves en stemme med grain som ekte, troverdig, følelsesrik og uttrykksfull, i motsetning til den flate, kalde og tekniske grain-løse stemmen.

Stemme, identitet og troverdighet: i den enkelte sanger og sangere i gruppe

På bakgrunn av stemmens særegne stilling hos mennesket er det flere moment som kan bidra til å gjøre opplevelsen av en stemme eller vokalmusikk som troverdig eller falsk. Det er flere moment som er av betydning for vår egen stemmebruk, og vår fortolkning av stemmer og deres meningsinnhold. Stemmen står i en ganske unik stilling hos mennesker. Stemmen er på en og samme tid individuell og felles for oss. Den er felles i den forstand at de aller fleste mennesker har en, og i det minste har en kropp som kan produsere den. Slik kan man identifisere seg med følelser som uttrykkes, og relatere det til egne erfaringer, egen kropp og eget følelsesliv. Tiri B. Schei forteller:

Stønn, gråt, latter, sinne, uro og skam, glede og fryd; alt høres i klangen. Stemmens uttrykk bærer i seg anatomiske, fysiologiske, psykologiske, relasjonelle, kulturelle og historiske element – levd liv, kropp og selvopplevelse (Schei 2007, s. 86).

Gjennom stemmen kan man oppleve å uttrykke og høre både kultur, tilhørighet og historie, sosiale og relasjonelle forhold, psykologiske, fysiologiske og anatomiske aspekt. Måten man fortolker dette er med på å skape en helhetlig forståelse av stemmer vi hører. Fordi en stemme kan relateres til en selv betyr dette at den også knyttes direkte til et menneske: «The voice is a sound produced physically, by the movement of muscles and breath in the chest and throat and mouth; to listen to a voice is to listen to a physical event, to the sound of a body» (Frith 1998, s. 191). Stemmen er ikke det eneste instrumentet som krever visse fysiske aspekter. Det er mange instrumenter som krever mange av de samme fysiske komponentene, men stemmen skiller seg fra disse da det ikke kreves noe ekstra i tillegg. Mens det hos en saksofonist er et mellomnivå mellom kroppen og lyden, er det for sangere intet annet enn kroppen i seg selv som produserer lyden. Slik kan stemmen fortelle oss noe om hvem som lager lyden og si noe om den kroppen stemmen hører til. Eksempelvis kan en stemme hinte om hvilket kjønn den hører til. Gjennom dette kan man si at stemmen signifiserer personen bak den i mye større grad enn noen andre instrument (Frith 1998, s. 191). Slik knyttes stemmen til identitet.

Dette henger også sammen med at stemmen er individuell. Stemmen er individuell i den forstand at den høres annerledes ut fra person til person. Et hvert menneskes stemme har en helt særegen stemmekvalitet, og gjennom dette kan man ofte enkelt skille en persons stemme fra en annens. Slik blir stemmen på mange måter vårt lydige DNA, eller som Middleton kaller det: «Considered as a self-validating ‘fingerprint’ (or larynxprint) impossible to steal» (Middleton 2006, s. 93). Selv om man kan endre mye av hvordan ens stemme låter, slik Frith har påpekt, så skal det mye til for å endre den i seg selv så mye at man ikke lenger kan kjenne den igjen. Frith skriver at man ofte tar en stemme for å virkelig være den personen den

tilhører. Dette kan settes i sammenheng med musikk. Innen populærmusikken ligger det en utbredt antakelse om at man hører sangeren uttrykke sine personlige følelser gjennom stemmen (Frith 1998, s. 185–186). For gjennom stemmen gjenkjenner vi mennesker vi kjenner, og gjennom stemmen blir vi kjent med andre mennesker. Hvordan vi opplever oppriktigheten til personen som uttrykker noe med stemmen, handler om hvordan vi tror stemmen blir brukt og hva som blir sagt. Slik leser vi også ekthet og troverdighet gjennom å lytte til stemmer. Ifølge Frith:

We use the voice, that is, not just to assess a person, but also, even more systematically, to assess that person's sincerity: the voice and how it is used (as well as words and how they are used) become a measure of someone's truthfulness. In popular music, two points about this is striking. First, «truth» is a matter of sound conventions, which vary from genre to genre (Frith 1998, s. 197).

Hvis vi opplever at en stemme ikke uttrykker oppriktighet, vil dette kunne gjøre at uttrykket ikke tolkes troverdig. Hva som oppleves som troverdig og ikke vil avhenge av konvensjoner i ulike sjangre og stemmeuttrykk. Forskjellige sjangre har sine egne normaliteter og rammer. Det vil også avhenge av personlige preferanser og hva hver enkelt ser på som verdifullt i musikalske uttrykk (s. 197).

Dette er spesielt interessant innenfor vokalgruppemusikk der musikken kan skapes utelukkende av stemmer. Ofte synger vokalgrupper andre musikers låter, og disse låtene fremføres på ulike måter hos forskjellige grupper. Hos noen vokalgrupper er hovedfokus på å etterligne disse låtene, både når det kommer til konkrete lyder som finnes i originalen og instrumentasjonen den originale låten har. Dette fører til at stemmen ofte brukes til å etterligne helt konkrete lyder, enten det er en trompet, trommer eller gitar. Dette kan sees på som en akustisk manipulasjon av stemmen. Slik stemmebruk kan settes i sammenheng med det psykologiske aspektet av menneskestemmen og opplevelse av et troverdig, oppriktig og ektefølt vokaluttrykk:

Vocalising is the most intimate, flexible and complex mode of articulation of the body, and also is closely connected with the breath [...] Significantly, technological distortion of voice-sound (through use of a vocoder, for example) is far more disturbing than similar treatment of instrumental playing (Middleton 1990, s. 262).

Endring av menneskestemmen kan altså muligens oppleves som mer forstyrrende enn manipulasjon og endring av andre instrumenters lyd. På bakgrunn av stemmens særegne stilling og psykologiske feste i mennesket kan dette muligens settes i sammenheng med opplevelse av troverdighet og vårt medfødte forhold til den menneskelige stemmen som et medium for uttrykk og tolkning av medmenneskelig mening. Altså fordi stemmen er «the profoundest mark of the human» (Middleton 1990, s. 262). Hvis man dog ser vokalgrupper

bruk av etterligning av instrumentlyder i sammenheng med eldre vokalgruppetradisjoner, kan man si at slik etterligning er autentisk i forhold til at det er et velbrukt element hos mange grupper på ulike stadier av 1900-tallet. I forbindelse med vokalgrupper kommer det med roller frem som et synlig element i musikken. Dette fordi stemmene fordeler seg på ulike stemmer og har ulike musikalske roller og funksjoner. Å høre en stemme som synger noe som ikke regnes å være låtens melodilinje eller noe som ligner på kore-partier, kan også være uvanlig for lyttere. Selv om det kanskje ikke direkte dreier seg om etterligning av andre instrumentlyder, vil stemmene kunne ha en mer instrumental funksjon. Velger man dog å se det ut i fra hva en vokalgruppe er, nemlig en gruppe som fremfører musikk som i stor grad er basert på stemmen, kan man se dette som et autentisk trekk. Både etterligning av instrumentlyder og det å bære uvanlige musikalske funksjoner kan sees som en bevisst ikke-autentisitet som innenfor vokalgruppetradisjonen er autentisk.

1.3 Selvoppfattelse, identifikasjon og tilhørighet

Selvet og selvoppfatning

Denne oppgaven søker å legge informantenes erfaringer av sin virkelighet som sangere til grunn for en undersøkelse av rollen man har som sanger i en bestemt kontekst, her vokalgruppe. Å snakke om hvordan man forstår seg selv og sin rolle, handler om selvoppfatning og hvordan man ser på sin identitet og «selvet». Det er i denne sammenheng ikke primært identitet som skal belyses, men det er likevel flere tema relatert til identitetskonseptet som både direkte og indirekte er av betydning. Å snakke om informantenes forhold til sin egen rolle i gruppen, i en større vokalgruppekontekst og innen et felt, har ledet meg inn på tema som identifikasjon, musikalske fellesskap, tilhørighet og avgrensninger. Dette handler om hvor man plasserer seg i kulturelle felt og hvordan ulike posisjoner som tilbys vurderes ut i fra hvorvidt man føler tilhørighet og identifiserer seg med dem og det de representerer.

Begrepet identitet kan vekke mange assosiasjoner, eksempelvis som en sann, indre kjerne og avgrenset størrelse. Innen forskning sees forståelsen av identitetsbegrepets innhold som mer kompleks enn den mer hverdagslige forståelsen av det. Det sees som en størrelse som det er vanskelig å definere entydig. Identitet er et tema som har fått mye oppmerksomhet i litteraturen de siste tiårene. Even Ruud forteller dog at det ikke er noen utbredt enighet om hvordan begrepet identitet skal defineres i litteraturen. Det brukes en rekke begreper for å

beskrive det som er spesielt med hvert enkelt menneske og som skiller et menneske fra andre. Eksempler her er begrep som selvet, individet, personen, selvoppfatning og selvfølelse (Ruud 2013, s. 51). Bruken av så mange ulike begreper forteller oss at identitet handler om mer enn den biologiske forskjellen mellom mennesker. Vi har både en oppfatning av oss selv, samt at samfunnet rundt oss har en oppfatning om hvem og hva vi er. Identitetsbegrepet brukes slik bredt, og med ulike fokus. Som Ruud minner oss på, kan det brukes både for å beskrive ytre trekk ved oss som navn, alder, kjønn og yrke. En persons identitet kan også beskrives gjennom mer objektive trekk som genmateriale og fingeravtrykk. I sosial- og personlighetspsykologien snakker man om sider ved personligheten og våre holdninger som skiller oss fra andre. For Ruud sees identitet i en mer subjektiv, fenomenologisk forstand. Identitet sees som den opplevde oppmerksomhet mot seg selv. Slik handler det mer en følelse av identitet, og en bevissthet om å være den samme. Slik knyttes det også til en følelse av kontinuitet i oppfatningen av en selv, samtidig som man også ser hvordan man er annerledes i sammenligning med andre (Ruud 2013, s. 51–52).

Det kan være vanskelig å unngå ideen om selvet når man skal snakke om identitetsbegrepets rammer, da selvet omhandler vår egen person, hva vi føler og tenker om oss selv (Ruud 2013, s. 52). Det finnes dog heller ikke noen klar enighet i litteraturen rundt hva dette selvet er, noe både Stuart Hall (1996) og Ruud (2013) poengterer. Innenfor den mer tradisjonelle psykoanalytiske teorien oppfattes selvet som imaginært og som et subjektivt eller mentalt innhold. Dette selvet er, på samme måte som mange følelser, delvis ubevisst. Hos den humanistiske psykologien refererer selvet til en personlig essens, en indre kjerne hos personen. Det eksisterer også måter å se selvet på en måte som vektlegger den handlende siden av det, og her sees selvet som et konsept som rommer de mange aktivitetene som individet bedriver. Som Ruud hevder, er det når individet er oppmerksom og bevisst sin egen refleksive tilstedeværelse, og slik både ser seg som objekt og subjekt, at selvet sees. «Det som i første rekke kjennetegner selvet, blir ‘refleksivitet’, denne selvoppmerksomheten som ledsager oss» (Ruud 2013, s. 52–53).

Selvet er dog ikke kun avgrenset til seg selv, men formes også i møte med samfunnet og kulturen. I møte med symboler og strukturer i disse skaper man sine egne tolkninger og forståelser av verden rundt, samfunnet og kulturen. Gjennom refleksivitet og selvbevissthet bekrefter individet seg selv (Ruud 2013, s. 54). Identitet kan altså sees på som å være noe tenkt og imaginært, noe som gjør den frisatt og i stand til å velge blant ulike kulturelle uttrykksformer med tilhørende rammeverk man kan være en identitet innenfor. En identitet kan derfor sees som et ideal, noe man ønsker å være, og ikke noe man nødvendigvis er. Man

er heller ikke det man identifiserer seg med, men knytter seg imaginært til det gjennom identifikasjoner i ulike former for uttrykk og følelser (Frith 1996, s. 122–123). Likevel er identifikasjon og avgrensninger ifølge Stan Hawkins måter man artikulerer og presenterer seg selv på. Gjennom differensiering tydeliggjøres identiteten. Ved å identifisere hva noen er, kan man også se hva de ikke er (Hawkins 2002, s. 13). Subjektet inntar sin stilling i det feltet det opererer eller eksisterer innenfor gjennom å innta visse posisjoner og avgrense seg mot andre. Stuart Hall skriver:

It seems to be in the attempt to rearticulate the relationship between subjects and discursive practices that the question of identity recurs – or rather, if one prefers to stress the process of subjectification to discursive practices, and the politics of exclusion which all such subjectifications appear to entail, the question of *identification* (Hall 1996, s. 2).

Hall hevder at vi på en hverdagslig basis ser på identifikasjon med en naturalistisk tankegang. Her gjenkjenner vi karakteristiske trekk vi deler med et ideal, et annet menneske eller en gruppe, og på bakgrunn av dette kan vi etablere allianser med dem. I motsetning til dette sees identifikasjon innenfor den diskursive tilnærmingen som en konstruksjon, som en evigvarende prosess som aldri blir ferdigstilt (Hall 1996, s. 2). Hall mener at identifikasjon som prosess jobber mot en annerledeshet, mot noe som faller utenfor. Slik markerer identifikasjon også grenser (Hall 1996, s. 2–3). For Ruud settes identifikasjon i sammenheng med at identiteten både har en tilbakeskuende og framoverskuende dimensjon. Med tilbakeskuende menes at man ser tilbake på hendelser som man forankrer historien om seg selv i. Med framoverskuende menes at vi identifiserer oss med verdier og personer, og slik kan vi si at vår identitet består av identifikasjoner (Ruud 2013, s. 62). Ens identitet er altså ikke statisk. Ifølge Frith er identitet bevegelig og en prosess, ikke en ting. Identitet er noe man blir, ikke noe man er. Slik hevder han opplevelser av å skape og lytte til musikk er opplevelser av selvet i prosess (Frith 1996, s. 109). På bakgrunn av dette helhetlige bildet sees selvet og identitet i denne sammenheng ikke som en statisk størrelse, men som en prosess og en følelse av den oppmerksomheten man opplever mot seg selv.

Tilhørighet og musikalske fellesskap

Som Ruud sier, kan man knytte seg selv til et kulturelt rammeverk ved å tre inn i et musikalsk fellesskap (Ruud 2013, s. 187). Dette rammeverket kan igjen gi en kontekst man kan forstå seg selv ut i fra. Dette kan sees i sammenheng med subjektposisjonering innen diskurser. Innenfor det kulturelle rammeverket sirkulerer det diskurser. Diskursene kan både henge sammen med hverandre, og være i opposisjon til hverandre. Slik kan noe fungere som en motdiskurs til den dominerende diskursen (Schei 2007, s. 52–53). Ifølge Tiri B. Schei handler

subjektposisjonering om hvordan man tilbys ulike posisjoner og plasseringer innenfor et mellommenneskelig rom (Schei 2007, s. 35–36). I diskurser ligger det forståelsesformer og ulike typer kunnskap. Dette handler subjektet ut i fra. I tillegg handler det også gjennom sin egen selvforståelse. Schei sier man kan identifisere seg med de subjektposisjoner man tilbys, eller føle avstand og motstand mot å innta visse. Slik kan posisjonen man tar tydeliggjøres gjennom motdiskurser (Schei 2007, s. 36).

Kay K. Shelemay forteller at begrepet musikalsk fellesskap (community) er vanskelig å definere. Dette fordi det er gjort mye variert forskning på ulike former for musikalske fellesskap over lengre tid. Den grunnleggende forståelsen av hva et musikalsk fellesskap er samtidig har vært i utvikling (Shelemay 2011, s. 1). Ordet «community» ansees å være et nøkkelbegrep innen en rekke fagfelt. Ordet brukes bredt, og det gjøres ikke alltid klart hva begrepet inneholder i ulike kontekster. Shelemay forteller at det har vært lite fokus på å diskutere hvordan begrepet brukes. Ved å åpne for en nytenkning rundt begrepet hevder hun at det også åpnes for muligheten av å ikke bare se musikken som uttrykk og symbol for en gitt sosial gruppe, men som en del av prosessen som på ulike måter kan bidra med å generere, forme og opprettholde nye fellesskap. Man kan altså se på musikkens rolle i dannelsen av fellesskap (ibid.).

Shelemay beretter om hvordan etnomusikologer tidlig søkte å sette musikk og fremføringer i en bredere kontekst ved å knytte det sammen med aktørenes delte forståelser av verdier og kulturelle væremåter. Fellesskap forent gjennom religion, etnisitet, regionale eller nasjonale bånd utgjorde derfor primært kildematerialet for etnomusikologiske studier (s. 3). Utviklingen av populærmusikkstudier frem mot 1990-årene flyttet fokus vekk fra tidligere etnomusikologisk fokus på geografisk fikserte fellesskap. Man fikk større oppmerksomhet rundt musikalske fellesskapsbånd som kunne knyttes på tvers av landegrensener, gjerne på bakgrunn av mulighetene som lå i nyere teknologi. Videre ble studier av samfunn i diasporasettinger også et nyere felt av interesse. Likevel er den sosiale karakteren i etnomusikologi svært relevant fortsatt. Selv om vektleggingen av fellesskap har vært et definisjonstrekk ved slike musikologiske forskningspraksiser, har ikke etnomusikologene monopol på å studere fellesskap. I historisk musikkvitenskap fokuserte man lenge på individuelle komponister og utøvere. Dette, samt repertoaret som ble studert, bevegde seg også mot en bredere kontekst rundt siste halvdel av 1900-tallet. Slik ble tema som omhandlet geografi, kultur, nasjon og politikk aktuelle i musikkssammenheng. Det ble også rettet større oppmerksomhet på fellesskap forent gjennom kjønn og, i nyere tid, alder. Slik har man innen

historisk musikkforskning fått mer fokus på bredere kontekster, og i etnomusikologisk forskning fått mer fokus på det individuelle (ibid., s. 4).

Fra en sterk og utbredt fokusering på fellesskap har man fra starten av 2000-tallet oppnådd en bedre balanse i forskningen på kulturer med delte verdier, og individet. Thomas Turino har påpekt at man med fordel kan ta utgangspunkt i konsepter som individet, selvet og identitet når man skal studere artistiske prosesser og kulturelle praksiser fordi det er hos individet at kultur og kulturell mening eksisterer (Shelemay 2011, s. 3). Dette harmonerer med Friths utsagn om at «Music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives» (Frith 1996, s. 124). Det å like en type musikk er en opplevelse av identitet. Vi dras gjennom å like en musikk til emosjonelle allianser med utøvere og andre mennesker som liker den samme musikken (s. 121).

Fellesskapskonseptets innhold har altså endret seg i takt med at det intellektuelle landskapet har vært i utvikling. Shelemay anser at noe av grunnlaget for endringen i synet på musikalske fellesskap kan sees i relasjon til tre bestemte forskere og deres publikasjoner. Benedict Anderson påpekte gjennom studier av nasjon og nasjonalisme i *Imagined Communities* sine tanker om at alle fellesskap er innbilte. Det som er interessant her ligger i hvordan, og på hvilke premisser, medlemmene innbiller seg at fellesskapet er ekte eller falskt. Tanken om at fellesskap er imaginære fikk betydning for ulike former for musikkstudier, både innen etnomusikologi så vel som musikkhistoriestudier (Shelemay 2011, s. 7–8). I Anthony P. Cohens bok *The Symbolic Construction of Community* foreslår han å forstå fellesskapet som en opplevelse som har mening for de som anser seg selv å være en del av det. For ham er fellesskap en følelse som gir mening for medlemmene selv. Slik er det ikke av interesse å definere fellesskapets struktur. Fellesskap er:

a largely mental construct, whose 'objective' manifestations in locality or ethnicity give it credibility. It is highly symbolized, with the consequence that its members can invest it with their selves. Its character is sufficiently malleable that it can accommodate all of its members' selves without them feeling their individuality to be overly compromised» (Cohen 1985, s. 109).

Fellesskap er altså slik han ser det ikke fiksert i sted, men et produkt av tanker og følelser samlet rundt momenter som gir det kredibilitet for den enkelte. I tillegg til Cohens bidrag, har Eric Hobsbawm og Terence Rangers *The Invention of Tradition* vært av betydning for en videreutvikling av forståelsen av begrepet musikalsk fellesskap. Forfatterne påpekte at man kunne se at tradisjoner kunne være konstruerte gjennom å undersøke hvordan man har forsøkt å strukturere en del av det levde sosiale livet inn i en kontekst som noe arvet og nedfelt. Disse tre verkene har ifølge Shelemay bidratt til å destabilisere tidligere tanker om fellesskaps

opphav, historie og strukturer. Dette har gjort at forskere har revurdert fellesskapskonseptets innhold. Likevel er det brukt i så mange ulike sammenhenger at det kan være vanskelig å definere dets innhold. Et resultat av dette er at mange har utforsket alternative begrep og konsepter istedenfor å bruke begrepet «community» (Shelemay 2011, s. 8–9). Dette er begrep som «subculture», «music worlds», «musical pathways» og «music scenes». Disse begrepene er utviklet til bruk for ulike former for fellesskap, og er skapt ut fra ulike behov. For noen synes community-begrepet å være for lukket eller avgrensede på bakgrunn av assosiasjoner det vekker, og tidligere fortolkningsformer. For andre synes det ikke å ramme det spesifikke området man søker å sette lys på. Noen begreper brukes av flere forskere, som eksempelvis subkultur, mens andre begreper ikke synes å ha fått fotfeste i en videre diskurs. Det kanskje mest brukte alternative begrepet innen populærmusikkstudier er «music scene» (s. 9–13).

Shelemay hevder at konseptet «community» er et fundamentalt konsept som inneholder mengder av måter å tenke på og snakke om menneskelige kollektiv (s. 13). Som hun ser det, er det derfor behov for å reevaluere og redefinere begrepets betydning og innhold. Shelemay ser «community» som:

A musical community is, whatever its location in time or space, a collectivity constructed through and sustained by musical processes and/or performances. As musical community can be socially and/or symbolically constituted; music making may give rise to real-time social relationships or may exist most fully in the realm of a virtual setting or in the imagination. A musical community does not require the presence of conventional structural elements nor must it be anchored in a single place, although both structural and local elements may assume importance at points in the process of community formation as well as in its on-going existence. Rather, a musical community is a social entity, an outcome of a combination of social and musical processes, rendering those who participate in making or listening to music aware of a connection among themselves (Shelemay 2011, s. 14).

Hun legger frem et tredelt rammeverk som har som mål å forene de sosiale og musikalske dimensjonene. Gjennom dette søker hun å gi tilstrekkelig plass til et vidt spenn av musikalske stiler. Den første av de tre delene kaller hun «processes of descent». Dette er en bred kategori som inneholder en rekke sosiale prosesser som genererer kollektiv identitet. Disse fellesskapene forenes av det som innad forstås som delte identiteter. De delte identitetene kan være basert på historiske fakta, eller kan ha kommet tilsyne nylig. De kan også baseres på en kombinasjon av historiske hendelser og omarbeidelse av disse. Slike prosesser har lenge dominert tradisjonelle diskurser rundt fellesskap, ikke minst fordi det er flere aspekt av identitet som faller inn under denne kategorien. Her kan nevnes fellesskap generert av etnisitet, familie, religion og nasjonale bånd. Innen kollektiver skapt gjennom slike prosesser flytter musikken seg fra å ha rolle som symbol til å uttrykke identiteten man snakker om. Den er tidlig en del av prosessen i fellesskapsformasjoner for å etablere, opprettholde og forsterke den kollektive identiteten. Musikk hjelper med å generere og opprettholde det kollektive

samtidig som den bidrar til å etablere grenser både innad i gruppen og mot de utenfor (Shelemay 2011, s. 16–19).

Det andre leddet i tredelingen kalles «processes of dissent». Ofte formes slike grupperinger av minoritetsgrupper eller av de som ansees holde en annen status innad i et større samfunn. De blir dog ikke alltid formet gjennom å være en opposisjon til den dominerende majoriteten. Likevel er det gjerne sånn at slike grupperinger dukker opp ved at de jobber mot et allerede eksisterende kollektiv. De kan også dannes ganske raskt, som et svar på en konkret hendelse eller situasjon på et bestemt tidspunkt. Ofte brukes musikk for å samle andre i en felles sak. Mange slike fellesskap dukker opp gjennom musikk fordi musikken gir en stemme til misnøyen og uenigheten. Samtidig nedtoner musikken den kritiske brodden. På denne måten minker risikoen for å bli stoppet av sterkere styrker. Et eksempel her er folkemusikken i 1950- og 60-årene. Fellesskap generert ved slike prosesser kan ofte være et utspring fra den første forgreningen. Slik er det et nært og interaktivt forhold mellom «decent» og «dissent» og de kan overlape hverandre (ibid., s. 19–21).

Den tredje sorten fellesskap er «processes of affinity». Slike fellesskap dukker opp gjennom individuelle preferanser som etterfølges av et ønske om sosial nærhet og relasjoner med andre som har samme syn som en selv. Musikk er en sterk katalysator for denne typen fellesskap, der estetiske og personlige preferanser også kan krysse med andre kraftfulle meningsmoment som etnisk identitet, alderslikhet eller kjønnsidentitet. Styrken i disse gruppene kommer fra eksistensen og nærheten til en større gruppe, og for følelsen av tilhørighet som denne gruppen gir. Vanligvis forener «affinity» et individ til andre som er engasjert i en musikkstil eller tradisjon slik at individet blir en del av sirkler med likesinnede mennesker. Dette kan skape sterke bånd. Fellesskap baseres først og fremst på individets eget ønske om å innlemme seg selv i det, i motsetning til motivasjon som kommer på bakgrunn av ideologiske eller historiske tilhørigheter eller tilknytninger (Shelemay 2011, s. 21–24).

Shelemay hevder de fleste musikalske fellesskap knyttet til ulike områder innenfor populærmusikk kan sees i sammenheng med «affinity»-formen. Selv i musikalske domener som dukker opp gjennom affinity kan man finne spor av den første grenen på tredelingen (descent) og den andre (dissent). Istedenfor å se de tre ulike typene for fellesskap som avgrenset i forhold til hverandre, oppmuntrer Shelemay til å se dem som eksisterende i et kontinuum som kan endres, bevege seg i ulike retninger, og bli en del av et multidimensjonalt rammeverk. I noen øyeblikk kan flere fellesskap bli samlet under én, og et fellesskap kan generere nye og andre fellesskap. Shelemay påpeker at denne tredelingen ikke egner seg som et fiksert rammeverk man kan lese fellesskap ut i fra, da alle fellesskap kan inneholde alle tre.

Dette er spesielt sant i vår tid der raske teknologiske utviklinger og mobiliteten hos menneskene gjør at mange (dog ikke alle, avhengig av hvor man befinner seg geografisk, og tilgjengelig teknologi) raskt og enkelt kan kommunisere med hverandre og slik generere, endre eller utvikle musikalske fellesskap. Slik kan relasjoner mellom et bestemt fellesskap og andre skapes, og i store deler av vår verden er man ikke lenger så isolert som man i tidligere tid kunne være. Shelemays rammeverk er ikke ment å være normativt, men man kan dog bruke tredelingen som et analytisk verktøy for å finne både sosiale og musikalske forhold og deres betydning og konsekvenser (Shelemay 2011, s. 22–27).

Musikk kan altså danne ulike typer fellesskap som mennesker samles i. Man kan også oppleve et fellesskap på ulike måter samtidig, eller som i forandring og utvikling over tid. Gjennom informantenes beskrivelser av sine opplevelser og forståelser av fellesskap og diskurser innenfor det felt de er en del av, kan man få innblikk i hvordan de erfarer sin virkelighet. Vi kan få innblikk i hva de berøres av og forhandler med som sangere.

2. Sosiomusikalske verdier i gruppekontekst: Fellesskap og individualitet

Som sanger i en vokalgruppekontekst er man en del av et relativt lite musikalsk fellesskap. Kay K. Shelemays oppdaterte versjon av begrepet «community» oppfordrer oss til å se det som et kollektiv konstruert og opprettholdt gjennom musikalske prosesser eller fremførelser. Et fellesskap kan både være symbolsk, imaginært, bestå av reelle mellommenneskelige relasjoner eller eksistere i en virtuell setting. Det er en sosial enhet som er skapt på bakgrunn av sosiale så vel som musikalske prosesser. De som anser seg selv som en del av fellesskapet er bevisst på at de deler noe og har en tilknytning til noe felles seg i mellom (Shelemay 2011, s. 14).

Ifølge Simon Frith er musikk i seg selv en individualiserende form fordi dens abstrakte kvalitet gjør det mulig for mennesker å integrere den i sine individuelle liv og kropp. Samtidig er musikk kollektiv gjennom at man leser musikken gjennom en kulturell logikk. Slik hevder Frith at musikk har evne til å tilby og symbolisere en umiddelbar følelse av kollektiv identitet. Ved å spille og lytte til hva man liker og opplever som riktig uttrykker man seg selv og sine preferanser. Ved å delta i dette trer man inn i et fellesskap. Gjennom å respondere til og like en bestemt type musikk kan man knyttes sammen med utøvere og andre som liker den samme musikken (Frith 1996, s. 121). Videre kan man på bakgrunn av å se musikk som estetisk praksis som artikulerer forståelsen både av grupperelasjoner og individualitet, forstå sosiale verdier og koder som ligger implisitt i et musikalsk fellesskap. Det er ikke slik at sosiale grupper først enes om verdier, som de så setter ut i musikken. Man lærer seg selv å kjenne som en gruppe individer med likheter og forskjeller gjennom kulturell aktivitet og estetiske valg (Frith 1996, s. 110–111). Musikken har altså kraft til å forene mennesker. Som Even Ruud sier: «Det å spille eller framføre musikk sammen med andre er en sterk kilde til opplevelse av nært fellesskap» (Ruud 2013, s. 187). Å utøve musikk sammen kan skape nære relasjoner da musikalsk praksis og samhandling er en form for sosial interaksjon. Å være en del av et sangerfellesskap innebærer å ta del i sosiale så vel som musikalske prosesser og praksiser.

Vokal samsang impliserer med sin form sosiale så vel som musikalske dimensjoner. Gjennom interaksjon mellom gruppens medlemmer skapes musikk og praksis, og den enkeltes forståelse av sin rolle i dette fellesskapet kan sees igjennom synet på disse prosessenes karakter. Dette tar Liz Garnett opp i sitt studie av sosiomusikalske verdier i nyere barbershopgrupper i England. Forholdet mellom det musikalske og det sosiale belyses

gjennom flere nivå; både innad i gruppene, i relasjon til regler og normer for formatet, i relasjon til samfunnet rundt, i relasjon til identitet og selvoppfattelse, og i relasjon til kultur. I dette studiet er det mye informasjon som viser seg være aktuelt i sammenheng med det innsamlede datamaterialet som denne oppgaven utgår fra. Som Garnett hevder:

The music that they meet together to make is both a symbol of and a medium through which they construct and negotiate social values, and these values, in turn, provide the discourses through which they understand their musical praxis (Garnett 2005, s. 19).

Garnett forteller altså at vokalgruppen på bakgrunn av å være et sosialt og musikalsk medium, kan symbolisere sosiale verdier som det gjennom praksis forhandles med. Ifølge Garnett formes verdiene i engelske barbershopgrupper også av sosiale og artistiske verdier som er knyttet til barbershopfelleskapets helhet. Disse er synlige i etablerte normer og regler fra organisasjoner som Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America, som videre overføres til British Association of Barbershop Singers. I disse reglene ligger det både etiske og estetiske element. Hun studerer også repertoaret og publikasjoner som omhandler normer og regler knyttet til samsangsstilen. Gjennom dette mener hun å se hvordan musikken og teori også inneholder prinsipper som trenger inn i den sosiale diskursen. Garnett hevder at man gjennom denne helheten kan observere hvordan gruppesangen sees som en metafor for sosial samstemthet med et ideal om likestilling. (Garnett 2005, s. 19). Dog hevder Garnett at man ikke må tenke det sosiale verdigrunnlaget i samsangsgrupper som utgangspunkt og motivasjon for de musikalske elementet, men at det musikalske formatets krav også skaper de sosiale behovene (s. 25). Garnett snakker her eksplisitt om barbershop i England, men dette kan også forstås i relasjon til andre samsangsformer. Dette fordi det også i andre former for vokal samsang ligger en gjensidig avhengighet mellom de sosiale og de musikalske sidene av samsangen. Disse påvirkes av hverandre og eksisterer med hverandre, noe vi skal se nærmere på gjennom denne oppgavens datamateriale. I denne oppgavens informantutsagn kan man også se hvordan de sosiale og artistiske verdiene knyttes til større overordnede rammeverk. Det er her dog ikke snakk om en overliggende maktorganisasjon for vokalgrupper som påvirker, slik tilfellet er i Garnetts undersøkelse. Likevel er det et overordnet system som har direkte innvirkning på gruppenes sosiale verdier. Dette spiller igjen, i overensstemmelse med Garnetts utsagn, inn på hvordan gruppene forstår og fortolker sin musikalske praksis. Dette skal vi se nærmere på i dette kapitlet, så vel som i de kommende kapitlene 3 og 4.

Forholdet mellom sosiale og musikalske dimensjoner i vokal samsang trekkes også frem i Stuart L. Goosmans studie av doo-wop. Goosman fokuserer her på raseaspektet innen

doo-wop. Dog var ikke dette utelukkende en afroamerikansk tradisjon, da sangere og musikere med andre etniske tilhørigheter også utøvde i slike vokalgrupper. Han fokuserer også i sin studie primært på mannlige grupper, og intervjuer mannlige sangere. Slik tas ikke de mange kvinnelige vokalgruppene eller sangerne som var aktive i samme periode med i hans undersøkelse. Likevel bringer hans studie med seg informasjon som også gir mening i denne oppgavens kontekst. Som Goosman hevder, opererte svært mange doo-wopgrupper på gatene i afroamerikanske nabolag. Her videreførte de tidligere afroamerikanske samsangstradisjoner, samtidig som de skapte nye former og slik en kulturell kontinuitet. Som Goosman forteller:

Group harmony was structure (underlying principles or organization) and style (manner of expression), both musically and socially. Grounded in cultural values or sensibilities, style and structure constitute the agreed-upon rules according to which people make music. Specific cultural sensibilities that inform musical structure and style constitute a vernacular system or theory of music making. They maintain cultural identity and signify, especially from the performer's perspective, authenticity (Goosman 1997, s. 85).

Som det kommer frem hos Goosmans, består struktur slik han ser det av musikalsk og arrangementsmessig struktur, og fordeling av musikalsk ansvar og roller. På et sosialt nivå innebærer dette sosiale relasjoner mellom sangerne i musikken (s. 85–87). I doo-wop ligger én stemme oftest i forgrunn, mens de andre er plassert i bakgrunnen og støtter opp under den førstnevnte. Dette leser Goosman som et sosiomusikalsk aspekt. Gjennom den musikalske strukturen skapes en gjensidig avhengighet mellom sangeren i forgrunnen og sangerne i bakgrunnen, og mellom hvert enkelt individ og gruppen. Slik setter Goosman sin forståelse av det sosiomusikalske i direkte relasjon til tidligere afroamerikanske samsangstradisjoner. Han ser det også som en refleksjon av forholdet mellom individ og fellesskap i denne befolkningsdelen av Amerika (Goosman 1997, s. 86–87). Videre knytter Goosman stil til måten man uttrykker musikken på. Dette kan sees å være artikulasjonsteknikker som påvirker det musikalske uttrykket. Goosman nevner her primært «blend». Dette er en samsangsteknikk som går ut på å tilpasse stemmene til en felles, samlet klang. Måten man tilnærmer seg dette gir musikalsk utslag. For Goosman er blend både et musikalsk element og et sosial interaksjonsfenomen. Informantene hans ser det som et musikalsk behov å samle de individuelle stemmene sammen til noe som høretes riktig ut, men ikke gjennom utpreget homogenitet. Slik er det like mye en følelse av å delta sammen i det samme øyeblikket. Det står slik som et symbol på en type sosialt samvær som ifølge Goosman gjenspeiler en afroamerikansk fellesskapsideologi (s. 87–90). De musikalske og sosiale forholdene innen musikalsk struktur og «blending» er momenter som gir gjenklang i denne oppgavens

informantutsagn.¹⁰

Goosman ser både stil og struktur å være fundert på et underliggende verdigrunnlag, og i relasjon til doo-wop ser han det i en bredere kulturell sammenheng. Innbakt i dette kan det ligge større kulturelle implikasjoner som representerer kulturell tilhørighet eller kan settes i sammenheng med kulturell identitet. Som vi skal se finnes det likheter mellom Goosmans funn og opplevelsene og erfaringene til informantene i denne oppgaven. I tillegg har ledelses- og organisasjonsstruktur vist seg som vesentlige områder i det innsamlede datamaterialet, og vil derfor innlemmes i diskusjonen.

