

Americana

En analyse av sjanger og sound

Kristofer Spangen

Veileder

Knut Tønsberg

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2016

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk

Forord

Jeg ønsker å benytte anledningen til å takke alle som har hjulpet meg med denne avhandlingen.

En spesiell takk til Knut Tønsberg og Per Elias Drabløs for god veiledning og konstruktiv kritikk.

Takk til Rolf Kristensen og Øyvind Nypan for inspirerende hovedinstrumenttimer.

Jeg ønsker også å takke øvrige lærere og studenter ved Institutt for rytmisk musikk et godt skolemiljø.

Takk til bandkonstellasjoner og øvrige musikere som jeg har samarbeidet med i løpet av studietiden.

Takk til Harald Spangen for korrekturlesing og konstruktiv kritikk.

Kristiansand, april 2016

Kristofer Spangen

Innhold

1 Innledning	7
1.1 Bakgrunn for valg av tema	7
1.2 Målsetting	8
1.3 Problemstilling	9
1.4 Avgrensning og videre oppbygging	10
2 Teori og terminologi	13
2.1 Teori om americana	13
2.2 Tidligere forskning	16
Strukturelle aspekter	17
Harmoniske aspekter	19
Vokale aspekter	19
Fysiske aspekter	20
Ornamentikk	20
Koring	20
Instrumentering og instrumentelle roller	20
2.3 Begrepsavklaring	21
Sound	21
Sjanger og stil	22
Øvrig terminologi	23
3 Metodologi	27
3.1 Perspektiver	27
3.2 Grunnlag for valg av analyseobjekter	30
3.3 Primærtetekst	31
3.4 Transkripsjon	34
3.5 Taus kunnskap	36
3.6 Alternative metoder	38
4 Analyse	39
4.1 Albumenes sound	39
Electric Dirt - Levon Helm (2009)	39
You Are Not Alone - Mavis Staples (2010)	40
Ramble At The Ryman - Levon Helm (2011)	41
Slipstream - Bonnie Raitt (2012)	42
Old Yellow Moon - Emmylou Harris & Rodney Crowell (2013)	44
The River & The Thread - Rosanne Cash (2014)	45
Something More Than Free - Jason Isbell (2015)	46
4.2 Form og harmonikk	48
Rytmask organisering	48

Metrisk gruppering av pulsslag	48
Hypermetrisk gruppering av pulsslag.....	50
Instrumentale partier og solistisk spill.....	51
Introer og outroer.....	51
Solistiske perspektiver.....	53
4.3 Instrumentelle roller	54
Vokalens klang	54
Korstemmer	55
Strykeinstrumenter	55
Gitarinstrumenter.....	57
Bassinstrumenter	59
Trommesett og perkusjonsinstrumenter	60
Blåseinstrumenter.....	60
5 Refleksjon rundt fellestrekk og sound.....	63
5.1 Strukturelle aspekter.....	63
5.2 Harmoniske aspekter	64
5.3 Vokale aspekter	65
5.4 Instrumentelle roller	66
6 Avslutning	69
6.1 Problemstilling 1	69
6.2 Problemstilling 2	71
6.3 Veien videre	72
Litteratur.....	75
Vedlegg	77

1 INNLEDNING

Som utøvende gitarist og komponist har jeg i løpet av de siste årene arbeidet innenfor et bredt spekter av sjangere og uttrykk som inkluderer både egenkomponert musikk og musikk som er komponert av andre. Spesielt har rocken og rootsmusikken vært min sterkeste inspirasjonskilde, noe som også gjenspeiles i avhandlingens tematikk. Musikere som Beck, Bill Frisell, Ryan Adams, Bruce Springsteen og Iron & Wine kan på mange måter sies å ha svært forskjellige uttrykk, men en fellesnevner er at alle blir omtalt med begrepet *americana*, og det er nettopp denne fusjonen av rootsmusikk og et moderne og produsert poputtrykk som vil bli belyst i min forskning.

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Mine første steg mot å bli den musikeren som jeg er i dag, startet som niåring på Trondheim kommunale musikk- og kulturskole med en lærer med klassisk utdanning fra NTNU.¹ Undervisningen var i all hovedsak basert på melodier, etyder og stykker som var forankret i den klassiske kunstmusikken. All musisering var basert på notespill, og gehørspill var noe som virket både vanskelig og fjernt. Etter hvert som interessen for musikk begynte å vokse, hentet jeg mye inspirasjon fra cd-samlingen til min far. Der var det cd-er av både Bob Dylan og Townes Van Zandt, som potensielt sett kunne ha vært aktuelle analyseobjekter for denne avhandlingen, uten at jeg viste noen interesse for *americana* på daværende tidspunkt. I løpet av ungdomskolen fikk jeg en gitarlærer som var svært engasjert, og som baserte undervisningen på rytmisk musikk til tross for at det ble spilt på en akustisk gitar. Dette var noe som tidligere hadde vært helt utenkelig for min egen del, og jeg fikk en interesse for de spilletekniske og klanglige mulighetene som en elektrisk gitar kunne by på. I løpet av de neste årene utviklet jeg en større interesse for rock og metall, og effektbokser som kunne brukes til å endre gitarens sound ble et spennende felt og et virkemiddel. Etter et år på Agder Folkehøgskole med jazz/rytmisk som studieretning ble jeg i større grad eksponert for sjangere² som jazz og blues, og i løpet av mine år som student på rytmisk linje ved Universitetet i Agder³ har jeg hatt en stor interesse for hvordan forskjellige varianter av instrumenter, spilleteknisk utføring, elektroakustiske effekter og samspill kan variere fra sjanger til sjanger, og hvordan et enkelt estetisk valg kan endre et sound. Flere samarbeid med

¹ Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

² Stavemåten genre kan også benyttes, og blir brukt i sitater av Dybo (2013) og Kjellberg, Silén & Stenkvist (1980), samt engelske sitater. Jeg velger å benytte meg av stavemåten sjanger.

³ Videre i avhandlingen benyttes forkortelsen UiA.

andre musikere, både medstudenter og musikere utenfor skolemiljøet, gjorde at jeg fikk en interesse for sjangere innenfor den amerikanske rootsmusikken.⁴ Av prosjekter som kan nevnes, er blant annet ”The Southern Country Crows” (bluegrass, folk), Uro (nordisk jazz, americana), konserter med Inger Lise Stulien (country, folk) og mange flere.

Å bruke to år på et mastergradsstudium ved UiA har vært en særdeles god anledning for meg til å opparbeide spisskompetanse innen et felt som i fremtiden vil være nyttig i mitt eget virke som frilansmusiker og utøver. Da jeg begynte planleggingen av denne avhandlingen, var jeg inne i en periode hvor mine daglige øvingsrutiner tidvis kunne slite meg ut, og tanken på å forske på noe som rent gitarrelatert virket ikke særlig motiverende. Etter mange år med fullt fokus på spilletekniske og improvisatoriske ferdigheter, hadde jeg et behov for å bevege meg ut av rollen som gitaristen Kristofer Spangen, og flytte fokuset over på rollen som komponist og arrangør. Denne avhandlingen vil derfor være relevant for blant annet et av bandene som jeg er delaktig i som medkomponist, nemlig Uro. Et begrep som vi har brukt for å promotere musikken vår, og gjøre et forsøk på å beskrive ovenfor lyttere hva vi henter inspirasjon fra, er nettopp americana.

1.2 Målsetting

Som lytter har jeg lenge vært fascinert av hvordan en kan skille musikalske sjangere fra hverandre, hvordan et lydbilde blir skapt, og ikke minst hvordan en artist eller et band kan være gjenkjennbare i løpet av noen få sekunder. Populærmusikken kategoriseres i et mylder av sjangere og subsjangere som brukes for å systematisere de forskjellige tradisjonene, soundene og uttrykkene som eksisterer.⁵ Et viktig element innen kategorisering og bestemmelse av sjangere er nettopp sounden, som kan anses som et tverrsnitt av musikken (Blokhus & Molde, 2004, s. 28). Ettersom instrumentering og instrumentelle roller er elementer som spiller inn på skapelsen av en sound, vil de utgjøre viktige parametere i denne avhandlingens analyse.⁶ Formålet med denne avhandlingen er dermed å drøfte fellestrekk innen instrumentering, rollefordeling, teknikker og andre elementer som skaper sounden som er forbundet med americana.

⁴ Samlebegrep for amerikansk tradisjonsmusikk, derav blant annet blues, jazz og bluegrass. Begrepet drøftes nærmere i avsnitt 2.1 *Teori om americana*

⁵ Det bør likevel poengteres at sjangerbeskrivelser, såkalt labeling, også blir skapt av musikkjournalister og plateselskaper for å selge inn artister og band som noe nytt og eksklusivt⁵ (Frith, 1996, s. 75-78). Denne problematikken blir også drøftet i avsnitt 3.2 *Grunnlag for valg av analyseobjekter*.

⁶ Se avsnitt 3.4 *Primærtekst* og 4.3 *Instrumentelle roller*. For videre lesning, se Moore (2001b) og Dybo (2013)

1.3 Problemstilling

Helt siden dannelsen av populærmusikk som begrep og frem til i dag har det gjennomgått store forandringer, og nye impulser og strømninger har skaper stadige endringer som fortsatt er i utvikling. I boka *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse* av Tor Dybo (2013) forklares begrepet populærmusikk på følgende måte:

Begrepet *populærmusikk* har en lang historie, og begrepsinnholdet har endret seg som følge av historiens utvikling. På 1800-tallet ble populærmusikk brukt om skillingsviser og musikk i folkelig bruk, mens det i første halvdel av 1900-tallet ble brukt om arbeidermusikk, restaurantmusikk, jazz osv. I dag brukes populærmusikk ofte som fellesbetegnelse for den afrikansk-amerikanske musikkarten, og da i hovedsak i tilknytning til gehørtraderte musikkformer som rock, pop og reggae (Ibid. s. 17).

Definisjonen av begrepet populærmusikk er dermed ikke uproblematisk, ettersom innebærer et mangfold av sjangere og uttrykk med varierte bruksområder. *Store norske leksikon* utdyper dette med å beskrive populærmusikk som et uttrykk som har utviklet seg ut ifra opera- og operettetradisjonen, forkledd i en folkelig variant. Her nevnes blant annet *Music Hall* i Storbritannia, revy- og kabaretilkene i resten av Europa, og musikaltradisjonen i USA (Bergan, 2011). Inntil 1920-tallet skjedde det altså grovt sett en parallell utvikling med lignende musikkstiler i USA og Europa. I mellomkrigstiden begynte derimot musikere i Europa å la seg inspirere av utviklingen i USA og det som skjedde på den musikalske fronten der. Dette resulterte blant annet i både jazzens inntog i Europa⁷, etableringen av rocken og den medfølgende ungdomskulturen, samt andre stiler innenfor populærmusikk som har blitt til i USA (Dybo, 2013, s. 15). Blant disse strømningene har sjangere med inspirasjon i rootsmusikken kommet i flere bølger, derav folk rock og folk revival. De siste 10-15 årene har americana blitt voldsomt populært, og da både i USA hvor inspirasjonskildene kommer fra, og i Norge. Dette fenomenet har fascinert meg, og jeg har undret meg over hva som skiller americana fra tidligere sjangere som er inspirert av rootsmusikken, og hvorfor den har blitt så populær i Norge. Det virker derimot som at det ikke er felles enighet om hva sjangeren americana er, og hvilke musikalske elementer den består av. Ettersom rootsmusikken er et samlebegrep for amerikansk tradisjonsmusikk, hvor enkelte av sjangerne er svært forskjellige, resulterer det også i at americanaens uttrykk er svært variert. Et relevant spørsmål er derfor

⁷ Første jazzorkester i Norge var antakeligvis Sixpence jazzband i 1923. (Bergh, 2009b)

om americana egentlig er en egen sjanger, eller om den heller bør anses som et samlebegrep for flere sjangere⁸.

Med disse refleksjonene som bakgrunn, har denne oppgaven følgende todelte problemstilling:

Problemstilling 1: Hvilke elementer konstituerer begrepet americana i en musikalsk kontekst, og hvordan beskrives dens sound ut ifra elementene komposisjon, arrangering, spilletekniske valg og instrumentklang?

Problemstilling 2: Er americana å definere som en egen sjanger eller bør begrepet brukes som et samlebegrep for flere sjangere?

Bruken av begrepet sjanger er ikke uproblematisk, og det finnes forskjellige synspunkter på hva som ligger til grunnlag for å kunne kalle musikk for en tilhørende sjanger, og hva som bør defineres som en ”stil”, og hvilke av de to begrepene som er overordnet hverandre i en hierarkisk kategorisering.⁹ En drøfting av begrepene sjanger og stil blir gjort i avsnitt 2.3 *Begrepsavklaring*. Ettersom americana virker å bli omtalt som en sjanger i de skriftlige tilfellene som jeg har kommet over, vil dette begrepet også bli brukt om americana frem til analysens resultater blir drøftet opp mot problemstillingen.

1.4 Avgrensning og videre oppbygging

For å kunne drøfte sjangeren americana, dens musikalske elementer og sound, er analysens formål være å avdekke fellestrekk for musikere som er representativt for sjangeren. Elementer som virker å være særegne for en spesifikk musiker vil derfor ikke være relevant for avhandlingens problemstilling.

Utvalget av tema, variabler og kontekst foretar vi i arbeidet med problemstillingen. Når vi forsøker å gjøre den enkel og overkommelig, opplever vi raskt at vi må kutte ut noen tema, selv om de kan være interessante både for oss og andre (Jacobsen, 2011, s. 170).

Ettersom begrepet sound er et vidt og omdiskutert begrep ønsker jeg allerede nå å påpeke at begrepet kan brukes på flere nivåer, derav en enkelt utøvers sound, et band sin sound, og en sjangers sound, for å nevne noen eksempler.¹⁰ Formålet i denne avhandlingen er å gjøre rede for stilistiske fellestrekk og estetiske valg som kan gi en definisjon av americana som sjanger og dens sound. Elementer som kan være med på å skape en sound, kan være alt fra

⁸ Begrepet sjanger blir brukt om americana i kapittel 2, 3 og 4, mens kapittel 5. Refleksjon tar for seg problematikken rundt sjangerbetegnelsen.

⁹ For videre lesing, se blant annet Dybo (2013), Fabri (1982) og Moore (2001a)

¹⁰ Begrepet sound blir drøftet videre i avsnitt 2.3 *Begrepsavklaring*

kompositoriske valg som blir gjort av låtskriveren, instrumentering av arrangøren, utøverens spilletekniske valg, en lydteknikers valg av mikrofoner, og mange flere. Det kan for eksempel tenkes at et plateselskap som har en særinteresse for americana, benytter seg av et spesifikt lydstudio eller en fast produsent, og som dermed er en faktor som bidrar til å danne en felles sound. Dette er riktignok ingen selvfølge, men det er også et vanskelig parameter å kunne måle ut i fra en slik analyse. Fokuset i denne avhandlingen er derfor begrenset til elementer som innebærer komposisjon, arrangering, spilletekniske valg og instrumentklang.

Fabian Holt, in his "Genre in Popular Music," also stresses the socially constituted nature of genres: "genre is not only "in the music," but also in the minds and bodies of particular groups of people who share certain conventions. These conventions are created in relation to particular musical texts and artists and the contexts in which they are performed and experienced (DeWitt, 2011, s. xiii)

Det er likevel ikke uproblematisk å utelukke enkelte elementer som målbare parametere i analysen. I følge Fabian Holt blir ikke en sjanger skapt av kun musikken selv, men også av den sosiale opplevelsen av musikken. Denne oppfattelsen deles av Christopher Small (1998), som definerer denne praksisen som musicking.

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing. We might at times even extend its meaning to what the person is doing who takes the ticket at the door or the hefty men who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else has gone. They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance (Ibid. s. 8).

Avhengig av hvilke definisjoner av begrepene sjanger og americana som blir brukt, inkluderer enkelte også kulturelle perspektiver, og det er derfor å anta at slike parametere burde bli tatt med for å kunne gi en fullverdig definisjon.¹¹ Det finnes likevel flere teorier for hvilke perspektiver en musikalsk analyse kan baseres på.¹² Etersom denne avhandlingens empiri er basert på data som er innsamlet gjennom auditiv analyse med et innenfraperspektiv – *musikerperspektivet* - er ikke begrepet musicking og de analytiske parameterne som det innebærer relevant for denne avhandlingens formål.

Til tross for at begrepet americana også blir brukt til å beskrive crossoversjangere hvor rootsmusikk fusjonerer med blant annet jazz og rock i en instrumental sound, er det ikke til å komme unna at vokalens tekstformidlende rolle svært viktig. En av parameterne som vil bli

¹¹ Se avsnitt 2.1 *Teori om americana*

¹² Se avsnitt 3.1 *Perspektiver*

belyst i analysen og drøftingen, er hvordan teksten påvirker musikkens oppfattelse av metrisk gruppering og periodedefølelse. Det kan dermed sies at tekst er et element som påvirker de andre elementene som er med på å skape en sound, men som ikke nødvendigvis er et element som påvirker sounden direkte¹³. På grunnlag av dette har jeg derfor valgt ikke å inkludere tekstlig innhold blant parameterne, eller å foreta en tekstanalyse.

Avhandlingen tar videre for seg en drøfting av teori og begrepsavklaring i kapittel 2, hvor en utgreiing av sentrale begreper som sound og americana blir presentert. Videre følger også en øvrig ordliste som tilhører terminologien som blir benyttet. Kapittel 3 drøfter metodiske aspekter og en vurdering av hvilke metoder som er mest relevante for avhandlingens problemstilling og formål. I kapittel 4 blir syv album som er representative for americana som sjanger analysert ut ifra en rekke parametere som blir gitt i kapittel 3. Videre følger en refleksjon om tolkning av dataene i kapittel 5, og hvordan de er representative for americana som en sjanger. Kapittel 6 består av en oppsummering av denne avhandlingen og hvordan den svarer på problemstillingen, samt en refleksjon rundt hvilke områder som kan belyses videre.

¹³ Se avsnitt 3.3 *primærtetekst*

2 TEORI OG TERMINOLOGI

2.1 Teori om americana

En definisjon av americana har vist seg å ikke være tilgjengelig i musikkordbøker eller leksikon, og det er heller lite å finne av akademiske tekster som omhandler begrepet. Likevel brukes begrepet ofte i musikkdiskusjoner på internettforumer og i presseomtaler av artister, og at det finnes egne radiokanaler og hitlister for americana tilsier at det er grunnlag for en egen klassifisering. Likevel brukes begrepet i musikkdiskusjoner på internettforumer, i presseomtaler av artister, og egne radiokanaler og hitlister, som tilsier at det er grunnlag for en egen klassifisering. Americana Music Association¹⁴ (heretter forkortet til AMA) ble startet i 1999, og Recording Academy som står for nomineringen til Grammy-utdelingen opprettet en egen kategori for *Best Americana Album* først i 2009. Et internettsøk etter albumer og andre utgivelser som har blitt omtalt som tidlig americana er blant annet Bob Dylans *elektriske trilogi*¹⁵ og The Band sine utgivelser på 1960- og 1970-tallet, og disse må regnes som pionéralbumer i sjangeren. Om de har fått denne klassifiseringen i sin egen samtid er det for få relevante kilder til å konkludere med. Fra begynnelsen av 1990-tallet kan det virke som mengden albumer øker, hvor blant annet *Hollywood Town Hall* (1992) av The Jayhawks, *American Recordings* (1994) av Johnny Cash, og *Faithless Street* (1995) av Whiskeytown er relevante utgivelser. Dette er riktignok eksempler som ikke basert på datainnsamling eller statistikk, og må derfor tolkes deretter. De tre albumene stemmer likevel overens med den forhåndskunnskapen jeg har om americana og dens utvikling. Et søk i Merriam-Websters ordbok på nett gir følgende definisjon på begrepet Americana¹⁶:

1: materials concerning or characteristic of America, its civilization, or its culture; broadly: things typical of America.