I det innsamlede datamaterialet fra intervjuene er det avdekket tre hovedområder knyttet til informantenes forståelse av sine egne gruppers praksis. Disse vil i dette kapitlet beskrives og analyseres i lys av de teorier og perspektiver som er lagt frem her. Det første omhandler hvordan musikalsk struktur, ledelses- og ansvarsfordelinger kan henge sammen med sosiale – og potensielt kulturelle – underlagte verdier, og hvordan dette kan være av betydning for hvordan sangeren forstår sin egen rolle, fellesskapets karakter og musikken. Det andre tematiserer betydningsfulle interaksjons- og kommunikasjonsprosesser som på bakgrunn av underlagte verdier kan generere fellesskapsfølelse og tilhørighet innad i gruppen. Det tredje tar opp hvordan praksisen rundt individuell og samlet stemmebruk kan fungere som en musikalsk teknikk, så vel som å representere en følelse av de underlagte sosiale verdier og fellesskap. Sammen skisserer disse tre poengene sider av opplevelsen av de sosiale og musikalske dimensjonene som berører en sanger i gruppekontekst.

2.1. Fordeling av ulike roller og ulikt ansvar

I sin artikkel fra 1999, «Group Dynamics and the Small Choir» diskuterer Paul E. Guise betydningen av det ikke-musikalske for den enkelte sanger i et vokalfellesskap. Dette er aspekt som ifølge han har stått utenfor fokus innen tidligere forskning og litteratur rundt vokal samsang. Han hevder at det innen litteratur relatert til kor og sang i mindre grupper ligger en utbredt forestilling om at alle aktiviteter som foregår innen disse gruppene har som sin primære hensikt å bidra til det musikalske. Videre settes motivasjon for å være en del av slike sangerfellesskap ut i fra denne tilnærmingen i sammenheng med den estetiske opplevelse man tilbys i sangerfellesskapet. Som Guise forteller, har feltene musikkvitenskap og kunstteori dog i nyere tid i større grad vektlagt de sosiale implikasjonene som er en del av musiseringen (Guise 1999, s. 108–111). Slik har man fått et skifte fra å se musikken som objekt og fått et

¹⁰ Innenfor stil er det også flere artikulasjonsprosesser som er av betydning. Med unntak av blend vil artikulasjonsprosesser diskuteres videre i kapittel 3.

større fokus på musikken som subjekt. Guise sier søkelyset slik har blitt satt på andre aspekt ved gruppesang, deriblant individets behov for sosial interaksjon, søken etter utvikling av stemmeferdigheter, oppnåelse av anerkjennelse og status. Ifølge Guise kan dynamikken i gruppen og relasjonene medlemmene i mellom være av stor betydning for hvordan den enkelte sanger opplever å være en del av en sangergruppe. Det kan også ha betydning for den enkeltes syn på musikken. Gjennom å se på de enkelte individenes sammensatte opplevelser av å være en del av en sangergruppe, hevder Guise at man kan få en bedre innsikt i de prosesser som er med på å forme og utvikle sangeren i vokalfellesskapet (ibid.).

Guise mener opplevelsen av å være medlem i et sangerfellesskap vil være avhengig av flere forskjellige faktorer. Kommunikasjons-, ledelses-, og maktstrukturer, nivåer av kontroll og reglement, fremførelse og evaluering, og hvilke goder man oppnår kan være relevant (Guise 1999, s. 108–111). En del av opplevelsen baseres altså på ledelsesstruktur, ansvars- og maktfordeling innad i gruppene. Formen på dette gir ulike utslag når det kommer til kommunikasjonen i gruppene. Som Guise sier: «Group communication varies considerably with both size and characteristics of group composition, and has a profound effect on decision making structures and techniques» (ibid., s. 111). Det finnes ulike former for ledelsesstrukturer som brukes i sangerfellesskap, og disse strukturene kan både fungere som fast prinsipp eller kan varieres og blandes. De fleste sangergrupper har det Guise kaller hjulkommunikasjonsstruktur («‘wheel’ communication structure»). Her har gruppen én leder (billedlig sett som hjulets nav) som kommuniserer med medlemmene (billedlig sett som hjulets eiker). I denne ledelsesformen kan medlemmene i varierende grad kan bidra, dog med lederen som øverste ledd. Som Guise forteller, er en mindre vanlig ledelsesstruktur i sangerfellesskap sirkelkommunikasjonsstruktur («‘circle’ communication structure»). På samme måte som i hjulformatet kan medlemmer på ulike måter og i ulik grad ta mer ansvar i sirkelformatet, men her er det intet singulært autoritetsledd. Guise forklarer at denne ledelsesstrukturen distribuerer makten og ansvaret mellom alle medlemmene (ibid., s. 111). Hvordan en gruppe gjennomfører ledelses- og ansvarsfordeling, kan slik ha betydning for hva den enkelte sanger gjør i musikken, hvor mye den enkelte sangeren kan bidra, og hvordan hver enkelt opplever sin rolle i fellesskapet. Hvordan informantene i denne oppgaven opplever at gruppene er organisert, er derfor interessant. For eksempel svarte Benedikte Kruse, da jeg spurte henne om hvordan hun opplevde at Pitsj er organisert, følgende: «Utrolig nok så jobber vi med flat struktur. Det skulle man kanskje tro var et mareritt, men vi har jobbet med denne formen i mange år, og det fungerer veldig fint.»

Benedikte trekker frem begrepet «flat struktur». Slik det kommer frem i løpet av

samtalen – og som vi skal se nærmere på videre – betyr ikke flat struktur at det ikke finnes noen struktur, eller at ingen har ansvar. Snarere betyr det at alle de berørte er sidestilt, har lik innflytelse, og at man i fellesskap kommer frem til de løsninger og mål man søker. Slik finnes det ingen dominerende leder eller overordnet maktorgan, men et kollektiv som sammen utarbeider sin praksis. Det kan i Benediktes sitat synes som at det å jobbe med flat struktur sees på som potensielt vanskelig, men det legges vekt på å påpeke at det fungerer i denne gruppen. Det understrekes også at dette er en struktur gruppen har arbeidet med over lengre tid, noe som muligvis ansees å være et nødvendig utgangspunkt for å få denne dynamikken til å fungere optimalt. Eksempelvis kan Anja E. Skybakmoen også fortelle om sin opplevelse av hvordan gruppen hun er med i er organisert:

Vi er vel egentlig flat struktur. Det prøver vi å være. Det som har skjedd er at det er en som har tatt litt mer organisatorisk ansvar. Det er greit at det er en som har litt mer overordnet blikk på en del ting av det vi driver med. Men målet er at alle tar i like stort tak. Så da er det kanskje en som tar initiativ, og så delegeres oppgaver rundt. Det er ikke én som sitter med alt ansvar for alt.

Anja understreker sin opplevelse av at gruppen hun er en del av etterstreber å arbeide med flat struktur. Det å dele ansvaret virker å være ønskelig og noe man bevisst søker. Det synes å være situasjoner der dette ikke er like enkelt å opprettholde, og som konsekvens tar noen medlemmer mer organisatorisk ansvar og delegerer oppgaver til de andre medlemmene. Likevel holdes det fast på at det underliggende målet er at alle tar del i ansvaret, og at gruppen ikke styres av én leder. Anne Hilde Grøv forteller også om sin opplevelse av ledelsesstrukturen i gruppen hun er med i:

Vi har såkalt flat struktur i Pust. Ingen leder. Bytter på å ta ansvar musikalsk og administrativt. Kan ha nokså tungroddede demokratiske prosesser siden alle mener mye, men har likevel valgt å ha det slik for at alle skal kjenne på tydelig eierforhold til gruppa og de ulike prosjektene. For øyeblikket har vi valgt å betale en av oss for å gjøre en del administrativt arbeid, for vi ser at det er behov som ikke alle klarer å ta like mye del i på grunn av tidsklemma. Når det gjelder musikalsk ansvar, er ideen at dette skal rullere. Det gjør det også til en viss grad, selv om ikke alle bidrar like mye. I bunnen ligger ønsket om at hver enkelt bidrar med det han eller hun har evner og lyst til. Samtidig som vi alle innser at det finnes oppgaver som må gjøres selv om det ikke alltid er lystbetont. Alle blir utfordret til å ta ansvar for oppgaver som gjør at vi må strekke oss i nye retninger.

I likhet med Anja forteller Anne Hilde om at man tidvis vil kunne ha behov for å fordele ansvar ulikt. Opplevelsen av å ha en underliggende flat struktur står likevel sterkt og kan synes å bli opprettholdt uavhengig av temporære skjevfordelinger. Man kan lese at flat struktur ansees å være et verdifullt grunnleggende prinsipp da det skaper rom for at hver enkelt får et eierforhold til gruppen. Det skaper også rom for at hver enkelt kan bidra med det man ønsker, både musikalsk og administrativt.

Informantenes utsagn om ledelsesstruktur og maktfordelingspraksis kan sees i

sammenheng med Guises sirkelkommunikasjonsstruktur. Gruppene synes å være uten et singulært autoritetsledd, samtidig som flere understreker hvordan makten og ansvaret distribueres mellom alle medlemmene. Som Guise påpeker, forblir ikke ledelsesstrukturene nødvendigvis fikserte i alle situasjoner, men kan varieres ut i fra behov i bestemte sammenhenger (Guise 1999, s. 111). Dette gir gjenklang i informantenes utsagn, der det ved behov utøves mer sentralisert makt. Slik kan man se i noen av informantenes utsagn at dette fungerer ved å gi-og-ta, og at noen innimellom bærer mer ansvar etter behov.

Utsagnene kan fortelle om at informantene anser seg å være en likestilt gruppe individer gjennom å operere med flat struktur der ansvar deles. Dette virker å være svært ønskelig og av betydning å formidle. Ved nærmere undersøkelse av informantenes utsagn kan man også finne gjenspeilinger av større kulturelle rammeverk. Som vi så i dette kapittelets innledning, hevder Goosman at doo-wop er fundamentert på et større kulturelt rammeverk; afroamerikansk tradisjon og samværsform. Hans to områder, struktur og stil, har slik han ser det begge røtter i afroamerikanske, kulturelle verdier. Gjennom disse skapes musikken, og slik gjenspeiler prosesser, teknikker og strukturer i musiseringen sosiale verdier fra det større rammeverket. På denne måten anså han at man gjennom vokal samsang opprettholdt en viss kulturell identitet, som utøverne opplevde som ekte og autentisk for seg (Goosman 1997, s. 85–87). Goosman søker altså å se på sammenhengen mellom kultur og musikk, struktur, prosess og teknikk i gruppene. Dersom Goosman mener å ha belegg for å observere en tydelig sammenheng i doo-wop, skulle man tro det var mulig å se en lignende kulturell sammenheng i nordiske grupper. I samtale med Peder Karlsson kunne han fortelle om en opplevelse av at flat struktur som organisasjonsprinsipp i vokalgrupper er et typisk skandinavisk trekk, vanlig i land som Sverige, Danmark, Finland og Norge. Slik han har erfart er det i mange andre land og områder, som eksempelvis Sør-Europa, USA og Asia, ofte vanligere praksis å ha én musikalsk leder (Karlsson 2014). Muligens kan man gjennom dette, og informantenes utsagn, dra paralleller til større nordiske sosiale implikasjoner. I Norden står sosialdemokrati som et tungtveiende prinsipp. Slik kan det sosiale verdigrunnet – flat struktur – som synes stå sterkt i gruppene, sees i relasjon til nordiske verdier om demokrati og like muligheter for alle. Slik kan det reflektere nordiske, dyptgående, kulturelt baserte sosiale verdier. Prinsippet flat struktur kan slik representere sider av en sosial identitet innenfor en større kulturell arena. Dette kan ikke slås fast, men Goosmans skrivning innbyr til å se etter paralleller, og de er ikke vanskelige å se hos informantene. Dette kommer også frem i den musikalske strukturen gruppene arbeider ut i fra.

Tilnærmingen til den musikalske strukturen og arrangementen av stemmene i musikken

artikulerer også en forståelse av gruppen. Gjennom dette fortolker man også aspekter av grunnfilosofien og idealet. Som Benedikte sier:

Vi bytter på hvilken stemme vi synger. Vi er opptatt av et variert lydbilde, og det forandrer seg jo veldig ut i fra hvem som synger hva. Og så er det jo morsommere for oss å ikke være låst til en bestemt stemme på alle låter, og å kunne variere hvem som synger lead. Særlig når vi jobber med en plate er vi opptatt av at alle skal presenteres både som solister og «band», både for vår del og for platas del!

Det legges i utsagnet vekt på at variasjon i den musikalske strukturen er av betydning for musikken. Dette baseres på opplevelsen av at lydbildet endres ut i fra hvordan stemmefordelinger blir gjort, og hvem som synger hva. Dette kan vi høre på gruppens albumer ved at man stadig møtes av ulike fordelinger i stemmene. I videoen med konsertversjonen av låten «Betatt, blendet og besnæret», fremført i 2010 på vokalfestivalen VokaLarm i Trondheim, kan vi fra 0:40–1:34 se hvordan tekstformidlerrollen vandrer gjennom alle sangerne og skaper nye stemmeklanger (Pitsj 2010). Tekstformidlerrollen begynner her hos Anine, går videre til Anja, deretter Benedikte og så Ida. Videre kommer et strekk der Ida begynner, Anja tar over, før Benedikte runder av. Neste frase startes av Ane, tas over av Benedikte og avsluttes hos Anja. Slik skapes et variert lydbilde, og man presenteres stadig for nye klanger og stemmesammensetninger.

I de to siste setningene av informantutsagnet over kan man lese hvordan sangerne ser seg selv som gruppe, samtidig som man ser en undertone av de sosiale verdier som er omtalt tidligere. De søker å fremstille seg kollektivt som likestilte sangere. Dette ansees å være av betydning for sangerne da hver enkelt kan ha ulike roller, og ta lik del i alle sidene av det musikalske samspillet. Ved å påpeke at det er av betydning for «vår del», understrekes det også at det har en betydning for fellesskapet og er en verdi de i fellesskap enes om. Man kan altså tolke det som om det oppleves som verdifullt at alle skal presenteres som fullverdige medlemmer og ikke bare støttespillere for en frontfigur. Mange vokalgrupper og andre vokalfellesskap er, i motsetning til informantgruppene, bygd opp slik at visse stemmefordelinger forblir konstante. Eksempler på dette er Kammerkoret Aurum der sangerne er inndelt i faste stemmekategorier, og Motowns vokalgruppe The Supremes fra 1960-årene der det er én tydelig frontfigur (Diana Ross) og bakgrunnsangere.¹¹

Benedikte forteller på forhånd om at deres gruppe i utgangspunktet består av fem kvinnestemmer som er noenlunde i samme stemmefag. Slik er det ikke naturlig å ha konstante stemmefordelinger, selv om noen av sangerne kan nå dypere i register enn andre og derfor litt oftere har de mørkeste stemmene. Den musikalske strukturen oppleves altså å gjenspeile både

¹¹ Kammerkoret Aurum er et trondheimsbasert kammerkor med 24 medlemmer, inndelt etter stemmekategorier.

sosiale verdier så vel som å være musikalske element som har direkte betydning for musikken. Mange av disse poengene trekker også Anne Hilde frem:

E: Hvordan er det den musikalske rollefordelingen fungerer? Er det faste roller i deres gruppe?
AH: Idealet er at vi skal kunne mikse. At jeg er lys sopran i noen deler, og så er jeg alt andre ganger, og messo. Og ja, vi definerer oss sånn at: «hun er førstesopran, jeg er messo og hun siste er alten». Men det er noe med klangen som skjer når hun med den mørkeste stemmen tar den lyseste stemmen. For da har jo hun en dybde i stemmen, og en varme som ikke den lyseste har for eksempel. Så uttrykket blir annerledes. Og jeg tenker hele tiden at vi prøver å variere. Å prøve å utfordre meg også. Idet jeg synger alt og utfordrer meg nedover, så skjer det noe med det fellesuttrykket.

Anne Hilde kommer fra Pust, som i motsetning til den kvinnebaserte gruppen Pitsj, består av tre kvinner og tre menn. Også i denne gruppen er det et mål å bytte på stemmefordelingen, selv om det kanskje primært skjer innad i kjønnsinndelingene. I likhet med Benedikte legger Anne Hilde også vekt på hvordan ulike stemmefordelinger påvirker lydbildet, og hvordan det blir mer utfordrende for hver enkelt sanger dersom man får arbeide med varierte stemmeomfang og funksjoner. I videoopptaket fra Pusts konsert ved Parkteateret i september 2007 kan man fra 2:41 høre låten «Innocent» (Pust 2007b). Fra 2:47 kommer melodien her inn med Jostein. Rundt 3:24 dobles melodien av den lyseste kvinnestemmen. Tonene fra den lyseste kvinnestemmen har en lys klangfarge og en klar, lett tonekvalitet som gjør at den nærmest høres overnaturlig ut. Dette klinger veldig annerledes ut enn når den mørkeste kvinnestemmen, Elisabeth, synger de lyseste partiene. I låten «En reell halling» fra albumet *Kry* synger Elisabeth melodien som for det meste har de lyseste tonene (Pust 2009). Fra 1:20 i videoen av låten «Farao på ferie» kan vi høre det som her kalles låtens c-del (Pust 2010). Fra 1:30 til 1:33 synger igjen den mørkeste kvinnestemmen en lys tone. Når den mørkeste stemmen bærer de lyseste tonene, rommer de en dypere og mørkere klang og varm tone. I «Eg vil vent» fra albumet *Fryktløs* synger Anne Hilde en lys del fra 2:01 (Pust 2013). Her oppleves tonen på stemmen som en mellomting av de to andre, og har både en letthet og en undertone av mørkere klang. Karakteren på de ulike stemmene når de synger de lyseste tonene er svært ulik og gir forskjellige stemninger til musikken. På hver sine måter skaper de ulike stemmene hver sine uttrykk.¹² Anja beretter også om opplevelsen rundt det å bytte på stemmer:

E: Er det noen spesiell grunn til at dere bytter på stemmene?
A: Jeg tror egentlig at vi opplever kanskje at det blir mer spennende for oss selv hvis vi bytter litt roller, og får ha forskjellige funksjoner i hvert arrangement. Men ellers så jobber vi jo veldig med å prøve ut forskjellige stemmefordelinger før vi bestemmer oss for *en*. Det gir så forskjellig klang alt ettersom hvordan det bygges opp fra én til fem. Vi prøver å finne den fordelinga som klinger finest og med hensyn til hvem som skal være lead'en. Og det er spennende. Det er rart hvor forskjellig det kan høres ut.

¹² Man vil nok i mange sammenhenger kunne finne at arrangører/komponister vil gjøre tilsvarende grep ved å legge en altstemme høyt og en sopranstemme dypt som effekt.

I likhet med begge de andre informantene trekker Anja også frem betydningen av stemmefordelingen for hvordan musikken klinger. Hun opplever at det er store variasjoner i hvordan musikken høres ut alt ettersom hvem som synger hva. Hun trekker også frem at det å få ha ulike musikalske roller og funksjoner gjør det hele mer spennende for hver enkelt sanger. Dette gjenspeiler sosiale verdier om likeverdighet i gruppen.

Som sagt innledningsvis i dette kapittelet ser Goosman vokal samsang som bestående av stil og struktur som begge inneholder musikalske og sosiale aspekter. Strukturen omhandler for Goosman organisasjon og underliggende prinsipper (Goosman 1997, s. 85). Som vi har sett, forteller informantene i denne oppgaven om hvordan administrativ fordeling, organisasjonsstruktur og underliggende verdier kan ha ulik betydning for hvordan musikken klinger. De forteller også om hvordan det har betydning for interaksjonen mellom sangerne. Slik ligger det både sosiale og musikalske moment knyttet til strukturaspektet av vokal samsang. Som Garnett påpeker, skaper man gjennom musikken sosiale verdier, samtidig som man også forhandler med dem. Gjennom de sosiale verdiene fortolker man videre de musikalske praksiser man opererer med (Garnett 2005, s. 25). Slik står sosiale verdier og musikalske prosesser i et symbiotisk forhold til hverandre og legger grunnlaget for den enkelte sangers forståelse av sin egen rolle i fellesskapet. Mye av dette kan også gjenkjennes på flere områder i utsagnene til denne oppgavens informanter. Både uttalelser om ledelsesstrukturen og den musikalske strukturen i informantenes grupper bærer forståelser av sosiale verdier med seg. Man kan lese hvordan ledelsesstrukturen påvirker karakteren på den sosiale interaksjonen gjennom å gi den enkelte opplevelse av å være likestilt med de andre sangerne med tanke på ansvar og makt. Dette er også noe man kan lese at etterstrebes.

En ledelsesform med flat struktur åpner for at hvert enkelt medlem kan bidra med ideer og tanker. Slik fungerer det som et gi-og-ta-forhold der man deler og bytter på ansvar og makt. Det må dog forhandles med rammene for dette ved enkelte tilfeller der behovet gjør at ansvar faller mer på enkelte medlemmer enn andre. Likevel kan vi se at grunnprinsippet ligger der og oppleves å være sterkt tilstede. Slik kan man forstå grunnprinsippet også som en følelse, en verdi de enes om, selv om praksisen tidvis kan tilsi noe annet. Gjennom at formatet utelukkende består av stemmer – der hver sanger bærer en individuell stemme – er alle avhengig av hverandre og avhengig av at alle er tilstede. Slik støtter man opp om hverandre både musikalsk og sosialt gjennom samhandling.

De sosiale verdiene har betydning for den enkelte sangeren og opplevelsen den enkelte har av sin egen rolle i fellesskapet. Her ser vi at sangerne fortolker sine roller ut i fra de

sosiale verdiene, og gjennom dette forstår de også de musikalske prosessene i samspillet. Sangerne opplever at det gis rom for individet i kollektivet. Opplevelsen av å få være et handlekraftig individ i gruppen kan også sees i informantenes beskrivelser av det musikalske samspillet.

2.2 Musikalsk samspill: lydhørhet og samstemthet

I tillegg til at man skaper musikalsk struktur og ledelsesstrukturer gjennom samsangsformatet, genererer det å synge sammen i mindre grupper også visse interaksjonsbehov. Som Guise forteller, må man kommunisere med hverandre på ulike måter for å kunne skape musikk sammen som gruppe. Dette gjelder verbal kommunikasjon, men innebærer også det Guise kaller «non-verbal communication». Slik kan utøverne også utveksle informasjon gjennom kroppsspråk, bevegelser og ansiktsuttrykk (Guise 1999, s. 111). Guise sier interaksjonens karakter også henger sammen med ledelsesstrukturen i gruppen. Slik kan det – som Garnett påpeker – gjennom opplevelsen av de sosiale verdier oppnås et utgangspunkt for forståelse av den musikalske praksis (Garnett 2005, s. 19). Som vi har sett, legger alle informantene flat struktur til grunn for sin ledelsesfordeling, og slik leses de sosiale verdier i sammenheng med individenes likestilte handlingsrom, ansvar og makt. Opplevelsen av karakteren på det kollektive musikalske samspillet preges av forståelsen om underliggende sosiale verdier og følelsen av fellesskap. Som Benedikte forteller:

E: Kan du fortelle litt om forholdet mellom fellesskap og individualitet?

B: I Pitsj er vi veldig opptatt av at alles ideer skal bli hørt. Vi er veldig nøye på å ikke forkaste uprøvde ideer. Vi prøver å trekke låtene ut i alle ytterpunkter, rett og slett for å pushe oss selv til ikke å havne i vante mønstre. Og når man er fem sangere, må man alltid svelge noen kameler, man er ikke alltid enig. Vi etterstreber i hvert fall at alle skal føle at de blir hørt og at alle skal kunne komme med ideer og ta initiativ underveis på konsert. Det kan være vanskelig å slippe kontrollen, men hvis man tørr å la ting skje og følger opp initiativ, føler alle større ansvar og blir litt mer på hugget. Da kan det plutselig skje ting, og da kan vi få sånne magiske musikalske øyeblikk.

E: Hvordan da magi?

B: Når man føler det oppstår noe nytt eller uventet, og alle kollektivt henger seg på. Det kan være den minste ting, gjerne noe som bare vi oppdager, men det er utrolig fint. At vi bare er på *samme sted*.

I starten av dette utsagnet kan man spore hvordan de sosiale verdier også er synlige i det musikalske samspillet. Gjennom å ta utgangspunkt i verdiene som ligger i flat struktur, er alle de berørte i konteksten likestilte. Ved at man kollektivt kommer frem til løsninger, innebærer det at man av og til må gi slipp på sine ideer, dersom flertallet ikke er enige. På denne måten kan man være individ i fellesskap og kan på lik linje med alle andre komme med sine egne innspill. Med et mål om at alle skal kunne ta initiativ underveis i musiseringen, understrekes det hvordan alle da føler mer ansvar fordi dette også gir mer ansvar. Ved å følge noens initiativ underbygger man også det aktuelle individets idé og støtter opp under initiativet.

Dette gir opplevelser av at alle er kollektivt tilstede sammen i øyeblikket, en opplevelse som Benedikte kaller magi. Som Even Ruud sier om å spille sammen i sin bok *Musikk og identitet*: «Det å spille eller framføre musikk sammen med andre er en sterk kilde til opplevelse av nært fellesskap» (Ruud 2013, s. 186). Den magiske opplevelsen av å være på samme sted kan settes i sammenheng med den gjensidigheten sangerne føler hos hverandre i dette øyeblikket. Det synes å skape en opplevelse av samhørighet mellom enkeltindividene. Ruud sier at en slik gjensidighet kan skape «en ‘vi-følelse’, av å delta i rommet mellom et ‘du’ og et ‘meg’, et rom som forbinder oss og skaper en dypere og rikere eksistensopplevelse» (ibid., s. 188). Det å tørre å skape noe nytt sammen i det kjente og slik improvisere frem nye moment i musikken, setter dog noen krav til gruppens samspill og den enkelte sangers lydhørhet. For eksempel forteller Benedikte i samtalen om hva som kreves av sangeren i en vokalgruppe:

E: Hva mer kreves av deg som vokalgruppesanger enn av en «vanlig» sanger?

B: Man må ha ørene på stilk og ta ansvar hele veien, siden man alltid er alene på sin stemme. En vokalgruppe er jo veldig sårbar, det er aldri noen som kan legge av eller ta pause. Vi jobber mye med å lytte til og bygge opp under leaden, samtidig som vi vil skape spennende klanger og strekk i kompet. Det er en ganske «stram» sjanger, siden det utelukkende er stemmene som «bærer» låtene, men det er likevel utrolig viktig å klare å gi litt slipp. Det er jo gjerne sånn at jo mer man tør å la ting skje, jo mer får man brukt seg som musiker, og jo mer spennende blir det å høre på!

Som informanten forteller, ansees det som viktig å kunne lytte bredt. Man må både støtte opp under leaden og samtidig skape sammen i de resterende stemmene. I en vokalgruppe er man helt alene på sin stemme, og derfor må alle være med hele tiden. I videoklippet av «Fanteguten» fra en konsert Pitsj hadde på hagekonsert for Aksept i 2011, kan vi observere hvordan lyttingen går flere veier mellom medlemmene (Pitsj 2011b). Fra 2:09–3:09 ser vi at sangerne lytter og bruker kroppsbevegelser og blick for å kommunisere sammen. Dette er element i det som Guise kaller «non-verbal communication». Rundt 2:19 byttes solistrollen, og kompelydene og rytmikken endres. I denne overgangen går Benedikte, som sang solo på forhånd, bakover og danner en linje med de andre sangerne. Samtidig går Anine, som tar over solistrollen, fremover. Vi kan se hvordan sangerne som synger de resterende stemmene synkroniserer seg sammen. De ser på hverandre og beveger seg synkront mot hverandre med lignende bevegelser mens den nye formen etableres. Rundt 2:49 byttes solistrollen igjen, og her kan vi atter en gang se hvordan de resterende stemmene synkroniseres. Anine går bakover mot de andre sangerne og stiller seg sammen med dem. De ser på hverandre og viser tydelig sin forståelse av rytmen med kroppen. Benedikte, som tar over solistrollen, går fremover og står foran de andre sangerne. Hele veien ser man kortere og lengre blick mellom sangerne og tydelige henvisninger til rytmen med kroppen.

I kombinasjon med musiseringen lager sangerne gjennom sine ansiktsuttrykk, blick og

bevegelser både fysisk og lydlig back up for den som synger solistrollen. Ved å danne en rekke bak solisten er de fysisk tilstede som en støtte; de står stødige bak solisten. Samtidig skaper de resterende stemmene en vel balansert enhet sammen, selv i overgangene der rollene byttes på. Det veksles mellom hvem som bærer solistrollene med stor smidighet, og alle er så tilstede at denne overgangen ikke merkes på stort annet enn at melodien og teksten skifter formidlerperson. Med dette kan man dra klare paralleller til Goosmans utsagn om at man støtter opp om hverandre musikalsk og sosialt ved å ha roller, eller gjøre grep som underbygger andre (Goosman 1997, s. 86–87). I forhold til doo-wop ser Goosman den musikalske strukturen i musikken – der én stemme oftest ligger i forgrunn mens de andre er i bakgrunnen og støtter opp under den førstnevnte – som et sosiomusikalsk aspekt. Han mener at dette står i direkte relasjon til tidligere afroamerikanske samsangstradisjoner, så vel som å være en refleksjon av forholdet mellom individ og fellesskap i denne befolkningsdelen av Amerika. Gjennom den musikalske strukturen skapes en gjensidig avhengighet mellom sangeren i forgrunnen og sangerne i bakgrunnen, og mellom hvert enkelt individ og gruppen. Han mener dette forsterker individualiteten innen gruppens kontekst, fordi man støtter hverandre i andre deler av livet også. Arrangementene skaper en gjensidig avhengighet av hverandre, alle må være tilstede (Goosman 1997, s. 86–87). Ved å se hvordan sangerne så tydelig kommuniserer med hverandre og støtter opp om både solist og hverandre, ser man hvordan de skaper musikken sammen i øyeblikket. Videre forteller Benedikte om hvilken betydning det sosiale forholdet mellom sangerne har for musikken:

E: Hvordan opplever du at det sosiale forholdet mellom dere har betydning for musikken?

B: Det har nok mye å si altså. [...] Det kan sikkert være mange fordeler ved å kun være kollegaer, og ikke venner på fritiden. Men det er virkelig mange fordeler ved å kjenne hverandre så godt som vi gjør. Man kjenner jo hvert eneste lille innpust fra de andre, man kjenner de andres behov og hverandres sterke og svake sider.

E: Kjenner hverandres innpust?

B: Ja. I Pitsj er vi så samkjørte fordi vi både er i familie og nære venninner. Så vi senser hver minste ting hos hverandre, vi er kjappe til å redde hverandre i rare situasjoner, tilpasser oss fort de andres klang, og kan nesten jobbe som én organisme. Og selvfølgelig, under øving mangler vi jo ganske mye filter. På godt og vondt. Hehe. Øvingen kan bli veldig effektiv, for vi slipper gjerne å gå rundt grøten.

Gruppen ble etablert i 1999, og består av to søskenpar i tillegg til et siste medlem. Fire av medlemmene har sunget i kor sammen i flere år. Slik kjenner sangerne hverandre godt. Når informanten forteller at dette gjør at de merker hverandres innpust, sier dette at det er en opplevelse av at de sosiale relasjonene har en direkte betydning for, og overføres til, det musikalske samspillet. Hun opplever at de kan jobbe mer som én organisme ved at de kan oppfatte den minste forandring, følelse eller usikkerhet hos hverandre. De kan tilpasse seg hverandre og «redde» hverandre. Dermed kan opplevelsen av den musikalske interaksjonen

også sees som et symbolsk bilde på sosiale relasjoner. Som Ruud sier, er et aspekt av fellesskapsfølelsen innen musikalske forhold det at «musikalsk samhandling synkroniserer deltakernes tids- og klangopplevelse» (Ruud 2013, s. 188). Dette kan illustrere hvordan informantene opplever at de jobber som en enhet. Det er også synlig i videoen nevnt ovenfor der sangerne tilpasset sine bevegelser og lyden de produserte gjennom å synkronisere seg sammen. Gjennom dette kan man forstå hvordan sangerne føler de opptrer som en synkronisert enhet. De trer sammen inn i en rytme og en groove.

Anne Hilde forteller også om hvordan det musikalske samspillet henger sammen med karakteren på den sosiale interaksjonen:

E: Hva krever det av sangeren å synge i vokalgruppe?

AH: Det krever at du har et godt gehør, og at du har bevissthet og timen i kroppen. At du er i stand til å musisere, og i stand til å lage musikk der og da. For det er ikke noe som er innøvd, eller alt er jo innøvd, men hver gang blir det forskjellig da. [...] Noe skjer hele tiden. Og da må du prøve å lage verdens beste versjon av det akkurat der og da. Og det gjør at det blir så spennende og givende.

E: For det er jo aldri *innøvd*?

AH: Nei, det er jo aldri innøvd! Og det er fordi vi er åpne for initiativ. Hvis du plutselig tar et initiativ så henger vi andre oss på. Idet man kjenner hverandre godt, og kan stoffet godt, så kommer man opp *der*. Og da begynner musikken å leve. Og da er det verdt å leve, hehe! Da tror jeg det skjer noe med musikken, og det skjer noe med formidlingen. Det skjer noe med kontakten mellom publikum og de som står på scenen. Det er gøy!

Det oppleves altså som vesentlig at sangere i vokalgruppe har godt gehør, er i stand til å musisere, og kan lage musikk i øyeblikket. Dette fordi det i deres gruppe alltid skjer noe nytt da de er åpne for hverandres initiativ. Slik henger «godt gehør» også sammen med en høy sensitivitet i forhold til de andre. Videoen fra gruppens opptreden med låten «Farao på ferie» på hagekonserten på Aksept i juni 2010 (Pust 2010) er en annerledes versjon enn den på platen deres, *Kry* (Pust 2009). På konsertversjonen improviserer solisten mye i melodien, synger mye av teksten annerledes, og enkelte deler utvides med improvisasjon fra alle. Grovt sett synger de akkompagnerende stemmer på de samme toner og lyder som i versjonen på plata, bortsett fra de lengre stekken med improvisasjon. Her kan spesielt nevnes delen som på videoen går fra 1:43–2:30. Denne varer i 20 takter mot 16 takter i den innspilte versjonen. Det eneste som er likt mellom de to versjonene er bassgangen. Resten improviseres. Den som runder av improvisasjonen, er tilsynelatende låtens solist, Jostein. Rundt 2:25 begynner han å synge en lengre tone, som står i kontrast til de kortere sekvensene de alle har sunget frem til da. Slik fanger han de andres oppmerksomhet. Denne tonen holdes til 2:27, og da snur han seg mot de andre mens han også løfter høyre arm opp for å signalisere at de går videre. Disse tegnene plukkes opp, og gruppen går i fellesskap over til neste del av låten.

Et annet eksempel på en låt som er annerledes i fremført versjon enn i innspilt, er gruppens opptreden på frokost-tv med låten «Sagostund» fra albumet *Femkant* (Pust 2007a).