2: American culture

En enklere definisjon blir gitt på den samme siden, hvor den blir forkortet til “*things produced in the U.S. and thought to be typical of the U.S. or its culture.*” Selve begrepet har altså blitt brukt i en kulturell sammenheng tidligere, og Merriam-Webster oppgir at begrepet først ble benyttet i 1841. I 2011 la de til en tredje definisjon av begrepet, og i dette tilfellet i en musikalsk kontekst:

¹⁴ Americana Music Association er en interesseorganisasjon for americana

¹⁵ *Bringing It All Back Home* (1965), *Highway 61 Revisited* (1965) og *Blonde on Blonde* (1966) For videre lesing, se:

http://www.salon.com/2015/11/05/bob_dylans_electric_trilogy_masterpieces_i_played_all_18_discs_and_357_tracks_heres_why_you_should/

¹⁶ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/americana> (Hentet 15.03.2016)

3: a genre of American music having roots in early folk and country music

Merriam-Webster har dermed valgt å definere americana som en egen sjanger. Årstallene og de spesifikke hendelsene tatt i betraktning, må den anses som et moderne produkt i en musikalsk kontekst. Dette kan forklare mangelen på tidligere forskning og utdypende definisjoner av temaet, og en så enkel definisjon som blir gitt i Merriam-Webster sier ikke nødvendigvis så mye. Årstallene og de spesifikke hendelsene tatt i betraktning, er altså americana en relativt moderne sjanger, noe som kan forklare mangelen på tidligere forskning eller utdypende definisjoner av temaet, og en så enkel definisjon som blir gitt i Merriam-Webster sier ikke nødvendigvis så mye. Americana blir beskrevet som en selvstendig musikalsk sjanger, med utspring i to andre sjangerne folk og country. Er det altså en crossoversjanger, en blanding av folk og country? Kan det være å regne som en subsjanger av de to sjangerne, eller kan det tenkes at det er en samlebetegnelse for flere sjangere som henter inspirasjon i amerikansk tradisjonsmusikk? Er det en mulighet for at det egentlig bare er en moderne versjon av folk og country, eller et nytt navn for å markedsføre de to sjangerne til et nytt publikum? For å få en mer utdypende forklaring, kan vi bruke AMA sin egen definisjon:

Americana is contemporary music that incorporates elements of various American roots music styles, including country, roots-rock, folk, bluegrass, R&B and blues, resulting in a distinctive roots-oriented sound that lives in a world apart from the pure forms of the genres upon which it may draw. While acoustic instruments are often present and vital, Americana also often uses a full electric band. (Americana Music Association, ingen årstall, hentet 17.04.2016)

På grunn av de tidligere nevnte årstallene kan vi med sikkerhet være enig i deres påstand om at det er samtidsmusikk, og AMA nevner både country og folk som sjangere som inspirasjonskilder for Americana. I tillegg nevner de både roots-rock, R&B og blues, og benytter seg av termen *roots music* som et paraplybegrep for de nevnte sjangerne. Ved å tolke AMA sin egen omtale, er det å anta at americana lar seg inspirere av et mangfold av sjangere for å danne sin sound, men som skiller seg fra de stilistisk "rene" sjangerne. De har likevel valgt å ikke bruke begrepet sjanger om americana, som da skiller seg fra Merriam-Websters definisjon. For å gi en forklaring på hva som ligger i begrepet roots, kan vi bruke en definisjon gitt av Benjamin Filene (2000):

Musical genres that, whether themselves commercial or not, have been glorified as the "pure" sources out of which the twentieth century's commercial popular music was created (Filene, 2000, s. 4, som sitert i DeWitt, 2011, s. xii)

Rootsmusikken benyttes dermed i denne sammenhengen som et samlebegrep for de stilistisk “rene” sjangere, som senere har gitt grunnlaget for dagens populærmusikk. Dybo (2013) definerer populærmusikk som en *“fellesbetegnelse for den afrikansk-amerikanske kulturarven, og da i hovedsak i tilknytning til gehørtraderte musikkformer som rock, pop og reggae”* (Ibid. s. 17). Denne definisjonen kan anses som noe snever, ettersom sjangere som faller innenfor fellesbetegnelsen roots, derav country, folk og bluegrass, er sjangere som hovedsakelig har utviklet seg fra den angloamerikanske kulturtradisjonen i Appalachen. Ettersom også de er å regne som populærmusikalske sjangere, velger jeg å tilføye den europeisk-amerikanske kulturarven til definisjonen av populærmusikk som brukes i denne avhandlingen, uten at det påvirker avhandlingens formål.

Begrepet roots kan i enkelte tilfeller brukes som en term for å beskrive tradisjonsmusikk generelt, og å bruke det i denne avhandlingen er derfor ikke uproblematisk, ettersom begrepet kan inkludere tradisjonsmusikk fra hele verden. Ut i fra egne erfaringer med bruken av begrepet roots i dagligtale er det likevel å anta at det blir brukt som et begrep som henviser til den amerikanske tradisjonsmusikken, og da primært den afroamerikanske og euroamerikanske kulturarven. I sin bok *Roots Music* poengterer at det amerikanske urfolket, den kreolske identiteten og den meksikansk-amerikanske kulturen, og medregnet deres tradisjonsmusikk, er utelatt fra definisjonen. (DeWitt, 2011, s. xiii)

Til tross for at musikere som blir assosiert med americana, har latt seg inspirere av musikalske stiltrekk som konstituerer de forskjellige rootssjangerne, er det ikke nødvendigvis slik at musikere som assosieres med rootssjangerne lar seg inspirere av americana. I artikkelen *Americana might be country, but country is not americana* tar Jedd Beaudoin (2012) opp problematikken rundt hva americana egentlig er, og et sentralt tema er hvordan det å låne stiltrekk av andre sjangere er en viktig del av dets uttrykk. Country brukes som et eksempel på en sjanger som har utviklet seg fra rootssjangerne ved å låne elementer av blant annet folk, bluegrass og balladetradisjonen.¹⁷

Det er nettopp denne praksisen med å bruke elementer fra andre sjangere til å forme et eget uttrykk som countryen gjennomgikk, som kjennetegner det uttrykket americana definerer. I artikkelen *Why is a music genre called "americana" so white and so male?* påpeker Giovanni Russonello (2013) at en musikalsk sjanger som tilsynelatende skal representere en amerikansk identitet, ekskluderer mye av musikken som har blitt til i landet. Dette stemmer godt overens

¹⁷ AMA nevner country som en rootssjangerne, selv om den har utviklet seg i fra andre sjangere som også er roots. Den påstanden kan forsvares med at countryens utviklingen skjedde allerede på 1920-tallet, mens bluegrass og folk har tradisjoner som går tilbake til 1800-tallet. Balladeformen oppstod i Europa allerede i middelalderen.

med de inntrykkene jeg har hatt om sjangerens sound i forkant av denne avhandlingen. Til tross for at americana, i følge AMA, skal bære elementer av alle rootssjangere, er det påfallende få trekk som lar seg gjenkjenne fra bluesen, gospel, spirituals og andre stiler som ofte assosieres med den afroamerikanske kulturen. Derimot er inspirasjonen fra bluegrass, fiddle tunes, old-time, country og andre typiske angloamerikanske sjangere fremtredende. AMA sin egen beskrivelse av americana stemmer dermed ikke nødvendigvis helt overens med Filene (2000) sin definisjon av ”roots”, hvor alle sjangere er representert som inspirasjon.

It sometimes seems like the delta’s legacy is most present in modern hip-hop, where it’s basic tenets are still being perpetuated, even if the form has altered dramatically (Russonello, 2013).

Hvis americana faktisk skal være et representativt bilde på all amerikansk musikk og kultur, er den heller ekskluderer overfor musikken med opphav i områdene rundt Mississippi-deltaet og dets preg av afroamerikansk kulturarv, og konsentrerer seg heller om de angloamerikanske tradisjonene i Appalachene og Tennessee.

2.2 Tidligere forskning

Som en del av forberedelsene til denne avhandlingen har jeg gjennomført et omfattende søk etter litteratur som er skrevet om temaet, men det viser seg at tidligere forskning som er relevant for denne avhandlingens tematikk og problemstilling er mangelfull. En årsak til dette er at americana virker å være en relativt moderne sjanger, og at forskningen derfor henger etter på nettopp dette feltet.¹⁸ Derfor oppfatter jeg det ikke som noen overraskelse at antall treff på musikkblogger, andre nettsider som omhandler musikk og internettforumer er vesentlig flere. Kredibiliteten til mange av disse kildene er derimot mer tvilsomme, og jeg velger ikke å basere teorien direkte på disse kildene. Likevel gir det meg et grunnlag for å påstå at det er et allment akseptert begrep innen musikk, og at det eksisterer en noenlunde felles forståelse for hva som ligger i begrepets betydning.¹⁹ Selv om de ikke brukes som direkte kilder, kan de være til nytte ved å snevre inn antall parametere i analysen, og gi en pekepinn på hva jeg kan forvente å finne.

At populærmusikken lar seg inspirere av tradisjonsmusikk, er derimot ikke noe nytt fenomen, og det er derfor mulig at jeg kan finne fellestrekk i blant annet de retningene som kalles *folk*

¹⁸ Denne påstanden blir drøftet videre under 2.3 *Begrepsavklaringer*

¹⁹ Dette drøftes også under avsnitt 3.5 *Taus kunnskap*

revival og/eller *folk rock*. I *Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music* (Sweers, 2005) nevnes følgende bølger av sjangere som er inspirert av den amerikanske tradisjonsmusikken:

- Folk revival (1930-1965)
- Amerikansk folk rock (1965-1970)

Det er likevel ikke denne avhandlingens hensikt å definere de sjangermessige forskjellene mellom de to nevnte sjangerne og americana, som alle er å regne som moderne. Tilgjengelig litteratur kan likevel være til nytte i analysen for å finne ut av hvilke elementer som americana er konstituert av, og som kan spores tilbake til rootsmusikken. Sweers (2005) brukes *electric folk* som et samlebegrep for sjangere som blander tradisjonsmusikk og moderne sjangere, hvor britiske tradisjoner så vel som amerikanske er inkludert.

A syncretic music formed by the combination of melodic and harmonic elements from songs and tunes of the tradition, with the harmonic and rhythmic conventions of rock and other popular music forms, and played with a combination of acoustic and electric instruments.” (Cutting (1993), som sitert i Sweers, 2005, s. 146)

Sweers poengterer at det er selve fusjonen mellom de stilistiske trekkene som skaper electric folk sin sound og uttrykk, og at det ikke er en ren overføring av tradisjonelle sanger, for eksempel fiddle tunes eller reels, fra akustiske til elektriske instrumenter.²⁰

Strukturelle aspekter

I følge Sweers (2005, s. 149) kan moderne musikk som er inspirert av tradisjonsmusikk bli delt inn i fire kategorier hvor deres tilnærming til musikken blir belyst.

- 1) Tekst og låt i sin originale form
- 2) Tekst og låt i sin originale form, men sortert: blanding av forskjellig materiale
 - a) Låt som en blanding
 - i) av to eller flere forskjellige sanger eller ballader
 - ii) bundet sammen av egenkomponerte deler.
 - b) Tekst som en blanding
 - i) av to eller flere forskjellige sanger eller ballader
 - ii) bundet sammen av egenskrevne tekster.

²⁰ “Standardlåt (jazzuttrykk), velkjent, etablert populærmelodi som egner seg for grunnlag for jazzimprovisasjon” (Bergh, 2009a) Begrepet standardlåt brukes også blant annet innen bluegrass, hvor fiddle tunes og reels utgjør en del av dens repertoar. Et annet benyttet begrep er evergreens.

3) Tekst eller låt er original

- a) Tradisjonell musikk/ny tekst
- b) Tradisjonell tekst/ny musikk

4) Nykomponerte deler

- a) Ny tekst i en neo-tradisjonell stil
 - i) Tradisjonell tekst med tradisjonell musikk
 - ii) Modernisert tekst med tradisjonell musikk
- b) Moderne tematikk og språk, med referanser til det tradisjonelle
 - i) Tradisjonelle former
 - ii) Moderne tematikk med tradisjonell symbolikk, språkbruk
 - iii) Moderne tematikk avledet fra tradisjonelle sanger
 - iv) Folk/Tradisjonelle instrumenter

Som nevnt i avsnitt 1.4 *begrensning og videre oppbygging* er ikke tekst og lyrikk et parameter som er inkludert i denne avhandlingen, noe som gjør at enkelte av kategoriene til Sweers (2005) blir delvis eller helt irrelevant for problemstillingen. De som er å anse som relevante vil bli brukt i refleksjonen.²¹ Videre følger en liste over forskjellige låtstrukturer som Sweers foreslår (Sweers, 2005, s. 148-151, egen oversettelse):

Uakkompagnert sang	Ofte med mye etterklang
Flerstemt sang	Enten a cappella eller uakkompagnert. Kan deles inn i å bytte mellom verselinjer, svarende form (call & respons) og flerstemte former
Underordnet harmonisk akkompagnement	Få mellomspill, hooks, instrumentale deler, ren akkompagnerende rolle
Akkompagnement med drone	Bruk av drone, temposvingninger, lite instrumental improvisasjon og fremtredende i lydbildet, holder seg til formen
Improviserte former	Den helhetlige formen er satt, men variasjoner i perioder og gjentakelse kan bli variert, temposvingninger, antydninger til metriske grupperinger men ingenting satt

²¹ Se avsnitt 5.1 *Strukturelle aspekter*.

Hook/riff-baserte låter	Jevnt tempo, arrangert låtstruktur, et leadinstrument/vokal, rent akkompagnement, ofte backbeat
Låtarrangement	3-6 vers, ofte lignende arrangementer innen pop og rock
Balladearrangement	Mer enn 6 vers, fremtredende og lange instrumentale partier, bygger opp om fortellingen

Harmoniske aspekter

Tradisjonsmusikk er ikke basert på den tempererte skalaen og funksjonsharmonikk slik vi kjenner den fra vestlig kunstmusikk, men tar heller utgangspunkt i skalaer som baseres på naturtonerekken. I en moderne sammenheng, hvor naturtonerekken kan oppfattes som dissonerende ovenfor en lytter, er sjangere som er inspirert av tradisjonsmusikk derfor ofte basert på de modale skalaene. For å kunne kompensere for mangelen av harmonikk hos inspirasjonskildene, baseres harmonikken på bruk av droner og modale vamp som kan tilsløre det tonale senteret. (Sweers, 2005, s. 151-152) I rootsmusikken er gitaren et viktig og et fremtredende instrument i fremføringen, og som også benyttes i prosessen med komponeringen. Moore (2001b) poengterer at musikk innen populærmusikken ofte komponeres ved hjelp av et piano eller en gitar, og at hvert av instrumentene med deres tilhørende begrensninger påvirker komposisjonen. På en gitar vil blant annet åpne og/eller flyttbare voicinger kreve minst mulig ferdigheter for en utøver å håndtere, og er derfor oftest brukt. (Ibid. s. 59-60) Ved hjelp av en capo kan de forskjellige voicingene også bli brukt til å spille akkorder som ikke er idiomatiske for gitaren, og ved å endre stemmingen på en gitar kan flyttbare voicinger skape modale klanger og droner som ellers vil være vanskelig, om ikke umulig, å få til på en standard stemt gitar²².

Vokale aspekter

Tradisjonsmusikk finnes i både vokale og instrumentale former, og det samme gjelder de moderne sjangere som lar seg inspirere av tradisjonsmusikken, inkludert americana. Likevel kan det påstås at musikken hvor stemmen er det ledende instrumentet er den mest utbredte og dominerende i den moderne populærmusikken.

With the songs and ballads being a focal point of the revival and electric folk genres, a closer investigation of the vocal aspect has to be a central part of any musical analysis.

²² Den mest vanlige stemmingen for en gitar er tone E-A-D-G-B-E (fra mørkt til lyst). Andre populære stemminger, som ofte forekommer i rootsmusikk, er Drop D (D-A-D-G-B-E), DADGAD (D-A-D-G-A-D), åpen D (D-A-D-F#-A-D) og åpen G (G-B-D-G-B-D) og variasjoner av disse.

The traditional singing style, including harmony singing, has remained a defining characteristic of this music, distinguishing it from other popular music forms (Sweers, 2005, s. 153-154).

Under dette punktet vektlegger Sweers elementer som blant annet fysiske aspekter, ornamentikk og koring, som også vil bli brukt som parametere i analysen.

Fysiske aspekter

Vokalen i tradisjonsmusikk kan beskrives som myk og luftig²³, og ettersom stemmebåndene ikke spennes nok, eller det brukes tilstrekkelig med kraft i stemmen, vil en vokalist ikke kunne synge med en fyldig klang eller nå toner i et lyst register. Sweers (2005) velger her å skille mellom engelsk og amerikansk tradisjonell sang, og mener at disse stiltrekkene er mest relevante for en engelsk stemmebruk, mens den amerikanske oppleves som noe ”hardere” (Ibid. s. 154). Det er likevel å anta at stiltrekkene også kan finnes i rootsmusikken, og dermed americana.

Ornamentikk

Sweers beskriver en bruk av ornamentikk som tydeliggjøres ved at selve ornamentene betones sterkt dynamisk i forhold til resten av den tilhørende frasen, uten å gå nærmere inn på hvordan de gjennomføres. Typiske ornamenter er blant annet glissando, forslagstoner, triller og glottal plosiv. Sweers påpeker også at vokalister innen moderne sjangere har tatt til seg så mange forskjellige sjangertrekk fra forskjellig tradisjonsmusikk at deres eget uttrykk er svært vanskelig å spore tilbake til en konkret stil eller kilde (Sweers, 2005, 156).

Koring

Korstemmer i tradisjonsmusikk benytter ofte parallelle kvart-, kvint-, og oktavintervaller, samt dissonerende sekundintervaller, noe som er en sjeldenhet i vestlig kunstmusikk.

Instrumentering og instrumentelle roller

Sweers (2005) tar i liten grad for seg instrumentering og instrumentale roller, annet enn å påpeke at tradisjonsinstrumenter gjerne blir brukt.

²³ Se også avsnitt 3.3 *Primært tekst*

2.3 Begrepsavklaring

Jeg vil nå drøfte begrepene *sound*, *sjanger* og *stil*, som er sentrale for denne avhandlingen. Andre begreper som blir benyttet forklares under *Øvrig terminologi*.

Sound

Enten en leser presseomtaler eller andre skriv som omhandler musikk, selv om man arbeider med musikk på et profesjonelt nivå, eller diskuterer musikk i en sosial sammenheng, vil *sound* være et begrep som ofte dukker opp. Begrepet kan brukes i flere sammenhenger og på forskjellige nivåer, alt ettersom hva det er brukt for å beskrive. *Sound* kan benyttes til å beskrive en individuell musikers valg av spilletekniske særegenheter, valg av tonebehandling, klang og effekter på instrumentet og helhetlige uttrykk, hvor forskjellige parametere utgjør en enkelt musikers *sound*. På samme måte kan hver enkelt musiker innad i et band eller ensemble bidra med sine individuelle *sound* til å skape en kollektivt *sound*, hvor *sounden* kan beskrives som typisk for det bandet, eller ved en sammenligning eller adskillelse av to band. Ved å involvere enda flere aktører kan *sound* være et begrep som benyttes til å vise til en karakteristisk *sound* for et lydstudio eller plateselskap, eller en musikalsk sjanger.

En direkte oversettelse til norsk av det engelske ordet *sound* (*lyd*) vil ikke være beskrivende for denne bruken av begrepet, hverken akademisk eller i dagligtale, og det er derfor nødvendig å tilføye en utdypelse av hva som ligger til grunnlag for begrepet *sound*. Cappelens musikkordbok har definert *sound* på følgende måte:

Sound (engelsk, lyd, klang), vanlig begrep også på norsk, innen jazz-, pop- og populærmusikk, betegner det klang- (lyd-) bilde som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger. Arrangementteknikk, personlig stemme- eller instrumentbehandling og rytmiske, melodiske og harmoniske faktorer er utslagsgivende for de enkelte *sound*. *Sound*begrepet har mange fasetter, og står sentralt i de nevnte genrer, hvor en personlig utformet spille- eller sangstil, ofte med vekt på det klanglige, er noe meget vesentlig. Det finnes ennå ingen dekkende terminologi til å beskrive en *sound* analytisk. (Kjellberg, Silén & Stenkvis, 1980, s. 114)

Dybo (2013) utdyper videre:

Med andre ord kan vi samle oss om at begrepet er inklusivt på den måten at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne, eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon. Men det vil også i denne sammenheng inkludere hver enkelt musikers individuelle spillestil, som har sin karakteristiske *sound* (Ibid. s. 18)

Ut ifra disse beskrivelsene kan vi tolke begrepet sound som et begrep hvor flere forskjellige musikalske parametere skaper et helhetlig uttrykk, enten som en individuell spillestil eller et bands uttrykk, definert som en sound. I *Wow! Populærmusikkens historie* (Blokhus & Molde, 2004) kan vi finne en definisjon som tilsier at “Sound er et vertikalt snitt gjennom den klingende helheten, et generaliserende begrep for noe som er karakteristisk for en låt, en plate, en artist, en genre eller en tidsepoke” (Ibid. s. 28). Det kan dermed forklares slik at en musiker eller et ensembles estetiske valg av utførelser utgjør en helhet som danner en sound. Som en refleksjon rundt rockanalyse benytter Dybo (2013) seg av begrepet multidimensjonalitet, som beskriver populærmusikkens egenskaper ved at den har en tekstur som er tett vevet sammen av mange forskjellige lydkilder og parameter som danner sounden. (Ibid. s. 88)

Blokhus og Molde (2004) sin definisjon av begrepet sound kan være en fint utgangspunkt for en generaliserende definisjon, men møter også motstand i deres definisjon av et “vertikalt snitt” av musikken. Deres påstand tilsier at en lytter som blir eksponert for ny musikk ikke trenger mer enn noen få sekunder til å gjøre seg opp en mening om de liker musikken eller ikke, og at det kun er sounden som avgjør hvilken stilling lytteren tar til musikken. Lytterens oppfattelse av musikken er derfor vertikal, mens musikalske elementer som utvikler seg horisontalt, som for eksempel låtstruktur og form, metriske perioder og gjentakende mønster utvikler seg over lengre perioder enn de få sekundene som Blokhus & Molde henviser til. Som jeg skal komme tilbake til, viser både Dybo (2013), Moore (2001b) og Tagg (1982) til rytmisk organisering i sine analyser, og jeg velger derfor å inkludere tidsaspekter som en parameter som kan være med på å skape en sound.

Sjanger og stil

I artikkelen *Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre* av Allan F. Moore drøftes begrepene sjanger og stil, og hvordan de brukes til å kategorisere musikk ved hjelp av fellestrekk og ulikheter. I populærmusikk er denne kategoriseringen hierarkisk inndelt i mange underkategorier for å sikte seg inn på en bestemt målgruppe blant lyttere. Et av problemene med denne nivåinndelingen er at begrepene som brukes (sjanger og stil) er så løst definert at de blir brukt om hverandre, og at for eksempel *heavy metal* dermed kan bli omtalt som både en stil og en sjanger (Moore, 2001a, s 443) Moore gir følgende forklaring på begrepet sjanger:

a set of musical events... whose course is governed by a definite set of socially accepted rules (Fabbri, 1982, som sitert i Moore, 2001a, s. 433)

Moore går dermed ikke inn på hvilket nivå av den hierarkiske kategoriseringen begrepet sjanger gjelder, annet enn at det brukes om de sosiale reglene til musikken. Med dette menes de elementene som en lytter forventer å oppfatte i musikken.

Dybo (2013) tar også for seg problematikken rundt de to begrepene, og beskriver Moore (2001a) sin tolkning av sjanger som underordnet av stil, hvor stil kan bli brukt om for eksempel jazz eller rock. Dybo velger å snu på det med at jazz og rock bør beskrives som to forskjellige sjangere, og at stiler brukes om retninger innenfor en sjanger. Eksempelvis er blant annet swingjazz, cooljazz og modaljazz stiler innenfor sjangeren jazz (Dybo, 2013, s. 87)

Her finner jeg det mest hensiktsmessig å bruke Dybo (2013) sin definisjon, hvor en sjanger er overordnet og inndelt i flere stiler. Dette er den definisjonen som jeg selv er vant med å bruke, og som jeg kommer til å forholde meg til i denne avhandlingen. Moores forklaring av sjanger er likevel relevant, da den forklarer hvordan en lytter forventer en tilstedeværelse av bestemte elementer, noe som er relevant for refleksjonen rundt analysens resultater. Et annet begrep som også er benyttet om stil, og som jeg oppfatter som like hensiktsmessig å benytte, er subsjanger. Dette begrepet blir derfor brukt i stedet for stil i den hierarkiske kategoriseringen i denne avhandlingen.

Øvrig terminologi

Jeg vil nå gjøre rede for noen begreper som ofte blir benyttet i sammenheng med forskningen. Etersom mye av det vi forbinder med populærmusikk i dag har utviklet seg fra den afroamerikanske kulturarven, er mye av terminologien også basert på de engelske begrepene. Annen terminologi kan forekomme hvor flere begreper blir brukt om den samme betydningen.

Generelle begreper:

Background	Et riff eller vamp som fyller ut bakgrunnen for en solist. ²⁴
Beat	”Puls og beat blir ofte omtalt som synonymmer, det vil si den følte pulsen i et musikalsk verk, det vi oftest kaller taktslag.” ²⁵
Bright	Brukes gjerne til å beskrive en instrumentklang med mye diskant.

²⁴ (Absil, 2014, s. 199)

²⁵ (Nilsen, 2012, s. 32)

Call & respons	En form som er basert på arbeidssang, strukturert med spørsmål og svar hvor for eksempel en forsanger synger første strofe, og et kor svarer med neste frase. ²⁶
Double stop	En teknikk for strengeinstrumenter hvor to toner blir spilt samtidig.
Fill	En frase som fyller ut tomrommet mellom det vi oppfatter som ”melodien”.
Groove	”En groove kan sies å være formet av alle klingende elementer som har en perkussiv karakter i et gitt tidsforløp, og som danner rytmestrukturer i en periode, eller også perioder[...]” ²⁷
Hook	En lett gjenkjennelig melodisk eller tekstlig frase som blir et kjennetegn for låten. ²⁸
Låt	Et begrep som omtaler en melodi og komposisjon. ²⁹
Parameter	”Betegner generelt sett målbar(e) størrelse(r) som er sammenlignbare, og som blir brukt i beskrivelsen(e) av noe som skjer innenfor et tidsforløp”. ³⁰
Riff	En kort og enkel melodisk frase som gjerne ofte blir repetert. ³¹
Skordatur	Et begrep som benyttes om stemminger på strengeinstrumenter som ikke anses som standard.
Strumming	En spilleteknikk for strengeinstrumenter hvor et plekter eller en eller flere fingre drar over flere strenger samtidig for å skape en akkord.
Twang	En nasal og skarp klang i en stemme eller instrument.
Voicing	Et begrep som brukes om omvendinger og de forskjellige tonene er organisert.
Elektroakustiske effekter:	
Delay	”Delay er en gjentakelse av et signal i en gitt tidsperiode etter det originale signalet har blitt spilt. Prosessorene for denne effekten blir også omtalt under samme navn.” ³²
Overdrive	”En forvrengningseffekt som framkommer ved heving av et signals nivå over teknologiens rammer som fører til at lydbølgene kuttes (<i>clipping</i>). ³³
Reverb (romklang)	”Elektronisk eller elektromekanisk fremstilt effekt som imiterer

²⁶ (Rasmussen, 1999, s. 5)

²⁷ (Ibid. s. 45)

²⁸ (Perricone, 2000, s. 130)

²⁹ (Dybo, 2013, s. 27)

³⁰ (Ibid. s. 29)

³¹ (Moore, 2001b, s. 225)

³² (Glas, 2015, s. 16)

³³ (Ibid. s. 16)

Tremolo	etterklngen som oppstår etter en lyd i ulike typer lokaler. ³⁴ Repetisjon av den samme tonen, gjerne i et høyt tempo. Som effektprosessor for gitar; hurtige justeringer av tonens volum. ³⁵
Slapbackdelay	”En rask delayeffekt hvor gjentakningen er mellom 40-150 ms med få repetisjoner. Spesielt mye brukt på vokal i 1950-tallets rock og videreføring i psykedelisk rock” ³⁶
Sound:	
Dynamikk	Soundens intensitet. ³⁷
Klangfarge	En tones klangfarge som skapes av tonens overtonespekter. ³⁸
Tekstur	Omhandler musikkens sammenveving av forskjellige lydkilder. Et annet begrep for dette er arrangement (-et). ³⁹

³⁴ (Ibid. s. 16)

³⁵ <http://www.premiarguitar.com/articles/19777-a-brief-history-of-tremolo> (Hentet 26.04.2016)

³⁶ (Glas, 2015, s. 16)

³⁷ (Dybo, 2013, s. 89)

³⁸ (Moore, 2001b, s. 226)

³⁹ (Dybo, 2013, s. 89)

3 METODOLOGI

Denne avhandlingen er basert på analyser av et utvalg av artister/band som er representative for americana som sjanger. Etersom målet er å beskrive fellestrekk av analyseobjektene sound, og empirien dannes på grunnlag av data som er hentet fra et lydfestet medium, er en auditiv analyse benyttet som metode. Til dette arbeidet knyttes sentrale begreper som primærtekst, sjikttinndeling og soundbox, som er drøftet videre under dette kapittelet. Enkelte parametere i analysen må tolkes på et vis hvor disse begrepene ikke strekker til, og jeg har derfor valgt å inkludere transkripsjon som en metode.

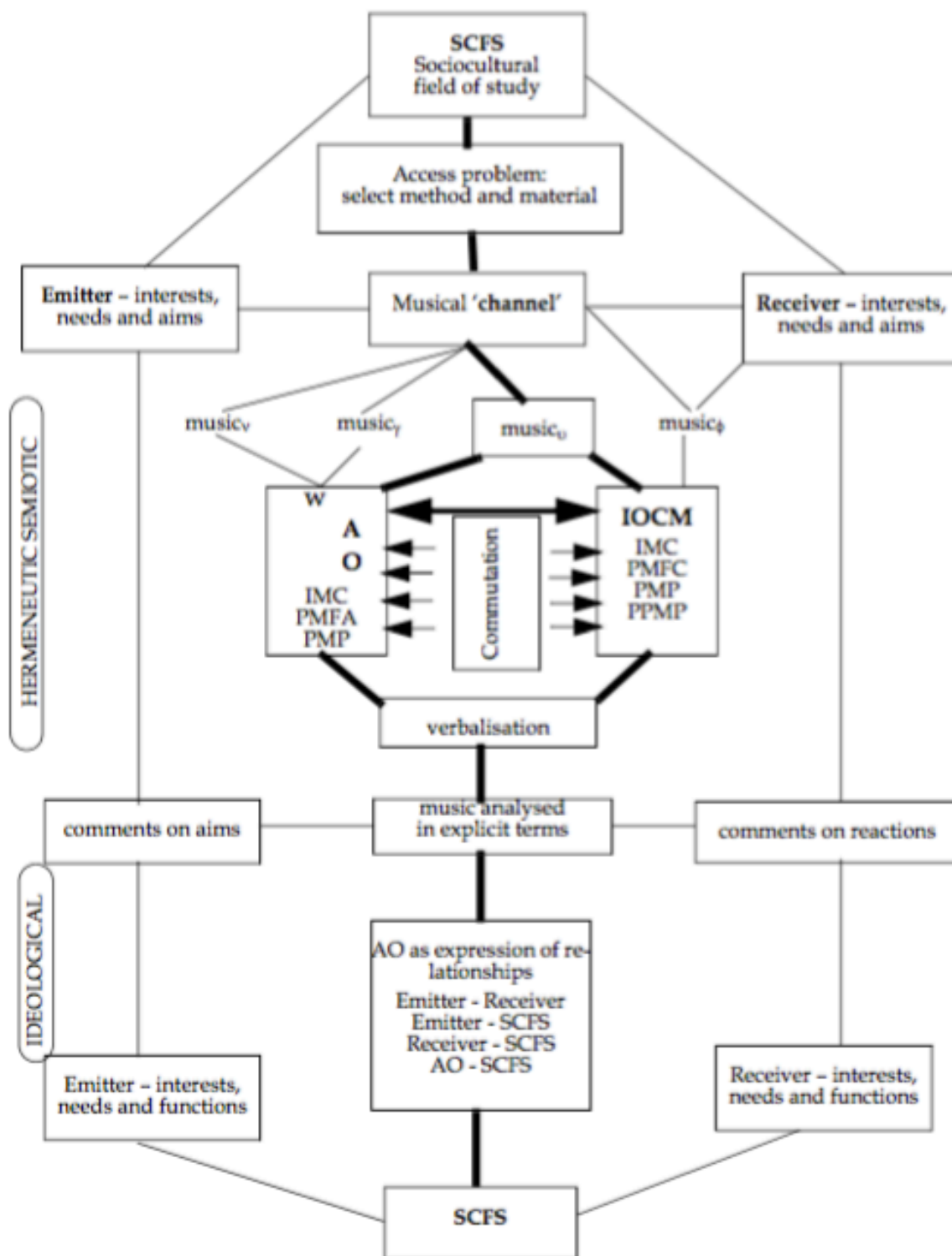
Det finnes også ulike perspektiver og spørsmål rundt forskningsetikk som er knyttet opp mot populærmusikkforskning, og som derfor blir drøftet i dette kapittelet.

3.1 Perspektiver

Med tanke på alle retninger og perspektiver innen musikkanalyse som finnes innen moderne forskning, vil jeg forsøke å klargjøre hvilke perspektiver jeg kommer til å basere mitt eget analysearbeid på. I følge Dybo (2013) kan perspektivene generaliseres og deles inn i to forskjellige retninger: *Innenfra* – og *utenfraperspektiv*. En analyse som tar for seg et innenfraperspektiv har som hensikt å få innpass i synspunktet til analyseobjektet, altså musikeren (-e), hvor estetiske valg innen musiseringen står i fokus. Dette kan innebære elementer som blant annet klanglige valg, instrumentteknisk gjennomføring, improvisasjon, som kan besvare spørsmål omkring musikkens konstruksjon og hendelser, og dermed sammenlignes med et utøverens eget perspektiv. Fremførelse blir også nevnt som et element som omhandler innenfraperspektivet, hvor spørsmål rundt miljø- og kulturdannelser er aktuell tematikk (Ibid. s. 28-29).

Internasjonalt er populærmusikkforskning og populærmusikkstudier et viktig felt innenfor fagstudier som musikkvitenskap, sosiologi, mediefag, sosialantropologi m.m” (Ibid. s. 77).

Ved å analysere fra et utenfraperspektiv vil analysen dele publikummets (mottakerens) opplevelse av musikken som en lydhendelse. For å kunne tolke de ulike Philip Tagg (1982), som har utviklet et multifunksjonelt analyseapparat for musikk. Han argumenterer for at musikkforskning henger etter mange andre forskningsdisipliner, og at det er områder som trenger ytterligere utdypning. På en annen side har både innenfra- og utenfra-perspektivet blitt



Figur 1: Modell av musikkens kommunikasjon mellom objekter (Tagg, 1982, s. 46)

godt dokumentert gjennom andre forskningsdisipliner som for eksempel sosiologi, noe som gjør at musikkforskning får et godt grunnlag å støtte seg på (Ibid. s. 40). Ved å studere Tagg sin visuelle modell (figur 1), vises dette som *emitter* (lydkilde, sender av musikken) og *receiver* (mottaker av musikken). Det vi derimot vet lite om ennå, er det som vises i modellen som *musical channel*, som symboliserer musikken selv og dens overføring. Inn under feltet 28

for den hermeneutisk-semiologiske metoden er det beskrevet en boks kalt *verbalisation*, og en medfølgende “sjekkliste for parametere innen et musikalsk uttrykk” (Ibid. s. 47-48). Ettersom tradisjonell notasjon ikke dekker elementer som instrumentelle klangfarger, elektroakustiske post-produksjoner og andre elementer som til sammen dekker det vi kaller for sound, vil en verbal beskrivelse av populærmusikk være et viktig verktøy.

[...](3) a culture-centric fixation on certain notatable parameters of musical expression (mostly processual aspects such as episodic “form”, thematic construction, etc.), which are particularly important to the euroclassical tradition. This set of attitudes also includes a nonchalance towards parameters not easily expressed in traditional notation (mostly “immediate” aspects such as timbre, electromusical treatment, etc.) which are relatively unimportant – or ignored – in the analysis of euroclassical music but highly important in popular music.” (Rösing, 1981, som sitert i Tagg, 1982, s. 41-42)

Tagg bruker ikke begrepet sound direkte i omtalen av sin artikkel om musikalsk analyse, men hans formulering av “musical expression” (Tagg, 1982, s. 47-48) deler mange av de samme parameterne som Moore (2001b) benytter i sin modell av rockforskning.⁴⁰

- Tidsaspekter: Puls, tempo, metriske grupperinger (taktart) og perioder, rytmiske teksturer og motiver
- Melodiske aspekter: Register, omfang, rytmiske motiver, tonalt vokabular, kontur og klang
- Instrumentering: Type stemme, instrumenter, idiomatiske og tekniske valg på instrumentet, klang, frasering, aksentuering
- Harmoniske aspekter: Harmonisk sentrum og type tonalitet, harmonisk puls, forhold mellom stemmene, kompositorisk tekstur og metode.
- Dynamiske aspekter: Lydstyrke, aksentuering, framtoning
- Akustiske aspekter: Klangfarge, distanse mellom lydkilde og lytter.
- Elektromusikalske og mekaniske aspekter: panorering, filtrering, komprimering, fasing, forvrengning, delay, miksing osv.