Denne versjonen av låten er strukturelt relativt lik den innspilte versjonen, men innholdet er svært annerledes. Begge versjoner begynner med en liggende basstone som etterfølges av en liggende kvint over. Deretter følger en del der Anne Hilde og Louise vekselvis synger små fraser eller toner. I begge versjonene kommer Elisabeth inn mot slutten av dette med en del som utgjør en liggende tone sammen med de to andre damene. Deretter kommer Jostein inn med melodien alene. Melodien dobles i andre runde av Elisabeth. I den tredje gjennomgangen kommer Louise inn med en overstemme til melodien. Deretter får vi en fjerde runde med melodi sunget av de tre damene, der Jostein synger ulike linjer og toner over. Bassen og kvinten er fortsatt med. Etter dette kommer melodien for femte gang, nå kun sunget av Elisabeth. Den synges gjentatte ganger til låten avsluttes, og dette gjøres forskjellig i de to versjonene. Foruten strukturen på låten er det meste ellers ulikt i de to versjonene, og det synes å være mye improvisasjon gjennom hele låten. Slik stemmer det som informanten sier at versjonene ofte blir annerledes fra gang til gang, og det er improvisasjon i det kjente materialet som krever visse evner fra sangeren og fra gruppen som helhet. Anne Hilde opplever at det å jobbe slik, gjør at de sammen når et nytt nivå der musikken begynner å leve. Hun sier med humor at da er det verdt å leve. Dette understreker likevel at dette er en sterk musikalsk opplevelse. Hun anser at forutsetningen for at de kan jobbe slik, er at de kjenner hverandre godt og kan stoffet godt. Som Ruud poengterer, kan man ved å improvisere sammen «oppleve musikalske høydepunkter knyttet til opplevelsen av å *møtes* i musikken» (Ruud 2013, s. 42). Man svarer på hverandres initiativ, etablerer en felles puls, og jobber frem musikken i fellesskap. Gjennom denne følelsen av å leve i musikken sammen skapes det en sterk følelse av samhørighet (ibid., s. 41–43). Ved å jobbe slik støtter man opp om hverandres innspill, og igjen kan man dra en parallell til Goosmans tanke om å støtte hverandre musikalsk og sosialt i musikken. Gjennom å følge hverandres ideer og tanker, støtte dem opp, imitere eller videreføre dem, kan man føle seg støttet av gruppen. Dette kan gjøre den sosiale opplevelsen av samhørighet sterkere.

I et godt musikalsk samspill – slik det er hos Pust og Pitsj – er det mye som skjer spontant, men det er ofte også mye som må læres. For at det gode samspillet skal kunne oppnås, er det både moment som den individuelle sanger må mestre, og som gruppen må lære som fellesskap. Dette forteller Anja om gjennom sin tidlige erfaring som nytt medlem i gruppen. I samtalen forteller hun at det var en utfordring å begynne i gruppen. Hun selv måtte først lære seg de stemmene hun skulle ha, lære å holde på dem, og få oversikt over det musikalske materialet i hver sang. Hun hadde tidligere bare sunget flerstemt i gruppe gjennom skolekoret på videregående, noe som hun opplevde var noe helt annet enn å synges i

vokalgruppe. Deretter kom det litt mer kompleks ved å lære seg å synge sammen med akkurat denne gruppen sangere som allerede hadde en måte å intonere sammen på. Anja forteller:

Og så kom jo det ekstra elementet med intonasjon. Bare det å venne seg til hvordan de intonerte sammen, de var jo så samkjørte. Så kom jeg med en helt annen greie og helt andre ører, så det var veldig utfordrende. Jeg måtte virkelig jobbe meg inn i det og lytte riktig. Men det er jo noen koder som man knekker nesten litt sånn ubevisst også etter hvert fordi vi sang jo masse sammen.

Ved å synge sammen over lengre tid synes det å være visse moment i samspillet man lærer. Som Anjas utsagn illustrerer, er dette noe man må lære både som enkeltindivid og som gruppe. Gjennom å møtes i musikken lærer man hvordan interaksjonen best fungerer for å få musikken som man ønsker. Slik jobber man seg frem til å kunne utføre moment som intonasjon i fellesskap. Resultatet blir en opplevelse av å være samkjørt. Når Anja sier dette er noe man nesten ubevisst lærer etter hvert, kan dette fortelle hvordan slike moment blir internalisert og en nærmest ubevisst del av utøverens og gruppens praksis. Videre i samtalen utdyper hun opplevelsen rundt dette:

E: Hvordan er det man har når man har sunget mye sammen?

A: Man har en viss sånn *konsensus*. Når vi får en note for første gang og synger igjennom det, så opplever jeg at vi er enige om ett eller annet ganske fort uten å ha sagt det. Jeg synes ofte vi er på bølgelengde fra start. Og hvis noen tar et ørlite initiativ så er man med på det. [...] Og akkurat den der første gjennomsyngingen synes jeg ofte er veldig sånn: «OI». Det er noe med at man på en måte lager litt musikk med én gang.

Som en konsekvens av å ha sunget mye sammen, opplever Anja altså at man oppnår en slags konsensus som gruppe. Hun opplever at de som gruppe har en felles forståelse av noe, selv uten å ha avtalt det på forhånd. I måten det snakkes om dette, fremstår det som en sterk musikalsk opplevelse av kollektiv tilstedeværelse. Her kan man gjenkjenne Ruuds tanker om at man ved å spille sammen synkroniserer sin opplevelse av tid og klang. Gjennom å delta i musikken sammen, med en søken etter å være sammen i lyden, skapes en samhørighet og følelse av å være tilstede i det samme øyeblikket (Ruud 2013, s. 41–42). Dette setter krav til sangeren og hennes kompetanse:

E: Jobber dere mye med det å støtte opp om en lead?

A: Ja, vi jobber veldig mye med det! Og selv om man synger en kompestemme: ha fokus på melodien. Man må jo selvfølgelig også ha fokus på de andre kompestemmene til en hvert tid, men det å klare å lytte flere veier har vært veldig viktig.

Anja legger vekt på det å klare å «lytte flere veier», og anser dette som viktig. Dette innebærer at man som sanger må ha evne til å lytte helhetlig på alle de musikalske stemmene. I videoklippet av «Fanteguten» fra Pitsjs opptreden på hagekonsert for Aksept i 2011, kan vi observere hvordan lyttingen går flere veier mellom medlemmene (Pitsj 2011b). Her kan vi også observere hvordan lyttingen suppleres med «non-verbal communication» for å

kommunisere sammen. Fra starten av videoen og frem til 0:22 kan vi se hvordan rytmen etableres gjennom lytting til stemmelyd, observasjon av kroppsspråk, og blikk. Ida starter med en rytmisk lyd rundt 0:07. Benedikte ser på Ida rundt 0:10, før hun kommer inn som nummer to ca. 0:10. Rundt 0:14 ser Anine bort på de to som alt har startet før hun kommer inn som nummer tre 0:15. På dette tidspunktet er en stødig rytme vel etablert, og de tre som synger har også større bevegelser i kroppene som svinger i takt med rytmen. Rundt 0:18 ser Anja på de andre sangerne før hun kommer inn som nummer fire 0:20. Nå er rytmen komplett og trygg, og sangerne ser utover mot publikum mens den videre føringen av denne delen går mer på øret.

Et annet interessant punkt i denne fremføringen kommer mot slutten av låten. Rundt 4:12 starter musikken igjen etter en kort pause. Igangsettelsen skjer gjennom lytting, blikk, og tydelige kroppsbevegelser. Sammen beveger sangerne seg så inn på en linje. Rundt 4:23 synges en homofon del av fire av sangerne, mens bassen synges i en annen bevegelse. Her kan vi se hvordan sangerne speiler hverandres kroppsbevegelser, spesielt tydelig når sangerne bøyer i knærne. Sangerne ser primært fremover, men det er tydelig at man plukker opp de andres energi og bevegelser i sidesynet og gjennom å lytte. Ved 4:41 settes sangen i gang etter en kort avslutning. Her kan man se hvordan noen ser på de andre, mens lyden av innpusten signaliserer hvor de skal begynne igjen. Det avsluttende ordet «Raga!», settes gjennom tydelige kroppsbevegelser og crescendo i tonene. Guises «non-verbal communication» går altså sammen med lyttingen, og gjør sangerne i stand til å utøve et godt samspill.

Alle sangerne forteller om et betydningsfullt «noe», som ligger i et skjæringspunkt mellom musikk og mennesker. Dette noe skapes i møtet mellom sangere, musikk og stemmer og er en del av det musikalske samspillet. Det synes å være vanskelig å forklare nøyaktig hva dette er, men vi kan se at det handler om at man får en følelse av å være på samme sted. Dette noe kan sees i forhold til Ruuds tanker om en samkjøring av «du» og «jeg», en følelse av gjensidighet, samhandling og synkronisering av opplevelsen av tid og musikk (Ruud 2013, s. 187–188). Dette noe kan gjøre at man får sterke musikalske opplevelser sammen i musikken, da man sammen synger med en kollektiv bevissthet. Sangerne synger ikke bare musikken sammen ut i fra seg selv. Den synges av en enhet, med en følelse av å være en slags sammensmeltet organisme. Dette noe er altså ikke bare noe musikalsk, men er også noe sosialt som er avhengig av et godt samspill mellom sangerne. Gjennom å synge sammen, lytte godt på hverandre og følge hverandres initiativ kan man lese at sangerne har opparbeidet seg en slags kunnskap som ikke så enkelt lar seg overføre til ord. Denne kunnskapen utgjør en

musikalsk kompetanse som er av betydning for karakteren på samspillet, så vel som den enkelte sangerens opplevelse av å være en del av musikken og gruppen.

2.3 Individuell klang og blend

Forholdet mellom det musikalske og det sosiale er også av betydning når det kommer til å tilpasse stemmene til hverandre helt konkret. Som sanger i vokalgruppe må man som sagt veksle på å være individuell sanger og sanger i fellesskap, og dette innebærer at man må tilpasse seg rent stemmemessig til å fungere som en gruppe på ulike måter. Som beskrevet tidligere påpeker Middleton at enhver stemme har en helt særegen stemmekvalitet (Middleton 2006, s. 93). I mange kor er imidlertid homogenitet et ideal, og da etterstrebtes det spesifikk likhet i stemmene som hver enkelt sanger må jobbe mot. I forbindelse med Goosmans studie av doo-wop beskrives et viktig aspekt som definerer vokalgruppens stil som fenomenet «blend».¹³ Sangerne anser det som et musikalsk behov å blende – eller smelte sammen stemmene – i musikken. Goosman hevder at det ikke eksisterer en nøyaktig oppfatning av hvordan blend skal høres ut, og blend er ikke synonymt med homogenitet hos doo-wopsangerne. Snarere søker sangerne å samle individuelle stemmer slik at det primært høres og føles riktig ut for dem. Slik forfatteren ser det, er blend dermed både et musikalsk og et sosialt fenomen, da det også representerer en følelse av å delta sammen i det samme øyeblikket og i den samme musikken. Individuelle stemmer kan skinne igjennom, og det å synge med blend handler like mye om hvordan man synger samstemt med en kollektiv bevissthet. Dermed er blend også beskrevet som en interaksjonsmåte, og en lydlig modell for en type sosialt samvær (Goosman 1997, s. 87–90). Dette samsvarer med Anne Hildes utsagn. Som hun sier:

AH: Det som kanskje er det mest spennende er nettopp det der at man har fått lov til å bevare det individuelle i helheten i Pust. Sånn at vi har ikke hatt noe sånn «Vi skal bli som The Real Group», eller «Vi skal høres ut som Oslo Kammerkor». Men vi skal ha plass til Anne Hilde sitt særpreg i den fellesklengen. Så tenker vi at helheten er så mye større enn delene. Vi tenker at idet jeg hadde blitt som deg, så hadde uttrykket blitt kjedeligere, ikke sant? Også må vi jo hele tiden være *på*. Vi må synge lik vokal for at det bli rent, for at det skal låte sammen. Den der med at du er solist, og *så* er du i bakgrunnen. Og hele tiden den vekslingen og bevisstheten rundt det med hvilken rolle man spiller. Hvis jeg er på lag med to andre, så må jeg hele tiden smelte med dem. Og da må jeg være i stand til å få klangen min over dit, men *så* skal jeg være solist igjen og da er det noe annet som teller. Og den vekslingen der som går hele tiden, det er kanskje det som er det mest utfordrende og det mest spennende i vokalgruppe tenker jeg.

Som hun opplever, er det i deres gruppe rom for hver enkelt sangers individuelle særpreg. I likhet med Goosmans beskrivelse av blend i doo-wop, synes ikke Anne Hilde at de jobber

¹³ Innen vokal samsang brukes begrepet blend for å beskrive en praksis der man søker å skape ulike grader av balanse i uttrykket, ofte gjennom søken etter likhet i tonekvalitet og klangfarge.

mot et ideal for sitt sound. De har plass til de enkeltes stemmer og ser på ulikhetene som noe som kan berike uttrykket. Samtidig ser vi av utsagnet at det gjøres grep for å samle stemmene til å låte mer likt visse steder, da det er et musikalsk behov. Som vi ser synes dette å henge sammen med hvilken funksjon man har i musikken. Videre utdyper Anne Hilde om betydningen av å synge likt:

E: Hva med når dere ikke vil ha det likt da?

AH: Men det er jo alltid noen som spiller på lag. Kanskje det er to som har en rytmefunksjon eller en groovefunksjon, mens noen andre har liggetoner. Og de som da skaper de liggetonene de må lytte til hverandre, og finne sin felles klang. Men de kan ikke skille seg helt ut fra de som holder på med rytme- eller groove-biten. [...] Og så hører vi på om det er plass til solisten oppå der. Slik at solisten ikke må vræle ut for å høres. [...] For da må vi gjøre noe med volumet, eller ha likere lyder da. For hvis det er for mange lyder så blir det rotete i lydbildet.

Slik Anne Hilde ser det, er det alltid noen man må tilpasse seg med i mindre funksjonskategorier, og disse må igjen tilpasses de andre delene. Dette kan vi blant annet høre fra starten og frem til 0:17 i låten «Nyt stillheten» fra albumet *Fryktløs* (Pust 2013). Denne låten starter med en basstemme, og to mannsstemmer som sammen synger en tostemt figur på samme lyder og vokaler. Figuren de synger har relativt mye bevegelse i strukturen, og de synger «da-ri, da-ri, dum dei». Rundt 0:03 kommer tre damestemmer inn med en trestemt figur. Denne figuren har lengre toner enn den tostemte mannsfiguren, og kvinnene synger utelukkende på vokalen «A». Sammen klinger de som en trestemt enhet som står i kontrast til den tostemte mannsfiguren. De to figurene balanseres mot hverandre og utfyller lydbildet. Balanse er også noe Garnett påpeker som nødvendig innen barbershop (Garnett 2005, s. 30). Hun forteller at idealet om sosial harmoni innen barbershop påvirker fremføring, komposisjon og arrangement. Det fører til at det brukes ensembleteknikker som har som hensikt å fremme opplevelsen av enhet i gruppene. «The ideal of ‘unit sound’ encompasses attention to the balance and blend between individual parts, accurate tuning, matching of vowel sounds and the creation of harmonics» (Garnett 2005, s. 30). Anne Hilde poengterer hvordan de også jobber med å gjøre vokaler like, samt hvordan kommunikasjonsmetoder mellom medlemmene er utarbeidet for å oppnå målene:

E: Det du snakket om i stad med individuell klang, og det med blend. Kan du fortelle litt mer om hvordan dere jobber med det?

AH: Vi jobber med vokaler. Også har vi jobbet med å finne et felles begrepsapparat fordi det du kaller, for eksempel luftig voicing, det kan jeg legge noe helt annet i. Så vi har jobbet en del med å finne felles begreper sånn at vi ikke snakker forbi hverandre da. For når man kommer fra forskjellige kulturer, så har man kanskje andre ord og uttrykk som brukes om det samme. [...] Også har vi brukt mye tid på å lytte på hverandre. Når du og jeg synger sammen, så synger vi begge en «A», men det høres ikke likt ut. Så da sitter de andre og hører og sier: «Anne Hilde, du må synge bredere, eller synge A-en i amen eller A-en i aske». Det å prøve å finne hvilken «A» vi er ute etter.

I låten «Gåte» fra albumet *Kry* kan man høre hvordan en mindre gruppering av sangere

synger en rytmisk og melodisk figur sammen (Pust 2009). Denne varer fra starten av låten og frem til det første verset er over, rundt 0:34. Sangerne synger med samme mørke klangfarge, tonekvalitet, med luft som stemmeeffekt. De synger på samme vokaler i mønsteret «o-o, o». I det første refrenget (0:50) er det også partier der de resterende stemmene smelter sammen som en enhet. De synger på samme tonekvalitet, klangfarge og vokal, «a». Gruppen jobber også med å samles rundt det like gjennom å ha utarbeidet et felles begrepsapparat. Dette var et behov denne gruppen hadde da medlemmene kommer fra ulike musikalske bakgrunner. Gruppen består av medlemmer som har et spenn i den musikalske bakgrunnen som blant annet strekker seg fra soul, jazz, folkemusikk, klassisk og visesang.¹⁴

Som gruppe er Pitsj kjennetegnet ved blant annet homogenitet.¹⁵ Samtidig utnyttes de ulike sangernes individuelle klang. Benedikte forteller:

E: Er det med alles individuelle klang noe dere jobber mye bevisst med?

B: Ja, det er det. Av og til hvis vi jobber med et parti, så kan det sånn «Åh, Ane får til det så fint, nå prøver vi alle å gjøre det sånn, få høre på deg Ane». For da kan det være en effekt, og veldig fint at alle får til hennes klang. Sånn kan vi jobbe med alles klang. Men vi legger oss veldig sjeldent opp i hvordan noen gjør en lead. Og mange steder synes vi det er superfint at vi får frem at vi er forskjellige stemmer.

Ved å tilpasse seg og etterligne andres klang og særpreg brukes det som musikalsk effekt. Hun forteller også om hvordan de mange plasser søker å få frem de individuelle særpregene i de ulike stemmene. Videre kan Benedikte fortelle om hvordan gruppen jobber frem likhet i stemmene:

B: Du må justere det hele tiden til å være en del av et felles akkompagnement. Hvis man er tre kompestemmer så skal man jo på en måte utgjøre et felles instrument. [...] Hvis ikke arrangementet er skrevet sånn at selve ideen til arrangementet er at vi har forskjellige lyder. De aller fleste arrangementer har jo en idé på et sound. Og da må man jo tenke instrumentalt sammen fordi man må lage en felles klang, en felles lyd og felles dynamikk. Ja, et *felles instrument* som skal kompe. Men ikke som imitasjonen av et virkelig instrument, det er mer å lytte seg frem til at det låter organisk og sammen.

Når målet er at gruppen skal ha en felles klang og felles lyder opplever Benedikte at hver enkelt må justere sin egen klang inn mot resten slik at det fungerer som en helhet. Hun ser på det som om de da søker å være et felles instrument, noe som bringer oss tilbake til Ruuds poeng om at man synkroniseres mot en kollektiv tilstedeværelse (Ruud 2013, s. 188). Ut fra informantens utsagn ser vi at det dreier seg om at hver enkelt må justere seg inn på å låte samlet. Dette kan tolkes som om det ikke er snakk om at én sanger må gi slipp på sin stemmes særpreg for å etterligne en annen sanger på hennes premisser. Snarere synes det være slik at man i fellesskap skrur sine stemmer sammen. Slik tilpasser man seg en helhet i fellesskap, og den enkelte sanger kan dermed ha en følelse av å ikke gi slipp på sin egen individualitet. Sammensmeltingen av stemmene kan man høre i flere av Pitsj sine låter.

¹⁴ Informasjon fra tidligere i intervjuet og www.pust.org

¹⁵ <http://www.pitsj.no/om-pitsj.html>

I låten «Verden av i går» fra albumet *Gjenfortellinger* kan man spesielt i versene (ca. 0:30) høre hvor godt sangerne har evne til å smelte sammen (Pitsj 2009). Her synger tekstformidleren melodien mens de andre resterende stemmene synger underlaget. Dette underlaget er preget av makeløs presisjon. Lydene i kompet er like, og klangen er så godt blendet at stemmene mange plasser flyter sammen til en felles strøm av lyd. I Pitsjs versjon av låten «Forventning» brukes vibrato på alle stemmene utenom tekstformidleren som synger melodien og den mørkeste stemmen som som regel holder tonene (Pitsj 2009). Bruken av vibrato er en effekt gruppen bruker med inspirasjon fra lyden av et orgel. Resultatet av dette er at disse vibrerende stemmene flyter mer sammen, og blendes. Siden alle disse stemmene har den samme vibratoen oppleves de også som en enhet, som en flerstemt vibrerende lyd. De vibrerende stemmene gir en urolig og litt nervøs følelse og ramme for temaet. Det triste budskapet i teksten med kvinnens forberedelse og venting på sin kjære kommer ekstra godt frem gjennom iscenesettelsen av stemmene. Tekstformidleren synger:

En fin flaske vin står kald, og hvit konvall er nylig hentet inn.
Jeg har tørket bort alt støv og raket løv, men det er mye vind.
Kanskje er du kald, i alle fall skal du få te når vi har spist.
Jeg har ny madrass med bedre plass enn da du var her sist.
Men hvis du er trøtt i kveld, slik jeg er selv, skal du få sove ut.
Jeg vil våke da, så jeg kan ta i mot deg når det gryr av dag.
Og i morgen vil jeg være til, for deg og ditt behag.
Så hvorfor står vin av is å venter?

På tekstformidleren er det lagt på lite klang, og med den tørre vokallyden kommer sangeren svært godt frem i lydbildet. Tekstformidlerens stemme oppleves som nær og intim, akkurat som budskapet, fordi man kan høre de tørre munnlydene og konsonantene ekstra godt. Slik kommer tekstformidlerens personlige karakter spesielt godt frem, og står i kontrast til det sammensmeltede akkompagnementet. Anja forteller også om hvordan de noen gang har strekk der målet er å på ulike måter høres like ut:

E: Hvordan synger du instrumentalt?

A: Nei, jeg synger linjer for eksempel, sammen med saksofonisten. Og da blander jeg jo meg inni bandet. Også går jeg ut av det etterpå. Og det skjer jo ofte i Pitsj også. At man har strekk der man skal være helt like i klang og dynamikk, og så skal det endre seg.

Som informantene fra begge vokalgrupper forteller, jobber de altså både med den enkelte sangerens individuelle særpreg og også med å samle stemmene rundt et fellessuttrykk der man høres samlet ut. Dette avhenger av hvilket uttrykk man søker å oppnå. Slik er det rom for den enkelte sin stemme. Det er også et behov for at sangeren evner å tilpasse seg andre der det trengs. Når målet er å høres like og samlet ut kan man tenke seg at det dreier seg om å legge vekk noe av sin egen syngemåte og personlige klang. Gjennom et behov for å smelte med de

andre sangerne altererer man sin egen klang for å ikke skille seg ut blant de andre. Denne sammensmeltingen og tilpasningen av klang er interessant å observere i lys av Roland Barthes' begrep «grain». Ifølge Barthes finnes det en individuell kvalitet i noen stemmer som gjør at de treffer lytteren (Barthes 1977, s. 181). Som tidligere sagt, kan det synes som om stemmen signaliserer personen bak i mye større grad enn andre instrument (Frith 1998, s. 191). En hver stemme har sin egen individuelle klang og tonekvalitet. Dermed kan det være et behov å tilpasse lyden for at uttrykket skal høres mer balansert og felles ut, slik observert i akkompagnementet i låten «Forventning». Dette kan muligvis sees på som et arbeid med mer eller mindre grain. Som vi så i «Forventning», kan likhet og ulikhet i stemmene brukes metodisk og som en del av iscenesettelsen som skaper et skille mellom tekstformidleren og akkompagnementet. Likevel betyr ikke en slik alterering nødvendigvis at man gir slipp på sin individualitet. Ifølge informantene jobbes det også med å få frem at det er ulike stemmer tilstede. Dessuten kan man i informantenes utsagn lese at det med å samle stemmene ikke handler om at sangeren skal synge på en totalt annerledes måte. Det handler om at hver enkelt lytter seg inn i fellesskapet, og at sangerne justerer seg sammen i lag. På denne måten oppnår man en kollektiv balanse som gruppe. Hvert individ utgjør en del av et felles uttrykk på et vis som føles riktig. På denne måten er det å synge med likhet eller blend på en og samme tid en musikalsk og sosial prosess. Slik Goosman også fortolket det i relasjon til doo-wop.

Det sosiale er altså av direkte betydning for det musikalske samspillet. Som Ruud poengterer har musikk kraft til å etablere sterke fellesskapsfølelser og nære relasjoner medlemmer i mellom (Ruud 2013, s. 42). Dette kan også spores i informantenes syn på hvordan det musikalske fellesskapet gruppene tilbyr skaper motivasjon for deltakelse. Som Anne Hilde sier:

E: Hva er det som er motivasjonen din for å synge i vokalgruppe?

AH: Nå er det mye det der fellesskapet som vi har. Jeg vet at det er viktig for meg. Jeg kan jo tro at jeg er lei noen ganger, men det er viktig for balansen i livet mitt. Nå blir det litt eksistensielt, men det er litt sånn. For å ha det bra trenger jeg penger og å få lov til å utfolde meg kunstnerisk, og på et tilfeldig vis så har det blitt vokalgruppe. Det kunne sikkert like gjerne vært et band, eller et kor. Men nå er det helt umulig å snu. Jeg kunne aldri startet noe annet nå. Det er veldig snålt. Så da er det sånn, enten så fortsetter jeg med dette, eller så slutter jeg. For det går ikke an å finne noe som kan erstatte det.

At gruppen sees på som uerstattelig, kan leses som et vitnesbyrd på en sterk samholdsfølelse, og en sterk tilknytning til gruppen. Det kan også sees i sammenheng med de tidligere uttalelser om det delte ansvaret i gruppen, om støtten og synkroniseringen man opplever i musiseringen, og opplevelsen av å være et viktig individ i en musikalsk helhet. Gjennom de musikalske prosessene skapes en forståelse for de sosiale relasjonene mellom medlemmene. Ut i fra disse faktorer er det etablert en samhörighetsfølelse. Samhörigheten har blitt en viktig

opplevelse for informanten. Den samme bakenforliggende motivasjonen kan man også se hos

Benedikte:

Og en motivasjon til for å synge i vokalgruppe er jo at det er utrolig hyggelig da! Hehe! Det er alltid sånn at de gangene vi er litt umotiverte så møtes vi likevel og drar fra hverandre med mye mer energi. Vi har jobbet sammen lenge og vært igjennom så mye sammen. Vi har hatt perioder hvor det har vært vanskelig, både individuelt og i gruppa, og da kommer man jo gjerne ut på den andre siden og er enda nærere venner.

Ved å ha arbeidet sammen over lengre tid har man vært igjennom opp- og nedturer, både som gruppe og individuelt, og dette synes å gjøre samholdet til gruppen enda sterkere. Gjennom felles opplevelser kan man lese at det etableres et sterkt fellesskap, sterke bånd og en tilhørighet til gruppen. Fellesskapsfølelsen ser vi også hos Anja:

E: Hvordan tenker du betydningen av det sosiale mellom dere for musikken? Har det noe å si?

A: Ja, det sosiale fungerer jo bra, og vi har det bedre musikalsk når vi er gode venner. Og vi har jo opplevd dårlig stemning, det er jo fem sterke meninger. Men jeg synes at vi er flinke til å være lydhøre for hver enkelt sine ideer og stemme [...] Også er det jo sånn at det blir et veldig godt samhold når man har en opplevelse av at vi gjør noe veldig fint.

Det sosiale fungerer altså også som en motivasjonsfaktor. Gjennom musikken skapes sterke bånd. Sangerne opplever å bli nærere venner av å ha jobbet lenge sammen, og vært igjennom mye. De opplever at det blir et veldig godt samhold når man har en opplevelse av å gjøre noe fint sammen, og at det ikke går an å finne noe som kan erstatte akkurat den gruppen. Det sosiale og det musikalske kan slik synes å være en dynamisk duo som både påvirker og er avhengige av hverandre.

Konklusjon

Som beskrevet innledningsvis i dette kapittelet er musikalsk praksis sosial interaksjon, og gjennom dette kapittelet har vi sett hvordan det musikalske og sosiale synes å stå i symbiotisk relasjon til hverandre. Dette gjelder både strukturelle, samspillsrelaterte, stilmessige og stemmebruksmessige moment. Sangerne møtes i musikken som en gruppe individer med egne sosiale og musikalske behov og verdier. I det musikalske samspillet ligger spesifikke musikalske behov. Dette fører til etablering av visse interaksjonsformer, prosesser og teknikker som flat struktur, blend og samstemthet. Interaksjonsprosessene har betydning for den musikalske utviklingen og det klingende resultatet. Samtidig skaper interaksjonsprosessene en forståelse av den individuelle sangers rolle i fellesskapet, sosiale relasjoner mellom medlemmene og kollektive verdier. Dette får igjen betydning for forståelsen og utarbeidelsen av musikalske behov, interaksjonsprosesser og musikk. Det sosiale samspillet og de sosiale verdier i gruppene har slik betydning for den enkelte sanger, for musikken og for fellesskapet.

Å utøve musikk sammen kan, som Ruud poengterer, resultere i nære relasjoner. Ved å støtte hverandre i musikken kan også følelsen av å være sosialt tilstede for hverandre forsterkes, slik Goosman også understreker. Gjennom sterke musikalske opplevelser av å være kollektivt tilstede i musikken, kan en vi-følelse etableres som en gruppeopplevelse som både kan være motiverende og genererende for fellesskapsfølelsen. Fellesskapet skapes av musikalsk praksis og forenes av delte verdier, en enighet i en grunnfilosofi som både gagnar den enkelte sanger og fellesskapet. Gjennom gruppens grunnfilosofi om flat struktur, der det musikalske og administrative ansvaret deles, skapes rom for individet i fellesskapet. Samtidig skapes det også rammer for fellesskapet som helhet, og dette plasserer det innenfor en kulturell sammenheng. Hver enkelt sanger kan være en musikalsk skapende drivkraft og kreativ bidragsyter. Dermed presenteres de som likestilte sangere i musikken, og i gruppen som sådan. Likheter synes slik vi har sett ikke være synonymt med subjektets underkastelse, men handler snarere om en kollektiv tilpasning. Den enkeltes «jeg» får høres, ikke bare «vi».

Det er altså flere prosesser i gruppene som på en og samme tid både er musikalske og sosiale. Disse prosessene kan i virkeligheten foregå samtidig, og er ikke alle like adskilt og avgrenset til seg selv. Det er ikke slik at det ene nødvendigvis har skapt det andre. Prosessene kan gå side om side og utvikle seg samtidig og med hverandre. De ulike musikalske og sosiale prosessene har betydning for hvordan den enkelte sanger opplever samspillet og interaksjonen mellom medlemmene. Det har også betydning for hvordan de forstår sin egen rolle i gruppen og musikken. Slik bærer prosessene ulike former for mening for den enkelte sanger.

3. I spenn mellom den tradisjonelle sangerrollen og sangerrollen i gruppe: Stemmen og sangeridentitet

I musikk preges stemmebegrepet av mangfoldige tolkninger, fordi det kan åpne for at man kan høre flere talende stemmer. En av stemmene man kan høre er komponistens. Som Simon Frith understreker er komponistens stemme den stilistiske identiteten og personlige kvaliteten hos den enkelte komponist:

And this last definition of voice, as the stylistic identity of the composer, is undoubtedly the dominant definition of 'voice' in classical music criticism: a Schubert song is a Schubert song, regardless of whose words he has set to music and which singer is singing them (Frith 1998, s. 184).

Dog kan man i realiteten høre flere talende stemmer i musikk. Denne mangesidige karakteren diskuterer Edward Cone i sin bok *The Composers Voice* fra 1974. Ifølge Cone kan musikk med sang være spesielt interessant i studiet av ulike talende stemmer i musikk. Dette fordi en stemme gjerne medbringer ord og tekst som kan gi mer informasjon om komponistens intensjoner. Som eksempel bruker Cone lied, som han kaller «art song». Dette for å beskrive komposisjonsformen der et dikt er satt til en komponert vokallinje med et fullt utskrevet og gjennomarbeidet instrumentalt akkompagnement (Cone 1974, s. 5). Gjennom Schuberts «Erlkönig» eksemplifiserer Cone hvordan man kan høre narrativets «jeg», protagonisten, sangerens fysiske stemme, poetens stemme gjennom lyrikkens form, komponistens stemme i akkompagnementet, og i det helhetlige bildet. Han forespeiler også alternative lesninger som henviser til det komplekse forholdet mellom ulike roller sangeren spiller, samt relasjonen mellom sangeren og akkompagnementet (ibid., s. 5–13).

Når en komponist tonesetter et dikt, hevder Cone at man kan tenke at det ikke lenger er poetens stemme man hører, men komponistens. Dette fordi komponisten gjør diktet til sitt eget gjennom musikken. Slik kan komponistens lesning av diktet inkorporeres som en del av hans musikk, og gjennom musikken skapes ny mening (Cone 1974, s. 19). Dette kan også sees i relasjon til stemmen. Som Cone poengterer utnytter man i sang alle de følelsesbaserte nyanser som stemmen kan uttrykke, som ofte foregår relativt ubevisst når man snakker. Den klassiske komponist gjør musikalske valg som omhandler hvordan musikken og ordene skal artikuleres. Gjennom dette bestemmes hvilke nyanser i stemmen som kommer frem i musikken. Ved å sette tempo, gjøre musikalske fraseringer, betoning og lignende påvirker dette hvordan lytteren hører stemmen (ibid. s. 33–35). Som lyttere hører man både på teksten, og hvordan denne teksten formidles. Slik er nyansene stemmen uttrykker av betydning for hvordan man forstår teksten og musikkens mening. Med i dette bildet er også den musikken

som konstrueres rundt og bak stemmen, som på ulike måter bidrar til å skape mening.

Frith forteller om hvordan man også kan høre ulike stemmer i populærmusikk. Man kan høre den fysiske stemmen som produserer lyden, tekstens protagonist, forfatteren av tekstens stemme og den som har skapt musikken sin stemme. Dog hevder Frith at stemmen man primært hører i populærmusikken er den ekte, materielle sangstemmen. Noe av bakgrunnen for dette er antakelsen om at denne sangeren uttrykker sine personlige følelser gjennom stemmen, mens den klassiske sangeren i større grad er bundet av notebildet og sangideologi. Slik står populærmusikksangeren friere til å uttrykke seg, skjønt det også her er konvensjoner og normer knyttet til visse sjangre. Dette utsagnet kan selvsagt diskuteres, da en klassisk sanger også vil fortolke musikken på sin egen måte og slik skape et nyansert uttrykk. Sangerens evne til å uttrykke troverdige følelser er også svært viktig her. Tanken her er dog at populærmusikksangeren i større grad enn den klassiske kan velge selv hvordan hun/han ønsker å artikulere stemmenyanser for å fremme sitt ønskede budskap. Her kan det gjøres friere valg, og man kan ta mindre hensyn til komponistens intensjoner, korrekte toner, tempo, karakter og lignende. Hvem som har skrevet musikken er slik ikke like viktig i populærmusikk, og her er det sangeren som selv bestemmer hvilke nyanser som skal vektlegges (Frith 1998, s. 184–187). Med i dette bildet er dog også ulike lyttekulturer knyttet til de to områdene, kunstmusikk og populærmusikk. Kulturen rundt kunstmusikken oppfordrer oss delvis å lytte og tenke gjennom komponisten. Slik leses den nedtegnede musikken som tekst, snarere enn å lytte mer direkte til selve fremføringen av den slik man gjerne gjør innen populærmusikk. Som vi har sett kan vokalgruppene Pust og Pitsj plasseres mellom de to sidene kunstmusikk og populærmusikk. Begge grupper har stor variasjon i musikalsk materiale, og utøver musikk som både kan konnotere mer populærmusikkrettede former og kunstmusikkformer.

På bakgrunn av dette kan vi se hvordan opplevelsen av stemmebegrepet er komplekst. Som Frith poengterer kan sangstemmen uttrykke to ulike typer mening. Med stemmen kan man bære lyd, toner og gjøre ekspressive gester. På den andre siden kan stemmen bære språk, tekst og ord, og slik formidle, uttrykke og fortelle. Som Frith sier: «The issue is not meaning (words) versus absence of meaning (music), but the relationship between two different sorts of meaning-making» (Frith 1998, s. 186–187). I likhet med Cone mener altså Frith at meningen i musikken er å finne i forholdet mellom de ulike elementene den er oppbygd av. Frith fokuserer her spesielt på hvordan de ulike stemmene kan tale simultant.