⁴⁰ Moores modell blir drøftet under avsnitt 2.3 *Primærtekst*

Listen er ikke ment som en absolutt sjekklister hvor hvert punkt må analyseres eller være fremtredende i musikken, og må heller anses som retningslinjer for å inkludere alle mulige innfallsvinkler til hvordan musikken oppfattes.

3.2 Grunnlag for valg av analyseobjekter

Denne avhandlingens rammer og formål tilsier at analysen må baseres på felles stilistiske trekk og parametere for måling av sound for å komme frem til en definisjon av hva americana er. Utvalget av analyseobjekter er ikke nødvendigvis uproblematisk, ettersom flere artister kan ha et uttrykk som befinner seg innen flere sjangere, eller i en crossover-sjanger.⁴¹ Simon Frith argumenter i sin bok *Performing Rites – On The Value of Popular Music* (1996) for at kategoriseringen av musikk i forskjellige sjangere ikke kun er rettet mot mottakeren i rollen som lytter, men også mot selve markedet og dermed kjøperen. Et plateselskap kan skape nye subsjangere, eller nye sjangere for den saks skyld, og dermed kategorisere artistene sine for å enten henvende seg direkte til en bestemt gruppe kjøpere og lyttere, eller å gi uttrykk for å være eksklusive. Platebutikken kan på sin side samle flere sjangere eller subsjangere inn under en enkelt definisjon på grunn av plassmangel eller andre praktiske årsaker, og bryter dermed med den kategoriseringen som plateselskapet har gjort (Ibid. s. 76-77). Det er derfor å anta at å inkludere et album i analysen kun på grunn av at de har blitt beskrevet som americana ikke holder som validering. Frith påpeker videre at hver enkelt sjanger likevel fører med seg visse forventninger fra mottakeren av musikk om uttrykk (derav sjangertrekk og sound) og image, og det kan derfor heller ikke ignoreres ettersom det kan gi en antydning til hva en kan forvente.

Valget av analyseobjekter for denne avhandling er dermed basert på vinnere av kategorien *Best Americana Album* i Recording Academy sin prisutdeling *Grammy Awards*. Selve nominasjonen foregår slik at organisasjonens egne medlemmer sender inn egne forslag, men det er kun medlemmer med stemmerett som avgjør hvilke bidrag som blir nominerte, og til slutt hvem som vinner. Kravet for å inneha stemmerett er at medlemmet har et profesjonelt virke, og har bidratt på minst seks utgivelser, enten som musiker, komponist eller tekstforfatter, produsent, tekniker, eller en annen rolle som er involvert i produksjonen.⁴² Utdelingen for beste album innen americana ble utdelt for første gang i 2010, noe som frem til

⁴¹ "Crossover, i populær- og folkemusikken betegnelse på en artist som "krysser grensen" mellom musikalske stiler, enten ved å blande stilarter eller ved å forsøke seg i en annen stil en den hun/han vanligvis assosieres med. Betegnelsen er også brukt om sjangere som er spesielt vanskelige å karakterisere; den fremste crossoversjangeren er utvilsomt verdensmusikken, eller world music, et begrep som skriver seg fra midten av 1980-årene" (Bergan, 2009)

⁴² <https://www.grammy.org/recording-academy/awards/voting-process/faqs#three> (Hentet 06.04.2016)

i dag har resultert i totalt syv vinnere. Det er min oppfatning at dette er et stort nok antall analyseobjekter til å kunne peke på felles sjangertrekk og sound, men også lite nok til å kunne gå i dybden og å gjøre en grundig analyse. Vinnerne har også blitt stemt frem av profesjonelle aktører på forskjellige felter innen musikkbransjen, og jeg velger derfor å anse deres resultater som mer legitime enn et plateselskap sine kategoriseringer. De albumene som vil bli benyttet i analysen er som følger:

- *Electric Dirt* – Levon Helm (Vinner 2010)
- *You Are Not Alone* – Mavis Staples (Vinner 2011)
- *Ramble At The Ryman* – Levon Helm (Vinner 2012)
- *Slipstream* – Bonnie Raitt (Vinner 2013)
- *Old Yellow Moon* – Emmylou Harris & Rodney Crowell (Vinner 2014)
- *The River And The Thread* – Rosanne Cash (Vinner 2015)
- *Something More Than Free* – Jason Isbell (Vinner 2016)

Ved å basere analysen på de syv vinnerne av *Best Americana Album* ved prisutdelingen Grammy Awards, er det min oppfattelse at avhandlingen står for et forskningsetisk forsvarlig utvalg. Det er likevel være både interessant og relevant å stiller spørsmål ved hvorvidt empirien hadde vært den samme hvis analysen hadde tatt for seg syv helt andre albumer, hvor utvalget hadde blitt gjort på et annet grunnlag. Albumene som er inkludert i analysen deler mange fellestrekk, men bærer også preg av å være ganske forskjellige i uttrykket. Til tross for at teorien legger grunnlag for at stilistiske trekk fra en rekke sjangere vil være en del av americana, er jeg overrasket over hvor få elementer av rock som ble funnet.

3.3 Primærtetekst

Ettersom det innen populærmusikken ikke eksisterer noen konkrete partiturer å henvise til, er musikken nødt til å analyseres ved hjelp av verbale beskrivelser og begreper som festes til lydhendelser, eller ved hjelp av visuelle former som tolker sounden. Valget av analysemodell(er) er derfor gjort på grunnlag av hvilke behov problemstillingen krever.

Sentrale utfordringer ved analyse av gehørtraderte musikkformer er å finne egnede representasjoner for musikk som sound, enten verbalt og/eller visuelt. Blant annet

innebærer dette at når vi drøfter musikalske hendelser i musikkvitenskapelig sammenheng, er språket en form for representasjon av sounden (Dybo, 2013, s. 18).

En av utfordringene ved analyse av populærmusikk ligger i det Dybo kaller ”multidimensjonalitet”, hvor en rekke elementer utgjør en ”strøm” av lyd som utgjør lydbildet. Melodi, harmonikk, rytme, instrumenters særegne klanger, samt mange andre viktige elementer utgjør faktorer som utgjør den lyden som lytteren oppfatter som musikken (Ibid. s. 88). Allan F. Moore argumenterer i sin bok *Rock: The Primary Text – Developing a Musicology of Rock* (2001b) for at diskusjon rundt viktigheten av tekstur, klangfarge og elektroakustiske aspekter tidligere har vært fraværende, og at soundens rolle innen musikkanalyse har blitt sett bort fra.

The criteria adopted tend to assume that the musical entities under discussion are formed from domains of different levels of importance. Pitch (melody and harmony) or rhythm are considered prior; texture, timbre, sound manipulation and so on are secondary. Nowhere does this position, which derives directly from the theoretical position adopted towards concert music, seem to be argued. (Ibid. s. 15)

Moorens hensikt er dermed at rocken skal analyseres som primærtekst, som utgjør musikkens sound og lydhendelser. Til dette formålet bruker han et analyseverktøy som deler musikken inn i fire *sjikt*, og de forskjellige lydhendelsene kan analyseres hver for seg ut ifra forskjellige parametere. Den følgende listen er hentet fra Dybo (2013, s. 88, hans oversettelse):

- 1. sjikt er det rytmiske sjikt, hvor presise tonehøyder er irrelevante. Dette sjiktet består stort sett av slagverk og perkusjonsinstrumenter
- 2. sjikt består av musikkens dypeste toner, lavfrekvensmelodier, som i praksis vil si elbass.
- 3. sjikt består av musikkens lysere toner, som enten synges eller spilles med diverse instrumenter. Dette sjiktet korresponderer til det vi vanligvis oppfatter som melodi.
- 4. sjikt utfyller gapet mellom 2. og 3. sjikt og fungerer som den harmoniske utfyllingen mellom disse to sjiktene (det vi si ”harmonikken”; hos Moore brukes betegnelsen ”harmonic filler”).⁴³

En slik tilnærming til analysen er nyttig og anvendelig fra et musikerperspektiv, noe også Dybo (2013) påpeker at denne modellen har som sin funksjon. På grunnlag av egne erfaringer som utøvende musiker, er plassering i lydbildet, rollefordeling, og å kunne tilpasse seg etter

⁴³ Herav vil sjiktene bli referert til som ”det rytmiske sjiktet” (1. sjikt), ”basssjiktet” (2. sjikt), ”det melodiske sjiktet” (3. sjikt), og ”det harmoniske sjikt” (4. sjikt)

andre instrumenters frekvensområder kjente egenskaper, som igjen kan brukes til å plassere innholdet i de forskjellige sjiktene ved analysearbeid. I enkelte tilfeller kan en likevel oppleve at instrumenter som i følge Moores modell passer inn i et bestemt sjikt, kan bevege seg inn i et annet sjikt ved endring i sin musikalske rolle eller ved å bevege seg i yttergrensene av instrumentets register. Det vil ikke nødvendigvis si at analysemodellen ikke strekker til, men det er viktig å ikke generalisere analysen ut i fra de fire sjiktene. I drøftingen kommer jeg derfor tilbake til hvorvidt hvert enkelt instrument eller instrumentgruppe kan plasseres gjennomgående innenfor de forskjellige sjiktene, eller om de beveger seg mellom.

Moore presenterer videre en rekke analytiske parametere som ved hjelp av de fire sjiktene kan være anvendbart i analysemodellen, gjengitt av Dybo (2013, s. 90-92)

- **Notasjon:** Diskusjon omkring rockepartiturer som blir gjenskapt etter fremføringen
- **Instrumentelle roller:** Rollefordeling i besetningen, de akkompagnerende instrumentenes rolle i forhold til solistene.
- **Rytmsk organisering:** Hvordan blant annet ”beaten” i sounden, ”plassering av tonen i forhold til puls” kan være med på å skape et bands karakteristiske rytmiske spenning. Stemmen (vokalen): Hvordan sangstemmen brukes innenfor rocken
- **Harmoniske mønstre og formelle strukturer:** Bruk av riff og akkordsekvenser, hvordan rockelåter formmessig (funksjonsharmonisk) er bygd opp.
- **Åpne repetitive mønstre:** Bruk av vamp, hvor akkordsekvenser spilles gjentatte ganger.
- **Åpen/lukkes-prinsippet:** Henviser til låter som er basert på vamp, hvor åpning og slutt ikke nødvendigvis er definert. Lukket viser til klart definerte åpninger og endelser.

Kritikk av Moore sin modell belyses blant annet av Dybo (2013) ved en påstand om at musikken i all hovedsak analyseres som tekst fra et musikerperspektiv. Etnomusikologiske synsvinkler hvor kulturelle aspekter som tekst, fortelling, identitet, kjønn (seksualitet), etnisitet og klasse spiller inn på musikken har blir utelatt. (Ibid. s. 95-96) Dette blir støttet av Johan Fornäs (2004) som beskriver musikkens sjangre som et spindelweb av estetiske regler og preferanser, bundet opp mot både sosiale og psykiske faktorer. (Fornäs, 2004, s. 394) Han fortsetter med å poengtere at både musikalske koder og sosiale faktorer er nødvendige elementer for å kunne definere en musikalsk sjanger. Dette kan forsvares blant annet ved at

Moore velger å kategorisere de nevnte aspektene som vitenskapelige og journalistiske tekster, og at det da er å regne som sekundært tekst.

I denne forbindelse omtaler den britiske populærmusikkforskeren Allan F. Moore (1993, 2001, 2012) ”rock som sound” som ”primært tekst”, og det som skrives om rocken – både i vitenskapelig og journalistisk sammenheng – som ”sekundært tekst”. (Dybo, 2013, s. 18)

Modellen er beregnet på en analyse fra et musikerperspektiv, som vil si innenfraperspektiv. Det er med andre ord heller ikke Moore sin intensjon å berøre dette feltet, og kommer derfor ikke til å bli benyttet i denne avhandlingen.

3.4 Transkripsjon

Tradisjonell musikkforskning innen den vestlige kunstmusikken har basert seg på det noterte partituret fra komponisten, noe som gir forskeren et sammenligningsgrunnlag for det klingende materiale fra samme innfallsvinkel som ensemblet eller musikeren. Utover 1970-tallet begynte musikkforskningen å fatte interesse for rocken og populærmusikk, men tok da utgangspunkt i at musikken kunne analyseres på samme grunnlag som kunstmusikken. (Moore, 2001b, s. 11)

[...] although he avoids making value judgements between these musics on the basis of those criteria. In so doing, he assumes that mode/key, lyrics and basic rhythmic pattern are the fundamental aspects of the Beatles’ music: they are what constitute the ‘musical events’. All other factors, including those others we are able to hear, have secondary, articulative functions (Ibid. s. 11).

Moore mener at en slik innfallsvinkel til analysen, som har blitt benyttet i tidligere forskning av blant annet Wilfrid Mellers⁴⁴, ikke tar hensyn til andre viktige elementer i populærmusikk til tross for at de åpenbart er til stede. (Ibid. s. 11) Dette støttes opp om av Dybo (2013), som påpeker at populærmusikk er basert på gehørtraderte faktorer, og at utøverne derfor er å regne som medkomponister i det som skjer der og da. Grunnet den muntlige overleveringen som skjer i gehørtradert musikk, har ikke partiturer noen vesentlig rolle i fremførelsen av musikken slik vi kjenner den fra den vestlige kunstmusikken. (Ibid. s. 9 & s. 20)

Therefore, although the analysis of art music is, normally, the analysis of the score, an analysis of rock cannot follow the same procedure. It must refer to the primary text, which is, in this case, what is heard (Moore, 2001b, s. 34-35).

⁴⁴ For videre lesing, se Mellers (1968, 1973 og 1980)

Blant annet kan ikke notasjonen fortelle oss noe om selve samspillet mellom musikere, utøverens valg av klanger, eller elektroakustiske aspekter, som fører til at sounden ikke blir gjengitt. Termen representasjon blir altså brukt for å kunne gjøre rede for en gjenskapelse av musikk hvor partitur ikke eksisterer, som da forskeren selv må skape ut i fra analysens formål eller hva musikken tillater. (Dybo, 2013, s. 9)

Men uansett hvilke stilistiske strømninger en drøfter med bakgrunn i jazz- og populærmusikkbegrepet, har de som oftest på grunnlag av gehør-tradering det fellestrekk at lyden – det vil si sounden – er det primære, og eventuell notasjon er noe som får en sekundær betydning (Ibid. s. 17-18).

Moore påpeker likevel at notasjon i gehørtradert musikk ikke bør ignoreres, ettersom notasjon innenfor populærmusikk blant annet finnes i form av ”sheet music” (Ibid. s. 35). Denne notasjonsformen kan gi en visuell oversikt over enkle elementer som melodi, harmonikk og form, og blir gjerne kalt for et *lead sheet*⁴⁵. Denne formen for representasjon er hovedsakelig ment som et pedagogisk hjelpemiddel, og har derfor ingen funksjon under selve fremførelsen av musikken.

And yet, we cannot ignore notation altogether, since it does play a role (sheet music remains available), and can be valuable if its use is carefully considered. (Moore, 2001b, s. 34-35)

En annen form for notasjon som blir benyttet innen populærmusikk er transkripsjon, som i form av spesialiserte notesymboler⁴⁶ kan gjengi musikkens struktur, frasering og harmonikk til en viss grad, men også denne representasjonsformen ekskluderer parametere som sound, sving og groove. I Peter Winklers artikkel *Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription* (1997) drøftes bruken av transkripsjon som metode for musikkanalyse, og som han selv innrømmer så kan streben etter en så nøyaktig gjengivelse føre til at en sitter igjen med enda flere spørsmål enn svar, ettersom notasjonssystemet ikke strekker til. Likevel kan det være et nyttig verktøy for en analyse for å kunne isolere et enkelt element i musikkens multidimensjonalitet, eller å kunne gjengi en omtrentlig representasjon av musikken i tilfeller hvor tilgang på det lydfestede mediet. (Winkler, 1997, s. 192-193)

Analysis maps, and like any other map, it reduces and abstracts in order to show particular relationships more clearly. Two-dimensional maps cannot accurately represent three-dimensional surfaces; so too with prose mappings of music. Still, maps are useful because they conceal certain relationships in order to reveal others. All maps

⁴⁵ Denne termen har også blitt vanlig å bruke på norsk, og har derfor ingen god oversettelse.

⁴⁶ Transkripsjon kan også suppleres med tabulatur, som er en notasjonsform beregnet på gitar, bass og trommer. Ved hjelp av tegnsymboler kan dette systemet gjengi idiomatiske spilleteknikker, diakritiske tegn og videre anvisninger kan gi en god fremstilling av en individuell sound, men vil ikke kunne beskrive en bandsound. (Dybo, 2013, s. 96-97)

are drawn to serve specific purposes, to show relationships at a particular scale. Seemingly passive descriptions can be usefully understood as examples of analyses that conceal their purposes and goals. (Walser, 2003, s. 25)

Bruk av notasjon kan likevel fungere som et nyttig supplement til analysen, til tross for at et lead sheet også ekskluderer mange av elementene som i følge Dybo (2013) og Moore (2001b) er essensielle for rocken og andre gehørtraderte musikkformer.

3.5 Taus kunnskap

Ettersom det har vist seg vanskelig å finne tidligere forskning som er relevant til denne avhandlingens tema, er det vanskelig å forankre problemstillingen i eksakte teorier. Dette kan forklares med at americana antas å være et relativt moderne sjanger og uttrykk brukt i en musikalsk kontekst, og det er da nødvendigvis ikke har blitt gjort noen forskning på det ennå. Til tross for få konkrete kilder å henvise til, svekker ikke nødvendigvis dette legitimeringen⁴⁷ av problemstillingen eller forskningens grunnlag. Gjennom eget arbeid som utøvende musiker tilegner en seg kunnskap, praksis og erfaringer innenfor et område som en handler intuitivt etter, men som det tidvis kan være vanskelig å sette ord på. Dette kan forklares som taus kunnskap, og at ”vi vet mer enn vi kan fortelle” (Polanyi, 2000, s. 16)

Kjennetegnende for mange muntlig traderte rytmiske/populærmusikalske musikk-kulturer er at de i stor grad preges av en intuitiv og taus kunnskap som tradisjonelt sett i liten grad har vært fanget opp innenfor den akademiske verden (Dybo, 2013, s. 78)

Astrid J. Rennemo (2011) nevner i sin masteroppgave at forskning som er basert på taus kunnskap ikke nødvendigvis er uproblematisk. Argumentasjonen kan virke lite troverdig ovenfor mottakeren hvis en påstand eller teori mangler konkrete kilder, eller ikke stemmer overens med mottakerens egne erfaringer. Det er derfor viktig å kunne stille med et åpent sinn til alle data som en kan finne. (Rennemo, 2011, s. 8) I *Forskning i egne erfaringer* påpeker Cato Wadel (2006) at den tause kunnskapen må gjøres eksplisitt ved å feste den til ord og begreper. Dette kan innebære både bruk av dagligdagse ord som en utenforstående mottaker av budskapet vil kunne bruke til å assosiere med, eller å ”feste nye erfaringer til nye begreper” (Wadel, 2006, 13-14). Denne prosessen kan kalles for legitimering, og Tønsberg (2007) definerer termen på følgende vis:

For at noe nytt skal bli en del av noe eksisterende er det nødvendig med begrunnelser og rettferdiggjørelser. Fagtermen for dette er legitimering [...] (Tønsberg, 2007, s. 33).