Fokus på forholdet mellom elementene i musikken som sammen iscenesetter stemmen og skaper mening, ser også Serge Lacasse nærmere på i sin doktorgrad fra 2000 *Listen to My*

Voice: The Evocative Power of Vocal Staging. Her undersøker Lacasse hvordan iscenesettelsen av stemmen – gjennom teknologiske effekter som han kaller «vocal settings», her kalt vokal modus– har makt til å skape narrativ mening i musikk. Ifølge Lacasse representerer begrepet vokal iscenesettelse den helhetlige konstruksjonen. De vokale moduser omhandler spesifikke valg i forbindelse med stemmelyd som ligger til grunn for det helhetlige. Lacasse kategoriserer iscenesettelsens virkemidler inn i tre kategorier som alle har korresponderende vokale moduser. Den første kategorien kaller han «spatialisation», og denne inneholder tre underkategorier: «environment», «stereo location» og «distance». Her dreier det seg kort sagt om opplevelse av miljøet stemmen er plassert i, plassering av stemmen i lydbildet, og om opplevelse av stemmens nærhet og avstand. Den andre kategorien kaller Lacasse «timbre modifications». Her er det snakk om stemmeeffekter, og manipulasjon av tone- og lyd kvaliteten. Den tredje kategorien bærer navnet «temporal manipulations», og her dreier det seg om manipulasjon av stemmen som altererer toners lengder og varighet. Som Lacasse selv påpeker kan kategoriene gripe over i hverandre, og henge sammen. Til sammen utgjør alle vokale moduser den totale iscenesettelsen, og skaper og konnoterer mening i fellesskap (Lacasse 2000, s. 168).

Denne tilnærmingen er det dog mulig å bruke for å belyse hvordan vokalgrupper også iscenesetter sine musikalske uttrykk gjennom ulike akustiske manipulasjoner og tilnærminger til stemmen. For at dette skal gi mening må innholdet i begrepet dog utvides, noe Lacasse selv også åpner for. I Lacasses avhandling innebærer vokal iscenesettelse teknologisk manipulasjon av stemmen. I denne oppgaven innlemmes også akustisk stemmemanipulasjon, og dette vil være hovedfokus her. På denne måten kan deler av Lacasses vokale moduser også sees i relasjon til Goosmans stilaspekt. For Goosman handler stildelen om artikulasjon av materialet, og valg og bruk av uttrykksmetoder (Goosman 1997, s. 85). Som diskutert i kapittel 2, inngår metodisk bruk av stemmelikhet – blend – under Goosmans stilaspekt. Stilaspektets brede definisjon åpner for at man kan ilegge det flere aspekt knyttet til valg og bruk av uttrykksmetoder. Slik kan det utvides for å romme artikulasjonsmetoder, -teknikker og praktiske valg som er fremkommet i denne oppgavens innsamlede datamateriale. Eksempelvis kan artikulasjonsteknikker omhandle hvordan man bruker stemmen som instrument gjennom stemmeeffekter, klangfarger og tonekvaliteter. Dette kan sees i relasjon til Lacasses «timbre modifications» selv om det her vil være snakk om akustisk manipulasjon av stemmen.

Tonekvaliteter, klangfarge og stemmeeffekter sees i sammenheng med Cathrine Sadolins sangmetodikk presentert i hennes bok *Complete Vocal Technique*. Her beskriver hun

fire hovedfunksjoner man kan synge med, og tonekvaliteten endres ettersom hvilken av disse man bruker (Sadolin 2012, s. 81–83). Sangerne kan synge i «nøytral» funksjon. Dette gir ofte en mykere og åpnere tonekvalitet, da denne funksjonen er ikke-metallisk.¹⁶ I nøytral funksjon kan man synge med luft eller mer komprimert og uten luft. Videre kan man i varierende grad synge mer eller mindre metallisk. Den mildeste av de metalliske funksjonene er den halv-metalliske «curbing», som gir en litt kraftigere og mer komprimert tonekvalitet enn i nøytral. Curbing gir dog et mykere inntrykk enn de to hel-metalliske funksjonene «overdrive» og «edge». Overdrive gir en spissere tonekvalitet enn hos curbing, mens edge har en skarpere karakter enn overdrive. Sangere bruker gjerne disse funksjonene om hverandre og kan veksle mellom ulike funksjoner flere ganger i samme frase. Det vil derfor ikke spesifiseres hvilke funksjoner sangerne synger i, men heller fokuseres på opplevelsen av tonekvaliteten. Fra myk og nøytral (som kan innebære å synge med funksjonene nøytral eller curbing), til mer komprimert og skarpere (som kan stamme fra funksjonene curbing, overdrive eller edge). Med klangfarge menes tonens klangkarakter. Som Sadolin hevder kan alle funksjonene farges mørkere eller lysere (Sadolin 2012, s. 158). Videre kan man legge effekter på stemmen. Stemmeeffekter kan eksempelvis være bruk av vibrato, luft, skrik, knekk og bruk av knirk (Sadolin 2012, s. 177). Graden av teknologisk klang som er lagt på stemmene kan videre gi inntrykk av en tørr klang, eller en klang med lengre varighet. Dette endrer tonenes varighet og kan sees i sammenheng med Lacasses «temporal manipulations».

Artikulasjonsteknikker kan også omhandle hva man gjør med stemmelyden. Altså hvilken form man gir lyden fra stemmen. Man kan velge å artikulere en tekst som har semantisk meningsfullt innhold eller ord- og tekstlyder uten meningsfullt innhold. Man kan synge på vokaler eller på stemmelyder.¹⁷

Ved å gå vekk fra fokus på utstrakt teknologisk manipulasjon vil altså mye av innholdet i Lacasses kategorier utgå. Dette fordi mye av innholdet i Lacasses kategorier dreier seg om teknologisk manipulasjon. Slik eksisterer det ikke på samme måte i vokalmusikk uten utstrakt teknologisk manipulasjon. Dog kan noe av Lacasses kategori «spatialisation» leses i ulike musikalske strukturer. Hvor stemmen plasseres, og opplevelsen av dens nærhet eller avstand, kan henge sammen med dens plass i den musikalske strukturen. Slik kan man også lese sider av Goosmans strukturaspekt i relasjon til Lacasse.

¹⁶ Ikke-metallisk betyr at man synger med mindre grad av «twang». Twang skapes ved å gjøre epiglottistrakten mindre. De mer metalliske funksjonene innebærer å synge med mer utpreget twang på stemmen. Se også: <http://completevocalinstitute.com/cvresearchsite/description-of-twang/>

¹⁷ Med tekst- og ordlyder uten mening menes eksempelvis uttrykk som «do-do», «bara-chiki», etc. Kan sees i relasjon til det David Goldblatt kaller «nonsense syllables» (Goldblatt 2013, s. 105).

I forbindelse med vokalgrupper kan iscenesettelsesbegrepet brukes – ikke bare for å si noe om hvordan mening produseres – men også for å undersøke hva sangerne gjør i ulike funksjoner. Videre kan man gjennom å se nærmere på valgene som tas i iscenesettelsen få innblikk i forståelsen av stemmen som musikalsk instrument og størrelse i samsang. De valgene som tas når det gjelder artikulasjon av uttrykket er ikke tilfeldige. Forståelsen og bakgrunnen for praktiske valg er både en artikulasjon av ulike musikalske behov, estetiske preferanser og etiske problemstillinger. Dette gjelder også hvordan man tilnærmer seg stemmen som materiale og stemmebruken. Vokalgruppers uttrykk formes blant annet av hvilken tilnærming man har til instrumentet. I a cappella vokalgrupper har man bare stemmen som musikalsk materiale. Stemmen utnyttes derfor på ulike måter ut i fra hvilken sammenheng det er, og hva man søker å skape i musikken. Slik kan man gjennom å se nærmere på opplevelsen av tilnærming til stemmen, bruk av ulike stemmeeffekter, lydformer og tone- og klangbehandling få nærmere innblikk i hvordan sangerne anser sangstemmen som instrument. Og mer spesifikt; hvordan vokalgruppesangerrollen forstås.

Ved å se på funksjoner, ser man også på de sosiale relasjonene mellom sangerne i musikken. Hvordan den enkelte står i relasjon til de andre medlemmene er også med i opplevelsen av den enkeltes rolle som sanger. Som Frith hevder i «Music and Identity» fra 1996 får man gjennom musikken en forståelse av seg selv og andre. Musikken kan ifølge Frith produsere personer, og kan konstruere musikalske og estetiske opplevelser vi leser mening ut av ved å bære en subjektiv og en kollektiv identitet. Man kan også ikle seg ulike identitetsformer, og bytte på hvilke man vil bære (Frith 1996, s. 110–122). I vokalgruppene bytter sangerne på funksjoner og roller. Slik tar de del i et stort spekter av ulike musikalske og sosiale konstruksjoner som bidrar til deres helhetlige forståelse av vokalgruppesangerrollen. Dette gir gjenklang i Liz Garnetts uttalelse om at sangerne forstår sin egen rolle i fellesskapet gjennom sosiale og musikalske prosesser. Ved å plasseres i relasjon til andre sangere opplever man sin egen posisjon som sanger, både musikalsk og sosialt (Garnett 2005, s. 19).

I lys av disse perspektivene vil dette kapittelet ta sikte på å undersøke de ulike informantenes opplevelse og forståelse av sin egen musikalske rolle som sangere i vokalgruppen. Gjennom det innsamlede datamaterialet fra intervjuene er to områder avdekket i relasjon til dette. Disse vil presenteres gjennom dette kapittelet. Det første omhandler hvordan man forstår stemmen som materiale i vokalgruppekontekst, og hvordan praktiske og estetiske valg artikulerer denne forståelsen. Her vil den konkrete stemmebruken undersøkes, og bruk av stemmeeffekter, tonekvaliteter og klangfarger i musikken vil belyses. Det andre dreier seg om hvordan man forstår sangerrollens omfang, og stemmen som musikalsk

instrument, på bakgrunn av ens musikalske og sosiale funksjon i fellesskapet. Dette innebærer å se nærmere på musikalske funksjoner som sangeren kan ha i musikken. På bakgrunn av stemmens iboende kvaliteter og karakteristikk, samt musikkformatets strukturelle behov, iscenesettes stemmene gjennom tekniske valg og roller. Ved en nærmere undersøkelse av disse områdene skal vi se på sider av de musikalske og sosiale prosesser som danner forståelsen av vokalgruppesangerrollen i musikken.

3.1 Tilnærminger til stemmemateriale og stemmebruk

Som vi så i 1.1 gir ulike tilnærminger til stemmematerialet ulike sounds og uttrykk. Gjennom tidene har grupper som The Mills Brothers, Lamberts, Hendricks og Ross og Manhattan Transfer blant annet jobbet med et instrumentalt fokus i sin sang, gjennom konkret instrumentetterligning eller uttrykksformer som vocalese og scat. Slike utgangspunkt gir måter å synge på som reflekterer dette. Gjennom etterligning av instrumentlyder kan stemmene i ulik grad høres ut som instrumenter eller tydelig henvise til et konkret instrument i bruk av stemmen og arrangement. Andre vokalgrupper har grepet tak i musikken med en mer vokal innfallsvinkel. Med dette menes at det er mindre konkret etterligning av instrumenter i lyder, og heller fokus på å synge med en klar stemmelyd. Av grupper med vokalt fokus kan nevnes blant annet doo-wop-grupper som The Orioles, The Chantels, barbershopgrupper og mer moderne vokalgrupper som Trondheim Voices. Måten man velger å bruke stemmen på – enten dette er instrumentetterligning eller vokalt – skaper forskjellige musikalske uttrykk. Det skaper også ulike opplevelser av stemmen som instrument. Dette henger også sammen med sjanger og stil. Slik er de praktiske valgene rundt materialets utgangspunkt også musikalske, og gir uttrykk for estetiske valg og preferanser så vel som forståelse av stemmen.

Anja E. Skybakmoen kan fortelle om sin opplevelse av sin gruppes utgangspunkt for utnyttelse av stemmebruken:

E: På nettsiden skriver dere at dere ønsker å utnytte alt potensiale som ligger i fem jentestemmer. Kan du utdype dette?

A: Det er jo for eksempel mye i det arbeidet med å finne den fineste stemmefordelingen. Og så har vi som et mål å hele tiden å klare å gå litt utenfor det mest komfortable i hver stemme. Vi er jo fem stemmer som alle klinger fint, og det kan jo bli bare fint. Men det har vært viktig for oss å pushe det litt. Hvis vi skal nå en topp i en låt, et styrkegradklimaks, skal man virkelig slite seg dit. Slik at ytterpunktene blir store.

Potensialet i stemmene kan brukes ved å utnytte hver enkelt av stemme. Dette oppnås blant annet ved å utnytte de ulike stemmefordelinger, og å jobbe utenfor det mest komfortabelt i hver stemme. Slike tiltak brukes altså som verktøy som har konsekvenser for musikken og

uttrykket. I a cappella vokalgrupper skaper man uttrykket utelukkende ved hjelp av stemmer, og slik har det muligens potensial for å bli ensidig dersom man kun bruker begrensede måter å synge på. Hvordan gruppen utnytter stemmematerialet kan man eksempelvis høre i «Sofistikerte Frøken», Pitsjs fornorskede versjon av Duke Ellingtons «Sophisticated Lady» (Pitsj 2009). Her veksler gruppen på stemmeeffekter, tonekvaliteter, klangfarger og lydformer i et avansert og velkomponert arrangement. Fra 1:12–2:40 veksles det på hvem som synger teksten og har tekstformidlerfunksjon. Oftest bæres den av vekslende grupperinger på to og to. Teksten lyder som følger:

Fester, flyter, tester, nyter
alt du kan ta, nonsjalant.
Reiser, rømmer, drikker, drømmer
om en mann hele natten lang.

Før selve teksten begynner, innleder to stemmer med å synge ordene «fester flyter». Disse stemmene synger med en middels klangfarge, en nøytral tonekvalitet, og med luft som stemmeeffekt. I motsetning til denne korte innledende biten synges den komplette første frasen – «Fester, flyter, tester, nyter» – til å begynne med i en nøytral tonekvalitet, uten luft og med en mørk klangfarge. Volumet øker mot slutten av frasen, og på ordet «nyter» hører vi en mer «twanget» lyd enn tidligere i frasen. Dette dreier tonekvaliteten mot en skarpere og mer komprimert tone. De resterende stemmene i denne frasen synger i starten med en middels klangfarge i en nøytral tonekvalitet på vokalen «o», og uten luft. I takt med de to tekstformidlerne i denne frasen, økes volum mot slutten av frasen. På ordet «nyter» høres en mer komprimert tonekvalitet på vokalen «y». Neste tekstfrase «alt du kan ta» – som synges av to nye tekstformidlere – kommer som en kontrast til den første. Her synges det i en mykere nøytral tonekvalitet med lys klangfarge, og med luft. Ordet «nonsjalant» synges av én tekstformidler i en myk nøytral tonekvalitet med lys klangfarge, og uten luft. De resterende stemmene i denne frasen synger på ordlydene «da-da-o» i samme myke nøytrale tonekvalitet med en lys klangfarge, og med luft som stemmeeffekt. Den tredje frasen «Reiser, rømmer, drikker, drømmer» synges på lignende måte som den første komplette frasen, med en mørkere klang og uten luft. På det siste ordet «drømmer» høres igjen en mer «twangete» lyd hos tekstformidlerne som dreier tonekvaliteten mot en hardere og mer metallisk kvalitet. De resterende stemmene synger med en relativt komprimert tonekvalitet på vokalen «o» uten luft. Dette dreies mot en mer komprimert og lukket «a». Her synger de resterende stemmer med en lysere klangfarge enn tekstformidlerne. Den siste frasen som tekstformidlerne synger «om en mann, hele natten lang», synges derimot i en myk nøytral tonekvalitet med lys klangfarge, og

med luft. De resterende stemmer kommer inn og synger «natten lang» homofont med tekstformidlerne. Her har de resterende stemmer den samme klangfargen, tonekvaliteten og stemmeeffekten som tekstformidlerne. Gjennom å veksle mellom ulike klangfarger, tonekvaliteter og stemmeeffekter innad i låten på denne måten skapes variasjon, dynamikk og spenning i uttrykket.

Benedikte Kruse forteller også om vektleggingen av utnyttelse av stemmens potensial:

E: Dere skriver på nettsiden deres at dere ønsker å utnytte alt potensialet som ligger i de fem jentestemmene. Kan du utdype det?

B: Det har vært både det å prøve å ikke begrense oss til at vi har hvert vårt leie og hver vår stemmetype, men å prøve at alle skal utnytte mer av potensialet i stemmen. Vi prøver å utfordre hva slags lyder det er mulig å jobbe med i et komp, rett og slett lydeksperimentering. [...] Samtidig så vil vi jobbe med at ikke kompet skal ta plassen for melodien, det må hele veien balanseres. Men det med å tøye grensene, det handler for vår det om å tørre å bruke stemmen på veldig mange forskjellige måter.

Igjen kan man lese vektleggingen av at hver enkelt sangers stemme skal utnyttes i musikken. Ingen av sangerne skal begrenses til visse stemmeomfang eller musikalske roller og funksjoner. Sammen med dette, og ved å eksperimentere med stemmens uttrykkelsesmuligheter, jobber gruppen frem sitt stemmemateriale. Dette kan vi høre i gruppens musikk. I noen låter, slik som i «Sofistikerte Frøken», veksles det hyppig på stemme- og rollefordelinger, stemmeeffekter, klangfarger, tonekvaliteter og lydformer underveis. I andre låter kan det være én solist, og det kan fokuseres på ett klanglig uttrykk. Eksempelvis som i «Den andre kvinnen» der det er én solist og det primært brukes en myk og åpen tonekvalitet i de resterende stemmer gjennom hele låten (Pitsj 2009). Denne låten er også harmonisk enklere enn eksempelvis «Sofistikerte Frøken». Ved å velge ulike tilnærminger på disse måtene skapes det både variasjon innad i låter, og mellom de ulike låtene. Samtidig forteller Benedikte at det jobbes med balanse mellom de ulike valgene i det helhetlige uttrykket. Her kan vi se hvordan sangerne i fellesskap selv jobber frem mye av stemmelydene de ønsker å bruke, selv om gruppens arrangement ofte skrives av andre enn medlemmene selv. Dette kan vi sette i sammenheng med Friths opplevelse av at sangeren innenfor populærmusikken står friere enn sangeren innenfor den klassiske tradisjon til å velge hva hun ønsker å uttrykke i musikken. Dermed er ikke populærmusikksangeren bundet like strengt til regler. Slik er det sangerens stemme som er viktigst, og ikke komponistens. Anne Hilde Grøv forteller også om hvordan de tilnærmer seg stemmematerialet:

AH: Vi tenker veldig mye forgrunn og bakgrunn. Veldig mange grupper tenker at de er instrumenter på en måte. Der er ikke vi. Vi har aldri prøvd å etterligne et instrument. Men vi tenker at det skal være en groove. Ikke sånn tromme og bass-seksjon, vi jobber ikke sånn. Men fundamentet er jo på en måte grooveseksjonen, og så har man det akkordiske i midten, og solist eller koringen.

E: Det med å etterligne instrumenter. Hvorfor har dere valgt å ikke gjøre det?

AH: Vi har ikke noe behov for det bare. Et instrument er et instrument. Vi synes det er mye morsommere å utforske stemmen. For det ligger så ekstremt mye potensiale der. Og så har vi masse respekt for de

som er flinke til å etterligne det ene og det andre instrumentet, men for oss så har ikke det vært drivkraften. Og i det man har seks forskjellige stemmer så kan vi gå inn i en av stemmene og etterligne den alle sammen. I det alle gjør det på alle seks så er det plutselig et hav av muligheter av klanger og måter å frasere på som man kanskje vil gjøre på seks forskjellige måter.

Potensialet i formatet ligger, slik Anne Hilde ser det, i å utforske stemmen som stemme. Med seks ulike stemmer er det mye materiale som kan benyttes gjennom etterligning og bruk av de enkeltes klanger og fraseringsformer. Slik tar gruppen for seg av de enkeltes individuelle stemmesærpreget, og gruppens vokale tilnærming til stemmen reflekteres i musikken. I låten «Sagostunden» kan vi høre hvordan grupper leker med ulike typer tonekvaliteter, klangfarger og stemmelyder i et stemmeteknisk krevende arrangement (Pust 2007a). Denne låten begynner med en mannlig basstemme som synger en komprimert tone med en distinkt twang. Denne tonen formes og forandres i munnen gjennom ulike vokaler. Dette skaper ulike klangfarger og bringer frem ulike nyanser av åpenhet og skarphet i tonekvaliteten. Fra 0:07 kommer en nok en mannsstemme inn på kvinten over bassen. Her synges det med en lik komprimert tonekvalitet som hos bassen, og det jobbes på samme måte med ulike vokaler som gir et variert klingende utslag. Dog synger de to mannsstemmene individuelle stemmer og følger ikke et likt mønster for plasseringen av de ulike vokalene, tonekvalitetene og klangene. Fra 0:08 kommer den første kvinnestemmen inn med en lengre tone. Den andre kvinnestemmen trer inn i musikken rundt 0:11. Disse to kvinnestemmene synger toner, og kortere og lengre og melodilinjer om hverandre i en slags dialogstruktur helt frem til rundt 1:05. I hele dette partiet kan vi høre hvordan kvinnestemmene jobber med myke nøytrale tonekvaliteter, sterkere nøytrale toner, og mer og mindre metalliske tonekvaliteter. De benytter seg også av stemmeeffekter som luft, knekk og knirk. På denne måten skaper stemmene i denne delen spennende og særdeles varierte klanger gjennom å utnytte det vokale potensialet i stemmene.

Som Anne Hilde også forteller har gruppen aldri søkt å etterligne instrumentlyder, da hun heller opplever det som mer interessant å utforske disse nyansene som en stemme kan uttrykke. Slik løser de moment som rytme og groove gjennom stemmen, men uten å tenke etterligning av spesifikke instrument. Dette kan vi eksempelvis høre i Pusts versjon av Cyndi Laupers poplåt «Time After Time» (Pust 2007a). Tekstformidlerrollen bæres av samme sanger hele låten igjennom. I de siste refrengene – fra og med 3:31 – skapes rytme og groove i de resterende stemmene gjennom den musikalske strukturen og teksturen, gjennom bruk av konsonanter, ordlyder og lyder. Her synger eksempelvis bassen en basslinje med lyder som «tsjuk» på det andre slaget, og «ka» på det fjerde. Foruten en av sangerne, som synger en nedtonet understemme med lik tekst som tekstformidleren, synger de andre ulike linjer og

figurer som utfyller hverandre og det harmoniske forløpet. Her synges det på «do-do», og konsonanten «d» og bevegelsene i stemmene skaper rytmikk og groove. Gjennom mulighetene som ligger i stemmens potensial, ansees ikke etterligning av instrument å verken være nødvendig eller like interessant. Slik opplever Anne Hilde at de heller søker å skape uttrykket med utgangspunkt i å tenke stemmen som stemme. Dette fokuset kan vi også se hos Anja:

E: Kan du utdype ang. det som er forskjellen på det å synge instrumentalt og det å imitere et instrument?

A: Ja.. La oss si at man vil høres ut som en trompet, da ville jeg jo jobbet helt annerledes med klangen min. Jeg ville jobbet spissere, tatt bort mer luft. Valgt en annen vokal. Så sånt sett så tenker jeg at det å synge med stemmen sin sånn hel uparfymert, altså at det er en stemmelyd, det er en veldig annen ting enn å gå inn å tenke at nå skal jeg høres ut som (synger) «Nå skal jeg være en gitar».

E: Er det en annen fokus da?

A: Ja, det tror jeg egentlig det er.

Ved å etterstrebe etterligning av instrumentlyd oppleves det altså som om man vil tilnærme seg stemmen på en annerledes måte enn når man velger en mer vokal innfallsvinkel. Det kan innebære å velge andre lyder og klanger. Dermed kan det å bruke stemmen med fokus på at det er en stemme som lager stemmelyd gi et annet estetisk og klingende uttrykk. Dette utdyper Anja videre:

A: Og der syns jeg jo forskjellen mellom å utnytte det potensialet fremfor å skulle etterligne noe, den forskjellen blir jo da ganske stor. Og i Pitsj, så har vi jo ikke vært så veldig på å etterligne noe særlig. Vi har jobbet bare med tolkninger av låter. Bare gjennom å tenke at stemmen er stemmen. Den er ikke en trompet, den er bare stemmen. Og det er en del av det å utnytte potensialet i stemmene. På det lille, hva man kan få til med stemmen egentlig. Sånt sett så tror jeg vi har potensiale til å gå mye lengre enn det vi har gjort til nå. Og det er det som hele tiden er en kul drivkraft med Pitsj også.

Igjen sees det på som grunnleggende å tenke at stemmen er en stemme, og ikke imitasjon av et annet instruments lyd. I eksempelvis «Lerkefugl» kan vi høre gruppen synge jazzstandarden «Ladybird» med norsk tekst i et spennende og komplekst arrangement (Pitsj 2009). Følgelig kan låten sees i relasjon til vocalese, tradisjonen der nyskrevne tekster settes til det som i utgangspunktet er instrumentallåter (jf. 1.1 i denne oppgaven). Selv om låten i utgangspunktet er en instrumentallåt, er Pitsj' tolkning vokal i karakter. Med dette menes det at man hører låten som artikulert av sangstemmer, og ikke av stemmer som etterligner konkrete instrumentlyder. Ved å ha et vokalt fokus kan stemmene skape klanger og mening gjennom ren stemmelyd. Slik får tolkningene av låtene en annerledes sound og karakter enn om det hadde vært fokus på å høres ut som konkrete instrument. Dette kan også Benedikte berette om:

E: Dere vil ikke høres ut som et band mener du?

B: Nei. Altså, ikke at det er sånn «Oi, de klarer å lage pianolyder». Vi har jo selvfølgelig noen lyder på noe som man kan si at ligner på en gitar eller et orgel. Men det har ikke vært målet. Målet har vært å bare dyrke et sound som vi syns er fint.

Gjennom sin lyd- og stemmeeksperimentering har gruppen skapt ulike uttrykk i musikken. I låten «Forventning» kan man eksempelvis få assosiasjoner til et Hammond-orgel. Dette fordi de resterende stemmene bruker vibrato, og slik etterligner orgelets karakteristiske vibratoeffekt (Pitsj 2009). Her er det dog ikke nødvendigvis en konkret etterligning av orgel man opplever, men kanskje snarere en kollektiv bruk av en karakteristisk type klang. Dette fordi man kan høre tydelige menneskestemmer som synger med effekten vibrato, og ikke nødvendigvis karikert imitasjon av et annet instruments helhetlige sound. Strukturen kan også spille inn i dette bildet. De resterende stemmene opererer i store deler av låten med en polyfon struktur, og de individuelle stemmene beveger seg i egne linjer. Slik hører man ikke synkrone akkordstrukturer som imitasjon av orgel spilt av en pianist eller organist. I låten «Tanta til Beate» hører vi de resterende stemmene synge rytmikk og groove i stil med den originale låtens gitarspill (Pitsj 2006). Likevel oppleves det som svært vokalt, og man hører stemmer som synger denne rytmikken heller enn som etterligning av et instrument, henholdsvis gitar. Slik reflekteres Benediktes utsagn om at etterligning ikke er målet, og understreker tankene om stemmen som materiale.

Gjennom å velge et vokalt utgangspunkt istedenfor instrumentetterligning kan gruppen jobbe detaljert med de nyansene stemmen kan uttrykke. På denne måten kan man få frem alt potensialet som ligger i den menneskelige stemmes lyd. Cone refererer til dette som en del av det meningsskapende i forholdet mellom musikk og stemme. Dette gjenspeiles i gruppenes bruk og utnytting av stemmeeffekter, klangfarger og tonekvaliteter. Det vises også i valg av artikulasjonsformer som tekst, ord, vokaler og lyder. Hvordan man ser på stemmematerialet er av betydning for hvordan musikken blir klingende. Den praktiske fremgangsmåten og valgene som tas i forbindelse med stemmebruken er slik også estetisk, og har direkte betydning for hvordan uttrykket låter.

I utsagnene om tilnærmingen til stemmematerialet kan man gjenfinne aspekt av de sosiale verdiene diskutert tidligere. Informantene opplever å arbeide med å tøye grensene i stemmen slik at man utnytter alt materialet og mulighetene som ligger i hver enkelt medlems stemme. Slik begrenses ingen av sangerne av noen avklarte ideal eller regler, og kan bidra til det helhetlige musikkuttrykket med sine særpreg. Gjennom å etterligne andre typer lyder vil man også kanskje høre mindre av de enkeltes særpreg, da man heller relaterer det man hører til den lyden stemmen imiterer. Gjennom gruppenes tilnærming kan den enkelte sangers stemme få høres, og den enkeltes særpreg kan bidra direkte i musikken ved at man bruker det som musikalske effekter.

Dette kan leses i relasjon til Friths syn på den personlig ekspressive stemmen i populærmusikken (Frith 1998, s. 186). Slik kan det som tilsynelatende reflekterer sosiale verdier også henvise til konvensjoner og normer knyttet til den populærmusikksyngende sanger. Man kan både ønske at den enkelte sangers personlige stemme skal få høres, og ikke som etterligning av en annen lyd, så vel som at det underliggende kan være en forventning eller forståelse som ligger i populærmusikken som sjanger. Slik kan valget om å fremvise stemmene som stemmer også sees i sammenheng med etiske undertoner. Dersom vi tar utgangspunkt Friths tanke om at populærmusikksangeren ofte forventes å være personlig ekspressiv, vil en åpenbar etterligning av et annet instrument muligvis kunne bryte med opplevelsen av sangeren som troverdig og ekte. Middleton trekker frem hvordan stemmen er sterkt knyttet til mennesket, og at manipulasjon av stemmen slik kan være vanskeligere å godta som ekte enn manipulasjon av andre instrumenter (Middleton 1990, s. 262). Som Frith sier hører man ikke bare en person gjennom stemmen. Man lytter også til stemmens troverdighet. Hva som ansees som troverdig vil være basert på konvensjoner og slik variere fra sjanger til sjanger (Frith 1998, s. 197). Vi har dog sett hvordan vokalgrupper opererer innenfor ulike sjangre, og gruppene i dette tilfellet jobber også med ulike former for sjanger og stil. Likevel kan mye av musikken plasseres innenfor den bredere populærmusikken, og på denne måten kan slike aspekter virke inn, både bevisst og ubevisst. Selv om informantene i utgangspunktet tenker vokalt, jobber de med musikalske funksjoner som i større grad enn i andre sangerroller kan sees på som instrumentalt fungerende.

3.2 Opplevelsen av sangerrollens omfang: Sangeren mellom det sanglige og det instrumentale

Som tidligere nevnt diskuterer Simon Frith hvorvidt stemmen kan være instrumental (jf. 1.2). Han hevder korister er den mest instrumentale funksjonen en sanger kan ha, da de her ofte synger repeterte fraser av solistens tekst og dermed fungerer som rytmiske og harmoniske element. Likevel hevder Frith at man ikke kan høre sangerne i denne sammenhengen som ren lyd, fordi man alltid vil høre noe om kroppen bak stemmen. Stemmen står slik oftere enn hos andre instrumenter i større grad som symbol på personen bak (Frith 1998, s. 187–191). Dermed avskriver Frith at sangeren kan være instrumental på samme måte som andre instrument. Samtidig skaper mikrofonen muligheten for at sangeren kan dominere over andre instrumenter i lydbildet. Slik kan man ofte høre sangeren som en lydstrøm avskilt fra de andre lydkildene og musikken. Dermed kan man se dette forholdet som en dikotomi. Som Frith

foreslår kan man på den ene siden av ligningen tenke at sangeren som bærer solistrollen med tekst og melodi står. På den andre siden finner vi instrumentalistene som bærer resten av musikken (s. 188–189). Det er dog interessant å se hvordan informantene selv opplever at de fungerer på en instrumental måte i musikken. Som Anja forteller:

E: Kan du fortelle om hvordan du opplever at forskjellen er mellom den tradisjonelle sangerrollen og sangerrollen i vokalgruppe?

A: Når jeg jobber med mine ting i mitt band, så jobber jeg veldig mye med det å både ta plass og gi plass. I hovedsak er det bandmedlemmene som komper meg, gitar, piano, trommer, bass. Og jeg har utarbeidet arrangementer sammen med bandet der vokalen ikke drukner i de andre instrumentene [...]. Mens for min del i vår vokalgruppe, så er jo jeg ofte den komp'eren som jeg jobber med i bandet mitt. Der er jeg litt på andre siden.

Anja har et band som spiller musikk hun skriver. Hun er den eneste sangeren i bandet, resten av medlemmene er instrumentalister. Som oftest komper de andre instrumentene henne. I siste setning sier Anja at hun som vokalgruppesanger opplever å ofte være «på den andre siden». Dette er et interessant ordvalg, som kan minne om den dikotomi Frith beskriver. I Anjas utsagn synes denne todelingen dog ikke å dreie seg om hvilket instrument man uttrykker musikken med, men snarere om funksjonen man har. Gjennom å kunne ha musikalske funksjoner som gjør sangeren til en del av arrangementet rundt solisten, kan man i større grad fungere som en slags instrumentalist. Dette kan vi høre i Pitsjs låt «Forventning» der de resterende stemmene synger uten tekst og bærer det musikalske underlaget som solisten synger oppå (Pitsj 2009). De resterende stemmene beveger seg rundt og bak solisten som dominerer over de andre stemmene i fokus i lydbildet. Her fungerer de resterende stemmene som harmoni og harmoniske progresjoner, puls og rytmisk driv. Dette er funksjoner som vanligvis er instrumentelle. Som diskutert tidligere i dette kapitlet (3.1) bruker de resterende stemmene i denne låten stemmeeffekten vibrato. Den dominerende vokalen i de resterende stemmene er «o», med unntak av basstemmen som tidvis synger «dom». Stemmeeffekten og vokalene som de har valgt å bruke skaper også et tydelig skille mellom solist og resten. Lignende sammenligning bruker også Benedikte i sin beskrivelse av vokalgruppesangerrollen:

E: Kan du fortelle om hvordan du opplever at forskjellen er mellom den mer tradisjonelle sangerrollen og sangerrollen man har i en vokalgruppe?

B: I vokalgruppe så må du tenke mer som et instrument. Ikke på lyden i seg selv, men på det at man komper. 4 av 5 vil alltid være noen som komper en annen.

Benedikte erfarer at funksjonen man har som sanger i vokalgruppe ofte er bygd rundt en solist som synger melodi og tekst. Dette gjør at hun opplever at man må tenke mer som et instrument. Følgelig ansees det man gjør å stå nærmere i relasjon til instrumentenes side i Friths dikotomi, men igjen handler dette om musikalsk funksjon og relasjon til solist. Ikke om

hvilket instrument man uttrykker det med. Anne Hilde kan også fortelle om hvordan sangerrollen i vokalgruppe oppleves som annerledes enn den mer tradisjonelle sangerrollen:

E: Du har jo en bred og allsidig bakgrunn, kan du beskrive hvordan du opplever at sangerrollen i vokalgruppe skiller seg fra den mer tradisjonelle sangerrollen?

AH: En av våre medlemmer sier det så fint. Han kaller seg ensemblesanger, og det er noe som ikke er så vanlig å høre. [...] Men jeg synes det er veldig vakkert. Fordi tradisjonelt sett så skal du liksom være solist, eller så skal du synge i kor. Men å sette fokuset på ensemblesangeren og hvilken kompetanse en ensemblesanger besitter.. [...] Jeg tenker at man er musiker på en helt annen måte. Man er *musiker*.

Anne Hildes utsagn om at man er musiker på en annen måte er interessant, og understreker at hva man gjør som sanger i vokalgruppe ofte innebærer å være en del av det musikalske på en annen måte enn sangere ofte er. Hun drar frem begrepet ensemblesanger som et begrep for å sette ord på sangerrollen i vokalgruppe. Sangerrollen i vokalgrupper erfares altså av henne som annerledes enn andre typer sangerroller, eksempelvis som i kor og som solist. Dette utdypes videre:

E: Du sa at man er mer musiker?

AH: Ja. Men hvorfor er man det? [*pause*] Går det an å si det? [*pause*] Jeg tror det dreier seg om ansvaret. I kor så er man jo flere på en stemme. Alle er viktige der også, men du er helt nødt til å ta ansvar for pitsj og time hele tiden i vokalgruppe. Hver enkelt må ha det, fordi hvis en er ute så ødelegger det alt. Sånt sett er man jo noe annet enn et band også. Du må jo gjøre noe av det i band også, men på en annen måte. Det er en enorm konsentrasjonsøvelse.