⁴⁷ ”Legitimering betyr således å gi gode grunner for at noe skal betraktes som verdifullt eller nyttig”. (Tønsberg, 2007, s. 45)

Kunnskap som eksisterer i en intuitiv og taus tilstand må derfor kunne begrunnes gjennom datainnsamling og empiriske bevis. I *Hvordan gjennomføre undersøkelser – Innføring i samfunnsvitenskapelig metode* presenterer Dag Ingvar Jacobsen (2000) to begreper som beskriver forskjellige tilnærminger ved innsamling av data. En *deduktiv metode* vil i praksis si at en teori etableres på grunnlag av forventninger og tidligere teorier, for så å se om de empiriske funnene stemmer overens med den etablerte teorien. (Ibid. s. 28) Kritikkk mot denne metoden er at datainnsamlingen vil bære preg av hva forskeren forventer – eller ønsker – at skal komme frem, mens annen informasjon blir utelatt. En *induktiv metode* vil være det motsatte av den deduktive, hvor empirien skaper teorien. Idealet skal være at forventninger og forhåpninger ikke skal stå i veien for hvilken data som samles inn, og at et åpent sinn kan tolke informasjonen som resulterer i en teori. Kritikkk av den induktive metoden kan argumenteres med at mennesker ikke er i stand til å samle inn absolutt all informasjon, ettersom vi ikke er i stand til å stille med et 100 prosent åpent sinn, men heller ha en formening om hva som er viktig eller mindre viktig. (Ibid. 2000, s. 35)

Hvis vi i all enkelhet definerer teori som utsagn som ordner en mengde praksis, så synes folk å bruke teori i likeså høy grad som vitenskapsfolk. Det teorier gjør, er å ”plassere” hendelser som tilfeller av en mer generell orden (Wadel, 2006, s. 14).

En mer dagsaktuell tilnærming til datainnsamling er hvorvidt tilnærmingene er mer eller mindre ”åpne”, som henviser til hvilke begrensninger forskningen legger i omfanget og tolkningen til datainnsamlingen. I praksis vil dette si at en forsker kan ønske å belyse mindre antall og mer eksakte fenomener hvor parametere som brukes i undersøkelsen og som samles inn blir regulert og begrenset. Ved å ha en mer åpen tilnærming kan dataene avsløre nye sider ved forskningen som ikke var forventet før arbeidet blir startet (Jacobsen, 2000, s. 35) Ettersom å kunne definere en sjanger kan innebære en mengde forskjellige parametere, har jeg valgt å arbeide ut i fra en veldig åpen tilnærming til hva som kan være relevant data. Likevel er det ikke å se bort i fra at jeg har en vesentlig kjennskap til americana som sjanger gjennom tidligere erfaringer, og at utvalget av parametere sannsynligvis blitt farget og dermed vektlagt av min tause kunnskap. Dette betyr likevel ikke at parametere velges bort på grunn av min forhåndsforventning til hva jeg kommer til å finne, men heller at parametere som synes å gjøre størst utslag og virker å ha en større betydning for sounden og americana som sjanger vil bli mer vektlagt.

3.6 Alternative metoder

I oppstarten av arbeidet med forskningen vurderte jeg en stund intervju som en arbeidsmetode, hvor jeg gjorde et utvalg av intervjuobjekter med virke som utøvende musikere innenfor americana. Denne metoden slo jeg likevel fra meg da jeg innså at det kunne bli særdeles vanskelig å få gjennomført intervjuer med de aktuelle kandidatene, og spesielt med tanke på de internasjonale.

Et annet alternativ kunne ha vært strukturerte intervjuer. I det tilfellet hadde avhandlingen bestått av standardiserte spørsmål, spørreskjemaer og fokus på statistikkføring. Ettersom analysen min har inneholdt en del forhåndsbestemte parametere kan det vise fellestrekk til denne arbeidsmetoden, og jeg kunne ha dannet en generell oppfatning om hva americana tilsier, for eksempel ved å gjøre en undersøkelse blant musikkstudentene på UiA. Som tidligere nevnt er ikke americana nødvendigvis et klart definert begrep innen musikk, og det viste seg å være vanskelig å gjennomføre en slik undersøkelse ettersom den termen ikke var kjent blant så mange studenter og dermed ikke ville gjøre noe stort utslag på statistikken.

Det finnes også flere retninger innen soundanalyse som jeg kunne ha benyttet meg av, blant annet gjennom elektroakustiske innfallsvinkler (Dybo, 2013, s. 62-72). Dybo påpeker at sound kan fremstilles gjennom målinger ved hjelp av melograf, hvor parametere som tonehøyde, ansats, plassering av tone i forhold til grunnpuls og dynamikk kan bli framstilt grafisk. Til tross for at enkelte parametere i analysen kunne ha blitt belyst på en svært detaljert metode, fikk jeg inntrykk av at enkelte parametere også ville bli ekskludert ved bruk av denne metoden.

4 ANALYSE

I del 1 av analysen blir soundene til hvert enkelt album gjort rede for. I del 2 tar for seg låtstruktur, form og harmonikk. I del 3 tar for seg instrumentelle roller og spilletekniske valg.

4.1 Albumenes sound

Electric Dirt - Levon Helm (2009)

På dette albumet har instrumenteringen en vesentlig rolle i dannelsen av dets sound, og spesielt er bruken av tuba som bassinstrument samt mandolin og autoharpe som akkordinstrumenter typisk for folk-sjangeren. Ellers gir bruken av kollektiv improvisasjon og call & respons mellom vokal og instrumenter (spesielt blåseinstrumentene) assosiasjoner til tidlig jazz og folk.

Vokalen er nasal og spiss, og ligger hovedsakelig i et lysere leie med hodeklang. Bruken av vibrato er meget sparsommelig, og stemmen benytter veldig mye glissando mellom tonene i stedet for å sikte seg rett inn. Fraværet av reverb gjør også at vokalen fremstår som veldig tørr og tynn, og blir liggende svært nært og langt frem i lydbildet. Koringen forekommer tidvis som call & respons med ledevokalen, men er hovedsakelig flerstemt og følger ledevokalen tett. På grunn av svært forskjellig klang og tonekvalitet blir de forskjellige stemmene svært enkle å skille fra hverandre. Blåseinstrumentene, bestående av baryton-, tenor- og sopransaksofon, trombone, althorn og tuba, veksler å ligge mellom mellomgrunnen og forgrunnen. Arrangerte backgrounds og riff, fills, tetter tomrommet mellom frasene i vokalen.

Det harmoniske sjiktet fylles av gitarinstrumenter og tangentinstrumenter, og virker å ha en tett tekstur. De akustiske gitarene ligger langt bak i lydbildet, og i hovedsak strummet. Anslagene markerer de lyseste strengene på et vis som gir en tynn og bright sound, og de eksakte harmoniske tonene blir utydelige i lydbildet, noe som gir de akustiske gitarene en nærmest perkussiv rolle så vel som harmonisk. Mandolin og autoharpe blir strummet på samme vis som de akustiske gitarene, og skaper sammen et tykt harmonisk teppe av strengeinstrumenter i et lyst register. Resonatorgitaren blir spilt med slide og har en fyllende rolle mellom vokallinjene. Anslaget er tidvis svært hardt, og en kan høre mye båndklirr i spillestilen. Elgitarene ligger lengre bak i lydbildet med en mildt forvrengt og tørr tone, og har en akkompagnerende rolle med staccato markeringer eller brutte akkorder.

Både pianoet og orgelet er plassert i bakgrunnen i lydbildet, og har stort sett en akkompagnerende rolle som skaper en svært tett tekstur sammen med de akustiske gitarene og andre strengeinstrumenter. Spillestilen kan beskrives med enten repeterende rytmiske figurer eller lange toner som holdes ut. Melodiske linjer skjer som oftest unisont sammen med andre instrumenter.

I det dype registeret finner vi kontrabassen, som tidvis også blir doblet unisont av tubaen. Likevel er det kontrabassen som innehar bassfunksjonen, som preges av vekselbass og lange toner. Med unntak av et tilfelle, hvor kontrabassen spiller med bue, plukkes strengene med fingrene. Trommesettet spiller repetitivt og sparsommelig. Fokus på skarptromme, hi-hat og basstromme skaper et svært tørt sound, hvor bruk av cymbaler, tom-trommer og fills sjeldent forekommer.

You Are Not Alone - Mavis Staples (2010)

Albumets sound oppfattes som varmt og nært, og skaper en opplevelse av at alle lydkildene spiller i et lite rom. Bruk av reverb og et større antall korstemmer skaper likevel en dybde i bakgrunnen. Albumet virker å ha hentet inspirasjon fra gospel, soul og blues, noe som lar seg høre i både instrumenteringen, melodiføring og harmonikk.

Vokalen ligger i forgrunnen av lydbildet, og er fyldig og varm. Staples fremstår som en mer skolert vokalist enn Helm, hvor pitchen oppfattes som mer temperert og ren, og den rytmiske fraseringen er verken frempå eller bakpå til tross for synkoperinger. Stemmen virker i de fleste stemmene som ganske tørr, men det forekommer også låter hvor det brukes en dyp og våt slapbackdelay. Korstemmene er massive, og fremstår som at det skal være et fullt gospelkor som skaper dybde i lydbildet.

I det harmoniske sjiktet ligger det gitarinstrumenter og tangentinstrumenter, selv om sistnevnte kun er brukt på noen få låter, og er plassert i bakgrunnen. Gitarene er arrangert slik at det hele tiden er to gitarer som er panorert ut til hver sin side, og består som oftest av enten to akustiske gitarer eller to elektriske gitarer. Begge har en akkompagnerende rolle hvor de ligger i hvert sitt register, og spiller komplementærrytmer som utfyller hverandre. Bruken av fills er sparsommelig, og deres rolle består av å strumme akkorder eller repeterende motiver i form av arpeggioer. De gangene gitaren trer frem i det melodiske sjiktet, er det i form av å tre inn i en solistisk rolle eller ved å spille låtens hook. Gitarene har en tynn forvrengning, og har ellers en stor klang. Bruk av tremolo går også igjen på flere av låtene. Tangentinstrumentene

ligger på lange toner, og bærer preg av lite bevegelse. Deres rolle blir å lage harmoniske tepper i bakgrunnen, og fyller ut lydbildet.

Elbassen har en rundt og fyldig tone, og ligger stort sett i et dypt register hvor den benytter seg av flere teknikker, vekselbass, walking, repeterende mønster og mer melodisk spill, vekslende fra låt til låt.

Trommesettet har fokus på skarptromme, bassstromme og hi-hat, og fraværet av cymbaler og tom-trommer gjør sounden tørr. Trommeslageren benytter seg av repeterende mønster, og bruken av fills er sparsommelig selv om det forekommer. Det veksles mellom både trommestikker, visper og klubber, som skaper en stor variasjon i hvorvidt anslaget oppleves som hardt eller mykt.

Ramble At The Ryman - Levon Helm (2011)

Dette albumet er en innspilling av en konsert som ble holdt i Rymans Auditorium. Derfor bærer også albumet preg av å ha en sound som dermed skiller seg fra de andre albumene, som er spilt inn i studio. Instrumenteringen består av både ledevokal og flere korstemmer, diverse gitarinstrumenter, tangenter, blåserrekke, bass og trommesett, samt gjesteartister på diverse instrumenter, noe som fører til en tykk og fyldig tekstur. Shuffle-rytmer og harmonikk er sterkt inspirert av bluesen, mens enkelte låter også gir assosiasjoner til country og folk.

Vokalen til Levon Helm er på dette albumet i stor grad veldig lik albumet hans fra 2010.⁴⁸ Melodien ligger stort sett i et lyst leie hvor han benytter hodeklang, og stemmen oppleves som nasal og noe presset, som fører til at diksjonen tidvis forsvinner. I den grad vibrato blir brukt, fremstår den som ukontrollert og noe ubevist, og pitchen kan variere i forhold til tempereringen. Korstemmene harmoniserer ut ledevokalen, og følger i de fleste tilfeller dens tekst og rytmikk. Spesielt er damestemmene svært fremtredende i et lysere register.

Blåseinstrumentene har en svært fremtredende rolle på dette albumet, og blir brukt til både backgrounds, riff, fills og solistiske roller. Trombone, barytonsaksofon, tenorsaksofon og trompet utgjør en typisk besetning for en blåserrekke, hvor de veksler mellom å spille lange toner som danner harmoniske tepper i bakgrunnen, repetitive figurer i form av riff som ligger i mellomgrunnen, og melodiske fills som fyller ut mellomrommet mellom vokalfrasene i forgrunnen. På enkelte låter byttes baryton-saksofonen ut med en sopransaksofon som fyller ut det lyse registeret i blåserrekken, men som innehar de samme rollene. Tuba blir brukt i

⁴⁸ Se analyse av Electric Dirt, avsnitt 4.1 *Albumenes sound*

stedet for trombone på tre låter, og fungerer da som et bassinstrument i bassjiktet, hvor den dobler kontrabassens linjer. Little Sammy Davis gjør en gjesteopptreden på tre låter, og spiller da munnsspill som har en fyllende rolle som skiller seg fra blåserrekken.

I det harmoniske sjiktet finner vi gitarinstrumenter, mandolin, fele og tangentinstrumenter. De elektriske gitarene har en tynn klang med en mild forvrengning, og har enten en akkompagnerende rolle i form av repetitive mønstre og riff, eller en fyllende rolle med melodiske fills som fyller ut mellomrommet mellom vokalfrasene. De akustiske gitarene ligger mer i bakgrunnen, og fyller ut lydbildet med strumming og fingerspill med repetitive mønstre. Mandolinen har en akkompagnerende rolle som ofte brukes til å doble de strummende akustiske gitarene, og dermed skape et teppe over et større register, eller spiller chop⁴⁹. Tidvis trer den frem i forgrunnen med melodiske fills. Tangentinstrumentene som blir benyttet er akustisk piano og et hammondorgel, og har stort sett en akkompagnerende rolle. Orgelet ligger i bakgrunnen og skaper harmoniske tepper ved å ligge på lange toner som fyller ut lydbildet, kun avbrutt av små melodiske linjer mellom enkelte akkordskifter. Det akustiske pianoet har en noe mer fremtredende rolle som enten dobler gitarstemmer eller spiller typiske riff som en kan finne igjen i blues, rockabilly og boogie.

Det dype sjiktet fylles av kontrabass (bortsett fra *Anna Lee*), samt tuba på tre låter (*Wide River to Cross*, *Rag Mama Rag* og *A Train Robbery*) som da hovedsakelig dobler kontrabassen. Spillestilen preges av lange toner i form av vekselbass på første og tredje slag i takten. Variasjoner av dette forekommer enten ved at tonene blir spilt staccato, eller at bassisten spiller tydelige opp- eller nedganger som leder inn til neste del av låten. Det forekommer lite melodisk basspill på dette albumet, og kontrabassen befinner seg gjennomgående i et dypt register med en rund og varm tone, alltid spilt med fingrene.

I det rytmiske sjiktet finner vi både trommesett og perkusjon, bestående av tamburin og shaker. Tidvis kan også mandolinen anses som en del av det rytmiske sjiktet på grunn av spillestil. Trommespillet har et uttrykk som varierer fra låt til låt, men et gjennomgående fellestrekk er den markerte backbeaten med basstromme og skarptromme på fjerdedelene.

Slipstream - Bonnie Raitt (2012)

Dette albumet skiller seg fra mange måter fra de andre albumene, blant annet ved å virke sterkt inspirert av blues. Instrumenteringen er i større grad preget av elektriske instrumenter

⁴⁹ Chop er en spilleteknikk på mandolin hvor andre og fjerde slag i takten blir markert med et hardt og staccato anslag, for å underbygge markeringene i trommesettet. Denne teknikken er ofte benyttet i bluegrass, hvor trommesett og perkusjon er svært sjeldent, og fungerer dermed som en perkussiv drivkraft i musikken.

enn på de andre albumene, hvor akustiske instrumenter utgjør en større del av instrumenteringen, og er fremtredende i lydbildet. Shuffle-rytmer og harmonikk er også gjennomgående elementer som blir brukt i mye større grad på dette albumet enn de foregående. Bruk av instrumentelle hooks repetitive melodiske linjer er en sjeldenhet, og introer, outroer og mellomspill preges av riff som fungerer som akkompagnement og improviserte linjer som har en mer solistisk rolle. *Slipstream* er det albumet i denne analysen hvor det forekommer mest bruk av fading som en elektroakustisk effekt for å avslutte låtene, noe som gjør at det får et visst produsert preg over seg. Det samme kan derimot ikke sies om introene, hvor en tydelig kan høre både stemmer, knirking i stoler, båndklirr og annen bakgrunnsstøy, noe som kan gi uttrykk for at det er spilt inn slik det låter i rommet.

Vokalen ligger stort sett i et mørkt leie for en kvinnelig vokalist, sunget med brystklang, og er plassert i forgrunnen. Stemmen er kontrollert og fyldig, og det synges med mye kraft som gjør diksjonen klar og tydelig. De vokale frasene strekkes i større grad enn de foregående albumene ved at ornamentikk og vibrato er hyppig brukt, og melodiske bevegelser på vokaler blir hyppig brukt. Korstemmer forekommer, da i form av stemmer som følger teksten og harmoniserer med ledevokalen, men er ikke et fremtredende element.

Det harmoniske sjiktet har en tett tekstur som er fylt av gitarinstrumenter og tangentinstrumenter. Bonnie Raitt er også en habil slide-gitarist, og hun spiller selv melodiske fills mellom vokalfrasene som forekommer i stor grad på dette albumet. Gitarene er arrangert slik at den ene spiller repetitive mønstre og riff, mens den andre har en mer melodisk rolle enten i form av fills eller linjer. Elgitarenes klang er tykk og fyldig, og med en noe tykkere forvrengning enn på de foregående albumene. De akustiske gitarene er plassert i bakgrunnen, og innehar sammen med mandolinen (på *Marriage Made In Hollywood*) en strummende rolle, som sammen får en lys og tynn klang, og danner et harmonisk teppe over et stort register. Pedal steel-gitar blir brukt på to låter (*Marriage Made In Hollywood* og *Standing In The Doorway*), hvor den har en akkompagnerende rolle, og ligger i bakgrunnen sammen med orgelet og en synthesizer hvor de lange tonene skaper harmoniske tepper. Wurlitzeren spiller mer aktivt i form av markeringer og varierte akkompagnementsfigurer blir lett hørbare på grunn av variasjonen, og den naturlige skarpe klangen gjør at den blir lett å legge merke til, til tross for at den ligger i mellomgrunnen.

Bassen ligger gjennomgående i et dypt register, både på elbass og kontrabass. Stilistisk veksler den fra låt til låt mellom å pumpe åttendeler, spille riff og repetitive linjer, og vekselbass. Spesielt på låter som *Used to Rule the World* og *Right Down the Line*, hvor

bassen er mer aktiv og melodisk, blir samarbeidet mellom basstromme og bass tydelig. Det rytmiske sjiktet fylles av trommesett og et utvalg av perkusjonsinstrumenter som er mer fremtredende enn på de andre albumene. Timbales er brukt på *Right Down the Line*, og skaper komplementærrytmer til trommesettet, og gjør teksturen i det rytmiske sjiktet tett. På *Take My Love With You* er seidematten løsnet for å gi skarp trommen for en mørk og rund klang, og deretter dubbet med knipsing som gir en lys og hard klang. Trommesettet har en våt klang, både ved bruk med hyppig bruk av cymbaler som får klinge ut, og bruk av reverb på skarp trommen. Trommegroovene veksler mellom shuffle-rytmer og backbeat med jevne åttendeler, og kan beskrives som repetitive, men med tydelige fills som leder inn til nye partier i låtene.

Old Yellow Moon - Emmylou Harris & Rodney Crowell (2013)

Albumet fremstår som lavmælt og melankolsk, noe som understrekes av bruken lav dynamikk og intensitet, få forekomster av låter i høyere tempoer, samt bruken av akustiske instrumenter som også understreker en nærhet i musikken. Instrumenteringen, låtstruktur og de flate shuffle-rytmene som drar assosiasjoner til country og folk som inspirasjon for albumets sound.

Vokalen kan kjennetegnes ved at både Emmylou Harris og Rodney Crowell ligger helt i forgrunnen av lydbildet. Begge synger på store delene av låtene, og det er derfor vanskelig å definere om den ene har en korstemme, eller om de må defineres som harmoniserende ledevokaler. De vokale frasene er korte og konsise, og bruk av ornamentikk, vibrato og melodiske bevegelser på vokalene blir sjeldent brukt.

Det harmoniske sjiktet fylles av et større utvalg av gitarinstrumenter og tangentinstrumenter, hvor blant annet instrumenter som pedal steel-gitar, mandolin, mandocello, fele og trekkspill bidrar til en sound inspirert av country og folk. De akustiske gitarene har på de fleste låtene akkompagnerende rolle i form av strumming og fingerspill med repetitive mønstre hvor de ligger i bakgrunnen. Låter som *Chase the Feeling* og *Bluebird Wine* bryter riktignok med den spillestilen, hvor anslaget er svært hardt, og baserer seg på riff i et dypt register som nærmest skaper en perkussiv effekt. Elgitaren er langt fra like fremtredende som på de foregående albumene, og ligger stort sett i et dypt register med en tykk forvrengning og med dyp klang. Tidvis brukes det også slapbackdelay som gir en fyldig sound. Til tross for at fills forekommer, virker denne rollen å være overlatt i større grad til pedal steel-gitaren, mandolinen og fela, som veksler mellom å ligge i mellomgrunnen og forgrunnen, og fyller ut

mellom vokalfrasene. Det akustiske pianoet og orgelet ligger stort sett i bakgrunnen på lange toner eller repetitive mønstre, og trer bare tidvis frem med fills og linjer. Trekkspill brukes på *Hanging Up My Heart*, *Spanish Dancer* og tittelsporet *Old Yellow Moon*, og fungerer da som en dobling av tangentinstrumentene og pedal steel-gitaren for å skape en tett tekstur av et harmonisk teppe i bakgrunnen.

Basspillet begrenser seg til å spille lange toner som får klinge ut, eller vekselbass. Det er lite melodiske bevegelser å finne, verken som fills eller opp- og nedganger som leder inn til akkorder eller nye deler av låtene. Bassisten veksler mellom å spille kontrabass og elbass, men spiller utelukkende med fingrene, og tonen er varm og fyldig, og i et dypt register.

Trommesettet fyller det rytmiske sjiktet alene, da det ikke er noen perkusjonsinstrumenter å finne i lydbildet. Trommeslageren veksler fra låt til låt mellom å spille med trommestikker, visper og rods noe som gir en variert sound i trommene. Spesielt er bruken av visper og 16-delsunderdelingen på skarptrommen (*Bull Rider*) verdt å legge merke til, en teknikk på engelsk kalt "train beat" som ofte forekommer innen country.

The River & The Thread - Rosanne Cash (2014)

The River & The Thread er et album som er svært variert i uttrykket og sounden, og virker å være inspirert av både country, folk, blues og rock. Instrumenteringen er utvidet med mange forskjellige tangentinstrumenter, gitarinstrumenter, andre strengeinstrumenter og korstemmer, med varierende bruk fra låt til låt. Mange av instrumentene er plassert i midten av lydbildet og låter svært nært, noe som ikke gir noen utpreget følelse av dybde i lydbildet eller oppfattelse av at musikerne står i samme rom under innspillingen. Bakgrunnen består av tepper av lange toner som fyller ut, mellomgrunnen av repetitive akkompagnerende linjer som fungerer som komplementærstemmer til hverandre, og forgrunnen av melodi og instrumentale fills. Låtenes oppbygning kan beskrives som konvensjonelle, hvor strukturen består av vers og chorus, tidvis også med pre-choruser og bridger, og instrumentale innslag i form av soloer, introer og outroer som er basert på et vers eller chorus. Låter som blant annet *When the Master Calls the Roll* har også et preg av irsk tradisjonsmusikk.

Stemmen ligger helt i forgrunnen av lydbildet, og kan beskrives som varm, fyldig og sterk. Dynamisk er den likevel noe tilbakeholden, og virker nær og avslappet med en tydelig diksjon. De vokale frasene virker å være korte, og bærer ikke noe særlig preg av ornamentikk, annet enn at vibratoen er tydelig og kontrollert. Bruk av slapbackdelay skaper en dybde og en fyldigere sound på stemmen, til tross for at den låter nært. Korstemmer følger i stor grad

ledevokalens tekst og skaper harmoniserende stemmer ut i fra den, men det forekommer også bruk av korstemmer som legger seg mer i bakgrunnen som harmoniske tepper, uavhengig av ledevokalen. Også her kan vi finne tilfeller av at det er en mannlig korstemme som er mest fremtredende, som en kontrast til Rosanne Cash sin stemme.

I mellomsjiktet ligger en rekke gitar- og tangentinstrumenter og fyller ut lydbildet. På de fleste låtene er det spilt inn to akustiske gitarer som ligger i hvert sitt register, og spiller enten unisont i oktaver eller med komplementærrytmer som fyller ut hverandre. Elgitarene har en mer melodisk rolle hvor den står for hooks og fills mellom vokallinjene. Andre instrumenter som akustisk gitar med nylonstrenger (*The Long Way Home*), elgitar spilt med slide (*A Feather's Not a Bird*, *Modern Blue* og *World of Strange Design*), resonatorgitar (*A Feather's Not a Bird*, *Tell Heaven* og *World of Strange Design*) og mandolin (*The Sunken Lands*, *Modern Blue* og *When the Master Calls the Roll*) blir hyppig brukt, og har da gjerne den samme rollen som elgitaren. Bruken av en elsitar⁵⁰ som et solistisk instrument på *Money Roads* er også verdt å merke seg, da det er et uvanlig instrument innen de fleste sjangere, og ligger helt i forgrunnen med en bright, men likevel fyldig, klang. Tangentinstrumentene består hovedsakelig av Hammond-orgel og wurlitzer, og har en akkompagnerende rolle hvor de ligger på lange toner i bakgrunnen. De gangene de trer frem i lydbildet er ved dubbing av hook og linjer som gitarinstrumentene spiller, eller ved bruk av synthesizer (*A Feather's Not a Bird* og *Your Southern Heart*) og Celesta (*Night School* og *Your Southern Heart*) som spiller melodiske drypp.

Elbass er det dominerende bassinstrumentet på dette albumet, og kontrabass blir kun benyttet på *The Long Way Home*, *Money Road* og *Two Girls*. Spillet preges av vekselbass og lange toner som klinger ut, og bærer lite preg av melodiske spill, opp- og nedganger, eller spill i et lysere register.

Det rytmiske sjiktet fylles av trommesett og perkusjonsinstrumenter, hvor shaker er spesielt fremtredende. Spillet er svært variert, og benytter alt fra tunge rockegroover med en markert backbeat (*Modern Blue*) til en lavmælt train beat (*When the Master Calls the Roll*).

Something More Than Free - Jason Isbell (2015)

Leadvokalen veksler mellom hodeklang og brystklang, og ligger godt plassert foran i lydbildet. På låter som *If it Takes a Lifetime*, *Children of Children* og *Something More Than Free* fremstår stemmen som mer nasal og med en twang som understreker sørstats-aksenten.

⁵⁰ Elsitar er en variant av en elektrisk gitar som er utstyrt med resonansstrenger og en lav strengehøyde for å etterligne sitarens sound.

Bruk av ornamentikk og toner som holdes lenge fremstår som en sjeldenhet, noe som får vokalfrasene til å fremstå som korte og konsise. Låtene *24 Frames*, *Children of Children* og *Palmetto Rose* er gode eksempler på hvordan en dyp og kort reverb eller en slapbackdelay blir brukt til å skape en fyldigere vokal. Korstemmene preges av at det mange stemmer over et stort register, og at damestemmen på topp er svært fremtredende.

Det harmoniske sjiktet har en svært tett tekstur, og fylles av et stort utvalg av både gitarinstrumenter, strykeinstrumenter og tangentinstrumenter. De akustiske gitarene har en akkompagnerende rolle hvor de bruker både strumming og fingerspill, og da gjerne to samtidig som ligger i hvert sitt registeret, og er panorert til hver sin side. Bruk av stålstrenger i standard tuning virker å være mest hyppig brukt, men nylonstrenger forekommer også. Det er også verdt å merke seg bruken av high strung-stemming⁵¹, som bidrar til å skape en tett tekstur. Mens de akustiske gitarene ligger i mellomgrunnen/bakgrunnen og skaper et harmonisk teppe, har elgitarene en mer fremtredende rolle hvor de ofte spiller melodiske linjer og fylls mellom vokallinjene. Elgitarene har en tynn og nasal tone, med en mild og transparent forvrenging i form av overdrive, men bruk av fyldigere og mer hissige distortion forekommer. Fela⁵² veksler mellom mellomgrunn og forgrunn, hvor den enten spiller lange toner som flettes inn i det harmoniske teppet som skapes av de akustiske gitarene og tangentene, eller mer melodiske linjer som trer frem i forgrunnen og fyller mellom de vokale linjene. På låter som *Children of Children* og *The Life You Chose* ligger det større strykerarrangementer i bakgrunnen og skaper harmoniske tepper og backgrounds. Av tangentinstrumenter på dette albumet kan vi høre både akustisk piano, elektrisk piano (wurlitzer), mellotron, synthesizer og orgel, men innehar ingen nevneverdige melodiske roller. Tangentenes rolle virker å være utfyllende i bakgrunnen, hvor lange toner og tykke akkorder er fokuset.

Elbassen ligger gjennomgående i et dypt leie med en rund og fyldig tone, og bruk av plekter virker fraværende. Til tross for tidvis melodiske bevegelser, holder bassen seg til repeterende rytmiske motiver, og fylls som kommer frem lengre i lydbildet blir en sjeldenhet. Trommespillet kan beskrives som repeterende, uten noen særlig forfylling. Groovene er basert på basstromme, skarptromme og lukket hi-hat, mens bruken av større cymbaler er sparsommelig, noe som skaper en meget tørr sound.

⁵¹ Kalles også for nashville-stemming (-tuning), hvor de fire dypeste strengene, eller en kombinasjon av de fire, blir byttet ut med strenger som klinger en oktav lysere for å gjenskape klangen av en 12-strengs gitar.

⁵² Se avsnitt 4.3 *Strykeinstrumenter*

4.2 Form og harmonikk

Rytmsk organisering

Et fremtredende element innen låtene som har blitt benyttet i denne analysen, er det Moore (2001b) beskriver som rytmiske organisering, og hvordan låtenes struktur er formet. Stilarter innen populærmusikk som er basert på tradisjonen rundt et riff, og da spesielt rockemusikken, påpeker Moore at pulsen i musikken i de aller fleste tilfeller er organisert i grupperinger av fire. Denne praksisen, som musikkteoretisk beskrives som en 4/4-takt, grupperes som oftest

0:54 C(add9) Em C(add9) G D

M.spill/
hook

Slidegitar i forgrunn, spiller lead

5 C(add9) G D7

9 1:13 G C(add9)

Vers 3 +
Vers 4

Slidegitar legger av, vokal inn

13 Em7 D D(add9) D(sus4) D

Figur 2: Eksempel på rytmisk organisering i perioder på åtte takter. Hentet fra 24 Frames av Jason Isbell igjen i 8, 16 eller 32 takter, noe som gir en symmetrisk følelse av periodene. Moore påpeker videre at usymmetriske perioder som et stilistisk element forekommer ofte innen vestlig kunstmusikk, og selv om det ikke forekommer like hyppig i rockemusikk så er det et benyttet element (Moore, 2001b, s. 41-43).

Metrisk gruppering av pulsslag

Hvis vi ser nærmere på den metriske grupperingen av pulsen, finnes det flere eksempler i analysen på låter som varierer har en usymmetrisk gruppering. Dette kan tenkes at blir gjort på grunn av tekstlig innhold i en vokalstrofe, hvor det ikke er ønskelig å legge til en ny og enkeltstående strofe, men heller ikke forkorte den foregående strofen ved å forandre den tekstlige handlingen. Et eksempel på dette kan vi blant annet finne i versene på *Speed Trap Town* av Jason Isbell. Her er den grupperingen av slagene organisert slik at de følger tyngdepunktene i vokallinjen, og følger begynnelse og endelse av det tekstlige innholdet. Dette gjør at periodene blir bygd opp av 4+2+4+4 slag i en 4-takters periode.

0:13

She said "It's none of my business but it breaks my heart Dropped a

E A(add9) E

6

do-zen cheap ro-ses in my shopp- ing cart

A/C# A E

Figur 3: Speed Trap Town, av Jason Isbell

Moore påpeker riktignok at begrepet takt er et relativt begrep innen musikk hvor notasjon ikke er vanlig. (2001b, s. 42) Takt 1 og 2, samt 5 og 6, i figur 3 kunne også ha blitt notert som en enkelt 6/4-takt, i stedet for to takter med 4+2 pulsslag. Jeg har valgt den sistnevnte løsningen på grunn av hva jeg oppfatter som lytter, ettersom trommeslageren legger inn en tydelig markering på det første slaget i begge 2/4-taktene. Hvis det hadde skjedd et akkordskifte på slag 3 i takt 1 og 5 hadde det skapt en annen opplevelse av den harmoniske pulsen, men ettersom de inneholder kun en akkord som ligger hele takten ut, oppfattes den harmoniske pulsen som to forskjellige takter. Til syvende og sist er dette uansett irrelevant i dette tilfellet, da det er variasjonen av den metriske grupperingen i forhold til vokal og tekst som er i fokus.

Et annet eksempel på denne praksisen kan vi finne i *Bull Rider*, originalt en låt av Johnny Cash, men her fremført av Emmylou Harris og Rodney Crowell. Det relativt korte partiet, som derfor er å anse som et refreng og ikke et chorus, organisert symmetrisk i 4 takter, men hvis vi studerer det på en mikronivå vil vi se at pulsen er organisert i 4+4+3+4 slag. En annen kuriositet å bemerke seg er i takt 2 og 3. Her holdes dominantakkorden gjennom hele takt 2 og over første slag i takt 3, før akkorden Bbm legges på slag 2 i takt 3, noe som indikerer at den harmoniske pulsen egentlig er 5+2 pulsslag, kontra 4+3 slik jeg har valgt å notere det. Vokalen ligger på tonen Db på første slag i takt 3, noe som indikerer et harmonisk akkordbytte, men akkompagnementet bytter akkord på slag 2. I tillegg legger både melodi og slagverk et såpass tydelig tyngdepunkt på første slag i takt 3 at dette oppfattes naturlig som en ener i en gruppering.

0:30

Live fast, Die you__ng Bull ri - der

Db Ab/C Bbm Cb Bbm /C

Figur 4: Bull Rider, av Emmylou Harris & Rodney Crowell

Hypermetrisk gruppering av pulsslag

Et annet virkemiddel vi kan finne eksempler på innen rytmisk organisering, er hvordan taktene igjen er organisert hypermetrisk. På samme måte som at pulsen blir metrisk gruppert, som vi kjenner som takter, er det en hierarkisk orden som grupper taktene i perioder. På samme måte som at pulsen som oftest blir gruppert i 4 i rockemusikk, og for så vidt andre stiler innen populærmusikk, blir disse grupperingene igjen overordnet i større grupperinger, eller perioder, som oftest består av 8, 16 eller 32 takter. Tidligere har jeg tatt for meg usymmetriske grupperinger av pulsslag, antatt på grunnlag av enkeltstående fraser som viker fra den standardiserte grupperingen i 4. Jeg skal nå vise til eksempler på hvordan melodien også kan endre grupperingene for de hypermetriske grupperingene, eller hvordan vi oppfatter periodene som hele takter er organisert i.

En slik praksis kan vi blant annet finne i *Growing Trade* av Levon Helm, hvor slagene er organisert i 4 slag per gruppering (4/4-takt), men taktene er gruppert i 4+5+2 (eventuelt 4+4+1+2). I *Growing Trade* består choruset av to strofer i vokalen som hver strekker seg over 4 takter, som gir en symmetrisk oppfattelse på 8 takter. På slutten legges det til en enkelt frase som et tekstlig svar til de to foregående, og som fungerer som en hale til den andre 4-taktsperiode, som gjør at vi får en oppbygning på 4+5 takter. Deretter kommer to takter uten tekst som en oppbygning inn mot neste vers.

Double time feel

0:44 E A D A E E(sus4)

The crops ain't worth the see-ding__ 10__ will on - ly__ get you 5__

The live - stock I'm - a fee - ding__ I can har__ dly keep them a - live__ I got to do what I can__ to sur - vive

Figur 5: Growing Trade – Levon Helm

Instrumentale partier og solistisk spill

Til tross for at americana er en sjanger hvor stemmen (vokalen) ligger langt frem i forgrunnen og innehar det melodiske sjiktet, tyder analysen på at det også er en utpreget bruk av instrumentale partier i musikken, og at det utgjør en viktig del av uttrykket. Ettersom vokalen ikke er tilstede i lydbildet under de instrumentale partiene, er det da vanlig at et instrument trer frem og fyller ut det melodiske sjiktet. Her virker det som om at det er en av gitarene, og da spesielt elgitaren, som er foretrukket til å fylle den rollen, selv om blant annet fele, mandolin og piano også bidrar med dette.