I vokalgrupper bærer man stemmen sin alene, og derfor er man avhengig av at alle sangerne er tilstede og gjør sin jobb. Man synger alene som solist også, men som Anne Hilde sier er det flere element i det kollektive man må være tilstede i som vokalgruppesanger. Dette er musikalske parameter som vanligvis kan tolkes langt friere hos solisten enn hos eksempelvis bassisten. Alle må være enige i disse, ellers faller samspillet sammen. Dette krever altså at sangeren er mer tilstede i flere moment av musikken enn en solistsanger gjerne er. I likhet med Anne Hildes utsagn over trekker også Benedikte frem opplevelsen av at sangerrollen i vokalgruppe skiller seg fra sangerens rolle i bandsammenheng:

Når man står alene og synger så kan man jo ta seg friheter. I en vokalgruppe kan man få de samme ideene, men man må også få med de andre som komper på det [...] man skal jo alltid lytte når man synger, også når man synger solo. Men har du en pianist med deg som komper bra, så er det en helt annen sak enn å skulle kompe i gruppe. [...] Så jeg føler at det er en sangerrolle som er ekstremt bevisst, konsentrert og fokusert. Og utfordrende på en annen måte enn den «vanlige» sangerrollen. Man får gjort begge deler. I vokalgruppe kan man både synge en solo og forme den, og bare tenke på teksten og formidlingen, og man kan være en del av et band. I vokalgruppe får du virkelig brukt deg som *musiker*.

Ved å være en del av denne typen sangerfellesskap er alle sangerne gjensidig avhengige av hverandre. Hver enkelt står i relasjon til de andre, og slik er man er ikke like fri som solisten til å gjøre nøyaktig hva man ønsker øyeblikkelig. Sangerne må skape og forme «hele» musikken i fellesskap, noe som ikke kreves på samme måte av en solistsanger. Derfor

opplever informanten at man virkelig får brukt seg som musiker. Dette er med på å understreke det at man får lov til å ta del i den delen av musikken som går ut over den rollen som sangeren gjerne vanligvis har. Som vi har sett, hevder Frith at korister er den mest instrumentale funksjonen en sanger kan ha (Frith 1998, s. 187). Ut i fra informantenes utsagn kan man dog se at det er mer komplisert og nyansert enn Frith forklarer, og det kan diskuteres hvorvidt hans påstand er riktig. Ofte er korister en del av musikken sammen med andre instrumenter og en solist. I a cappella vokalgrupper bæres dog hele uttrykket utelukkende av stemmer, og slik er sangerne tilstede med musikalske funksjoner som går ut over det korister ofte gjør. Slik er de muligvis enda mer instrumentale i funksjon enn en korist. Dette bygger på en annerledes måte å tenke sang på. Benedikte forteller videre:

E: Er det en annerledes måte å jobbe musikalsk på enn når man er vanlig sanger?

B: Det er en annen måte å tenke på tror jeg. Man skal hele tiden skape og bygge opp under, og samtidig være foran og bak. Det er utrolig mange forskjellige utfordringer som ligger i det. Så min motivasjon er definitivt den musikalske utfordringen. Og at jeg synes det er spennende og fint å høre på.

Anja kan også fortelle om hvordan man må være tilstede i musikken på forskjellige og annerledes måter:

E: Hvilke ulike typer roller har man som sanger i deres vokalgruppe?

A: Jeg tenker at man har forskjellig ansvar. Og det kan jo være det samme som forskjellige roller på mange måter. At man kanskje bærer flere roller samtidig. Jeg føler at man har ganske mye ansvar hele tiden. Alle synger jo som regel hele tiden, og da har man jo ansvar for time'n, at man sammen driver det fremover kanskje i kompet spesielt for når man har komperollen så har man også timekeeper-rollen i stor grad. Man har jo ansvar for å være med på å holde det i pitsj, synge riktige toner. Man har ansvar for å få bygd opp kompet sånn som det skal være.

Sangerne i vokalgruppen kan altså være en del av musikken på en større og mer variert måte enn en typisk korist gjerne er, og kanskje også mer enn en god del instrumentalister. Det er dog også ulike måter å jobbe musikalsk på som sanger i vokalgruppe. Selv om flere av informantene uttaler at man ofte har en akkompagnerende rolle er denne ikke avgrenset til å bare være et tydelig solist-akkompagnement forhold mellom sangerne. Anja utdyper:

E: Er alle som ikke synger melodien komp?

A: Ikke nødvendigvis. Det kommer litt an på arrangementet. Noen arrangementer vi synger synes jeg jo er veldig tydelige på hvor kompet er og hvor leaden er. Men så synger vi også noen arrangementer der de vante rollene ikke er helt vant. Det er skrevet såpass annerledes, for eksempel kan lead-rollen vandre igjennom alle stemmene slik at man må skifte fokus ofte. Og det kan jo være veldig utfordrende, å finne ut når det skifter. [...] Men sånn som med for eksempel «Voi, voi», der er det jo en melodi på toppen, og så er kompet under som et tog. Som går og går.

Måten man trer inn i det musikalske fellesskapet kommer an på hvordan den musikalske strukturen i den aktuelle låten er bygd opp. Som Anja forteller går akkompagnementet i deres versjon av låten «Voi, voi» kontinuerlig, og låten tilbyr ofte et tydelig avgrenset forhold mellom solist og akkompagnement (Pitsj 2006). Her synger de resterende stemmene låtens

harmoniske progresjoner, rytmiske driv og puls. Dog kan den musikalske strukturen i en låt bygges på andre måter. Man kan ha flere solister sammen med et akkompagnement. Man kan ha helt likestilte stemmer som synger homofont, eller ha likestilte stemmer som for eksempel kan danne et harmonisk underlag for en solist slik et akkordinstrument kan. Man kan også ha forskjellige polyfone strukturer som kan være svært komplekse. Her kan det også være flere solister, eller et polyfont underlag for én solist. I vokalgrupper kan man også finne ulike typer dialogstrukturer der stemmene snakker med eller om hverandre. Alle disse ulike strukturene kan også fremkomme i én og samme låt. Et eksempel på en slik veksling i strukturer kan vi høre i låten «Lerkefugl» (Pitsj 2009). Denne er bygd opp på en måte som gjør at sangerne synger mye homofont og sammen, og dette veksler på å komme fra hele gruppen og fra mindre grupperinger. Innimellom kommer også individuelle stemmer frem med linjer og fraser. Til forskjell er låten «Betatt, blendet og besnæret» bygd opp slik at solistrollen tidvis vandrer gjennom alle sangerne, og her er det både homofone og polyfone partier (Pitsj 2009). Slik hører man stadig nye soliststemmer, og man kan høre de individuelle sangernes stemmer tydeligere presentert som forskjellige individer.

Lignende fordelingsstrukturer kan vi også høre i Pusts musikk. En tydelig todeling kan man høre i det meste av låten «Dat Dere» (Pust 2007a). Riktignok bytter solistrollen plass fra 1:26–1:45, men et tydelig skille mellom solist og akkompagnement opprettholdes gjennom størsteparten av låten. Homofone deler brukes som musikalsk element i flere låter, blant annet i låten «Kolera-verse» (Pust 2009). I eksempelvis «Turlutte 33» hører vi i mesteparten av låten en utpreget polyfon struktur som gjør at sangernes individuelle stemmer får plass, og man hører sangerne som individuelle sangere som synger sammen (Pust 2007a). I vokalgrupper er muligheten for variasjon i roller store. Sangeren kan både ha roller som ligner en korists, men kan også være tilstede i musikken med funksjoner som i større grad ligner de som vanligvis bæres av andre instrumenter. For eksempel som akkordunderlag, groove og rytmikk, utfyllende stemmer, og motstemmer. I begge gruppene, Pust og Pitsj, veksles det hyppig på slike strukturer, og man presenteres gjerne for flere ulike typer i løpet av én låt. Ved hyppige vekslinger mellom komplekse strukturer skapes også et musikalsk uttrykk som oppleves som avansert og teknisk utfordrende. Begge grupper har også noen låter med enklere strukturer, og har både musikk som kan plasseres innen pop-, jazz- og folk-sjangerne. Slik kan man oppleve at begge grupper både har en fot innenfor et kunstmusikklandskap, og et populærmusikklandskap.

Ved å ha funksjoner og roller som på forskjellige måter bygger rundt en tekstformidler, brukes også ofte stemmen på en annen måte. Eksempelvis ved å synge uten noen form for meningsfull tekst. Dette kan Anja berette mer om:

E: Kan det overføres til Pitsj? Hva man sier uten ord?

A: Ja. Vi har jo også partier der vi ikke har tekst for eksempel. Der vokallydene og melodilinjene forteller nok egentlig. Og det synes jo jeg er utrolig fint. Det kan være utrolig kraftfullt å ha partier der man ja, på en måte er mer instrumental da. Selv om man ikke nødvendigvis trenger å etterligne et instrument, men at man bruker stemmen. På en måte som er mer instrumental.

Anja opplever at man gjennom å ha andre musikalske funksjoner også kan synge på en måte som er mer instrumental. Ifølge Cone vil en sanger som sagt dog aldri kunne oppfattes som å være et ordløst instrument på samme måte som andre instrument kan. Dette hevder han på bakgrunn av sin opplevelse av at man alltid automatisk vil knytte lyden av en stemme til eksistensen av en person bak:

In every case the singing voice invests its melodic line with human personality. We cannot help interpreting the vocalizer, not as the player of a wordless instrument, but as a protagonist who has deliberately chosen to remain inarticulate. We attribute to his song the connotations of words, no doubt on the tacit assumption that although his thoughts are not verbally expressed, they nevertheless could be, and at any point might be (Cone 1974, s. 77–78).

Innledningsvis til dette avsnittet (3.2), så vi hvordan Frith også knyttet lyden av en stemme til opplevelsen av en person, og i dette forholdet mellom stemmelyd og lytter settes en rekke prosesser i spill. Blant annet kan man høre en stemme som mer personlig avslørende enn andre instrument. En stemme kan også få lytteren til å føle at man kjenner den som synger, og at det som synges sies troverdig. Dette fordi en stemme knyttes så sterkt til en person, og som mennesker lytter vi ofte til grad av troverdighet i en stemme. Man vil også kunne knytte stemmen til en kropp og fysisk lydproduksjon. Dermed kan man kjenne seg igjen i en stemme fordi man til dels vet hvordan lyden skapes. Således kan man danne seg et bilde av den som synger ut i fra stemmen man hører. Man kan se for seg hvor sangeren kommer fra, få antakelser om alder og klasse, og hvilken kulturell bakgrunn sangeren har. Slike lesninger inneholder biologiske antakelser så vel som kulturelle konvensjoner knyttet til visse sjangre og musikkuttrykk (Frith 1998, s. 187–197). På samme måte hevder også Schei at lyden av en stemme kan gi informasjon om kulturelle, historiske, anatomiske, fysiologiske og psykologiske element (Schei 2007, s. 86). Gjennom slike moment knyttes stemme til en menneskelig og personlig identitet og skiller stemmen fra andre instrument (jf. 1.2).

Dette argumentet er dog litt forenklet, slik Frith også påpeker selv. Lyden av en stemme kan lure lytteren, og de opplevelser man har av personen bak den trenger ikke å være riktige. Her kan nevnes sangere med androgyne stemmer som Diamanda Galas, og sangere som

spiller på kjønnskonvensjoner gjennom sjangerpreferanser for visse stemmetyper som Robert Plant fra Led Zeppelin. Konvensjoner kan altså skape visse stemmeuttrykk, som avviker fra den biologisk antatte sannheten (Frith 1998, s. 194–197). Likevel medbringer stemmen noe eget, og fordi stemmen brukes til å kommunisere mening vil man også kanskje lete etter denne meningen i lyden av en stemme. Dette bringer oss tilbake til Cones utsagn om umuligheten ved å forstå et ordløst sanguttrykk som instrumentalt. Etter min mening behøver dog ikke bevisstheten av at man hører en menneskestemme å bety at man aldri kan høre en stemme i en konkret situasjon som instrumental i karakter og/eller funksjon. Selv om man hører at lyden stammer fra en stemme kan man likevel høre den mer som brukt på en instrumental måte. Lyden av andre instrument kan også implisere en person bak, og ofte kan det også være kjønnsforventninger knyttet til visse instrumentgrupper som gjør at lyden av visse instrument fremkaller bestemte fortolkninger av personen bak. Når man hører et musikkuttrykk som kun bæres av stemmer vil man sannsynligvis kunne oppleve de funksjonene stemmene inntar som instrumentale nettopp fordi de dekker alle musikkens funksjoner i et helhetlig uttrykk. Dermed står ikke stemmelydene i direkte kontrast til instrumentale lyder. Hvordan man opplever dette vil kanskje være avhengig av lytterens forståelse, preferanser og kulturelle bakgrunn.

I denne sammenhengen er det uansett sangerens opplevelse av sangerrollen som er mest interessant. Informantene opplever at sangerrollen i gruppe skiller seg tydelig fra andre former for sangerroller gjennom at de får bruke stemmen mer instrumentalt, må tenke mer som et instrument og får ha musikalske funksjoner som fungerer mer som en instrumentalist gjør i musikken. Sangeren fungerer ikke primært som tekstformidler og frontfigur som bærer melodi, men kan også lyd, rytme og harmoni i fellesskap med andre sangere. Av den grunn oppleves ikke vokalgruppesangerrollen å være så en så avgrenset størrelse som mye av litteraturen rundt sangeren kan antyde. Den oppleves heller som en annerledes rolle eller en annen type sangeridentitet. At forholdet mellom stemme og formidling av mening er spesielt kan informantene dog fortelle mer om.

3.3 Tekstbrukens betydning: tekst som mening, og tekst som lyd

Som diskutert i 1.2, er det flere moment som kan bidra til at stemmen står i fokus i musikken. Mye kan ligge i stemmens rolle hos mennesket. Som Brackett forteller plasseres stemmen gjerne sentralt i lydbildet, og slik kan lyttere lettere tolke at meningen kommer fra denne sentralt plasserte lydkilden (Brackett 2004, s. 232). Barthes diskuterer også stemmens kraft til

å berøre, men differensierer mellom ulike sangeres evner til dette utifra hvorvidt de innehar det han kaller «grain». Denne nærmest udefinerbare stemmekvaliteten kommer frem i møtet mellom stemme og språk, i artikuleringen av språklydenes materialitet. Gjennom å fokusere på artikuleringen av språklydene kan lyden av hele kroppen som er med i lydproduksjonen høres, og dette fremmer en følelse av en tilstedeværelse hos sangeren som går utover tillærte formler og regler for sang og fremførelse (Barthes 1977, s. 179–189). Ifølge Barthes vil en sanger som har grain i større grad kunne gripe tak i lytteren enn en uten grain vil. Med tekst kan stemmens sentrale plassering forsterkes. Gjennom teksten kommer enda et filter å lese mening ut ifra, og gjennom tekstens narrativ lytter man til den fortelling som legges frem. Konstruksjonen av teksten, samt hvordan den legges frem, er avgjørende for hvordan man forstår og lytter til den (Frith 1998, s. 184).

Tekst kan i seg selv være en stram form, og kan skape tydelige rammer for uttrykket. Dog kan ulik tekst- og ordbruk kan også åpne for visse muligheter. Som vi så i 1.1 brukes tekst og ord på ulike måter hos vokalgrupper i forskjellige tider og sjangre. Dette gjelder også for Pitsj og Pust. Teksten kan ha mening, og det brukes også tekst og ord som ikke har noe meningsfullt semantisk innhold. Dette kan være ord og lyder som brukes på bakgrunn av sin rytmiske, lydlige eller konnotasjonskapende karakter. Som vi har sett har både Pitsj og Pust en vokal tilnærming til stemmen og sin musikk. Ved å ha det kan man la de ulike stemmene «snakke» med hverandre på en annerledes måte enn om man etterligner instrumentlyder. Sangerne kan jobbe med forholdet mellom stemmene på ulike måter. Man kan føre dialoger i musikken ved å kommentere på handlingen gjennom tekst og stemmelyder. Dermed kan de også jobbe med forholdet mellom den enkelte stemmes flere meningslag, slik vi så Frith anse som et grunnleggende aspekt ved stemmen i musikk. Som Stan Hawkins sier, har vi evne til å tolke nyanser og detaljer i stemmens uttrykk. Slike moment kan oppleves som svært uttrykksfulle og meningsfulle (Hawkins 2002, s. 110). Dette kan brukes som en ressurs til å skape mening og assosiasjoner i vokalmusikk, eksempelvis ved å la stemmer kommentere en handling eller forsterke visse aspekt av den. Sentralt i informantenes vurderinger rundt valg og bruk av tekst ligger opplevelsen av at denne kan skape fokus på sangeren som formidler den. Dette kan Anja kan fortelle om:

E: Er det en slags frihet uten tekst?

A: Ja, det er en slags frihet. Det kan være godt å skifte fokus i løpet av en sang. For det hviler mye, hva skal man si? Formidlingsfokus, når du har tekst. Men hvis du hopper av og synger heller en linje uten tekst, så kan du kanskje slippe det littegrann. Jeg har en følelse av at man kan det. Da kan man kanskje tørre å være litt mer introvert. Og heller tenke bare på musikk, og gå inn i det instrumentale. Og så kan man få lov til å fortelle historien etterpå med teksten.

I låten «Sjå der kor hu flyg» kan vi høre hvordan solist- og tekstformidlerrollen bæres av én sanger (Pitsj 2009). Etter en flerstemt intro sunget med en åpen klang på vokalen «o» kommer solisten inn og synger to vers med tekst. I motsetning til de andre stemmene er det lagt lite klang på solisten, og man kan derfor høre tydelige konsonanter og tungelyder. Slik oppleves hun å være fysisk nærere enn de andre sangerne som synger med mye klang lagt på stemmen. På denne måten får hun også større fokus. Deretter følger det – fra 1:43 til omtrent 2:28 – en del med polyfon struktur der ingen av stemmene bærer tekst, og det er lagt på klang på alle stemmene. Riktignok ligger solisten også lengst fremme i lydbildet på flere steder i denne delen, men øret flyter her lettere mellom de ulike stemmene. Som en konsekvens av å ikke synge på tekst kommer fokus mer på musikken som uttrykt av flere sangere, og mindre på mening uttrykt fra én enkelt stemme. Dette kan sees i sammenheng med Klaus R. Scherers uttalelse om at stemmen er et middel for kommunikasjon og slik noe man naturlig tenderer mot å lytte til, og tolke mening ut i fra (Scherer 1995, s. 235–246). Vi er vant til å høre semantisk meningsfullt språk fra menneskestemmen. Derfor vil vi også kanskje høre mer på den som formidler et budskap på denne måten. Dette gir også gjenklang i Cones utsagn om at man knytter formidling av mening til lyden av en stemme. Slik kan noe av det psykologiske rundt stemme, kommunikasjon, tekst og mening være noe som setter fokus på en som formidler en tydelig tekst. På denne måten blir tekst noe som kan ha en sterk virkning for hvilken rolle sangeren har i musikken, og også synligheten til sangeren som formidler den.

Måten tekstens narrativ bygges opp på kan bidra til å styre lytterens erfaring og forståelse av den (Frith 1998, s. 184). I tillegg til at tekstformidleren kan synge en tekst, kan tekst også forekomme på forskjellige måter i de andre stemmene med ulik effekt. Tekstens narrativ kan bygges på andre måter, og slik kan fokus også plasseres på andre sangere. Hvordan teksten brukes har altså konsekvenser for opplevelsen av den og musikken. Dette er noe Anne Hilde poengterer:

E: Når flere kommer inn med tekst i musikken, hvilken betydning tenker du at det har?

AH: Jeg tenker at det forsterker jo det man synger. For det første så er det jo formidlingen av tekst som plutselig blir det viktigste. Og det er veldig rart fordi for oss så er det jo egentlig *musikken*. Men i det teksten kommer inn så er det er så viktig at musikken støtter opp under den. Og i det alle kommer inn og synger tekst, så blir det veldig mektig syns jeg. Jeg liker det som et virkemiddel. Det understreker meningen i teksten.

Dette kan vi høre i Pust sin låt «Plass i hjertet» (Pust 2013). Denne låten starter med en enkel tone med myk nøytral tonekvalitet sunget med luft på konsonanten «m». Etter et par sekunder følges denne tonen av en stor sekund med samme tonekvalitet og luft, og konsonant «m». Begge stemmene synges av kvinnestemmer. Denne sekunden klinger i et par sekunder alene

før to mannsstemmer kommer inn. Her synger den ene en bass-stemme, og den andre en utfyllende rytmisk og harmonisk stemme. Basstemmen synger på «dom» på første og tredje slag. Mannsstemmen med den mer utfyllende funksjonen synger på «do-do, do-do». Disse klenger sammen alene et par sekunder frem til den mannlige tekstformidleren kommer inn. De to kvinnestemmene som holder sekunden «fader» sakte ut rundt 0:12. Videre følger et lengre parti med de tre mannsstemmene (tekstformidler, bass og utfyllende rytmisk stemme med toner). Kvinnestemmene kommer inn igjen rundt 0:25. Først ligger de unisont før versene avsluttes med liggende harmoni i alle stemmer utenom bass og lead. Alt frem til dette oppleves som relativt rolig og mykt. Delvis fordi kvinnestemmene, og også de andre liggende stemmene mot slutten, synger på «mmm». Kontrasten til refrenget som begynner 0:45 blir derfor stor når alle utenom bassen her blir med på fraser av teksten. Disse frasene oppleves som kraftige, og teksten blir tydelig. Som lytter dras oppmerksomheten til disse frasenes tekst, og de forsterkes. Man dras også mot de som synger teksten, og her hører man mer av de enkelte sine stemmer. At tekst sunget av flere er noe som gjør at det blir veldig tydelig er en opplevelse Benedikte også forteller om:

E: Når det er tekst eller delvis tekst i musikken, hvilken virkning opplever du at det har?

B: Det har jo en veldig, veldig stor virkning. Jeg tror ikke det er ett arrangement hvor vi ikke har strøket halvparten av teksten som er skrevet inn. Fordi når det er fire eller tre stykker som skal komme inn med tekst, så blir det en *statement*. Det er så *utrolig* tydelig! Og det glemmer man nesten å tenke på, til man hører at uviktig tekst blir sunget. Så det er egentlig mer og mer tekst vi enten prøver å *ghoste*. Eller å synge det samme som leaden, men litt mer utydelig.

Med tekst som synges av flere stemmer følger altså en sterk fokus på teksten og også sangerne som synger den. Slik bruk av tekst kan man høre i mange av Pitsj sine låter i forskjellig form. Eksempelvis i siste refreng av deres «Det var en gang», en norsk versjon av låten «Long Ago and Far Away» (Pitsj 2009). Fra begynnelsen og frem til 2:20 opprettholdes det i denne låten et skille mellom solist og de resterende stemmer. Fra 2:20 kommer et 20 sekunders langt parti der det for det meste synges på «m». På bakgrunn av at det for det meste synges på «m» oppleves denne delen som myk og dempet, og stemmene smelter noe sammen. Dermed kommer refrenget, som begynner rundt 2:42, som en stor kontrast. Dette fordi alle sangerne synger hele refrengets tekst her. Refrenget fremstår som en tydelig og mektig *statement* som nesten gir en følelse av å fryse tid og sted. All oppmerksomhet dras mot teksten og de samkjørte stemmene. Man hører flere stemmer som formidler et budskap, og ikke bare én formidler med bakgrunnsstemmer som tidligere.

Både Pitsj og Pust har flere sanger der det både er større partier og små tekstlinjer, mindre tekstutsnitt og ord som synges av flere. Noen ganger gjøres dette av én sanger, og

noen ganger kan det være med flere. Med slik tekstbruk oppleves det altså å følge et sterkt fokus. Dette kan sees i relasjon til Friths utsagn om at man ofte hører sangere som personlig ekspressive. Når en fortelling formidles kan vi føle at det er den personen som forteller noe om seg selv (Frith 1998, s. 185–186). Derfor må det også gjøres valg i utførelse når slik oppmerksomhet er uønsket. For å dempe en slik fokus kan man velge andre tilnæringsmetoder, for eksempel å velge andre kompelyder, ordlyder eller «ord» uten semantisk meningsfullt innhold, eller å bruke metoder som Benedikte kaller «ghosting». Som hun forklarer går dette ut på at man synger den samme teksten som solist og tekstformidler, bare at man gjør det mer utydelig slik at det ikke blir så sterkt:

E: Er det det du mener med ghosting?

B: Ja, å følge leaden helt. Eller så kan man gjøre det motsatte, at vi tenker at akkompagnementet skal få komme fram og «si noe». Da er det viktig at det man sier ikke er helt usammenhengende. For når man komper en melodi, så kan det jo fort bli sånn at det kompet sier ikke er en fullverdig setning. Da må det i så fall være fordi man vil understreke akkurat disse ordene. Vi har ofte gått fra å ha tekst til å bare bruke vokalene for eksempel. For å underbygge og få frem leaden. Det jobbet vi mye med med Anders.¹⁸ For det er melodien og teksten som er viktig. Ikke din «duh-duh-duh».

I Pitsjs versjon av Jan Eggums låt «Ryktet forteller» kan man fra 1:22 høre hvordan de resterende stemmene kommer frem med et ekko av solistens frase «skaden ikkje har gjort deg klok» (Pitsj 2006). Ekkoet kan høres som kommentarer fra tilskuere som understreker dette poenget i tekstformidlerens budskap. Ved at ekkoet også synges av flere kommer det enda tydeligere frem, og kan oppleves som et viktig poeng i budskapet. Fra 1:37 følger én av de resterende stemmene solisten i tekst og rytmikk, og her kan man høre litt av det Benedikte kaller ghosting. Her synger de begge «Eg hadde sansen for å gi og ta». Man kan høre hvordan den underste stemmen synger konsonantene litt mykere og mindre tydelig, samtidig som volumet på denne stemmen også er svakere enn hos tekstformidleren. Slik fremstår den underste stemmen som mer utydelig enn solisten, og den tar ikke mye oppmerksomhet fra denne.

I låten «Kjære ikke vekk meg når du går» kan vi på lignende vis både høre hvordan de resterende stemmene tidvis kommer frem og sier noe, og tidvis «ghoster» tekstfraser og ord (Pitsj 2006). Tekstformidlers andre tekstfrase i første vers lyder: «og stå med blodstenk i frisyren, helt til siste kordestikk». Rundt 0:26 svarer de resterende stemmene på denne frasen med et kort og relativt kraftig «stikk!», som både understreker teksten samtidig som det formessig etterligner et stikk. I det første refrenget – som varer fra 0:38–1:00 – kan vi høre at de resterende stemmene tidvis synger på den samme teksten som tekstformidleren.

¹⁸ Anders Edenroth fra The Real Group var produsent på Pitsj sin første plate, mer om dette senere i kapittel 4.

Tekstformidleren synger følgende tekst¹⁹ i refrenget:

Så kjære ikke *vekk meg når du går*.
Stå stille opp og kle deg, og la meg slippe å se deg ta farvel.
La meg få sove i lukten av ditt hår.
Så ikke vekk meg kjære når du går.

De resterende stemmene synger på en mer utydelig og nedtonet måte slik at det ikke tar oppmerksomheten vekk fra solisten. De smelter heller sammen og underbygger tekstens form og lyder. I det andre verset – som varer fra 1:00 til 1:22 – synger de resterende stemmene mer tekst enn i det første verset. Tekstformidleren begynner andre vers med å synge første frase «Trø forsiktig ut av senga, ikke si adjø». Dette plukker de resterende stemmene opp, og synger «trø forsiktig» gjentatte ganger slik at det fungerer som et rytmisk element. Noen av de resterende stemmene synger «trø forsiktig» tydelig, mens noen andre holder lengre toner på vokalen «ø» og synger en enda mer utydelig versjon av «forsiktig». I tekstformidlerens andre frase «Jeg går alene over enga mens himmelen blir morgenrød», kommer flere av de resterende stemmer inn fra «himmelen blir morgenrød». Det siste ordet holdes lengre av to av stemmene. I tekstformidlerens fjerde frase «Så står jeg kald og naken ut i nådeløse døgn», henger de resterende stemmene seg på «kald og naken». Dette synges tydelig, og nøyaktig samtidig som tekstformidleren. Slik forsterkes disse ordene så de kommer tydelig frem i musikken.

Resultatet av disse teknikkene blir at fokus holdes på tekstformidleren på de deler der de resterende stemmer holder seg litt tilbake. Her er mye av konsonantene nedtonet, og det fungerer som en vag lydlig refleksjon av den virkelige teksten. De steder kompet synger ut ord og fraser, tilbys lytteren en opplevelse av de resterende stemmer som et ekko som fungerer som forsterkende og utfyllende meningsbærere til fortellingen som formidles.

Tekst er altså noe som oppleves å skjære igjennom og sette fokus på sangeren som synger den og på teksten i seg selv. Dette er noe Benedikte forteller om:

E: Hvorfor er teksten noe som skjærer igjennom?

B: Alle ord har en betydning, og synger man det så det høres får det selvfølgelig betydning for helheten. Hvis man synger på «duh-duh» er det lett å synge mer homogent i et komp, og dermed mer anonymt. Mens stemmene, klangen i hver enkelt stemme kommer veldig frem med en gang det kommer tekst. Det åpnes og er mer talenært.

Når man synger tekst opplever altså Benedikte at den enkeltes individuelle særpreg kommer mer frem. Når man synger ord som ikke betyr noe som «duh-duh» er det enklere å synge mer likt, og dette gjør at man kan bli mer anonym. I låten «Tanta til Beate» synges det fra starten og frem til 0:48 like lyder og lik rytmikk i det musikalske underlaget (Pitsj 2006). De fire

¹⁹ Ordene som står i kursiv er de deler av teksten som de resterende stemmene synger med på.

resterende sangerne synger på ordlydene «du-da, du-da» med innslag av ordlyden «bara». Ordlyden «bara» kommer på ulike steder, men synges alltid av to sangere.²⁰ Bruken av like lyder og lik rytmikk gjør at disse stemmene flyter mer sammen. Tonene synges også på samme måte, uten vibrato og uten luft på tonen. Slik smelter de resterende stemmene sammen og oppfattes nærmest som én lydstrøm.

Sammensmeltede stemmer kan man også høre i «Verden av i går» fra første vers begynner rundt 0:30 til det avsluttes 1:10. Dette er deres egne versjon av Duran Durans «Ordinary World» (Pitsj 2009). Her synger de resterende stemmer med samme lyse klangfarge, lukkede tonekvalitet og på samme vokaler. Til å begynne med synges det på vokalen «o», og på ordlydene «do-do». Rundt 1:03 går de resterende stemmer kollektivt over til å synge på vokalen «å». I hele første vers flyter de resterende stemmene derfor sammen. Ved at de synger på samme type tonekvalitet, med samme klangfarge, ordlyder og vokaler er det vanskeligere å skille ut de enkelte stemmene. Det oppleves dermed som én strøm av lyd som underbygger tekstformidleren, og fokus faller slik lettere på tekstformidleren i dette partiet.

De steder der målet er å ligge i bakgrunnen kan man derfor velge å ikke synge på tekst som har et semantisk meningsfullt innhold. Man kan altså forstå det som om det oppleves som man er mer personlig og mer fremtredende når man synger med tekst. Sangeren kan på samme måte forstå sin egen rolle som mer i bakgrunnen når de ikke synger tydelig tekst. Igjen dras en parallell til Roland Barthes (1977) og «The Grain of the Voice». Som han forteller ligger den abstrakte, individuelle stemmekvaliteten «grain» i forholdet mellom språk og musikk, altså i fonetikken. Det handler ikke om tekstens budskap, men om måten sangeren artikulere bokstavene og ordlydene. Hvis vi ser dette i relasjon til utsagnene over kan det legge en dimensjon inn i problematikken rundt stemme, tekst og fokus. Som Benedikte fortalte opplever hun at den enkeltes stemme kan komme mer frem ved å synge tekst, mens det er lettere være mer anonym hvis man synger på for eksempel «duh-duh». Selv om Barthes understreker at grain ikke omhandler formidling av tekstens budskap, men snarere språklyder og artikulasjon (Barthes 1977, s. 185), er det kanskje ikke så mye rom for utforming av grain på fraser som «duh-duh». Som vi tidligere så i kapittel 2 jobber man i de resterende stemmene tidvis med å samles rundt likhet og fellesskap. I relasjon til Barthes kan man se dette som om man kan tone ned aspekt av stemmen som stikker seg mye ut fra resten og slik tar oppmerksomhet.

²⁰ Denne todelingen når det kommer til ordlyden «bara» brukes antakeligvis for å gjøre at pustingene foregår på ulike steder. Slik kan kompet gå hele tiden, da to alltid synger mens de andre puster.

Som Hawkins hevder kan man fortolke nyanser i et stemmeuttrykk, og lese mening ut i fra disse. Dette kan også brukes bevisst. Sangerne kan slik kommentere på hendelsen i låten tekst uten å si dette med ord. Gjennom å bære linjer, toner og lyder kan sangerne også bidra til å forsterke eller understreke mening. Anja trekker også frem hvordan arbeidet med lydene er gjennomtenkt, og baseres på hva som trengs i den aktuelle låten:

E: Når du ikke synger melodien, tenker du noen gang fokus på lyd, og ikke på det sanglige?

A: Altså, vi jobber jo veldig, veldig mye med å teste ut mye forskjellige lyder. Og at de lydene som kompet velger å bruke står i forhold til leaden og teksten. Vi synger et arrangement nå om en nisse. [...] Det skjer mye i den teksten, og det er beskrivelser av hva han gjør, og hvordan det ser ut der han er. Så da jobber vi veldig med å finne det rette uttrykket på lyden i kompet, for å liksom lydliggjøre litt fortellingen [...]

E: Lydeksperimentering da?

A: Ja, i veldig stor grad.

I låten «Betatt, blendet og besnæret» kan man fra starten og frem til 0:42 høre stemmer som vekker assosiasjoner i forhold til tekstens innhold. Den første stemmen som starter synger en linje med knirkete stemme, som kan minne om de lyder man lager når man strekker seg etter en natts søvn. Linjen synges videre i sirkulære bevegelser, noe som gir en ustø og svømmende følelse. Videre kommer flere sangere inn og synger med glidende bevegelser. Sammen lydliggjør de den første frasen av tekstformidlerens fortelling som lyder «Tross et ukjent antall drinker». Neste tekstfrase fra tekstformidleren er «duggfrisk ser jeg dagen gry». Denne understrekes av en lys tone, og en tekstfrase som går oppover som kan vekke assosiasjoner til en soloppgang. Gjennom slike lyder og fraser iscenesettes tekstformidlerens fortelling og knytter assosiasjoner og følelser til låten budskap.

I Pusts låt «Det bor en gammel baker» kan man fra 1:18–1:30 høre hvordan de resterende sangerne etterligner lyden av båthorn når tekstformidleren synger om at små og store båter går forbi bakeren (Pust 2009). Fra 1:30 til 1:44 synger tekstformidleren om at bakeren er ensom og alene. Her suppleres tekstformidleren med en enslig stemme som lager lyder som kan gi assosiasjoner til gråting. Fra 1:44 til 2:04 kommer en del der alle sangerne er med og synger. I denne delen synger flere av sangerne med lyder som kan vekke assosiasjoner til gråt og fortvilelse. Sammen kan sangerne understreke tekstformidlerens budskap, skape stemning og vekke bestemte følelser hos lytteren.

Selv om man kan tolke slik mening i lyden av en stemme trenger man ikke å bruke den til å primært støtte opp under meningen i teksten. Gjennom bruk av lyder, ord og tekst uten semantisk mening kan de spille roller som rytmikk, harmonisk underlag og groove. De kan forsterke sjangertrekk, stemning, harmonikk, fraseringer og rytmikk i musikken. Dette forteller Benedikte om:

B: Når vi synger scattekor, som vi gjorde på «Tanta til Beate» og «Intet er nytt under solen», da har vi jobbet *masse* med lyder! [...] Og da er det ekstrem forskjell på hvordan man betoner, om man synger «dO-da, dO-da» eller «do-dA, do-dA». Der har vi jobbet bevisst med det for å få frem det musikalske fraseringen. [...] Så du får jo en tekst på en måte, men som i utgangspunktet er lyder som forsterker det musikalske. Det viktigste er jo å få de musikalske effektene man søker.

I låten «Tanta til Beate» opererer de kompende stemmene i de fleste delene med rytmisk og harmonisk funksjon (Pitsj 2006). De ligger på lyder som understreker de musikalske fraseringene, og synger bare innimellom på tekst. Sammen understreker kompet den karakteristiske grooven, rytmikken og fraseringen i Django Reinhardt-stil. I Pusts versjon av «Dat Dere» hører vi blant annet fra 1:13 til 1:26 hvordan de resterende stemmene fungerer som akkompagnement med rytmisk og harmonisk funksjon gjennom hvordan ordene de synger på – eksempelvis «vai-a», «bap» og «do-a-dei» – bygger det harmoniske og rytmiske underlaget (Pust 2007a). Sammen understreker de rytmikken og grooven i låten med de tonene og lydene de lager.

Konklusjon

Det kan synes å både ligge åpenbare begrensninger og muligheter i stemmen som instrument. Begrensningene kan ligge i vår vilje til å fortolke en stemme som meningsbærende. Dette kan både bygge på menneskelige og psykologiske faktorer, men kan også være rotfestet i det som er etablert som normaler innen ulike kulturer og grupperinger. Det kan også være sammenhenger mellom alle disse faktorene. Vi er fra flere musikkstiler og sjangre vant til å høre en vokalist og solist sentralt plassert i front og i fokus. I mange sjangre er det *dette* sangeren gjør i musikken. Man kan hevde at det skal mye teknologisk manipulasjon til for at man ikke skal kunne gjenkjenne stemmen som artikulert av et menneske, men som lyd.²¹ Dette kan dog også være en del av mulighetene som stemmen medbringer. For en stemme kan gripe tak i lytteren og åpne for at lytteren kan identifisere seg med den. Den kan også åpne for at man kan fortolke mye mening på kort tid. Selv det minste sukk kan vekke sterk kroppslig og emosjonell gjenkjennelse i lytteren. Med stemmen kan man lage mange ulike ordlyder, lyder, tonekvaliteter, klanger og effekter. Slik kan det være et fleksibelt instrument. I sangergrupper kan alt dette utnyttes i fellesskap, og i ulike kombinasjoner.

Uavhengig av hvordan man forstår mulighetene og begrensningene som ligger i stemmen, har det blitt tydelig at det oppleves som om man kan fungere på en instrumental

²¹ Se eksemplervis Tone Åses doktorgrad *The Voice and the Machine and the Voice in the Machine, "Now You See Me, Now You Don't": Artistic Research in Voice, Live Electronics and Improvised Interplay* fra 2012 om teknisk manipulasjon av stemmen og ulike sangerroller.

måte i musikken. Det som stadig er beskrevet er opplevelsen av å få gjøre noe mer. På samme måte som mange andre instrument – eksempelvis fiolin – kan man både være solist og en del av musikken rundt. I vokalgrupper kan sangerne musisere med hverandre som rytme, groove, basslinjer, teksturer, puls og harmoni. Man kan ha roller og funksjoner som vanligvis ofte forbeholdes instrumentalister. Det er muligens ikke i ens egen opplevelse av den instrumentale funksjonen begrensningen ligger, men heller i lytteren som vil lytte til stemmen med sine egne forforståelser, kulturelle erfaring og kompetanse.

I iscenesettelsen av det helhetlige musikkuttrykket skaper begrensningene og mulighetene som ligger i stemmen behov for å gjøre visse valg. Samtidig muliggjør de også disse. Som vi har sett handler dette mye om plasseringer og roller, om ulike grader av forgrunn og bakgrunn. For å minke fokus som en stemme kan skape gjøres bestemte valg i behandling av tekst, tone og lyder. På samme måte gjør man valg for å skape fokus. Gjennom hvordan man velger å tenke stemmen som materiale gjør man tekniske valg som gir uttrykk for estetikk. Valgene gir også uttrykk for forståelsen av sangerrollen, og stemmen som instrument.

Sangerne synger alltid ut i fra et fellesskap med de andre. På denne måten er bakgrunnen for de musikalske valgene med på å belyse vokalgruppesangerrollens sosiale karakter. Når informantene forteller om hvordan man i ulike roller og musikalske funksjoner velger å bruke visse teknikker, sier dette også noe om hvordan de oppfatter sin egen rolle som sanger ut i fra hva de gjør musikalsk og sosialt. Sangernes refleksjoner rundt de ulike måtene å synge på og deres betydning for musikken og fellesskapet gir i så måte innblikk i deres gjennomtenkte syn på hvordan de selv har ulike roller i musikken. Ved å fortolke de tekniske, estetiske, etiske og praktiske elementene i vokal samsang, forstås vokalgruppesangerrollen som en potensielt annerledes rolle enn sangere ofte har i andre musikk sammenhenger. Slik kan man lese det som en opplevelse av en annen type sangeridentitet som sangerne kan ikle seg i vokalgruppesammenheng.

4. Tradisjon, tilhørighet, fellesskap og musikalsk uttrykk

Informantenes forhold til vokalgruppebegrepet, vokalgruppetradisjoner, det kulturelle rommet de opererer i, og det bredere vokalgruppefellesskapet kan være med på å gi større innsikt i hva det innebærer å være en vokalgruppesanger. Dette sett ut i fra et litt bredere perspektiv enn innad i gruppene og i musikken. Ved å undersøke disse områdene kan man få informasjon om hvordan informantene opplever at vokalgruppebegrepet – og musikken – blir forstått og fortolket. Man kan få forståelse for hvilke diskurser som sirkulerer i det rommet der vokalgruppesangen finner sted, og hvordan dette er av betydning for dem som utøvere og i utformingen av musikalske uttrykk. Det hele kan fortelle om hvordan informantene opplever arbeidet med å artikulere hvem de er som gruppe, og hvordan de overnevnte områdene spiller inn i denne artikulasjonen. For hvordan man handler kan bunne ut i hva man opplever er riktig for seg selv, og den man er.

Spørsmålet om hvem vi er knyttes gjerne til spørsmål om identitet. Som tidligere nevnt brukes identitetsbegrepet bredt for å betegne ulike sider av et menneske, og identitet kan sees på i mer subjektiv, fenomenologisk forstand, som den opplevde oppmerksomhet vi har mot oss selv (Ruud 2013, s. 51–52). Slik kan det representere en følelse man har av å være den samme mens man samtidig skiller seg fra andre mennesker. Man kan hevde at individet skaper sin forståelse av seg selv og verden rundt i møtet med symboler og strukturer i samfunnet og kulturen (s. 54). Dermed fortolker ikke selvet seg selv utelukkende ut i fra sitt eget indre, men gjennom sine egne forståelser av kulturen og samfunnet. Dette kan minne om Thomas Turinos utsagn om at det er i individet at kultur og kulturell mening eksisterer (Turino 2008, s. 94–95). Slik kan det ytre rundt utøvere innenfor bestemte felt, eksempelvis i vokalgrupperommet, ha betydning for hvordan utøveren forstår seg selv. Det vil også kunne ha betydning for hvordan konteksten rundt fortolkes og gis mening.

Når man beveger seg innenfor et felt kan man som individer innta ulike posisjoner innenfor de diskurser som eksisterer der. Med egne oppfatninger kan man føle avstand mot visse diskurser, og identifisere seg med andre. Slik Stuart Hall ser det er identifikasjon en konstruksjon, og en prosess som aldri blir ferdiggjort (Hall 1996, s. 2). Denne prosessen jobber mot det som forstås som annerledes, og slik markerer identifikasjon også grenser. Hall hevder at det er et behov at noe oppleves å ligge utenfor en selv. Fordi for å kunne identifisere seg med noe, vil det måtte bety at man også avgrenser seg fra det som er annerledes (s. 3). Gjennom å identifisere seg med en musikkform, utøvere eller artister, kan man føle tilhørighet til disse. På denne måten kan man også føle tilhørighet til andre som tenker det samme. Som

vi så i kapittel 2 kan slik tilhørighet skape sterke relasjoner og bånd mellom musikere i en felles gruppe. Sterke bånd kan også skapes i en større kontekst: «Tilhørigheten kan imidlertid oppleves innenfor en større sosial arena, hvor det ikke bare er personlige relasjoner som aktiveres, men også tilknytning til mer upersonlige grupper, tradisjoner og mindre samfunn» (Ruud 2013, s. 186). Slik kan man tre inn i musikalske fellesskapsformer sammen med likesinnede.

Kay K. Shelemays definisjon av et musikalsk fellesskap som en sosial enhet der medlemmene opplever å ha likheter seg i mellom er tidligere brakt frem. Noe av likheten mellom medlemmene av et fellesskap kan være forkjærlighet for en bestemt utøver, musikkstil eller sjanger (Shelemay 2011, s. 14). I dag må man nærmest konstant forholde seg til merkelapper og sjangerkategorier i møtet med populærkultur, da dette fremtrer særs hyppig i organisering av ulike uttrykk. Som Frith sier, brukes sjangerkategorier for å organisere musisering, musikklytting og salg. Dette setter han i sammenheng med at sjangre er konstruerte: «Popular music genres are constructed – and must be understood – within a commercial/cultural process; they are not the result of detached academic analyses or formal musicological histories» (Frith 1998, s. 88–89). Slik leser mottakere musikken ut i fra hvorvidt den kan plasseres i kategorier, basert på grad av oppfyllelse av sjangerregler og krav. Franco Fabbri foreslår at en sjanger kan defineres som «a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules» (Fabbri 2004, s. 7). Disse reglene har Fabbri satt inn i et foreslått femdelt rammeverk der hver del baserer seg på regler fra ulike tema.²² Frith tar utgangspunkt i dette femdelte rammeverket for å se nærmere på hvordan ulike regler sammenbinder musikalske og ideologiske aspekt. Dog påpeker Fabbri at det ikke er statiske forhold i sjangre, men at de i realiteten stadig endres. Det kan også variere fra sjanger til sjanger hvor viktige de ulike reglene er (Fabbri 2004, s. 9–10).

Som Frith sier er sjangre viktige gjennom hvordan det bedrives bøyning og testing av regler. En sjanger defineres slik ikke av formen eller stilen, men av publikums opplevelse av dens stil og mening slik det kommer til uttrykk i musikkutøvelsen (Frith 1998, s. 93–94). Musikere kan selv skape nye retninger gjennom nyskaping av eldre tradisjoner. Dermed kan de videreutvikle en sjanger. Gamle sjangerdefinisjoner utgår når de blir begrensende eller meningsløse, og nye sjangre skapes når nye måter å spille på blir systematisk praksis. Som Frith sier, kan sjangre slik sette opp forventninger. Gjennom enighet i de ulike reglene kan

²² Fabbri's femdelte rammeverk består av: sosiale og ideologiske regler, kommersielle og juridiske regler, formelle og tekniske regler, semiotiske regler, og behavioristiske regler.

fellesskap kreeres, om enn egentlig innbilte.²³ Hvordan utøvere forholder seg til tradisjoner og større musikkfellesskap kan fortelle oss noe om hvordan de ser på sin egen musikk, og på seg selv og sin rolle som utøver.

Dette kapittelet går nærmere inn på vokalgruppesangerens forhold til det større vokalgruppefellesskapet, vokalgruppetradisjonen og felt. Dette vil belyses gjennom tre områder. Det første omhandler informantenes opplevelser av vokalgruppebegrepets resepsjon, og hvordan de gjennom identifikasjon og avstandsmarkering forhandler med de problemstillingene de erfarer ligger knyttet til det. Det andre ser nærmere på hvordan informantene erfarer at forholdet til tradisjoner fortoner seg i utformingen av gruppenes musikalsk uttrykk, og hvordan de på ulike måter reforhandler og videreutvikler samsangsformen. Det tredje tar sikte på å undersøke hvordan informantene forholder seg til det større vokalgruppefellesskapet, og på hvilken måte det har betydning for dem som sangere i vokalgrupper.

4.1 Tradisjon, identifikasjon og tilhørighet

Hall hevder vår opplevelse av oss selv konstrueres gjennom erfaringer med sirkulerende forståelser som former vår forståelse. Gjennom identifikasjon og avstandsmarkering kan man artikulere seg selv (Hall 1996, s. 4–5). På denne måten kan man uttrykke hvor man «hører hjemme» i samfunnets varierte landskap. Frith sier at man ved å knytte seg selv til et musikkuttrykk, også kan knytte seg bånd med andre som mener det samme (Frith 1996, s. 121). Når man knytter seg til et musikalsk fellesskap knytter man seg imidlertid også til et kulturelt rammeverk som inneholder diskurser så vel som motdiskurser. Gjennom identifikasjon og tilhørighetsfølelse til dette rammeverket skapes en kontekst man kan være en identitet innenfor, og man kan som subjekt til en viss grad velge sin plassering og posisjon (Ruud 2013, s. 187). Større enighet i ulike musikkformers kjennetegn trenger ikke å være basert på virkeligheten, og eksempelvis er sjangre konstruert og får sin mening gjennom hvordan mottakeren forstår dem (Frith 1998, s. 88–89). Som Pierre Bourdieu diskuterer i *Distinksjonen*, vil smak, og hvordan man forstår et musikkuttrykk, være avhengig av mottakerens referanseramme, bakgrunn og kulturelle kapital (Bourdieu 1995, s. 44–46). Dette sammenstilles med begrepet *habitus* som innbefatter sosialt innlærte tenke- og handlingsmønstre man har opparbeidet seg gjennom læringsprosesser i løpet av livet (Østerberg 1997, s. 125). Dette innebærer at man tilegner seg kompetanse ut i fra de

²³ Se Benedict Anderson 2009 for videre lesning om innbilte fellesskap.

erfaringer man gjør seg, og dette former hvordan vi tenker og handler. Ifølge Bourdieu ligger det visse strukturer i erfarings- og læringsprosessene som innehar større makt enn andre. Som individer med ulike kulturelle og økonomiske bakgrunner kan vi ha ulik tilgang til, og eksponeres for ulike sider av kulturmangfoldet. Eksempelvis vil utdanningsinstitusjoner ha makt til både å definere hva som er «riktig» kunnskap, og videre opprettholde dette som sannhet (Bourdieu 1995, s. 142–143). Dette gjelder også i sammenheng med musikk der etablerte hierarkier setter visse musikkformer og estetiske verdier over andre. Slik kan det dannes mønster av mening som til sammen bygger diskurser.

Bourdieu diskuterer hierarkiet innen ulike kunstformers karakteristikk gjennom den «rene» og den «urene» smaken. Den «rene» smaken søker den seriøse, legitime, anerkjente kunsten. Den «urene» søker den mer useriøse, folkelige, lettere, umiddelbart tilgjengelige kunsten. Å avvise det som ansees være lettvtint og uten dybde kan signalisere avstand mot det som ikke krever kompetanse av mottakeren. Med dette kan man markere sin egen kulturelle kapital og kompetanse. Mens den mer legitime kunsten gir nyanserte gleder som krever at mottakeren har evne til å forstå og fortolke «riktig», hevdes det at den mer umiddelbare og lettere kunst ikke krever disse ferdigheter fra sitt publikum. Kunsten som ansees være legitim oppfyller kriteriene innenfor den «rene» smaken, og har for mange en etablert stilling og høyere status enn den mer useriøse, lettere kunsten (Bourdieu 1995, s. 249–257). Å oppnå en slik status vil slik være ønskelig for mange, men ikke nødvendigvis enkelt å oppnå.

I kapittel 1 i denne oppgaven, ser vi at Jessica Bisset Perea diskuterer hvordan statusen og stillingen til jazzvokalgruppene fra den vestlige delen av Nord-Amerika har vært problematisk. Her har man forsøkt å knytte jazzvokalgruppene til mer etablerte musikktradisjoner som jazz- og den klassiske kortradisjonen, da det hevdes at jazzvokalgrupper bygger på begge tradisjoner. Dog forteller Perea om at gruppene synes å falle mellom to stoler, da ingen av disse feltene ønsker å innlemme jazzvokalgruppene i sine kretser. Dette fordi de ansees å bryte med ideologiske og estetiske verdier innen begge felt. Et vesentlig moment i etableringen av et skille har vært å differensiere mellom de mer seriøse jazzvokalgruppene, som det hevdes primært har fokus på å skape musikk med høy kvalitet, og de mer showrettede popvokalgruppene der musikken er enklere og den musikalske kvaliteten dermed lavere. Forskjellen mellom disse typene grupper har tilsynelatende ikke vært så enkle å etablere. Man har altså søkt å legitimere jazzvokalgruppene. Dette har dog ikke vært enkelt, og som Perea forteller blusset denne debatten igjen opp så sent som i 2003. Noen av linjene i denne debatten kan også spores i opplevelsene hos informantene i denne oppgaven.

Vokalgruppebegrepet kjennetegnes av ulike former for grupper som utøver i forskjellige sjangre og stiler. Vokalgruppe er slik en samlebetegnelse for et mangfold av sangerfelleskap som har stemmesentralisering som sitt fellestrekk. Videre har a cappella vokalgrupper til felles at musikken skapes utelukkende av stemmer. Ellers åpner ikke vokalgruppebegrepet for noen differanser når det kommer til stil, sjanger og type grupper. Hvordan de norske sangerne erfarer resepsjonen av vokalgruppebegrepet og gruppetypen i sin hverdag er derfor interessant. Anne Hilde Grøv forteller om sin opplevelse av dette:

E: Hvis du skulle beskrevet, hvordan er en typisk vokalgruppe for deg?

AH: «Chu-bi-du, ba-ba», hehe! Litt sånn. Vi har jo kjempet litt med det der vokalbegrepet. Vi har prøvd å definere oss, og har tenkt mye på hva vi skal kalle oss. Pust er en *vokalgruppe*, eller er det et *vokalensemble*, eller er det et vokalt band? For det er noe med det vokalgruppebegrepet som [*pause*] ja [*pause*]

E: Hva er det med det?

AH: Nei, jeg vet ikke helt. Det er noe der man ikke ønsker å identifisere seg med av en eller annen trist grunn?

Vokalgruppebegrepet synes ikke være helt uproblematisk, og man kan lese fra utsagnet at det ligger noe knyttet til begrepet som ikke fordrer identifikasjon for informanten. Anne Hildes beskrivende ordlyder i begynnelsen av utsagnet, og måten det hele sies på, kan konnotere en utadvendt, underholdningsrettet vokalgruppestil. En slik stil er ikke entydig med Pusts helhetlige musikalske stil. På bakgrunn av dette søkes det mot andre beskrivende ord. Dette kan man lese som en avstandsmarkering mot det som oppleves som problematisk å skulle sammenlignes med. Som nevnt hevder Ruud at man ved å knytte seg til et musikalsk fellesskap og felt også kan knytte seg til dette områdets kulturelle rammeverk (Ruud 2013, s. 187). Gjennom å lete etter andre ord for å beskrive seg kan man se det som om gruppen søker etter andre kulturelle rammeverk de kan knytte seg til. Å bruke ordet «vokalgruppe» kan knytte dem til andre grupper med samme betegnelse, og slik innlemme de i en felles kategori med andre typer grupper som i virkeligheten ikke ligner dem overhodet. Akkurat hva dette problematiske er som synes å ligge i begrepet utdyper Anne Hilde videre:

E: Nei? [*pause*] Hva er det som er typisk for *den* typen vokalgruppe?

AH: Det som er typisk for den typen vokalgruppe er at de kopierer andre. Jeg tror det er det som gjør at vi ikke har lyst til å identifisere oss med det. Fordi vi har lyst til å være noe eget. Vi har lyst til å bli sett på som musikere. Som seriøse aktører [*pause*] Dette her er det veldig skummelt å bli sitert på, men jeg prøver likevel, hehe! Fordi jeg merker at når du sier at du synger i vokalgruppe så er det bare tusen fordommer. Det er liksom en glad amatørgjeng som har slått seg sammen, og så synger de litt på si. Men med en gang du sier det er profesjonelt, vi jobber med det. Og en gang i uken, så møter jeg de andre i Pust. «Åja, kan det ta *så* mye tid?» sier de da. Ikke sant? De har ikke peiling på hvor mye arbeid som ligger bak. Hvor mye detaljarbeid, hvor mye gratistimer da, som er lagt ned.

Slik Anne Hilde ser det synes vokalgruppebegrepet å være preget av en rekke forståelser og assosiasjoner. Det kan virke som om bakgrunnen for at vokalgruppebegrepet oppleves som vanskelig å forholde seg til, er å finne i informantens erfaring av at mange har oppfattelser av

vokalgruppebegrepet som ikke stemmer overens med deres gruppes identitet. For disse menneskene knyttes vokalgruppebegrepet til et bestemt kulturelt rammeverk, og en bestemt type vokalgruppe. Dette bygger på at vokalgrupper primært er drevet av lettsinnede amatører som delvis synger litt på si uten å legge tid og seriøsitet inn i arbeidet med musikken. Her nevner Anne Hilde også etterligning og kopi av andre utøvere og uttrykk, som hun opplever denne typen vokalgruppe muligens hyppigere praktiserer. Dette synes ikke å være i samsvar med praksisen i gruppen Anne Hilde er en del av. Som gruppe har Pust et komplekst musikalsk materiale, og de skriver også mye av materialet sitt selv. Deres musikk er krevende, både musikalsk, utøver- og stemmemessig. Gruppen har høstet gode kritikker for alle sine respektive album. I juni 2005 vant gruppen en prestisjefylt førstepris ved Tampere Vocal Music Festival. I 2008 ble gruppen nominert til spellemannspris i «Åpen klasse» med albumet *Femkant*. Stil- og sjangermessig opererer de innenfor et stort spenn, og deres materiale inneholder både jazz-, pop-, folk- og viserelatert musikk. Fem av de seks medlemmene har høyere utdanning i musikk fra blant annet Norges musikkhøyskole og musikkvitenskap ved universitetet i Oslo.²⁴ Anne Hilde opplever at det gjennom slike forforståelser av vokalgruppebegrepet som hun beskriver kan ligge liten forståelse for at formatet de har skapt i Pust er tidkrevende, og også krever evner av utøveren. Dette blir feil assosiasjon til deres gruppe da de er en profesjonelt aktiv gruppe som ønsker å være noe eget, samtidig som de ønsker å bli sett på som musikere og seriøse aktører.

I Anne Hildes uttalelser kan man lese noe av den samme problematikken som Perea understreker i forbindelse med de amerikanske jazzvokalgruppene, så vel som Bourdieus kunsthierarki. Hennes opplevelse av sin egen gruppes praksis kan sees i relasjon til moment som egenart og kvalitet. Disse fungerer som motdiskurser til de oppfatninger innen vokalgruppebegrepet som Anne Hilde beskriver. Som hun forteller søker gruppen seg altså bevisst vekk fra å plasseres i nøyaktig samme kategori som amatørdrivede vokalgrupper fordi de har fokus på andre aspekt enn de som karakteriserer disse gruppene. Det at Anne Hilde forteller at de ønsker å bli sett på som seriøse utøvere kan både romme utøverferdigheter, samt kvalitet på musikalsk uttrykk. Hun opplever også at gruppen søker å være noe eget, og skape en egenart. Som vi ser synes ikke moment som reproduksjon og kopi som knyttes til amatørgrupper å være i samsvar med gruppens praksis.

²⁴ Pust opptrer hyppig, både i innland og i utlandet som eksempelvis Moskva, Taiwan, Tyskland og Finland. De har opptrådt på jazzfestivaler, vokalfestivaler, og kulturfestivaler. De har vært på flere turneer, både egne julekonserter og i regi av den kulturelle skolesekken og den kulturelle spaserstokken. De sunget på konserter med kjente navn som The Real Group, Bobby McFerrin og Manhattan Transfer. Gruppen har fremført på en lang rekke offentlige konserter, blant annet på NRK i forbindelse med utdeling av Kavliprisen og på Unicefs TV-aksjon, et mangfold av eventoppdrag, og flere lukkede opptredener.

Det at musikken skapes av stemmer kan også være med på å styre resepsjonen av musikkformen. Stemmen er som sagt noe de aller fleste har et forhold til, og erfaring med. Når man selv har en stemme føler man gjerne at man forstår mye av det som skjer, selv om dette ikke nødvendigvis er sant. På denne måten kan man undervurdere det arbeidet som ligger bak et vokaluttrykk. Perea forteller også om hvordan det innen jazzkulturen ble skapt et skille mellom vokal og instrument, og at dette også rommet et hierarkisk forhold der instrument ble plassert over vokal (Perea 2012, s. 229). I dette skillet lå også antakelser om at instrumenter krevde virtuose utøvere mens sang ikke representerte den samme musikalske kompetansen. Med utviklingen av en instrumental favorisering innen jazz i 1940-årene ble aspekt som virtuositet, eksklusivitet, kompleksitet og antikommersialisme knyttet til den instrumentale jazzen. I motsetning ble vokalist ansett som kommersielle, og ble ekskludert fra den offisielle fortellingen (s. 230). Dette skillet var i realiteten ikke i samsvar med den virkelige utviklingen av musikken, da vokalist og vokalgrupper jobbet side om side med storband i swingæraen og bebop-utøverne i etterkrigstiden. Som Perea hevder har jazzhistorikere benyttet seg av flere strategier for å ekskludere vokalist fra jazzhistorien (s. 230–231). Gjennom en «great man»-struktur i sine fortellinger er den mannlige artisten satt som helten, man har utelukket underholdningskontekster, det hverdagslige og folkelige, og derfor også tekst og lyrikk. Selv om Pereas skrivning dreier seg om amerikanske jazzvokalgrupper, innehar utdanningsinstitusjoner og academia – som Bourdieu påpeker – maktposisjoner. Slike såkorn kan være med på å skape forståelser og fortolkninger som kan bli rådende på tross av kompleksiteten som i realiteten eksisterer. Dermed kan aspekt av denne hierarkidiskursen også ligge innbakt i resepsjonen som de norske sangerne opplever.

Som Anne Hilde ser det, er den resepsjonen hun har møtt med på å knytte begrepet til fordommer. Både til sangeren som utøver, og til formatet. En slik resepsjon åpner ikke for det rikholdige mangfold som virkelig eksisterer innenfor vokalgrupper og vokalmusikk, og virker slik begrensende. Dette forteller Anne Hilde om:

E: Den der typiske vokalgruppen, er det noe som er litt useriøst?

AH: Nei, jeg tenker jo at det er fantastisk! Jeg synes alle skal få lov til å synge. Fordi det gir en enorm glede! Jeg er helt sikker på at det har en helseeffekt. Jeg tror på det. Men det må være lov å skille mellom profesjonell og amatør. Det er et vanskelig skille.

Ordet «vokalgruppe» brukes altså på alle typer grupper, og dermed oppleves det at ulike grupper gjerne blir dradd under én og samme kam. På nettsiden sin kaller Pust seg for en vokalsekstett, noe som kan understreke det Anne Hilde forteller i sine sitater. Samtidig kan det henvises til Friths uttalelse om at sjangerdefinisjoner kan gå ut på dato, og bli meningsløse

og begrensede (Frith 1998, s. 94). Innenfor musikk vil sekstett for mange muligvis konnotere andre assosiasjoner som gruppen i større grad ønsker å identifiseres med. Ordet sekstett kan føles mer passende når det kommer til beskrivelse. Eksempelvis kan begrepet konnotere noe mer «seriøst», respektert og anerkjent da det ofte brukes på ulike former for klassiske kammerensembler. På den måten kan det bidra til å plassere gruppen i et begrepslandskap som konnoterer det mer seriøse og profesjonelle.

Lignende opplevelse rundt resepsjonen av begrepet vokalgruppe kan man finne hos Benedikte Kruse:

Med en gang man sier at det er vokalgruppe så har folk ti knagger å henge det på. Altså, det er jo gjerne en sjanger som byr på seg sjæl, på en måte. Og som er ganske folkelig og åpen. [...] Det er jo en showsjanger for veldig mange. Med Bjelleklang og Cheezy Keys, hvor det er veldig nært knyttet til revy og show. Og i begynnelsen husker jeg at vi jobbet med en regissør, og da jobbet vi masse med å smile mye og være utadvendte. «Smil, smil» fikk vi høre hele veien. [...] Men det vil du aldri si til et band. Ikke sant? Si «SMIL!» til gitaristen. Det gjør jo at uttrykket i seg selv blir veldig åpent og tilgjengelig. Det er vel med på å stigmatisere, og få folk til å tenke «Åja, men det er sånn useriøst, enkelt, lettbeint». [...] Men det er litt med å klare å skille vokalgruppe fra vokalgruppe. For de kan jo være like forskjellig som et band fra et annet band. Det blir veldig snevert å kalle vokalgruppe for én sjanger. Men det gjør man jo.

Igjen kan man dra paralleller til Perea's fortelling om hvordan underholdningsfokus knyttes til kommersialitet og folkelighet, noe som blir en motsetning til det virtuose, komplekse og kunstnerisk verdifulle (Perea 2012, s. 230–231). Som Perea forteller har jazzvokalgruppekulturen vokst og blomstret på tross av sine problematiske utfordringer i forbindelse med oppnåelse av anerkjennelse og status som autentisk. Videre forteller Perea:

From an institutionalized jazz perspective, vocal jazz ensembles fall victim to negative stereotyping that usually associates them with a certain degree of «unhipness» – therefore undermining a jazz choir culture's aspiration to be taken seriously in jazz, a genre that tends to pride itself as being the most hip. Moreover, singers are often judged according to negative expectations – poor musical proficiency, low level of technical expertise – and are validated «in terms relative to the instrumental tradition» (Perea, s. 233).

Benedikte har erfart at mange knytter vokalgruppebegrepet til kulturelle felt som revy med utpreget showfokus. Slik opplever hun at andre assosierer vokalgruppebegrepet med en utadvendt og underholdningsrettet musikkpraksis, og de blir ikke tatt seriøst. Hun drar frem kjente norske navn som Bjelleklang og Cheezy Keys, grupper som har gjort stor suksess som underholdningsgrupper med humor og show i forsetet. Kjennskapen til dette norske baketeppet kan slik hun ser det forme resepsjonen av vokalgruppebegrepet rundt denne underholdningsrettede formen for vokal samsang. Slike grupper har også høy kvalitet på det de gjør, men har et annet fokus i sin musikk og sine fremførelser enn grupper som Pitsj og Pust har. Samtidig kan tidligere etablerte såkorn rundt verdien av underholdningsaspekt og sang underbygge forståelsen av hvordan vokalgrupper kan være. Dette er moment som kan

bidra til å skape et inntrykk av musikkformen som lite krevende musikalsk sett i sammenheng med verdidiskursen rundt seriøs og useriøs musikk. Å skulle sammenstilles med å være lite musikalsk krevende vil forståelig nok ikke samsvare eller gi gjenklang i informantens selvpoppfattelse, da deres gruppe innehar et svært komplekst musikalsk materiale som både er musikalsk, teknisk og stemmemessig krevende. Stil- og sjangermessig utøver gruppen innenfor et jazz-, pop- og folkemusikkrelatert landskap, og de har høstet gode kritikker på alle sine album. I likhet med Pust er gruppen yrkesaktiv og har meget dyktige sangere. Fire av fem er profesjonelt utdannende fra Norges Musikkhøyskole og musikkvitenskap ved universitetet i Oslo.²⁵

På bakgrunn av dette opplever hun at folk ikke forstår hvordan en vokalgruppe kan være, eksempelvis deres type vokalgruppe. I likhet med Anne Hilde poengterer også Benedikte at det ikke brukes ulike beskrivende ord på de forskjellige gruppene som opererer. Slik blir ikke mangfoldet nødvendigvis representert eller tydeliggjort. Pitsj har også valgt andre beskrivende ord om seg selv. På sin nettside kaller Pitsj seg for sangerensemble, noe som kan understreke fortellingen om vokalgruppebegrepets begrensninger og resepsjon. På samme måte som Pusts bruk av begrepet sekstett, vil kanskje begreper som ensemble vekke andre mer foretrukne og passende assosiasjoner. Slik kan de knytte seg til et annet rammeverk og begrepslandskap, og samtidig vise avstand fra identifikasjon med andre. Videre forteller Benedikte:

Vokalgruppe i seg selv har et ganske frynsete rykte. Altså det er veldig mange som bare avskriver det, og sier at det ikke er noe for dem, gjerne før de har hørt det i det hele tatt. [...] Og selv om vokalgruppe kjennetegnes av at man synger i alle sjangere, så har det jo et sound. Det har en veldig sånn [*pause*] identitet. Og den kan jeg merke. At jeg må overbevise folk om at «Hallo, det kan være spennende og fint også, med fine sangere, låter og arrangementer».

Benedikte opplever at vokalgrupper som kategori har noe til felles som gjør at man kan gjenkjenne det som noe likt. Dette kan være fellestrekket ved musikk skapt primært av stemmer, eller med en stemmesentralisering. Likevel kjennetegnes vokalgruppe av at man utøver innenfor ulike sjangre. Derfor opplever Benedikte at mange ikke forstår at det kan være stor variasjon mellom ulike typer grupper. Man kan lese at hun selv ikke identifiserer seg med karakteristikkene som mange assosierer vokalgruppe med, og slik reflekteres ikke det hun opplever at deres gruppe står for med sine høyt kvalifiserte sangere og komplekse arrangement.

Anja E. Skybakmoen har ikke den samme opplevelsen av begrepets resepsjon i møte

²⁵ I likhet med Pust har Pitsj opptrådt hyppig, både i innland og i utlandet. Eksempelvis har gruppen holdt konsert i Japan, Latinamerika, Øst-Europa og Skandinavia. De har arbeidet med en rekke anerkjente musikere og komponister, og har spilt på jazzfestivaler, folkemusikkfestival og vokalfestivaler.

med mennesker, men har likevel en lignende forståelse av de assosiasjoner vokalgrupper for mange kan identifiseres med:

Jeg personlig har ikke opplevd så mange «forutinntatte» inntrykk i møte med andre mennesker, heller at folk ikke helt vet hva det er. Jeg forklarer i så fall hvordan vi jobber og hva som er vår innfallsvinkel til dette formatet. Jeg har dog selv inntrykk av at Pitsj sine arbeidsmetoder og vokalgruppeestetikk viker litt fra det som kanskje er «tradisjonell» oppfatning av vokalgruppe, hvor man for eksempel prøver å høres ut som et band med bass og trommer og gjør rene coverversjoner av låter, som kanskje utgjør det jeg kaller det «tradisjonelle», men det er litt vanskelig å være bastant rundt dette.

En generell oppfatning av at mange ikke helt vet hvordan en vokalgruppe kan være kan også spores i Anjas sitat. Som hun understreker kan man se at hun selv har et inntrykk av hva som er mer typisk å assosiere med vokalgrupper. Karakteristikken av disse ligner det de andre informantene erfarer at begrepet blir assosiert med. I den siste setningen kan vi se at hun tilsynelatende ikke identifiserer seg med slike assosiasjoner, da hun opplever å være utøver i en gruppe med en annen estetisk forståelse som utøver musikk på en måte som går ut over rene coverversjoner. Dette var også et viktig moment for hennes ønske om å delta i gruppen i utgangspunktet:

E: Hva var det som gjorde at du hadde lyst til å synge i vokalgruppe?

A: Jeg hadde egentlig ikke tenkt at jeg virkelig hadde lyst til å starte en vokalgruppe. Jeg anså meg selv som en sånn band-dame jeg. Det gjør jeg nesten litt enda, det er det som er så rart. Hehe! [...] Men det kule syntes jeg jo var at de (Pitsj) ikke var en sånn typisk vokalgruppe. I den forstand at de etterlignet instrumenter eller liksom skulle være et slags band. Men det var veldig sånn vokalt, og veldig egne versjoner av kjente låter som jeg hadde hørt mange ganger. Det var spennende tolkninger av musikken. Det var kjempefint liksom. Så da tenkte jeg at dette vil jeg gjerne prøve.

Det var viktig for Anja at gruppen skapte egne versjoner og tolkninger av musikken. Å skape noe eget og lage spennende tolkninger synes å romme kvaliteter som etterligning ikke gjør. Som profesjonell yrkesutøvende sanger ligger muligvis både evner og ambisjonsnivå høyere enn direkte etterligning og utstrakt kopi gir rom for. Vi kan også lese i sitatet at Anja ser seg selv som en band-dame selv om hun har sunget i flere vokalgrupper i en årrekke. Dette kan man forstå som om hun identifiserer hun seg mer med dette. Det kan fortelle oss at man i vokalgruppen tilbys en mulighet til å tre inn i vokalgruppesangerposisjonen med alt den innebærer, men at man også kan tre ut av den like enkelt etterpå. Som Frith sier kan man som subjekt bære ulike roller, og bevege seg mellom ulike posisjoner (Frith 1996, s. 110).

Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet, så vi at man ved å knytte seg til et musikalsk fellesskap kan knytte seg til forståelser og diskurser som sirkulerer i feltet. Gjennom disse rammene skapes en kontekst man får være en identitet innenfor (Ruud 2013, s. 187). I informantenes utsagn belyses opplevelsen av at resepsjonen av vokalgruppebegrepet knyttes til bestemte kulturelle rammeverk, og om hvordan de forhandler med disse

forestillingene i sin praksis. Den sosiale resepsjonen synes fra alle informantenes synspunkt å være av avgrenset karakter. Den innlemmer visse typer vokalgrupper eller element fra dem, men åpner ikke for mangfoldet som finnes. Slik samsvarer ikke assosiasjoner og forståelser med disse sangernes virkelighet, og gjør at man føler en viss avstand til begrepet, ikke ønsker å identifiseres med det, eller ikke identifiserer seg selv med det. Gjennom sine uttalelser viser informantene hvilke diskurser de berøres av innen feltet. Det synes ligge større diskurser rundt kunstnerisk og musikalsk kvalitet og verdi, og sanger- og utøverevner sirkulerende i deres vokalgrupperom. Innbakt i disse ligger moment som fremføringspraksis, seriøsitet, musikalitet, virtuositet og kunnskap. Å bli satt på «feil» side i disse diskursene innebærer å bli knyttet til det som ansees være av lavere kvalitet. Ved å ha fokus på kvalitet og egenart jobber informantene mot mange gitte forestillinger. Slik forhandler de også med formatets resepsjon, og videreutvikler og viderefører samsangsformatet.

Informantenes opplevelser kan vitne om lite kunnskap blant publikum rundt hvilket mangfold vokalgruppebegrepet kan representere. Slik erfares det at mange ikke forstår hvilken type gruppe Pust og Pitsj er. Den tilsynelatende tvetydigheten rundt hva en vokalgruppe er kan sees i sammenheng med flere moment. Vokalgrupper er kanskje ikke tydelig forankret i sin musikkhistoriske kontekst, og knyttes heller ikke alltid til andre musikkjangre og former. Som Perea forteller kvalifiserer ikke jazzvokalgrupper for å kalles jazz, da gruppene opererer på andre estetiske og kulturelle premisser enn det som er etablert som norm i den bredere jazzdiskurs og academia (Perea 2012, s. 221). De innlemmes heller ikke i den klassiske kortradisjonen, da de også i forhold til denne musikktradisjonen opererer med en annen estetisk og kulturell innfallsvinkel som ikke samsvarer med kortradisjonenes verdier. Ifølge Perea knyttes jazzvokalgrupper ut i fra et institusjonalisert jazzperspektiv til negative stereotypier som oftest assosierer dem med et visst innhold av noe ukult og uhipt (s. 233). Jazzvokalgrupper driver med jazzrelatert materiale, men er noe annet enn *ekte jazz*. Kriteriene som er konstruert for hva som ansees som jazz kan skape et bilde av jazzvokalgrupper som en merkelig variant av noe som bare kan minne om jazz. Slik kan mange føle en avstand og motstand mot jazzvokalgrupper som «tukler» med *the real thing*, en etablert kunstform. På samme måte kan man forstå andre vokalgruppetyper som utøver henholdsvis popmusikk, folkemusikk eller rock. Innenfor etablerte fortellinger knyttet til ulike sjangre, vil vokalgrupper i mange tilfeller ikke passe inn i normen.

At slike vokalgrupper ikke knyttes til andre sjangre kan også bidra til at de oppfattes som en raritet. Ved at de ikke relateres til annen musikk eller tradisjon kan man miste mye av forståelsen av deres betydning i den større musikalske konteksten de oppsto og blomstret i.

Slik kan vokalgrupper bli stående for seg selv som en egen uttrykksform, og ulike former for vokalgrupper kan plasseres sammen i én gruppering. Da kan trekk fra ulike typer vokalgrupper, som i realiteten er svært ulike, samles inn under én definisjon som utad representerer formen. Informantenes opplevelser av at alle typer vokalgrupper dras under én kam kan gi inntrykk av at vokalgruppe leses som én sjanger. At vokalgrupper forstås på denne måten trenger ikke å være korrekt, men tankerekker som har blitt etablert tidligere kan ha en betydning i dag. Perea forteller at debatten innen jazzvokalgruppene atter en gang blusset opp i 2003 og man kan synes å lese noen av de samme tendensene i de diskursene i informantenes utsagn (Perea 2012, s. 229).

I informantenes uttalelser kommer det frem hvordan flere opplever at mange forbinder begrepet vokalgruppe med show, revy, humor, utadvendthet, noe lettbeint og enkelt, kopi av tidligere element og ting, og det å etterligne instrument.²⁶ I store trekk, signaler på «useriøs» musikk sett mot Bourdieus karakteristikker av den mer seriøse kunsten. I Norge kjenner vi mange norske vokalgrupper fra en revy- og showkontekst. Gjennom media og TV kjenner mange til bilder av barbershopgrupper med sine karakteristiske antrekk og fremføringspraksis. Vokalgrupper brukes også som humoristiske innslag i tv-serier.²⁷ Gjennom tv-serier og spillefilmer fra nyere tid kjenner mange også til en viss type popvokalgrupper som gjerne utøves med lignende trekk. Sammen kan det konstrueres et bilde av en helhet som i virkeligheten er mer sammensatt av ulike sjangre og ulike typer grupper. I tillegg til Pereas poeng om status rundt instrumenter og sang, kan stemmen i dagens populærkultur bidra til oppfatningen av vokalgruppemusikken. Underholdningsprogrammer som *Idol* og *X-Faktor* – der hvem som helst kan bli en sangstjerne på et øyeblikk – har rullert på norske tv-skjermer i over et tiår. Disse kan også bidra til at mange tenker at det ikke kreves så mye kompetanse eller øving for å utøve sang. Det synes altså ligge en større diskurs rundt kunstnerisk kvalitet og musikalsk utøvernivå i vokalgruppebegrepet. Som profesjonelle yrkesutøvende musikere har alle informantene høyere utdanning innen musikk og sang, og de utøver krevende musikk. Slik samsvarer ikke opplevelsene de kan ha av resepsjonen av begrepet med deres egen praksis. Slik opplever noen av informantene å måtte forhandle med begrepets innhold, så vel som sin egen fremtoning utad.

Det er intet entydig svar på spørsmålet om bakgrunnen for vokalgruppebegrepets mulige problematiske rammer og assosiasjoner, og det er heller ikke et mål i denne oppgaven

²⁶ Revy er en teaterform. Forestillinger inneholder sketsjer, sang og dans, og hendelser behandles ofte satirisk eller humoristisk. Se også: <https://snl.no/revy>.

²⁷ Se for eksempel på tv-seriene *The Simpsons*, *Family Guy*, *Scrubs* eller *The Office*.

å forklare begrepets premisser. Hva som er bakgrunnen for begrepets resepsjon vil ikke utdypes mer i denne sammenheng da fokus ikke ligger på å beskrive begrepet, men å se på hvordan dette har betydning for den enkelte sangeren. Likevel kan vi se at det for informantene er en reell problematikk som de som sangere i vokalgrupper er nødt til å forholde seg til, forhandle med, og være utøvere innenfor.

4.2 Inspirasjon og utvikling av personlig musikalsk uttrykk

Forholdet til vokalgruppebegrepet og vokalgruppetradisjoner synliggjøres også i informantenes opplevelse av sine gruppers praksis, kreeringsprosess av musikalske uttrykk, og musikalske og estetiske verdier. Gjennom hvordan informantene opplever å påvirkes av den større tradisjonen i sitt eget arbeide får vi også innblikk i hvordan de forholder seg til denne større sosiale konteksten i sin praksis som sanger i vokalgruppe.

Mange bruker musikk til å fortelle verden rundt hvor de hører hjemme i forhold til aspekt som utdanning, etnisitet, kjønn og lovlidighet. Dette bildet er, som Ruud forteller, mer komplekst enn som så, men musikk kan til en viss grad representere sider av oss som mennesker (Ruud 2013, s. 140). Slik kan man tenke seg at man ved å bruke referanser til musikalske trekk fra visse musikkjangre eller former også kan identifiseres med verdier knyttet til disse. Innen mange musikkjangre, stiler og former sees det på som noe positivt og viktig å bære med seg den tidligere tradisjonen. Ruud hevder: «‘Roots-musikken’ er vel nettopp et forsøk på å skape seg en forankring i en musikktradisjon, framstå som noe rotfestet og varig, i motsetning til noe flyktig, tilfeldig og overfladisk» (s. 227). Å ha oversikt over historikken til en sjanger for så å spille på betydningsfulle referanser kan være noe som i mange sammenhenger gir økt tyngde til musikken. En tradisjon er dog konstruert og får sin mening i sosial sammenheng (Ruud 2013, s. 229). Slik er det ikke alltid naturlig å tilegne seg den. Samtidig er tradisjonene i seg selv ikke er naturlige, men konstruerte og forhandlet frem. Hvordan informantene forholder seg til tidligere tradisjoner i sitt eget musikalske arbeid kan fortelle noe om på hvilke premisser de skaper sitt uttrykk. Anne Hilde forteller:

E: Hvilke musikalske forbilder har dere?

AH: Det tror jeg du må spørre hver enkelt om, for vi er så forskjellige.

[...]

E: Dere har ikke noen vokalgrupper som forbilder?

AH: Nei. Vi hører nesten ikke på det.

Det oppleves ikke å ligge et kollektivt musikalsk forbilde til grunn for gruppens uttrykk.

Snarere ligger inspirasjonen som noe individuelt, og det oppleves at denne inspirasjonen er av forskjellig karakter medlemmene i mellom. Vokalgruppemusikk lyttes det ikke hyppig til,

men dog nevnes det videre i samtalen at ett av deres medlemmer kanskje hører mer på det. Som gruppe opererer Pust med musikk fra ulike sjangre. Dermed kan det å lytte mye til annen musikk ikke bare være naturlig, men også nødvendig. Forholdet til vokalgruppemusikk utdypes videre:

AH: Men det som kanskje er det mest spennende er nettopp det der at man har fått lov til å bevare det individuelle i helheten i Pust. Sånn at vi har ikke hatt noe sånn: «Vi skal bli som Real Group», eller «Vi skal høres ut som Oslo kammerkor». Men vi skal ha plass til Anne Hilde sitt særpreg i den fellesklengen.

Anne Hilde opplever altså ikke at deres gruppe er formet av klare musikalske idealer som de jobber opp mot. Dette skaper en opplevelse av at det er plass til den enkeltes individualitet. Man må ikke innrette seg selv etter bestemte lydlige ideal. Snarere skapes musikken ut i fra alles innspill og preferanser, og sammen kommer de til enighet om uttrykk og repertoar. Gruppen skriver mye av materialet sitt selv,²⁸ noe som også kan bidra til at hver enkelt kan være med på å skape noe de selv ønsker. Slik gir ikke fokusering på eldre tradisjoner videre mening for gruppen. Anne Hilde forteller om hva hun opplever at gruppen søker å uttrykke:

E: Vokalgruppescenen i Norge inneholder jo mye forskjellig, alt fra Bjelleklang til Trondheim Voices. Hva er det dere har hatt lyst til å uttrykke?

AH: Ja, hva har vi hatt lyst til å uttrykke? Vi har egentlig bare hatt lyst til å skape noe. Så har det vært litt sånn tilfeldig hva det har blitt. Jeg tror vi har hatt lyst til å overraske. Og gi folk noen nye tanker, nye følelser kanskje. Kjenne på noen nye klanger. Men først og fremst så er drivkraften vår: «Hva har vi lyst til å gjøre nå? Nå har vi lyst til å gjøre sånn og sånn». Og så gjør vi det. [...] Vi idémlydrer, kaster opp alle ballene vi har, og så lander vi de vi hadde inspirasjon til å fullføre. Og så er *det* neste plate. Og sånn jobber vi hele tiden. Prøver å hele tiden være tro mot det vi har lyst til i øyeblikket.

Anne Hildes utsagn kan fortelle om hvordan moment som egenart står som en sentral verdi for gruppen. Slik hun opplever det er det viktig å skape noe eget, og tilby lytteren en ny opplevelse. Dette kan leses som kunstneriske og musikalske verdier, der nyskaping ansees å bety mer enn direkte gjenskaping. Det sees også som viktig å være tro mot de ønsker og impulser de selv har. Dette kan også leses som en selvstendighet. De formes ikke av forventninger fra andre, men opplever å selv styre sin praksis ut i fra sin kollektive enighet.

I likhet med Anne Hilde opplever også Benedikte at gruppens musikalske inspirasjon bygges på individets preferanser: «Det er nok mer artister og musikere som inspirerer hver enkelt av oss enn en konkret gruppe. Ut ifra alles referanser og preferanser har vi lyst til å lage et uttrykk vi synes er fint i seg selv.» Slik skapes et sammensatt musikalsk uttrykk som de i fellesskap enes om. Videre forteller Benedikte om forholdet mellom gjenskaping og nyskaping:

E: Er det noen tradisjon dere vokser ut i fra?

B: Jeg vet ikke helt, det er mange som har full koll på hva som fins. Det er mange som er sånn: «Vi

²⁸ Se også www.pust.org.

tenker ut i fra de og de og de», og der har ikke vi vært. Så det begynte for vår del med at vi hadde inspirasjonen like mye fra Whitney Houston, og andre ting vi hadde hørt på opp gjennom årene som The Real Group og Take 6. Vi kjente ikke til så mange vokalgrupper da vi begynte.

Som gruppe opplever ikke Benedikte at de bevisst og målrettet har søkt å videreføre eller gjenskape eldre musikkuttrykk. Det har tilsynelatende ikke vært av større interesse. Snarere har det å skape egne og nye versjoner vært av betydning:

E: Hvorfor coverlåter?

B: Det var tilfeldig i begynnelsen, men vi hadde lyst å lage nye versjoner av fine norske ting. Vi har også hele tiden vært opptatt av å prøve å ikke lage versjoner tett opp mot originalen. Heller tenke at vi skal lage en Pitsj-versjon. Det er jo mange vokalgrupper som er sånn: «Hvordan skal vi få til gitaren som er der? Hvordan skal vi få til trommene?». Vi har heller lyst til å lage egne og annerledes versjoner.

E: Det har vært viktig for dere?

B: Ja, det har det virkelig. Det har vært fokus, i tillegg til et sterkt fokus på tekst og innhold.

Benedikte påpeker hvordan hun oppfatter at mange vokalgrupper har fokus på å reprodusere låtene akkurat slik de er. Gjenskaping og reproduksjon er ikke like interessant for deres gruppe, da nyskaping tilbyr en kunstnerisk og musikalsk kvalitet som går ut over dette. Slik står egenart og nyskaping som sentrale verdier i gruppen, og kan sees som en motdiskurs til opplevelsen av dominerende vokalgruppepraksis. Det gjelder også for mer spesifikke karakteristiske trekk:

E: Typisk vokalgruppe og stereotyper, har det påvirket musikalske valg dere tar? Er det noen ting man ikke kan gjøre?

B: Ja, sånn som beat-boxing som er typisk. Vi har gjort det før, med skjelving for det er dritskummelt. På Fanteguten er det jo masse perkusjon, men det er noe annet. For det er vel ikke typisk beat-box. Det er mer lyder som til sammen utgjør noe rytmisk. Og det er veldig gøy å jobbe sånn.

Det kan virke som om det nå oppleves som mer interessant å løse musikalske moment på en ny og annerledes måte. Tidligere har gruppen jobbet med andre teknikker, men har gjennom sin utvikling jobbet frem andre måter å løse eksempelvis rytmikk på. Dette viser også hvordan man utvikler sin forståelse i en prosess som aldri ferdigstilles. Som Hall sier er identifikasjon bevegelig og som en prosess (Hall 1996, s. 2). Slik er man aldri ferdigstilt, men stadig i bevegelse og endring. Dette vises også i hvordan man på ulike stadier forholder seg på ulike måter til musikalske forbilder. Benedikte forteller:

E: Men det var stort for dere å jobbe sammen med Anders Edenroth?²⁹

B: Ja, det var det! Søsteren min og jeg har vokst opp med, og alltid elsket, Take 6. Jeg har ikke tenkt så mye på det, men de har vel vært store musikalske forbilder for oss også i arbeidet med Pitsj. Og The Real Group var virkelig store forbilder. Det er lett å tenke ut i fra hvordan det er nå. Og nå jobber vi på en annen måte. Men under første plate var absolutt The Real Group et stort ideal. De gjorde jo utrolig komplekse, vanskelige arrangement på en måte som gjorde at det hørtes uanstrengt og lett ut. Så det er en ekstremt elegant måte å gjøre det på som vi snakket veldig mye om. Det der å få det sånn under huden at det oppleves lett, og at man er avslappet i det.

²⁹ Sanger fra vokalgruppen The Real Group.

Refleksjonen om hvordan ulike artister og grupper kan ha påvirket i løpet av livet understreker hvordan man utvikles gjennom en evigvarende prosess. Pitsj hadde Anders Edenroth fra The Real Group som produsent på den første plata, og Benedikte forteller om minner fra dette: «Og vi var jo helt over oss for at han i det hele tatt vurderte det. Jeg husker vi sto og hoppet i sofaen. ‘Hurra!’.» Videre forteller hun:

Og han er jo helt fantastisk å jobbe med. Både en utrolig fin type, veldig hyggelig og åpen, og vanvittig dyktig. Han satt og jobbet med hvert enkelt arrangement som vi hadde med. Han la vel ned låtene en ters eller noe sånt.

På veien som musikkutøver møter man altså ulike aktører og andre inntrykk som kan spille inn på hvordan man utvikler seg, enten dette er bevisst eller ubevisst. Likevel ser vi i Benediktes utsagn at gruppens praksis i dag ikke jobber ut i fra noen klare idealer eller forbilder.

Anja forteller også om hvordan hun opplever forholdet mellom vokalgruppetradisjoner og sin gruppe i deres utforming av det musikalske uttrykket:

E: Har du hørt noe på vokalgruppemusikk?

A: Ikke før jeg ble med i Pitsj. Nesten ingenting. Jeg hadde vel hørt om The Real Group. Men jeg har sjekka ut litt mer nå, bare for å finne ut hva som finnes der ute. For jeg skriver litt for Pitsj, og har også arrangert. Så derfor har jeg sjekka litt for å få bare noen tanker av hvordan det kan være arrangert. Men det har aldri vært noe som jeg har satt på eller hørt noe på. Det er nesten sånn at den følelsen av å gjøre det selv, det er den som har fanget meg veldig. Den greia med å være med på det selv har vært morsommere.

Anja opplever også at det er mer spennende å skape noe selv, heller enn å relatere seg til hva andre har gjort tidligere. Dermed har hun heller ikke aktivt oppsøkt spesielt mye vokalgruppemusikk. Dette fordi de har fokus på sin egen musikk:

Vi vil vel i utgangspunktet bare lage skikkelig fin musikk. Og at man ikke nødvendigvis trenger å tenke på det som en vokalgruppe, men at det bare er fin musikk. Som blir fremført av fem stemmer. Det tror jeg er et ideal egentlig, å tenke. Vi skal høres ut som vokalister. Som synger sammen.

Vi kan se hvordan oppmerksomheten synes å ligge på musikken sangerne skaper sammen, og for Anja er ikke vektlegging formatet av større betydning. Slik tas det litt avstand fra å tenke spesifikt på at de er en vokalgruppe. Dette utdypes videre:

E: Er det noen ting du føler man ikke kan gjøre som vokalgruppe?

A: Man kan jo i utgangspunktet gjøre akkurat hva man vil, men vi må hele tiden ha en følelse av at det vi gjør er riktig for oss. Noe vi kan stå for til en hver tid. Vi vil på en måte at folk skal vite hvem Pitsj er gjennom den musikken vi lager, øver inn, gir ut på CD, og synger på konsert. Vi er en vokalgruppe, sånn er det jo bare. Vi har gjort veldig mye forskjellig opp igjennom årene, og ut ifra det har det utkrystallisert seg en del ting vi ikke vil gjøre.

Gjennom sine år som gruppe har de utviklet seg og sin oppfatning av hva de ønsker å gjøre musikalsk. Vesentlig synes å være at man gjør det som oppleves som riktig for seg der man

er. Igjen ligger musikken i fokus, og dette er hva Anja ønsker at fokus skal ligge på. I løpet av sin utvikling og sine erfaringer har det også blitt klart hva de ikke ønsker å gjøre musikalsk. Slik former den prosessen de er en del av utviklingen deres, og gjør at de legger visse moment bak seg og tar nye forståelser til seg. Dette kan også sees i refleksjonen rundt tidligere praksis som knyttes til andre eldre vokalgruppetradisjoner. Som Anja forteller:

E: Sånn tradisjonsmessig. Er det noe dere bygger videre på?

A: Altså, i forhold til arrangementer, for eksempel en del jazzlåter, så har vi mange ganger gjort ting som er ganske sånn vocalese-aktig. For eksempel det med å sette tekst på en solo. Jeg tenker at vi har vært ganske sånn innenfor der mange ganger. Og det har vært en veldig kul ting å videreføre, det er jo en utrolig stilig tradisjon. Men det å synge blokkharmoniserte soloer, det har vi jo gjort ganske mye. Og det er vel i veldig stor grad å videreføre en tradisjon fra gammelt av tror jeg. Vokalgrupper, men også enkeltsangere har jo drevet med det. Vi holder jo på å gå litt bort fra det nå da. I en periode, men det har vært utrolig stas å gjøre.

Anja opplever altså at noe av det gruppen har jobbet med tidligere tidvis kan sees i relasjon til eldre vokalmusikktradisjoner. Å videreføre dette er noe hun selv synes er interessant, men i nyere tid har de gått nye veier musikalsk og beveget seg vekk fra dette.

Som nevnt må man i dagens samfunn forholde seg til musikktradisjoner, sjangerdefinisjoner og merkelapper. Som Hall påpeker er identifikasjon og avgrensning prosesser som tydeliggjør et individs preferanser (Hall 1996, s. 5). Slik kan bruk av spesifikke karakteristiske trekk fra visse musikkjangre knytte utøveren til det bestemte feltet. Som Ruud forteller er det innen mange musikkjangre betydningsfullt å forankre seg til en eldre musikktradisjon som slik rotfester musikken til en lengre tradisjon og mening (Ruud 2013, s. 227). For informantene synes det å skape noe eget være betydningsfullt. Slik identifiserer ikke informantene sin praksis i dag med eldre tradisjoner og aktører, selv om det for noen er visse paralleller som kan dras i forbindelse med tidligere praksis.

Informantenes utsagn viser hvordan de på ulike måter opplever avstand og identifikasjon med tidligere praksiser og tradisjoner. Gjennom å vise avstand og hva man ikke identifiserer seg med, viser man også hvor man hører hjemme og hvilke verdier man står for. Avstanden fra tidligere tradisjoner og tilnærminger uttrykkes forskjellig, men felles i alles utsagn er en reforhandling med dominerende forståelser av konseptets innhold og karakteristikk. Å konstruere noe eget og nytt synes å være målet for alle. Som Ruud forteller: «Tradisjoner opprettholdes gjennom et bevisst utvalg av elementer fra fortiden; ved å tilføre og omforme stryker man samtidig ut. Man velger ut de elementene og symbolene som tydeligst uttrykker hva man oppfatter som særpreg» (Ruud 2013, s. 229). Noen av informantene skaper noe nytt i forhold til karakteristiske trekk og viderefører slik visse moment, om enn dog i ny drakt. Dette kan også skje ubevisst. Man kan også sette den

tilsynelatende avstandsfølelsen i utsagnene i sammenheng med at vokalgruppeformen kjennetegnes av bruk av ulike musikksjangre. Dermed er det ikke primært formatet som er i fokus. Formatet kan slik sees som et middel for å nå musikalske mål. Ved å ta avstand fra vektlegging av formatet og heller ha fokus på det musikalske man skaper, sier man dog også noe om hva man søker å være. Slik kan man også se hva man identifiserer seg med gjennom hvor man plasserer sitt fokus. Det kan altså virke som om ingen av informantene er videre opptatt av vokalgruppetradisjoner i den forstand at det er en aktiv del av deres musikalske referanse i dag. Likevel er de alle vokalgrupper, og med sine egne innfallsvinkler, valg og musikalske uttrykk viderefører de en lang tradisjon for vokal samsang.

Å skape et eget musikalsk uttrykk er altså som vi kan se en sammensatt prosess. I kapittel 3 ble det diskutert hvordan praktiske valg som ansvars- og rollefordelinger kan gi musikalske utslag. Kapittel 4 gikk nærmere inn på hvordan man gjennom praktiske og estetiske valg kan komme frem til hvordan man velger å angripe stemmen som material. Gjennom valg av tilnærming til stemmematerialet, bruk av teknikker og valg av artikulasjonsmetode skapes et uttrykk særegent for gruppen. Gjennom forhold til og arbeid med inspirasjon og preferanser både viderefører man og nyskaper innen vokaluttrykket. I informantenes sitater kan vi også se hvordan individets preferanser spiller inn på den kollektive musikken som man skaper på bakgrunn av alles musikalske inspirasjon. Slik kan man se at det å skape et eget musikalsk uttrykk baserer seg på musikalske valg som både inneholder estetiske, praktiske og sosiale aspekt.

4.3 Forhold til det større vokalgruppefellesskapet og dets betydning

På bakgrunn av sin forståelse for hva et musikalsk fellesskap er har Shelemay lagd et tredelt rammeverk som søker å forene musikalske og sosiale domener. Rammeverket skal kunne fungere på ulike former for musikk (Shelemay 2011, s. 16). Shelemays tanker om generering og opprettholdelse av musikalske fellesskap harmonerer med Friths utsagn om at man knytter seg til andre likesinnede gjennom å like en musikk (Frith 1996, s. 121).

Som vi så i kapittel 1 eksisterer det et større vokalgruppefellesskap der grupper og entusiaster fra ulike land samles, kommuniserer med hverandre, og deltar på ulike tilstelninger sammen. Dette fellesskapet deles av ulike typer vokalgrupper, og fellesnevneren blant medlemmene er forkjærlighet for vokalsentrert musikk. Dermed kan dette aspektet sees i relasjon til Shelemays affinity-gren, da fellesskap her primært genereres av flere individers felles forkjærlighet for en type musikk (Shelemay 2011, s. 21–22). Sammen deltar medlemmene av vokalgruppefellesskapet på festivaler, workshops og konserter. Det

eksisterer også virtuelle plattformer som vokalgruppeentusiaster og sangere kan møtes gjennom. I fellesskapet deles informasjon, musikk, kontakter og vennskap. Dette vokalgruppemiljøet har informantene fra både Pust og Pitsj hatt kontakt med. Erfaringene knyttet til deltakelse i dette miljøet gir interessant innsikt i hvilken betydning det har for den enkelte sanger. Benedikte forteller:

E: Har dere vært med på (vokalgruppe) festivaler og sånt?

B: Veldig lite. Vi har vært med på en i Trondheim, Vokalarm. Og den i Vesterås, The Real Group festivalen. Og konkurranser har vi ikke gjort noe av. Og selvfølgelig har vi vært steder der det har vært flere vokalgrupper. Men vi har vært på mange rare festivaler. Alt fra kammermusikkfestival til jazzfestival til folkemusikkfestival der vi har vært et innslag for å bryte opp litt i festivalens tema. [...] Også var vi med på vokalfest i Oslo Konserthus som Pust arrangerte vet du? Men det har vært litt lite. De gangene har vi tenkt sånn: «Dette burde vi egentlig gjøre mer». Men vi har vært litt lite på hugget på det. Vi har snakket om at vi burde melde oss mer på. Vi får se hvordan det blir fremover.

Gruppen har deltatt på enkelte vokalgruppefestivaler, og har vært på steder der andre vokalgrupper har vært. Benedikte kan fortelle om at de også har vært med på mange andre typer festivaler, blant annet jazz-, folkemusikk- og kammermusikkfestival. Der opplever hun at de har deltatt som noe litt annet enn festivalenes egentlige tema. Med dette utsagnet kan man dra paralleller til den tidligere diskuterte potensielle vanskeligheten med å plassere vokalgruppemusikk i forhold til annen musikk. Jazzvokalgrupper kvalifiserer ikke til å virkelig kunne kalles ekte jazz innen academia og den bredere jazzdiskurs. Selv om Pitsj synger jazzlåter, og også noen få folkemusikklåter, er de altså ikke henholdsvis jazz eller folkemusikk. Videre forteller hun om tanker rundt hva et slikt vokalgruppefellesskap kan bety:

E: Har du noen tanker om hva fellesskapet kan bety?

B: For det første så får man seg jo et stort publikum. Og så er det jo fantastisk å kunne ha et sånt nettverk. Du får jo kontakter, og kan jobbe med spennende folk. [...] Jeg tror bare at vi har vært litt bevisst på å prøve å dyrke en sånn liten ting for oss selv. Vi har fokusert mer på at vi har lyst at det ikke skal være «Vokalgruppen Pitsj», men *musikken* Pitsj lager. At det ikke skal være for mye fokus på at vi er en vokalgruppe. Det høres jo litt dumt ut, sånn vokalgruppe in denial. Hehe! Men man sier liksom ikke «Bandet med gitar og bass og det og det, hva syns du om det?».

Det oppleves å være mye positivt å hente ved tilknytning til et vokalgruppefellesskap. Ved å delta i fellesskapet kan man være aktører i en større kontekst med likesinnede, og slik kan man opparbeide seg kontakter og nettverk. Likevel fortelles det om en opplevelse av at gruppen har hatt større fokus på seg selv og sin egen musikk. Slik har det ikke vært like aktuelt å bruke tid på å opparbeide fokus på formatet, verken for gruppen selv eller for deres bilde utad. Dette kan gjenspeile Shelemays utsagn i relasjon til descent-grenen om at musikken kan flytte seg fra å stå som et symbol til å mer direkte uttrykke en identitet (Shelemay 2011, s. 17). Som Benedikte påpeker er det primært musikken gruppen vektlegger, og ikke formatet. Slik er musikken deres det som uttrykker deres identitet, og ikke det å *være*

en vokalgruppesanger. Gjennom sterk fokus på formatet oppleves det at oppmerksomheten dras i feil retning for dem. Dette utdyper hun videre:

På en måte har vi distansert oss fra vokalgruppeverdenen samtidig som vi er midt i den. Og det er ikke fordi vi ikke liker vokalgrupper. Som sagt så har jo våre store idol vært The Real Group og Take 6. Og vi tar hatten av for Pust som gjør fantastisk fine ting. Det er mer i forhold til det der med å bli satt i bås. Jo mer man på en måte deltar i den vokalgruppeverdenen, jo mere vokalgruppe er man jo på en måte? Og vi er en vokalgruppe som har lyst å dyrke det som ikke er typisk vokalgruppe. Fordi vi syns det er spennende. Samtidig så er vi fem jenter, a cappella, så vi kaller jo oss selvfølgelig en vokalgruppe. Men bare for vår egen del å frigjøre oss litt fra formen, så tror jeg vi trenger å tenke annerledes. Men det gjør nok alle vokalgrupper. Tenker «Nå vil vi få et eget sound, eller vår egen greie».

Man kan lese at det ligger en kompleksitet her gjennom opplevelsen av å både ha distansert seg fra fellesskapet, og samtidig være en del av det. Bakgrunnen for avstanden synes for informanten å ligge i definisjonsmakten i betegnelser, og innen vokalgruppefellesskapet synes det for henne å ligge en sterk formatfokusering. For Shelemay ansees affinity-fellesskap å være bygd på individuelle musikalske preferanser der man skaper ulike former for sosiale relasjoner på bakgrunn av å like den samme musikken (Shelemay 2011, s. 21–24). Slik forenes individer til andre som er av samme oppfatning, og blir en del av en sosial gruppe med sterke bånd. Som Shelemay sier skapes fellesskapet først og fremst gjennom individets eget ønske om å delta i det, i motsetning til andre fellesskapsformer som er generert på bakgrunn av historiske eller ideologiske tilknytninger. Dette formatfokuset fordrer ikke identifikasjon for Benedikte, da hun opplever et sterkere fokus på musikken som viktigere.

Det erfares også at man gjennom å ikle seg merkelapper som vokalgruppe lettere leses på en bestemt måte. Ved å aktivt være en stor del av et miljø vil man muligens i større grad bli definert ut i fra miljøets resepsjon utad, og på den måten oppleves det at man kan bli satt i bås. Det kan synes som om dette oppleves litt problematisk, da deres mål er å dyrke det som ikke er typisk for vokalgrupper. Benediktes gruppe har primært oppmerksomheten rettet mot musikken. Som vi har sett ligger det for mange en rekke forforståelser i vokalgruppebegrepet som ikke stemmer overens med Pitsjs identitet som gruppe. Dermed kan tvetydigheten i forbindelse med tilhørighet til fellesskapet også leses som om de identifiserer seg med formatet, men ikke med de andre assosiasjoner og forståelser som er knyttet til begrepet. Som Ruud poengterer, lever vi ikke i et vakuum, men i en sosial verden. I møte med denne danner vi oss forståelser av oss selv (Ruud 2013, s. 54). Dermed er fortolkningene av kulturen og samfunnet rundt oss også med i konstruksjonen av vårt syn på oss selv. Slik kan opplevelsen av den ytre resepsjonen påvirke hvordan man opplever den rollen man bærer, og det kulturelle rommet man befinner seg i. Slik er det å ikke delta så mye en slags avgrensning som tydelig markerer en annerledeshet. Som Hall sier konstrueres identiteter *innen* diskurser, og ikke utenfor. Hvordan man har blitt representert og ansett tidligere, påvirker hvordan man

fremstiller og forstår seg selv. Derfor må man forstå identiteter som skapt innen spesifikke felt og praksiser, og innen et spill mellom ulike maktposisjoner. Slik er de et produkt av en markering av likhet og forskjell (Hall 1996, s. 4). Gjennom å være utøver i en vokalgruppe beveger man seg dog innenfor vokalgruffeltet. Slik anser Benedikte at man også kan være en del av fellesskapet og kan identifisere seg med andre vokalgrupper da man har visse likheter seg i mellom. Man tilbys altså ulike posisjoner i feltet som man kan velge i mellom, og man velger det man føler passer seg selv best.

Anne Hilde kan også fortelle om tanker rundt deltakelsen i den større vokalgruppescenen:

E: Kan du fortelle litt om deres deltakelse i den større vokalgruppescenen? Med festivaler og workshops og sånt?

AH: Vi har jo vært med på begge deler. Vi har vært i Wien, Tyskland, Taiwan, Danmark og i Sverige. Og på alle de stedene så har vi deltatt som instruktører og som artister. Vi har hatt workshops, og vi har hatt konsert.

E: Peder snakket mye om det der fellesskapet blant vokalgrupper. Er dere en stor del i dette?

AH: Jeg tror vi skiller oss litt ut der også. Eller, én av våre mannlige medlemmer er jo veldig en del av det vokalgruppemiljøet. Mens vi andre er ikke det like mye. *Jeg* føler ikke at vi er noen stor del av det, men vi er jo det i kraft av at vi synger i Pust og vi vet godt hvem de er, og de vet godt hvem vi er. I hvert fall vet han det. Hehe! Og så har vi jo samarbeidet med en del av dem, og det er veldig hyggelig. Men jeg drar ikke på festival som privatperson og oppsøker det miljøet. Men jeg ser jo at det er mange som gjør det.

I Anne Hildes utsagn kan man lese noe av den samme tvetydigheten vi så hos Benedikte. Som Anne Hilde forteller har deres gruppe deltatt på ulike vokalgruppearrangement, både som workshopholdere og artister. Likevel føler hun ikke selv at hun eller gruppen er en del av et vokalgruffellesskap. Hun ser hvordan andre deltar aktivt, og identifiserer ikke seg selv eller gruppen som helhet med dette. Dette kan sees i sammenheng med Shelemays poeng om at fellesskap genereres og opprettholdes ved at medlemmenes erfarer å ha likheter med de andre i fellesskapet (Shelemay 2011, s. 14–16). Oppførselen til andre medlemmer er hos Anne Hilde observert som en sosial prosess i relasjon til fellesskapet der medlemmer aktivt søker kontakt. Den sosiale konsekvensen av denne oppførselen er en sterkt etablert tilstedeværelse, som Anne Hilde selv ikke gjenkjenner hos seg selv. Hun velger ikke å oppsøke dette miljøet, og trer ikke inn i disse rollene som er tilgjengelige. Slik ser hun en avstand i væremåte og oppførsel mellom sin gruppe og andre innen miljøet. Dermed opplever hun heller ikke å være en stor del av fellesskapet sammenlignet med andre.

Likevel kan man lese at hun opplever at de er en del av et større fellesskap gjennom å være en vokalgruppe, vite om andre og selv være kjent for andre. På denne måten har man noe til felles, og kan identifisere seg selv med andre. Videre forteller hun om bakgrunnen for sitt eget syn på å delta i vokalgruffellesskapet:

E: Det å være *så* aktiv er ikke så viktig?