Introer og outroer

Blant annet er låtene i de aller fleste tilfellene strukturert med både instrumentale åpninger (intro) og endelser (outro). I analysen har jeg skilt mellom introer som er basert på versene, chorusene eller bridgen i låten, eller om det er en enkeltstående intro, hvor det harmoniske grunnlaget ikke forekommer andre steder i låten enn i introen, eller blir repetert som et mellomspill og outro. Den siste kategorien virker derimot å ikke være like vanlig, da de aller fleste analyserte låtene virker å ha introer som er basert på andre deler av låten. Dette vil si at introen består av den samme akkordprogresjonen som verset eller choruset (kun i et tilfelle ble bridgen brukt som intro), eller et utdrag av nevnte. Dette innebærer også det melodiske sjiktet, hvor et instrument (som oftest gitar eller fele) gjengir den vokale melodien med variasjon, utbrodering eller improvisasjon, men som likevel forholder seg strengt til den originale melodien, noe vi blant annet kan se og høre på Bull Rider av Emmylou Harris & Rodney Crowell, notert i figur 6, hvor gitaren på introen er notert i øverste system, og vokalen på choruset i det nederste. Introen er en instrumental versjon av choruset i låten, og spilles av

The image shows a musical score for the song "Bull Rider" by Emmylou Harris & Rodney Crowell. It consists of three systems of music. The first system is labeled "Intro" and "0:00". It features a treble clef, a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with notes corresponding to the chords D-flat, A-flat/C, and A-flat. The second system is labeled "Ref 1" and "0:31". It features a treble clef, the same key signature and time signature. The melody is written on a single staff with notes corresponding to the chords B-flat minor, C-flat, B-flat minor, /C, and A-flat. The third system is labeled "3" and features a treble clef, the same key signature and time signature. It features a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with notes corresponding to the chords B-flat minor, C-flat, B-flat minor, /C, and A-flat. The bass line is written on a single staff with notes corresponding to the chords B-flat minor, C-flat, B-flat minor, /C, and A-flat.

Figur 6: Intro og chorus fra Bull Rider, Emmylou Harris & Rodney Crowell

to akustiske gitarer med stålstrenger. En gitar strummer akkorder i mellomgrunnen, mens den andre ligger i forgrunnen hvor den spiller i et dypt register. Melodien struktureres stramt etter den vokale melodien, hvor de melodiske bevegelsene poengteres. Bruken av glissando og annen ornamentikk som skjer i vokalen (opptakten til takt 1 og første slag i takt 2) blir derimot ikke spilt av gitaren, og utbrodering av melodien skjer ved å legge til ekstra toner på 4-delene i takten (tredje slag i både takt 1 og 2), samt å understreke de harmoniske skiftene i takt 4.

0:00 Cm

Intro

0:11 Cm

Vers 1

Well you're not from a- rund_ here You're pro'bly_ not_ our kind_ It's

hot from March to Christ - mas And oth-er_ things you'll find

Figur 7: *World of Strange Design* av Rosanne Cash

I *World of Strange Design* av Rosanne Cash (figur 7) kan vi se et eksempel på at introen er sentrert rundt de fire første takene i verset. Gitaren som spiller melodistemmen vektlegger i stor grad 4-delsunderdelingen (takt 1-4) som hjelper på drivet i låten, og repeterer de to frasene i takt 5-6, og gjør en liten variasjon av takt 3 og 4 i takt 7 og 8. Her tar vokalen en ny retning og presenterer en tredje og fjerde frase som skiller seg fra de to foregående, og som dermed heller ikke er med i introen.

I diskusjonen rundt åpen/lukket-prinsippet nevner Moore (2001b) den elektro-akustiske effekten av en fade som en mye brukt endelse på låter innen populærmusikk. En forklaring på dette fenomenet kan være at den aktuelle låten skal passe innenfor en tidsbegrensning som ofte brukes på radio, eller at låten ikke har noen planlagt slutt da låten blir spilt inn. I likhet med bruken av introer, virker det også som at konkrete endelser i stor grad er gjeldende. Det er likevel en vanlig praksis å legge inn en fade på slutten av låter, men da som en effekt for å tydeliggjøre tonenes naturlige sustain som dør ut og å fjerne bakgrunnsstøy. Ved å dermed generalisere bruken av fading, kan vi skille mellom fading som blir brukt til å skape en kunstig endelse mens det fortsatt spilles, eller fading som blir brukt for å polere lydbildet.

Totalt er det tolv låter hvor fading blir benyttet mens musiseringen fortsatt foregår. I syv av de tolv tilfellene hvor fade blir brukt til å avslutte låten, improviseres det solistisk eller kollektivt hvor dynamikken er høy, noe som kan tolkes som en forklaring på at det ikke føles naturlig med en brå og planlagt stopp. At låtene har en klar og definert slutt kan derfor sies å være et fellestrekk for americana. Dette skjer i form av at det er en kollektivt arrangert markering i slutten av enten siste chorus eller outro. Noe som også kan forekomme i stedet for outro er en hale, som da gjerne er kortere enn en outro, i form av en tillagt frase som hører til choruset. I

0:54 C(add9) Em C(add9) G D

M.spill/hook

Slidegitar i forgrunn, spiller lead

5 C(add9) G D7

9 1:13 G C(add9)

Vers 3 + Vers 4

Slidegitar legger av, vokal inn

13 Em7 D D(add9) D(sus4) D

Figur 8: 24 Frames av Jason Isbell

24 frames av Jason Isbell (figur 8) benyttes det instrumentale mellomspillet som en outro etter siste chorus. Intensiteten holdes helt frem til de tre siste 8-delen i takt 8, hvor det legges inn en liten ritardando hvor tempoet dras ned, og bandet legger inn en kollektiv markering på det første slaget i takt 9, som ville ha blitt begynnelsen på en ny periode. Dette blir da endelsen på låten, og avsluttes ved at tonene fra instrumentene får klinge ut til sustainen dør. I dette eksempelet spiller slide-gitaren ad lib etter markeringen, hvor den beveger seg oppover i registeret samtidig som tonene dør ut. Tegnet for decrescendo i takt 10 blir her brukt for å vise hvordan fading blir brukt for å polere lydbildet, da gitaren mister sustain og det dermed skapes båndklirr som blir forsøkt skjult.

Solistiske perspektiver

48 av 88 låter har et parti hvor et instrument trer frem i det melodiske sjiktet og har en solistisk rolle. Det er også vanlig at hver enkelt solo er kort, gjerne kun 8 eller 16 takter, men at det til gjengjeld er flere solister. Som vi kan se ut i fra *diagram 1* (se s. 54) utgjør strengeinstrumenter den desidert vanligste instrumentgruppen, og da spesielt gitar-familien,

noe som også gjenspeiler seg i rollefordelingen da det kommer til filling. Blåseinstrumentene er sjeldent benyttede instrumenter i americana, men det kan se ut til at de ofte innehar en solistisk rolle da de først blir benyttet. Tangentinstrumentene har også en heller liten solistisk rolle, og benyttes hovedsakelig som akkompagnement.

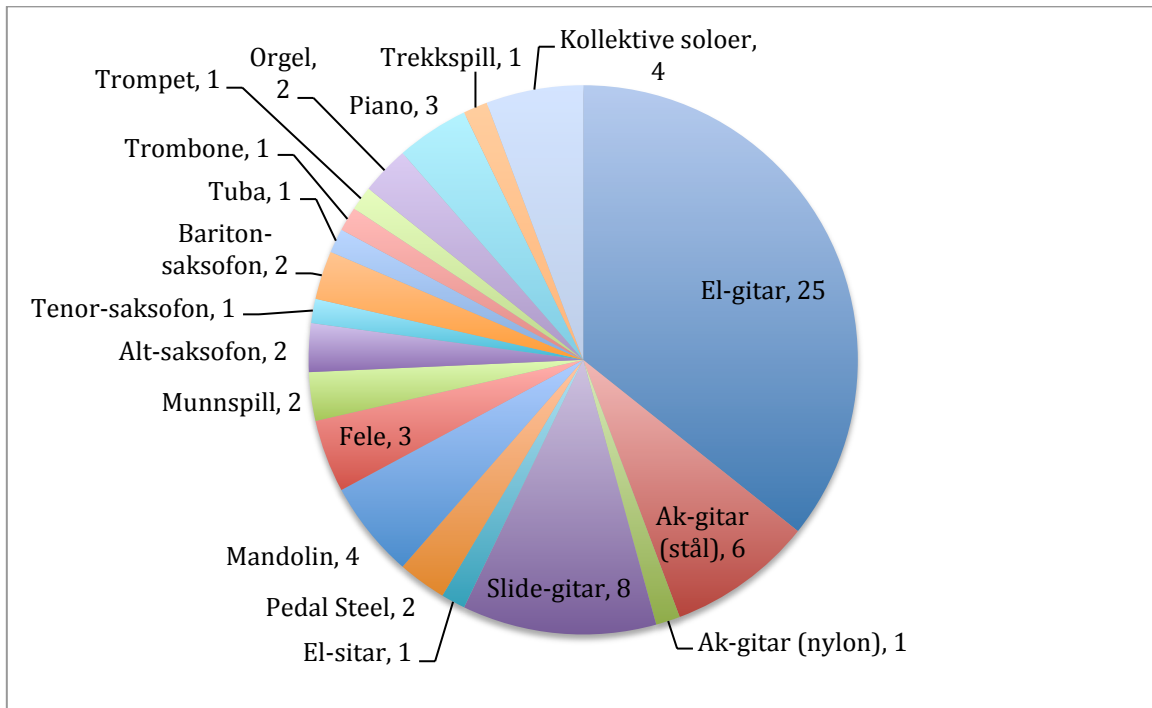


Diagram 1: Solistisk fordeling

4.3 Instrumentelle roller

Vokalens klang

Mitt umiddelbare inntrykk er at det også under dette parameteren er en påfallende forskjell i klangen mellom de albumene som er inspirert av country, bluegrass og folk, kontra de som har hentet sin inspirasjon fra blues og gospel. Både Jason Isbell, Levon Helm, Rosanne Cash, Emmylou Harris, Rodney Crowell virker å ha en tynn og nasal klang i stemmen, som ikke bærer preg av noen trent eller skolert klang. I følge Moore (2001b) er det typisk å skille mellom utrent og trent vokal innen rock. Rake (2014) nevner dubbing av ledevokal (side 45) som et svært vanlig virkemiddel å benytte seg av innen populærmusikk. Dette gjøres ved at ledevokalen spilles inn flere ganger, helt likt, for å gi lytteren et inntrykk av at det høres ut som en enkelt stemme. Ved at sporene som dubber ledevokalen blir panorert til hver sin side vil stemmen få en fyldigere og bredere klang, som resulterer i et større og fyldigere sound. Å si hvorvidt ledevokalen faktisk har blitt dubbet i studio er dog vanskelig å si uten å ha tilgang på isolerte vokalspor eller hvert enkelt innspilte spor fra studio. Det som heller er mulig å

peke på, er arrangeringsteknikker som kan virke på en fortykkende måte som også har blitt brukt på låtene.

Korstemmer

En tendens å legge merke til ut i fra datainnsamlingen, er måten korarrangementene er blitt gjort på. Korstemmer følger ledevokalen slavisk ut ifra teksten. Påfallende få tilfeller av korstemmer som ligger på lange toner i bakgrunnen. I påfallende mange tilfeller vil korstemmene ligge på harmonistemmer⁵³ som støtter opp om ledevokalen. Spesielt er det påfallende at de albumene som deler flest fellestrekk med stilarter som Appalachene (derav country, bluegrass, folk) har dette stilistiske trekket, mens albumene som virker å være mer inspirert av gospel og blues har en arrangeringsteknikk for korestemmer som baserer seg mer på vokaler og som backgrounds.

Bonnie Raitt og Mavis Staples på sin side, som har røttene sine i blues og gospel, har en mye tykkere og fyldigere vokal. Deres ledevokal er i motsetning ikke harmonisert på samme måte som de andre, hvor harmonistemmene følger ledevokalen slavisk ut i fra teksten. Her blir de i større grad brukt som backgrounds hvor korstemmene synger vokaler på lange toner, eller som en call & respons-funksjon til ledevokalen.

En annen fortykkende effekt som benyttes på de tynnere stemmene er bruken av slapbackdelay. Denne elektroakustiske teknikken var revolusjonerende på 1950-tallet, og det da moderne uttrykket gjorde at blant annet Elvis låt ”*larger than life*” (Askerøi, 2013, s. 2). Til tross for at den sjokkerende effekten som slapbackdelayen hadde på den tiden er borte, er det likevel et virkemiddel som gir lytteren nostalgiske assosiasjoner til hans tidlige R&B- og country-uttrykk.

Strykeinstrumenter

Strykeinstrumenter, og da spesielt fiolin og kontrabass, har tradisjonelt sett vært et vanlig instrument innen populærmusikken. Kontrabassen⁵⁴ er å finne i de aller fleste av roots-sjangerne, mens fiolinen begrenser seg ofte til de mer europeisk-amerikanske sjangerne som folk, country og bluegrass, samt i enkelte tilfeller innen jazz. Ulikt kontrabassen, som ofte benyttes innen moderne populærmusikksjangre på grunn av dens rolle i lydbildet, er ikke fiolinen ikke benyttet like hyppig som et fremtredende instrument, men heller sammen med

⁵³ I denne sammenhengen er betydningen “en betegnelse for at det skal klingen sammen mellom vokaler” (Rake, 2014, s. 21).

Terminologien rundt korstemmer kan være tvetydig, og flere begreper blir brukt om den same betydningen. For videre lesing og utdyping, se Rake (2014).

⁵⁴ For utdypende lesing om kontrabass, se *Bassinstrumenter* i avsnitt 4.3 *Instrumentelle roller*

andre strykeinstrumenter ved å lage backgrounds, eller tepper av lyd. Denne praksisen kalles ofte for *strings*, og kan anses som et generaliserende begrep som dekker en besetning av strykeinstrumenter. Selv om det også finnes eksempler på at det brukes strings innen americana, har fiolinen en mer aktiv rolle hvor den ligger enten i mellom- eller forgrunnen, og har en fillende, og tidvis solistisk, rolle. Innen roots-musikken er det også vanlig å bruke termen *fele* (fra engelsk: fiddle) i stedet for fiolin.

The fiddle is a very useful instrument for electric music, in that it's rhythmic but also has infinite sustain. So you can do what a keyboard does in some other kinds of music, which is to sustain a note for as long as you want it against the percussive things. Or you can actually play it in a rhythmically alive way that meshes with the other rhythmic elements of music. (Sweers, 2005, s. 148)

Selv om de fysiske likhetene er såpass mange, er det noen små forskjeller grunnet spillestilmessige årsaker som kan gjøre det hensiktsmessig å skille mellom fele og fiolin. Blant annet har feleen tradisjonelt sett en flatere bridge⁵⁵, noe som tillater utøveren å spille *double stops*⁵⁶, som ofte benyttes i country, bluegrass og folk. Double stops kan også kombineres med alternative stemninger, eller skordatur som tillater fingerkombinasjoner og dermed samklanger eller droner som på en vanlig stemt fele vil være svært vanskelig eller umulig å spille.

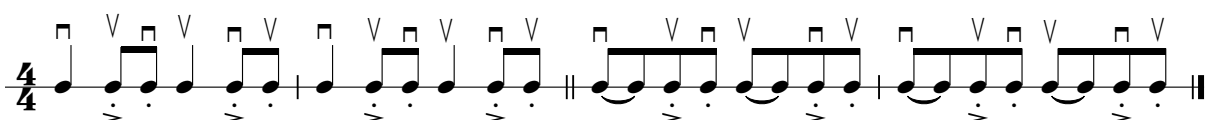


Figur 9: Golden Bird, av Levon Helm. Fiolinintro med double stops og drone.

En annen teknikk som er hentet fra blant annet bluegrass og country er *Nashville shuffle*, som kan bli hørt på *Rag Mama Rag* av Levon Helm. Ved å alternere retningen på buestrøkene skapes en perkussiv effekt som aksentuerer det andre og fjerde slaget i takten. De rytmiske motivene spilles gjerne med arpeggioer eller korte, repetitive, melodiske fraser som da får en akkompagnerende rolle.

Eksempel 1:

Eksempel 2:



Figur 10: Eksempler på Nashville shuffle

⁵⁵ Et trestykke som løfter strengene ut fra resonanskroppen på fiolinen.

⁵⁶ Double stops er en teknikk for strengeinstrumenter hvor utøveren kan spille to eller flere toner samtidig.

Gitarinstrumenter

Gitarinstrumentene spiller en viktig rolle i americana, og er representert både i et større antall og flere varianter. Dette er også et typisk for sjangere som country, bluegrass og folk, hvor et bredt utvalg av gitarinstrumenter blir brukt i instrumenteringen. De akustiske gitarene har stort sett en akkompagnerende rolle, enten i form av strumming eller fingerspill hvor mønstrene er statiske og repetitive. Ofte forekommer det at arrangementet består av to akustiske gitarer som ligger i hvert sitt register, og danner en tett tekstur ved at de to gitarene spiller komplementærrytmer som utfyller hverandre.

0:18 G C(add9)

A. Gtr.

A. Gtr.

E. Gtr.

5 Em7 D D(add9) D(sus4) D

A. Gtr.

A. Gtr.

E. Gtr.

Figur 11: Gitararrangement på 24 Frames av Jason Isbell

Spesielt er det verdt å trekke frem bruken av en typisk mønster for fingerspillet som er kalt “Travis-picking”. Dette er en teknikk som er å finne igjen i flere av rootssjangerne, og kanskje spesielt innen folk-sjangeren hvor vokalistene akkompagnerer seg selv med akustisk gitar, uten band.

0:00 A D/A A D/A

Figur 12: Fra If it Takes a Lifetime, av Jason Isbell

Denne teknikken forekommer med flere stilistiske variasjoner, men med enkelte elementer som også er veldig typisk for dette mønsteret. I figur 12 kan vi se at tommelen spiller en tydelig bassfigur på firedelene, mens resten av fingrene spiller brutte akkorder i et synkopert mønster i et lysere register. I takt to tilføres harmonikk som er hentet fra bluesen ved at frasen begynner på akkordens #9 for så å gå opp til den store tersen. Dette akkompagnementsmønsteret kan tolkes som en gitar teknisk adopsjon av pianoteknikker som ofte blir benyttet innenfor ragtime.

I et lyst register og med et naturlig mykt anslag ligger akustiske gitarer i samme frekvensområde som trommeslagerens hi-hat, og da gjerne også får en perkussiv rolle så vel som harmonisk. *Bluebird Wine* er et eksempel på hvordan den akustiske gitaren blir brukt i et dypere register, og blir spilt med stor kraft og et hardt anslag. Instrumenteringen av introen og første vers på denne låten består kun av vokal og akustisk gitar, som dermed er nødt til å sørge for drivet fremover på egenhånd. Den perkussive effekten kommer tydelig frem gjennom det harde anslaget som understreker shuffle-rytmen, og de tunge pulsslagene som blir markert med et ekstra hardt anslag blir brukt for å etterligne effekten av en skarptromme.



Figur 13: Første fire takter på *Bluebird Wine*, av Emmylou Harris & Rodney Crowell

Elgitaren har på sin side en rolle som også inkluderer melodiske fills og linjer, som utfyller forgrunnen sammen med vokalen. Av elektroakustiske effekter har elgitarene ofte en mild forvrengning i form av overdrive, og i noen tilfeller en mer hissig og fyldigere forvrengning i form av distortion, selv om dette forekommer kun noen få ganger. Av tidsbaserte effekter er slapbackdelay og en dyp og kort reverb ofte brukt, noe som gir en våt og fyldig sound. Denne effektbruken er spesielt karakteristisk for gitarspill innen country, sammen med bruk av tremolo.