AH: Ikke for *meg* personlig. Det hadde kanskje vært det hvis jeg hadde vært 20 år. Men det er ikke det. Det er nesten litt flaut å si det egentlig. Men det betyr ikke at det ikke er hyggelig å treffe andre som synger i vokalgruppe. Virkelig ikke! Og to av våre medlemmer har jo vært coacher for flere av de lokale gruppene i Osloområdet, så de har jo jobbet med flere når jeg tenker meg om. Men det er ikke sånn som i Sverige og Danmark.

E: Nei? Er det annerledes i Norge?

AH: Ja, det er annerledes i Norge. Det er mindre. Her er det *kor*. Det er kor som er greia her. Alle synger i kor.

Som Shelemay diskuterer vil fellesskap som primært bygges på felles forkjærlighet for en bestemt musikk være avhengig av den enkeltes ønske om å tre inn i det (Shelemay 2011, s. 21–22). Som Anne Hilde sier er det ikke så viktig for henne personlig å være en del av et vokalgruppefellesskap. Hun forteller også om hvordan hun erfarer at vokalgruppemiljøet er mindre i Norge enn henholdsvis Sverige og Danmark. Selv om Shelemay påpeker at geografisk plassering ikke er en nødvendig forutsetning for generering eller opprettholdelse av musikalske fellesskap, forteller hun også hvordan det i visse sammenhenger kan ha en betydning (s. 14). Det at premissene for etablering av fellesskap ikke oppleves å ligge like naturlig tilstede i Norge som i andre nordiske land, kan i Anne Hildes utsagn se ut til å ha en effekt. Anja kan også fortelle om hvordan hun opplever sitt forhold til det større vokalgruppefellesskapet:

E: Pitsj har jo vært i kontakt med andre vokalgrupper, både i Norge og i utlandet. Opplever du at du er en del av et vokalgruppemiljø, og er dette noe du syns er viktig?

A: Jeg personlig opplever ikke at jeg er en del av et vokalgruppemiljø. Jeg har ikke selv aktivt gått inn for å bli en del av det heller, det skyldes nok aller mest at jeg kommer fra en helt annen musikalsk bakgrunn som jeg hele veien har hatt den største foten i. Pitsj har ikke deltatt på så mange vokalgruppefestivaler eller treff de siste årene, vi har ikke i så stor grad tatt initiativet til dette selv heller. Vi har nok ikke vært flinke nok til å vise oss frem på disse arenaene. Kanskje også fordi vi henter vel så mye inspirasjon fra annen type musikk. Men, når det er sagt, å være mer tilstede på slike arenaer er absolutt noe vi ønsker litt sterkere nå, så vi får se hva fremtiden bringer.

Som musikalsk fellesskap kan det hevdes at vokalgruppefellesskapet delvis er bygd på det å være et lite felt som er annerledes fra andre mer dominerende musikksjangre og stiler. Dette gjenspeiler Shelemays poeng i forbindelse med dissent-grenen om at fellesskap kan genereres og opprettholdes gjennom å være en minoritetsgruppe som står i opposisjon eller i kontrast til et annet felt med større oppslutning (Shelemay 2011, s. 19). Slik kan fellesskapet også representere tydelige grenser, da det kan artikuleres gjennom hva det ikke er. Ved å føle en sterkere tilknytning og tilhørighet til andre musikalske fellesskap, oppleves ikke en tilknytning til et vokalgruppefellesskap å være like relevant for Anja. Dermed er det heller ikke oppsøkt av henne. Anja forteller også at gruppen ikke har tatt initiativ til å være med på vokalgruppefestivaler eller treff de siste årene. Dette setter hun i sammenheng med opplevelsen av at de som gruppe henter mye musikalsk inspirasjon fra annen type musikk. Dermed er tilknytning til annen musikk nødvendig. Slik identifiserer de seg også med andre

musikkformer og stiler. Som Anja forteller ønsker gruppen kanskje nå å delta mer på slike arenaer. Dette forteller at muligheten for å delta i fellesskapet er tilstede. Det er altså noen likheter mellom gruppen og fellesskapet, og fellesskapet tilbyr en posisjon sangerne i Pitsj kan velge å tre inn i dersom de ønsker.

Musikk kan fungere som en del av et rammeverk rundt fellesskap blant mennesker. Som Ruud forteller kan tilhørighet også føles innenfor en større sosial arena (Ruud 2013, s. 186). Som han sier trenger det ikke kun være personlige relasjoner som aktiveres, da man også kan føle en tilknytning til mer upersonlige grupper, så vel som tradisjoner og mindre samfunn. (Ruud 2013, s. 186–187). Opplevelsen av tilknytningen til det større vokalgruppefellesskapet ser forskjellig ut hos de ulike informantene, og de trekker frem ulike moment som ligger til grunn for opplevelsen av tilhørighet til det større vokalgruppefellesskap. Alle informantene har deltatt i ulik grad i fellesskapet i vokalgruppescenen. Likevel opplever ingen av sangerne å være en større del av det, og føler ikke en sterk tilknytning til miljøet. Bakgrunnen for dette er for alle informantene momentene identifikasjon og avstandsfølelse.

Følelsen av å tilhøre et større vokalgruppefellesskap er ikke ukomplisert og de ulike informantene baserer sine tanker om avstand på forskjellige moment. Selv om ingen av informantene opplever å være en aktiv del av vokalgruppemiljøet som individ eller gruppe, ser vi også hvordan de forteller at de er det, eller kan være det.

Konklusjon

Informantene opplever at vokalgruppebegrepet for mange knyttes til et bestemt kulturelt rammeverk preget av ulike diskurser. Disse berøres informantene av på ulike måter, og deres erfaringer viser ulike sider av hvordan begrepet kan fortolkes. Diskursene vises gjennom nettverkene av forståelser som henger sammen og danner større strømmer. Til felles for alle informantene er opplevelsen av at det ikke hersker større forståelse for hva begrepet i realiteten rommer, og resepsjonen synes være av begrenset karakter. Slik møtes man som sanger i en vokalgruppe ikke alltid av en reell forståelse utad. For noen oppleves dette som en reell problematikk som man konfronteres med, og ut i fra dette gjøres også valg innad i de respektive grupper.

Det synes ligge større diskurser rundt musikalsk og kunstnerisk kvalitet og utøverevner i vokalgruppebegrepet. De ulike assosiasjonene beskrevet av informantene viser alle til en oppfatning som konnoterer noe useriøst, lite musikalsk og teknisk krevende med tunge røtter i underholdning og show. Dette gir ikke gjenklang hos informantene og er ikke overførbart til deres grupper. De identifiserer seg ikke med konseptet slik de beskriver at det fremstilles.

Som nettsider viser bruker begge grupper andre beskrivende ord på sine grupper, henholdsvis ensemble og sekstett. Dette viser hvilken makt som kan ligge i definisjoner. Informantene forhandler også med de forståelsene de opplever i sine musikalske praksiser. Ingen av informantene opplever sin musikalske inspirasjon å bygge på spesifikke vokalgrupper. Snarere skapes uttrykket som en syntese av alles individuelle preferanser, samlet til et felles uttrykk. Det synes å være av større verdi å skape et eget uttrykk selv, fremfor å arbeide med reproduksjon og gjenskaping av tidligere former. Slik kan egenart og nyskaping stå som motsetninger til opplevelsene av den dominerende praksis og fortolkningsform.

Man kan også lese hvordan det ligger en tvetydighet i tilknytning til et større vokalgruppefellesskap. På den ene siden identifiserer informantene seg med andre gjennom å være en vokalgruppe. Likevel avgrenser de seg fra det av ulike årsaker. For noen synes tilknytning til andre musikalske fellesskap og felt å ha større verdi og relevans. For andre synes det å ligge en avgrensning i tilknytning, da man lettere kan leses på en bestemt måte ved å sette en tydelig merkelapp på seg selv. Noen ser også hvordan måten man forholder seg til fellesskapet skiller seg fra andres praksis, og ser slik hvordan man skiller seg fra den sosiale praksisen hos mange i fellesskapet. Slik ligger identifikasjon og avgrensning sentralt i opplevelsene av betydningen av fellesskapet.

På bakgrunn av dette kan man lese hvordan informantene på ulike måter forhandler med rammene som synes å dominere deres vokalgrupperom. De velger andre posisjoner og innfallsvinkler og har sterkt fokus på egenart og kvalitet. Slik bedriver gruppene nyskaping, og tradisjonen for vokal samsang videreutvikles og videreføres i nyere drakt om enn ubevisst.

5. Oppsummering

Innledningsvis i denne oppgaven ble forholdet mellom musikalske og sosiale dimensjoner i sangerrollen i vokalgruppen, samt dets videre sammenheng med forholdet mellom musikk og selvpoppfattelse lagt frem som denne oppgavens forskningsfokus. Resultater fra intervjuene er presentert gjennom tre kapitler og forholdet belyses gjennom flere aspekt av sangernes virkelighet; innad i gruppen, i musikken, og i det bredere vokalgruppefellesskap og felt. I denne oppsummeringen vil hovedpoengene bringes frem og knyttes sammen for igjen å belyse problemstillingen presentert i introduksjonen.

Vokal samsang impliserer både musikalske og sosiale forhold, og musikals praksis er utgangspunktet og stedet der man møtes. Som oppgaven viser er musikalsk praksis og samhandling sosial interaksjon, og det musikalske og sosiale synes stå i symbiotisk relasjon til hverandre. Dette kommer til syne både i informantenes forhold til sin egen gruppe, til sin rolle i musikken, til det større vokalgruppefellesskapet, og til vokalgrupperommet. I virkeligheten henger alle disse feltene sammen og erfares ikke nødvendigvis som adskilte aspekter. Ut i fra sin egen forståelse og sin egen gruppe forhandler man med disse, og skaper musikk.

Musikalsk og organisatorisk ansvarsfordeling påvirker syn på sosiale relasjoner så vel som syn på musikken og ens rolle som sangere. Det skaper også en forståelse av sosiale verdier som man leser i både musikk og relasjonsforhold. Som vi har sett står flat struktur som et grunnleggende prinsipp for alle informanter. Med dette skapes en opplevelse av en virkelighet med samspill mellom individualitet og fellesskap. Her får hver enkelt være en skapende kraft hvis individuelle kvaliteter bidrar positivt til fellesskapet. Slik følger man ikke utelukkende andres krav, men får selv være med i alle deler av utformingen av det musikalske uttrykket. Man får vises som solister og fremstår slik som likestilte sangere. Dette gjelder også for stemmebruken. Selv om man i vokalfellesskap ofte etterstreber en tilfredsstillende og helhetlig gruppeklang gjennom å søke likhet, er ikke dette synonymt med total etterligning av en annen sanger. Det er heller snakk om en kollektiv tilpasning der hver enkelt justerer seg litt inn mot helheten. Den flate strukturen skaper rammer for fellesskapet som helhet, og kan også gjenspeile nordiske sosialdemokratiske verdier. Slik kan flat struktur settes i sammenheng med dyptgripende sosiale og kulturelle prinsipp.

Å være en vokalgruppesanger i musikalsk forstand innebærer å ta del i musikkens sosiale, musikalske, estetiske, etiske og praktiske aspekt. Gjennom fortolkning av disse forstås vokalgruppesangerrollen som en annerledes sangerrolle. Den forstås som en annen

type sangeridentitet som sangerne kan ikle seg i vokalgruppesammenheng. Denne forståelsen bygges på opplevelsen av at man ofte fungerer på en annerledes måte som sanger, både musikalsk og sosialt. I musikken leses sangerrollen både som en sangstemme og et musikalsk instrument. Dette avhenger av hvilken musikalsk funksjon man har, hvordan man fungerer i relasjon til de andre sangerne, hvordan man bruker stemmen og hvordan man artikulerer materialet. Videre søker informantene en vokal tilnærming. Gjennom denne tilnærmingen kan man lese hvordan den enkelte sangers stemme utnyttes, og dette kan gjenspeile sosiale verdier. Det kan også settes i sammenheng med etikk gjennom alterering av den menneskelige stemme, så vel som normer knyttet til den populærmusikalske sangeren av å være personlig ekspressiv.

Forhold til et større vokalgruppefelleskap synes å være positivt, og ansees å kunne skape fellesskap, vennskap, kontakter og opplevelser i lag med andre likesinnede. Dog kan man føle sterkere tilknytning til andre musikalske fellesskap. Slik behøver ikke et vokalgruppefelleskap være videre relevant. Vokalgrupper karakteriseres av å forholde seg til ulike sjangre, og begge gruppene opererer innenfor et bredt sjangerfelt som eksempelvis, pop, jazz, folk og rock. Slik kan man forstå hvordan tilknytning til andre musikalske fellesskap kan oppleves som mer aktuelt. Man kan også se at det leses differanse i grader av tilknytning til fellesskapet. Dermed kan man erfare å stå på utsiden ved ulikheter i tilknytningsgrad. Ved sterk tilknytning til et bestemt fellesskap kan man også oppleve å sette en merkelapp på seg selv, og lettere å leses i et bestemt lys. Som vi har sett erfares ikke vokalgruppefeltet som utelukkende uproblematisk. For flere preges det av større diskurser rundt musikalsk og kunstnerisk kvalitet og utøverevner. Når dette ikke stemmer med virkeligheten føler man ikke identifikasjon med begrepet. Dette kan føre til en følelse av at man knyttes til visse forståelser ved å bære merkelappen vokalgruppe, og aktivt være en del av vokalgruppefelleskapet. Slik er identifikasjon og avgrensning i forhold til det kulturelle rommet med på å artikulere en selv.

På bakgrunn av dette kan man lese hvordan informantene på ulike måter forhandler med rammene som synes å dominere vokalgruppefeltet. Felles for alle er et sterkt fokus på egenart og kvalitet, og gjennom dette jobbes det mot dominerende forestillinger. Slik forhandles det med formatets resepsjon og innhold. På denne måten bedriver gruppene nyskaping, og tradisjonen for vokal samsang videreutvikles og videreføres i nyere drakt. Likevel kan man oppleve en tilknytning til et større fellesskap gjennom likheter, eksempelvis i format. Slik er ikke deltakelse i musikalske fellesskap ensidig og enten/eller. Man kan både føle seg utenfor, samtidig som man ser seg en del av det.

Gjennom musikalsk og sosialt samspill møtes sangerne i musikken. I vokal samsang skaper individer musikk i fellesskap. Den enkeltes stemme skaper et helhetlig musikkuttrykk sammen med de andre sangerne. Selv med innøvd materiale er det mye improvisasjon i fremføring, skjønt dette ikke trenger være store moment. Selv endring i små nyanser man kun merker selv kan gi sterk opplevelse av å være en enhet med en kollektiv bevissthet. Slik skapes sterke opplevelser av å være samkjørt, og i en synkronisert tilstedeværelse. Dette synes styrkes av organisasjonsprinsipper der alle får bidra i ansvar, så vel som å bytte på ulike musikalske roller. Man støtter hverandre i musikken ved å bygge opp under hverandre, og følge hverandres initiativ. Slik kan man føle enda sterkere for gruppens fellesskap. Som gruppe kan man være en egen enhet i et større musikalsk landskap, og man kan opprettholde sine egne grenser mot andre. Dette kan også styrke vi-følelsen innad i gruppen.

Det er tydelig at musikalske og sosiale dimensjoner i sangerrollen i vokalgruppen er omfattende. De sosiale og musikalske dimensjonene griper over en rekke ulike områder som sangerne kan møte på ulike måter og til ulike tider. Til sammen får dette betydning både for musikken, for fellesskapet innad i gruppen og til andre grupper, og for den enkeltes opplevelse av vokalgruppesangerrollen. Det kan ikke generaliseres på bakgrunn av denne oppgavens funn. Oppgaven gir heller ikke et helhetlig bilde de enkelte informanters virkelighet, da mange andre tema kunne belyst dette videre. Den enkelte sanger kan også ha mer informasjon knyttet til temaene som er lagt frem i denne oppgaven, men som intervjuene ikke ga rom for. Etter intervjuene kan informantene også ha fått nye tanker knyttet til sin egen praksis. Som menneske er man også selv i konstant endring, og gårsdagens virkelighet kan være forandret i dag. Dog kan materialet som er presentert her kanskje gi en større forståelse av hva det kan innebære å være vokalgruppesanger. Det kan også gi videre innsikt i hvordan denne sangerrollen kan forstås. Temaene som er lagt frem kan også gi gjenklang hos andre, både sangere og musikere i andre fellesskapsformer.

Referanseliste

Litteratur

- Andersen, Svein. 2009: «Vennlig». Plateanmeldelse i *Aftenposten morgenutgave*, seksjon Kultur og underholdning, 05.10.2009, s. 9.
- Barthes, Roland. 1977: «The Grain of the Voice», *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, s. 179–189.
- Benecchi, Eleonora og Cinzia Colapinto. 2011: «21th Century: TV Series and Beyond the Screens», *Previously On: Interdisciplinary Studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*, Pérez-Gómez (red.), Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, s. 433–446.
- Bourdieu, Pierre. 1995: *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Annick Prieur, Oslo: Pax Forlag AS (originaltittel: *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, 1979).
- Brackett, David. 2000: *Interpreting Popular Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Brackett, David. 2004: «The Electro-Acoustic Mirror: Voices in American Pop», *Critical Quarterly*. Vol. 37, nr. 2, s. 11–27.
- Cohan, Anthony. P. 1985: *The Symbolic Construction of Community*. London: Routledge.
- Cone, Edward, T. 1974: *The Composer's Voice*. Los Angeles: University of California Press.
- DeVeaux, Scott. 1991: «Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography», *Black American Literature Forum*, vol. 25, nr. 3, s. 525–560.
- Dibben, Nicola. 2009: «Vocal Performance and the Projection of Emotional Authenticity», *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Derek B. Scott (red.), Farnham: Ashgate Publishing Limited, s. 317–333.
- Duchan, Joshua, S. 2007: «Collegiate A Cappella: Emulation and Originality», *American Music*, vol. 25, nr. 4, s. 477–506.
- Duckles, Vincent og Jann Pasler. 2001: «The Nature of Musicology», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (red.), 2. utgave, volum 17. London: Macmillian and Grove's Dictionary, s. 492–507.
- Eriksen, Trond. 2009: «PITSJ: Gjenfortellinger» Plateanmeldelse i *Smaalenenes Avis nettutgave*, seksjon Kultur, 02.10.2009.

- Fabbri, Franco. 2004: «A Theory of Musical Genres: Two Applications», *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Simon Frith (red.), London: Routledge, s. 7–35.
- Fast, Susan. 2009: «Genre, Subjectivity and Back-up Singing in Rock Music», *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Derek B. Scott (red.), Farnham: Ashgate Publishing Limited, s. 171–187.
- Fink, Robert. 1998: «Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music at the Twilight of the Canon» i *American Music*, vol. 16, nr. 2, s. 135–179.
- Frith, Simon. 2004: «Why Do Songs Have Words?», *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Simon Frith (red.), London: Routledge, s. 186–212.
- Frith, Simon. 1998: *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Frith, Simon. 1996: «Music and Identity», *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall og Paul du Gay (red.), London: SAGE Publications, s. 108–127.
- Garnett, Liz. 2005: *The British Barbershopper: A Study in Socio-Musical Values*. Hampshire: Ashgate.
- Gendron, Bernard. 1986: «Theodor Adorno Meets the Cadillacs», *Studies in Entertainment*, The Regents of the University of Wisconsin System, s. 18–38.
- Goldberg, Marv. 1998: *More Than Words Can Say: the Ink Spots and Their Music*. London: Scarecrow Press.
- Goldblatt, David. 2013: «Nonsense in Public Places: Songs of Black Vocal Rhythm and Blues or Doo-wop», *The American Society for Aesthetics*, s. 101–110.
- Goosman, Stuart. L. 1997: «The Black Authentic: Structure, Style, and Values in Group Harmony», *Black Music Research Journal*, vol. 17, nr. 1, University of Illinois Press, s. 81–99.
- Guise, Paul. E. 1999: «Group dynamics and the small choir: An application of select models from behavioural and social psychology», *Sharing the Voices: The Phenomenon of Singing International Symposium II*, vol. 2, Brian Roberts and Andrea Rose (red.), University of Alberta, s. 108–115.
- Hall, Stuart. 1996: «Introduction: Who Needs ‘Identity’?», *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall og Paul du Gay (red.), London: SAGE Publications, s. 1–17.
- Hawkins, Stan. 2002: *Settling the Pop Score*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Helgheim, Roar. 2013: «Uredd Pust». Plateanmeldelse i *Dagsavisen*, seksjon Jazz: Nye inntrykk, 12.10.2013, s. 39.

- Karlsson, Peder. 2014: Skypeintervju med Peder Karlsson, 04.03.2014.
- Kvale, Steinar og Svend Brinkmann. 2009: *Det kvalitative forskningsintervju*. 2. utgave. Gyldendal Akademisk Forlag.
- Lacasse, Serge. 2000: *Listen to My Voice: The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. Ph.d.-avhandling. University of Liverpool.
- Laing, Dave. 2001a: «Four Freshmen», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Utgave, vol. 9. Florence to Gligo. Stanley Sadie (red.), London: Macmillan, s. 129.
- Laing, Dave. 2001b: «the Ink Spots», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Utgave, vol. 12. Huuchir to Jennefelt. Stanley Sadie (red.), London: Macmillan, s. 385.
- Lane, Cathy. 2008: *Playing with Words: The Spoken Word in Artistic Practice*. London: CRiSAP/RGAP.
- Middleton, Richard. 1990: *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, Ricard. 2000: *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Middleton, Richard. 2006: *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. New York: Routledge.
- Passaro, Joanne 1997: «You Can't Take the Subway to the Field», *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, Akhil Gupta og James Ferguson (red.), Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, s. 147–162.
- Perea, Jessica Bissett. 2012: «Voices from the Jazz Wilderness», *Jazz/Not jazz: The Music and Its Boundaries*, Davis Ake, Charles Hiroshi Garret og Daneil Goldmark (red.), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, s. 219–236.
- Postholm, May Britt. 2010: *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Robinson, J. Bradford. 2001a: «Scat singing», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Utgave, vol. 22. Russian Federation, II to Scotland. Stanley Sadie (red.). London: Macmillan, s. 419–420.
- Robinson, J. Bradford. 2001b: «Vocalese», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Utgave, vol. 26. Twelve note to Wagner tuba. Stanley Sadie (red.). London: Macmillan, s. 854.
- Ruud, Even. 2014: *Kvalitativ metode*. Forelesning i faget mus4217. Universitetet i Oslo: Institutt for Musikkvitenskap, 27.01.2014.

- Ruud, Even. 2013: *Musikk og identitet*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sadolin, Catrine. 2012: *Complete Vocal Technique*. Engelsk versjon, 3. utgave. København: CVI Publications Aps.
- Schei, Tiri Bergersen. 2007: *Vokal identitet; En diskursteoretisk analyse av profesjonelle sangeres identitetsdannelse*. Ph.d.-avhandling. Griegakademiet, Universitet i Bergen.
- Scherer, Klaus. R. 1995: «Expression of Emotion in Voice and Music», *Journal of Voice*, vol. 9, nr. 3. Philadelphia: Lippincott-Raven Publishers, s. 235–248.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2011: «Musical Communities: Rethinking the Collective in Music», *Journal of the American Musicological Society*. vol. 64, nr. 2, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, s. 349–390.
- Turino, Thomas. 2008: *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Østerberg, Dag. 1997: *Sosiologiens nøkkelbegreper og deres opprinnelse*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Åse, Tone. 2012: *The Voice and the Machine and the Voice in the Machine, «Now You See Me, Now You Don't: Artistic Research in Voice, Live Electronics and Improvised Interplay*. Ph.d.-avhandling. Trondheim: NTNU.

Internettartikler og nettsider

- «Aarhus Vocal Festival» <<https://www.facebook.com/pages/AAVF/110153272382643>> [Lesedato 07.11.2014].
- «About CASA» <<http://www.casa.org/about>> [Lesedato 01.10.2014].
- «About us» <<http://www.therealgroupacademy.se>> [Lesedato: 02.01.2015].
- Bloom, Warren. 2013: «5th Judge: The Sing-Off, Season 4, Episode 1, Hr 1» <<https://www.casa.org/bloomtsos4ep1hr1>> [Lesedato 13.01.2014].
- «CASA - The Contemporary A Cappella Society» <<https://www.facebook.com/groups/ACappellaNow/?fref=ts>> [Lesedato 13.01.2014–d.d.].
- Clark, John L. Jr.. 2012: «Boswell Sisters» i *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2227839>> [Lesedato 15.01.2014].

- Erlewine, Stephen Thomas, a. «Backstreet Boys» i *Allmusic*.
 <<http://www.allmusic.com/artist/backstreet-boys-mn0000765595/biography>> [Lesedato 21.05.2014].
- Erlewine, Stephen Thomas, b. «Spice Girls», *Allmusic*.
 <<http://www.allmusic.com/artist/spice-girls-mn0000008828/biography>> [Lesedato 21.05.2014].
- «Festivals and Events» <<http://www.casa.org/content/festivals-and-events>> [Lesedato 01.10.2014].
- «Flickery Flies (1946–64)» <<http://78-varvare.atspace.co.uk/index.htm>> [Lesedato 23.05.2014].
- Hicks, V. 2014: «Barbershop», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02000?q=barbershop&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> [Lesedato 15.01.2014].
- Huey, Steve. «Destinys Child», *Allmusic*. <<http://www.allmusic.com/artist/destinys-child-mn0000210991/biography>> [Lesedato 21.05.2014].
- «Ink Spots», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/49766?q=ink+spots&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> [Lesedato 15.01.2014].
- «Inspirationshelg Stockholm 11/10 2014, The Real Group Inspiration»
 <<https://www.youtube.com/watch?v=dwQzsC1tnIE&feature=youtu.be>> [Lesedato 09.11.2014].
- Leahey, Andrew. «*NSYNC», *Allmusic*. <<http://www.allmusic.com/artist/nsync-mn0000516929/biography>> [Lesedato 09.11.2014].
- «Lambert, Hendricks and Ross», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/91093?q=lambert%2C+hendricks+&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit> [Lesedato 15.01.2014].
- Larsen, Svend Erik Løken. 2009: «Revy» <<https://snl.no/revy>> [Lesedato 10.01.2014].
- Leahey, Andrew. «Nsync», *Allmusic*. <<http://www.allmusic.com/artist/nsync-mn0000516929/biography>> [Lesedato 21.05.2014].
- «London A Cappella Festival» <<http://www.londonacappellafestival.co.uk/712301/about>> [Lesedato 01.11.2014].

- «Mills Brothers», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/38803?q=mills+brothers&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> [Lesedato 17.02.2014].
- Mook, Richard. 2012: «Barbershop quartet singing», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2218601>>
 [Lesedato 15.01.2014].
- Norges Korforbund. 2013: «Retningslinjer NM for kor».
 <https://www.kor.no/aktiviteter/nm/Documents/Retningslinjer_NM_for_kor_2013.pdf>
 [Lesedato 10.01.2014].
- Oxford Music Online, «a cappella»,
 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/1?q=a+cappella&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> [Lesedato 15.01.2014].
- Pitsj. «Diskografi» <<http://www.pitsj.no/musikk.html>> [Lesedato 15.05.2014].
- Pitsj. «Om Pitsj» <<http://www.pitsj.no/om-pitsj.html>> [Lesedato 15.05.2014].
- Pust. «Om Pust» <www.pust.org/om> [Lesedato 14.02.2014].
- Pust. «Musikk» <<http://www.pust.org/musikk>> [Lesedato 15.05.2014].
- Rockipedia, «Kari Diesen»,
 <https://www.rockipedia.no/artister/kari_diesen-41530/#> [Lesedato 13.01.2014].
- Rockipedia, «The Monn Keys», <http://www.rockipedia.no/mediateket/norsk-pop-og-rockleksikon/monn_keys/> [Lesedato 12.04.2014].
- Ruhlmann, William. «Andrew Sisters», *Allmusic*. <<http://www.allmusic.com/artist/the-andrews-sisters-mn0000043499/biography>> [Lesedato 21.05.2014].
- «The Real Academy» <<https://www.facebook.com/groups/therealacademy/?fref=ts>>
 [Lesedato 01.10.2014].
- «The Real Group Festival» <<https://www.facebook.com/therealgroupfestival>> [Lesedato 01.10.2014].
- Valvatne, Elin. 2010: «Og North! Get ready for VokaLarm!»
 <<http://vocalblog.acappellazone.com/tag/elin-valvatne/>> [Lesedato 12.12.2013].
- «Vokalgrupper» <<https://www.facebook.com/groups/vokalgrupper/>> [Lesedato 09.01.14–d.d.].
- Wikidpedia, 2013: «Doo-wop 50» <http://en.wikipedia.org/wiki/Doo_Wop_50> [Lesedato 16.07.2014].
- «WELCOME TO Å CAPPELLA in August, 2015» <www.therealgroup.se> [Lesedato

09.11.2014].

Musikk og audiovisuelt materiale

Andrew Sisters. 1941: «The Andrews Sisters: Boogie Woogie Bugle Boy of Company B»

<<https://www.youtube.com/watch?v=qafnJ6mRbgk>> [Tilgang: 15.04.14].

Barbershop Harmony Society. 2014: «Recapping the 2014 BHS International Convention in

Las Vegas» <<https://www.youtube.com/watch?v=jO2HEAwoc64>> [Tilgang: 15.04.14].

Doo Wop 50. 1999: «Doo Wop '50 Live (Full Album)»

<<https://www.youtube.com/watch?v=OCk8c8yB2Kc>> [Lesedato 12.07.2014].

Pentatonix. 2013: «[Official video] Daft Punk – Pentatonix»

<<https://www.youtube.com/watch?v=3MteSlpxCpo>> [Tilgang: 03.10.14].

Pitsj. 2011a: «Hagekonsert på Aksept 11 – Pitsj – Disneymedley»

<<https://www.youtube.com/watch?v=rEYb6SiJlhg>> [Tilgang: 01.10.14].

Pitsj. 2011b: «Hagekonsert på Aksept 11 – Pitsj – Fanteguten».

<<https://www.youtube.com/watch?v=JnfkInQciz0>> [Tilgang: 01.10.14].

Pitsj. 2010: «Pitsj Bewitched Bothered and Bewildered Norwegian»

<<https://www.youtube.com/watch?v=FmTjysugxj4>> [Tilgang: 01.10.14].

Pitsj. 2009: *Gjenfortellinger*. Grappa. CD-plate.

Pitsj. 2006: *Pitsj*. Grappa. CD-plate.

Pust. 2013: *Fryktløs*. Grappa. CD-plate.

Pust. 2010: «Hagekonsert på Aksept 10 – Pust – Farao på ferie».

<<https://www.youtube.com/watch?v=QdbSA6KeUUs>> [Tilgang: 01.10.14].

Pust. 2009: *Kry*. Pust Records. CD-plate.

Pust. 2007a: *Femkant*. Pust Records. CD-plate.

Pust. 2007b: «PUST live at Parkteatret, Oslo»

<<https://www.youtube.com/watch?v=hruoF9A41Ig>> [Tilgang: 01.10.14].

Pust. 2007c: «PUST på Frokost-TV, høsten 2007»

<<https://www.youtube.com/watch?v=4roz8svksc8>> [Tilgang: 01.10.14].

Rockapella. 2007: «Rockapella – Stand by me»

<<https://www.youtube.com/watch?v=6R6kkZLkT-Q>> [Tilgang: 03.10.14].

Intervjuguide

Musikalske og sosiale dimensjoner av vokal samsang

Forskningsspørsmål	Intervjuspørsmål
Musikalsk bakgrunn og inngang i gruppen	<p>Kan du fortelle om din musikalske bakgrunn og ditt medlemskap i gruppen?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Kan du fortelle om din musikalske bakgrunn? - Hvordan skjedde det at du ble med i gruppen? - For Benedikte og Anne Hilde: Kan du fortelle om bakgrunnen for dannelsen av gruppen? - Anja: Hvordan var det å begynne som nytt medlem i en allerede eksisterende gruppe? Noen utfordringer? - Tilfeldig med valg av stemmer (bare damer vs. menn og damer)?
Hvordan er gruppenes organisering og struktur av betydning for den enkeltes opplevelse av det musikalske og det sosiale? Betydning for opplevelse av egen rolle i gruppen?	<p>Hvordan er musikalsk og organisatorisk ledelse fordelt i gruppen?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Hvordan er gruppen deres organisert? Har dere en leder? - Hva betyr dette for deg? Er det viktig? - Hvordan er det den musikalske rollefordelingen fungerer? - Hvorfor bytter dere på stemmene? Hva betyr det for deg? - Kan du beskrive forholdet mellom individualitet og fellesskap i gruppen? - Kan du fortelle om hvordan dere jobber med blend og individuell klang?
Hvordan oppleves vokalgruppesangerrollen som størrelse og musikalsk instrument?	<p>Hvordan oppleves vokalgruppesangerrollens størrelse som musikalsk instrument?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Hvordan du opplever at forskjellen er mellom den mer tradisjonell sangerrollen der man står å er solisten, og sangerrolle i vokalgruppe? - Kan du beskrive hvilke ulike typer roller man kan ha sånn musikalsk sett som sanger i deres gruppe? - Hva annet kreves av vokalgruppesangeren? - Er alle som ikke synger melodi komp? - Tenker du annerledes når du ikke synger tekst? - Hvorfor har dere valgt å ikke etterligne instrumenter? - Hva opplever du er forskjellen mellom å imitere et instrument og å synge instrumentalt? - Hvordan synes du forholdet mellom individualitet og fellesskap er i musikken?
Valg av stemmebruk, materiale, og syn på stemmen som instrument?	<p>Hvordan forstår man stemmen som instrument? Hvilket utgangspunkt har man for stemmematerialet?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dere skriver på nettsiden deres om fokus på å utnytte stemmepotensialet, kan du fortelle om hvordan dere gjør

	<p>dette? Hvorfor er det viktig å gjøre det?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Hvordan jobber dere med tekst og ord? - Hvilken effekt har tekst? Hvorfor? - Hvorfor har dere tekster på norsk? - Når du ikke synger melodi og tekst, hvordan tenker du om det du gjør da? - Hvordan jobber dere med lyder? Hva tenker du om det du gjør da?
Hvordan oppleves fellesskap innad i gruppen, hvordan genereres og opprettholdes dette?	<p>Hvordan genereres og opprettholdes følelsen av fellesskap innad i gruppene?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Kan du fortelle om hva som er motivasjonen din for å synge i vokalgruppe? - Hvordan tenker du betydningen av det sosiale mellom dere for hvordan lyden høres ut? - Kan du fortelle om forholdet mellom individualitet og fellesskap hos dere? - Betyr det sosiale noe for at du er med i gruppen?
Forhold til tradisjon, estetiske preferanser og inspirasjon. Dets betydning for sangeren?	<p>Hva søker gruppene å uttrykke, og hva vil de ikke gjøre?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Vokalgruppescenen i Norge inneholder jo mye forskjellig, alt fra Bjelleklang til Trondheim Voices. Hva er det dere har hatt lyst til å uttrykke? Hva ønsker dere å være? - Hva vil dere ikke være? - Hva er god vokalgruppemusikk for deg? - Hvilke musikalske forbilder har dere? - Vokalgrupper som forbilder?
Hvilke diskurser berøres sangerne av i feltet?	<p>Hvordan opplever man å bli mottatt utad som sanger i vokalgruppe?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Hvordan opplever du å mottas som vokalgruppesanger? - Opplever du at folk forstår hva dere holder på med? - Møter du noen gang forforståelser hos utenforstående som ikke stemmer? Hvordan, hvilke? - Opplever du at det er noen forskjell i hvilken status man har som sanger kontra instrumentalist?
Deltakelse i det bredere vokalgruppefellesskap, og dets betydning for den enkelte?	<p>Hvordan deltar man i det bredere vokalgruppefellesskap, og hva betyr det for den enkelte?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Kan du fortelle litt om deres deltakelse i den større vokalgruppescenen? - Hva tenker du fellesskapet kan bety? - Hva betyr det for deg? - Hvilket forhold har dere til andre grupper her i Norge? - Gjør det noe for dere som gruppe å være en del av et vokalgruppemiljø?

	<ul style="list-style-type: none"> - Deles det mye informasjon, er det noen dialog mellom gruppene? - Foregår det kommunikasjon gjennom internettsider som for eksempel «Vokalgrupper» med andre grupper eller entusiaster? Hvorfor/hvorfor ikke?
<p>Avslutningsvis; noen spørsmål eller noe å tilføye?</p>	<p>Noen spørsmål eller noe du vil tilføye?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Er det noe du vil tilføye? - Har du noen spørsmål?