Også i den solistiske rollen har elgitaren tydelige referanser til spesielt country, og benytter seg av flere teknikker som er typisk for sjangeren. I *The Sunken Lands* av Rosanne Cash er

01:34 Bm A/C# D

3 A let ring----- bend bend release

Figur 14: Første fire takter av gitarsolo på *The Sunken Lands*, av Rosanne Cash

blant annet bending og doublestops fremtredende, og de melodiske frasene er gjerne basert på sekstintervaller som i denne figuren er markert med klammer. Måten gitaristen lar tonen som blir bendet klinge ut mens tonen over blir slått for å lage en doublestop er en gitarteknisk adaptasjon av spilleteknikker som er typisk for pedal steel-gitar, som igjen er et typisk instrument for country. Dette gir gitaristen mulighet til å spille akkorder samtidig med en melodisk bevegelse spilt legato.

Bassinstrumenter

Bassjiktet, som står for de dype frekvensene, er forbeholdt til elbass og kontrabass på samtlige album som utgjør denne analysen. Det forekommer også bruk av tuba som gjerne ligger i det samme registeret som de to nevnte, men som da brukes som dobling i form av unisont spill eller i oktaver. Med unntak av spor 1 på album A, hvor tubaen tidvis har en fyllende rolle, har den ingen direkte bassfunksjon annet enn å dobling, og blir derfor utdypet

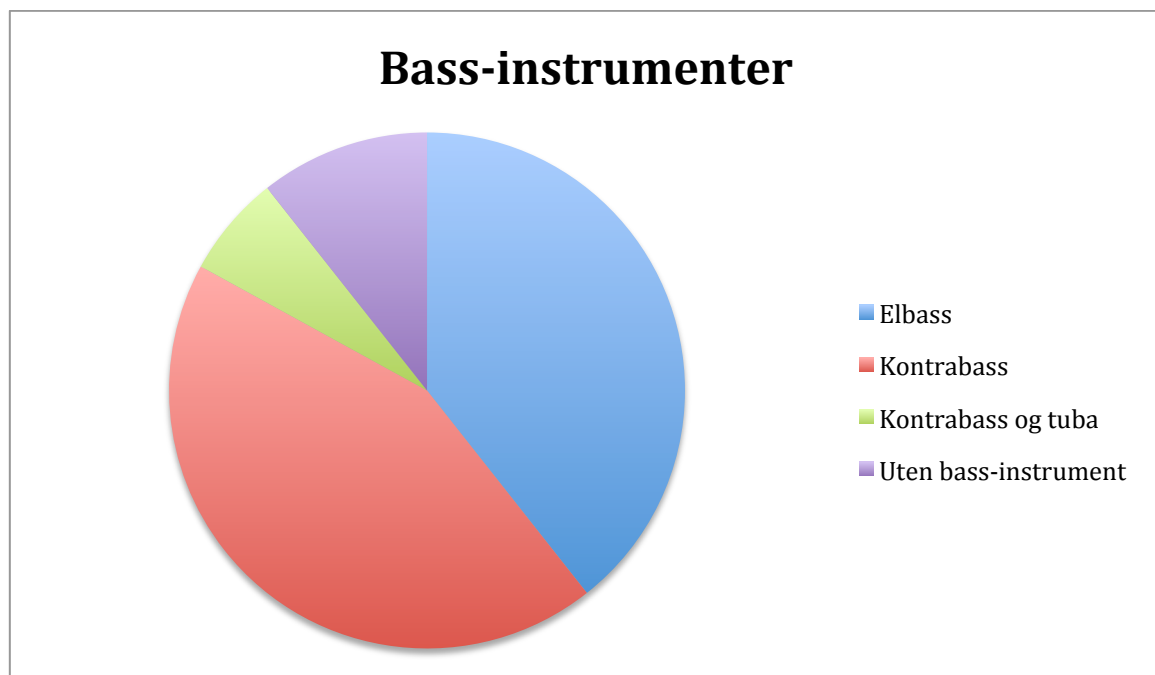


Diagram 2: Oversikt over fordeling av bassinstrumenter

senere i avhandlingen.⁵⁷ Fordelingen mellom elbass og kontrabass er svært jevn, noe som på sett og vis kan støtte opp om påstanden om at americana er mer elektrisk og moderne form av roots-sjangerne, som tradisjonelt benytter seg av primært akustiske instrumenter, og dermed kontrabass. Av de 88 låtene som har blitt analysert, er det 37 låter med elbass og 41 låter med kontrabass, hvorav 6 av låtene har en tuba som dobler kontrabassen.

De resterende 10 låtene har et nedstrippet arrangement med mindre besetning, gjerne kun vokal og akustisk gitar eller piano. De to instrumentene innehar dermed en viss bassfunksjon, men beveger seg ikke innen det samme registeret. Aktiviteten i bassspillet virker

gjennomgående å være svært sparsommelig, med lite utpregede opp- og nedganger, fills og melodiske bevegelser. Repeterende motiver og lange toner, gjerne i form av vekselbass eller lignende spillestiler, brukes hyppig i bassens dype register. Ved noen få tilfeller er bassen mer aktiv, og spiller walking eller typiske blues-figurer, men dette kan anses som en sjeldenhet. Helhetlig virker det som at bassen har en svært definert rolle, hvor den spiller repeterende mønstre i et dypt register. Det virker å være en sjeldenhet at den beveger seg i et lysere register, eller i det hele tatt trer ut av bassjiktet.

Trommesett og perkusjonsinstrumenter

Trommespillet kan beskrives som repetitivt og sparsommelig i spillestilen. De rytmiske mønstrene bærer lite preg av improvisasjon innad i periodene, og varieres med nye elementer legges til eller trekkes fra. Lite bruk av crash- og ride-cymbaler, og en hi-hat som stort sett er helt lukket, gir trommesettet en tørr klang.

Blåseinstrumenter

I følgende tabell har jeg forsøkt å gjengi en oversikt over instrumenteringen blant blåseinstrumentene på de forskjellige innspillingene. For å gjøre tabellen mer oversiktlig er albumene gjengitt med bokstaver av plassbesparende hensyn.

A – *Electric Dirt* (Levon Helm, 2009)

B – *You Are Not Alone* (Mavis Staples, 2010)

C – *Ramble At The Ryman* (Levon Helm, 2011)

D – *Slipstream* (Bonnie Raitt, 2012)

⁵⁷ Se avsnitt 4.3 *Blåseinstrumenter*

E – *Old Yellow Moon* (Emmylou Harris & Rodney Crowell, 2013)

F – *The River & The Thread* (Rosanne Cash, 2014)

G – *Something More Than Free* (Jason Isbell, 2015)

Blåseinstrumentenes rolle og plassering i lydbildet varierer svært fra de forskjellige albumene. På album E og F ligger baryton-saksofonen og trombonen på hvert sitt spor i det harmoniske sjiktet, og har en akkompagnerende rolle hvor de melodiske bevegelsene er repeterende og statiske. Begge ligger i bakgrunnen av lydbildet, og fungerer som en background som fyller ut for instrumentene som ligger i det melodiske sjiktet.

Album	Spor	Baryton-saksofon	Tenor-saksofon	Alt-saksofon	Sopran-saksofon	Tuba	Trombone	Althorn	Trompet	Munnspill
A	1		X		X	X	X	X	X	
	7		X		X	X	X			
	10	X							X	
	11		X		X	X	X		X	
C	1		X		X		X		X	
	2	X	X				X		X	
	3	X	X				X		X	X
	4		X		X		X		X	X
	7	X	X			X			X	
	8	X	X				X		X	
	10	X	X			X				
	11	X								
	12	X	X			X				
	13	X	X				X		X	
	14	X	X				X		X	
15		X	X			X		X	X	
E	8	X								
F	10						X			

Tabell 1: Oversikt over blåseinstrumenter

På albumene A og C er derimot blåseinstrumenter svært hyppig brukt, og mer fremtredende i lydbildet. På spor 1 på album A, *Tennessee Jed*, ligger tenor- og sopransaksofonen, trombonen, althornet og trompeten i det harmoniske sjiktet med arrangerte backgrounds som danner et teppe i bakgrunnen, mens tubaen dobler kontrabassen i bassjiktet. Et gjentakende hook som fyller mellomrommet mellom vokalfrasene fungerer nærmest som call & respons med vokalen, og kan grovt sett deles inn i tre forskjellige måter hooket presenteres på. Enten

hvor melodien ligger i ett strengeinstrument, arrangert for flere blåseinstrumenter, eller ett enkelt blåseinstrument som improviserer og varierer hooket, som sammen utgjør en sterk referanse til stilistiske trekk fra folk-sjangeren.

På spor 1 og 15 på album C har blåseinstrumentene også en utfyllende rolle hvor de bidrar med fills mellom vokalfrasene i det melodiske sjiktet. Fillene virker ikke å være arrangert ut på forhånd, og tidvis forekommer det fills fra flere blåseinstrumenter samtidig. Dette foregår også i solopartier, hvor blåseinstrumentene spiller kollektiv improvisasjon, noe som viser referanser til folk og tidlig jazz.

5 REFLEKSJON RUNDT FELLESTREKK OG SOUND

Jeg vil i dette kapittelet gjøre en refleksjon rundt de funnene som er gjort i analysen. Dette innebærer å vurdere det empiriske materialet opp mot teorien fra kapittel 2, samt å tolke de funnene som ellers har blitt gjort.

5.1 Strukturelle aspekter

I *Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music* (Sweers, 2005) drøftes låtstruktur, og det blir foreslått en inndeling på åtte forskjellige arrangementsmetoder. Dette har vist seg å være en problematisk kategorisering, ettersom flere låter har en ukonvensjonell oppbygning eller en blandingsform av Sweers sine forslag. *Growing Trade* av Levon Helm er et eksempel på dette, hvor låten starter med en drone og dobling av den vokale melodien i fela, men utvikler seg etter hvert til å passe inn under kategorien B – flerstemt sang. Jeg har derfor valgt å vurdere låter etter flere av kategoriene, hvor den kategorien som jeg oppfatter er best beskrivende for hver enkelt låt først, og deretter kategorier som også kan være representative i parentes. Av plassbesparende hensyn i tabellen henvises kategoriene til på følgende vis:

A – uakkompagnert sang, B – flerstemt sang, C – underordnet harmonisk akkompagnement, D – akkompagnement med drone, E – improviserte former, F – hook/riff-baserte låter, G – låtstruktur, H - balladeform

Album	A	B	C	D	E	F	G	H
Electric Dirt		1 (1)	1			1 (2)	5 (1)	3
You Are Not Alone		1			(1)	4	7 (2)	1 (1)
Ramble at the Ryman		(1)	(1)	1		2 (4)	7 (1)	5 (4)
Slipstream			(2)			2 (3)	9	1
Old Yellow Moon			1			2 (1)	9 (1)	1 (1)
The River & The Thread						5	8 (5)	1 (3)
Something More Than Free			(1)	(1)		(1)	11	(1)
Totalt		2 (2)	2 (4)	1 (1)	(1)	15 (11)	56 (10)	12 (10)

Tabell 2: Oversikt over låtstrukturer, basert på Sweers (2005, s. 148-151)

Låtstrukturen, slik vi kjenner den som pop/rock-arrangement (Sweers, 2005, s. 150), er å finne i 56 av 88 tilfeller, og er derfor å anse som den mest vanlige strukturen. Eksempler på dette kan blant annet være *Ettas Tune* av Rosanne Cash, *Old Yellow Moon* av Emmylou Harris & Rodney Crowell og *You Are Not Alone* av Mavis Staples. I tillegg er enkelte låter

strukturert slik at partier er basert på et riff eller hook (*Palmetto Rose* av Jason Isbell og *The Shape I'm In* av Levon Helm), eller at skillet mellom låtstruktur og ballade blir uklart (*No Depression in Heaven* av Levon Helm og *Bull Rider* av Emmylou Harris & Rodney Crowell). Et strukturelt element som er inspirert av rootsmusikken er det tradisjonelle 12-takters blueskjemaet, som blir brukt på blant annet *Deep Elem Blues* av Levon Helm. Bruken av riff og repetitive akkompagnerende figurer gjør at jeg har valgt å inkludere de relevante låtene under kategorien ”Hook/riff-baserte låter”, men grunnet mange repetisjoner bestående av både vers og instrumentale partier har de også blitt medregnet i parentes under ”ballade”.

Moore (2001b) skriver også at akkordsekvenser og riff er gjeldende for hvordan en rockelåt blir komponert og strukturert, og at teksten føyer seg deretter. (Ibid. s. 92) Dette er også gjeldene for americana til en viss grad, men må anses for å heller være en komposisjonsteknikk enn en så generaliserende regel som Moore gir uttrykk for. Under avsnittet *rytmisk organisering* i 4.2 *Form og harmonikk* tar jeg for meg hvordan melodien, og dermed også teksten, setter rammer for hvordan den metriske og hypermetriske grupperingen av pulsslag blir organisert.

The focus was instead on the melody. Traditional performers of the British Isles, who normally sing using a nontempered scale, often vary the melody or emphasize certain lines with ornaments such as slides, turns or arabesques. These ornaments, the occasional shortening and lengthening of verse line endings, and the parlando-rubato recital style with its tempo fluctuations often result in an elongation and shortening of measures of an otherwise regular duple or triple meter. These irregularities make an accurate transcription occasionally difficult, with quintuple meters as a compound of 2 + 3 and changes of meter (e.g., 3/4 + 4/4) being fairly common, as are stresses on unusual measures. (Sweers, 2005, s. 145)

Det er derfor å anta at tekst og den historieformidlende rollen (Ibid. s. 150) har en viktig rolle i komponeringen og låtenes struktur innen americana.

5.2 Harmoniske aspekter

Bruken av blueskjemaet er relevant i forhold til Moore (2001b) sine parametere om formelle strukturer og åpne repetitive mønstre. Sweers (2005) nevner både droner og modale vamp som harmoniske aspekter ved tradisjonsinspirerte sjangere. I denne analysen forekommer det kun to tilfelle av bruk av drone (*Anna Lee* av Levon Helm og introen på *If it Takes a Lifetime* av Jason Isbell), mens modale vamp (Blant annet *Palmetto Rose* av Jason Isbell og *World of Strange Design* av Rosanne Cash) er oftere representert. De modale vampene må også anses

som en komposisjonsteknikk, ettersom de fleste tilfellene er å finne i låter hvor de utgjør et spesifikt parti, mens de andre partiene er basert på funksjonsharmonikk.

5.3 Vokale aspekter

Sweers (2005) beskriver vokalen innen britisk tradisjonsmusikk som svært myk og luftig, og gjerne i et mørkere register, mens den amerikanske er å anta som noe hardere. Ut i fra albumene som er brukt i analysen, kan en se tendenser til store forskjeller i vokal fremførelse. Både Jason Isbell, Emmylou Harris og Rodney Crowell virker å være mest inspirert av sjangere med opphav i Appalachene, derav bluegrass, country og folk, som igjen passer bedre til beskrivelsen av den britiske tradisjonsmusikken. Tidvis benyttes også en nasal og presset stemme som tilfører vokalen en grad av twang. Som motsetninger til deres vokale uttrykk er Mavis Staples og Bonnie Raitts stemmer fyldige og kraftige, og har en frasering som i større grad er inspirert av blues og gospel. Hva register angår, ligger begge to i et dypt register. Deres fraser er også mer utbroderte og bruker ornamentikk aktivt, mens Jason Isbell, Emmylou Harris og Rodney Crowell synger korte og konsise fraser uten preg av ornamentikk.

Korstemmer som enten harmoniserer med, støtter opp om eller fremhever ledevokalen er et element som går igjen på alle syv album. Jeg har valgt å dele inn korstemmene delt i to kategorier:

- Korstemmer som følger ledevokalens tekst og rytmikk.
- Korstemmer som viker fra ledevokalens tekst og rytmikk i form av å synge på vokaler eller utfyllende linjer.

Kun på albumet *You Are Not Alone* forekommer korstemmer som viker fra ledevokalen i en nevneverdig mengde, noe som kan forklares med at albumet er tydelig inspirert av gospel og dens korttradisjoner som skiller seg fra de andre rootssjangerne. En annen observasjon som jeg har gjort, er at korstemmen (-e) som følger ledevokalens tekst og rytmikk ofte synges av en med det motsatte kjønn enn den som synger ledevokal. Et eksempel er at en kvinnelig ledevokalist som oftest har en mannlig korist, og hvis det er flere korister vil den mannlige koristen være plassert lengre frem i lydbildet enn de andre koristene. Tidvis er korstemmene så fremtredende at det kan oppstå tvil om hvem som faktisk har ledevokalen.

5.4 Instrumentelle roller

Et fellestrekk for de syv analyseobjektene er at arrangementene er preget av store besetninger og en instrumentering som innebærer mange forskjellige instrumenter, noe som gir sounden en tykk og fyldig tekstur. Instrumenteringen er variert ut ifra hvilke rootssjangere de forskjellige albumene er inspirert av, men et fellestrekk er at tradisjonsinstrumenter og teknikker ofte er representert og fremtredende i lydbildet.

Strykeinstrumenter

På albumene *Old Yellow Moon* og *Electric Dirt* viser bruken av double stops og nashville shuffle til inspirasjon hentet fra country, bluegrass og folk. Disse spilleteknikkene forekommer også på albumet *Something More Than Free*, men er da blandet med arrangementer for en strykekvartett (strings) på enkelte låter, som gir albumet et mer moderne og produsert sound. Strykeinstrumentene har med andre ord en variert rolle i arrangementene, hvor fela bidrar med melodiske fills og linjer i mellomgrunn og forgrunn, og strings lager backgrounds og harmoniske tepper i bakgrunnen. Hverken *You Are Not Alone* eller *Slipstream* inkluderer fele eller strings som en del av instrumenteringen, noe som kan forklares med at de to albumene er mer inspirert av gospel og blues, hvor strykeinstrumenter sjeldent blir brukt.

Gitarinstrumenter

Gitarinstrumentenes roller er svært varierte på grunn av det store antallet instrumenter som blir brukt, og forekommer derfor både i forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Som vi kan se ut i fra tabellen er akustisk gitar med stålstrenger og elektrisk gitar de to mest benyttede gitarinstrumentene, som forekommer på henholdsvis 57 og 58 av 88 låter.

Mandolin er et instrument som oftest blir brukt i folk og bluegrass, og må derfor kunne sies å være et stilistisk trekk for americana ettersom det sjeldent er inkludert i instrumenteringen av andre moderne sjangere. Det er verdt å merke seg at mandolinen ofte har en perkussiv rolle i bluegrass, hvor trommesett eller andre perkusjonsinstrumenter sjeldent blir brukt. At mandolinen spiller chop forekommer sjeldent i denne analysen, og dens tradisjonelle rolle virker å være overtatt av trommesettet. Mandolinen dobler dermed ofte de akustiske gitarene ved å strumme akkorder, eller å ha en fillende rolle (*The Shape I'm In*, *Marriage Made in Hollywood* og *Growing Trade*). At mandolin også er inkludert i instrumenteringen på

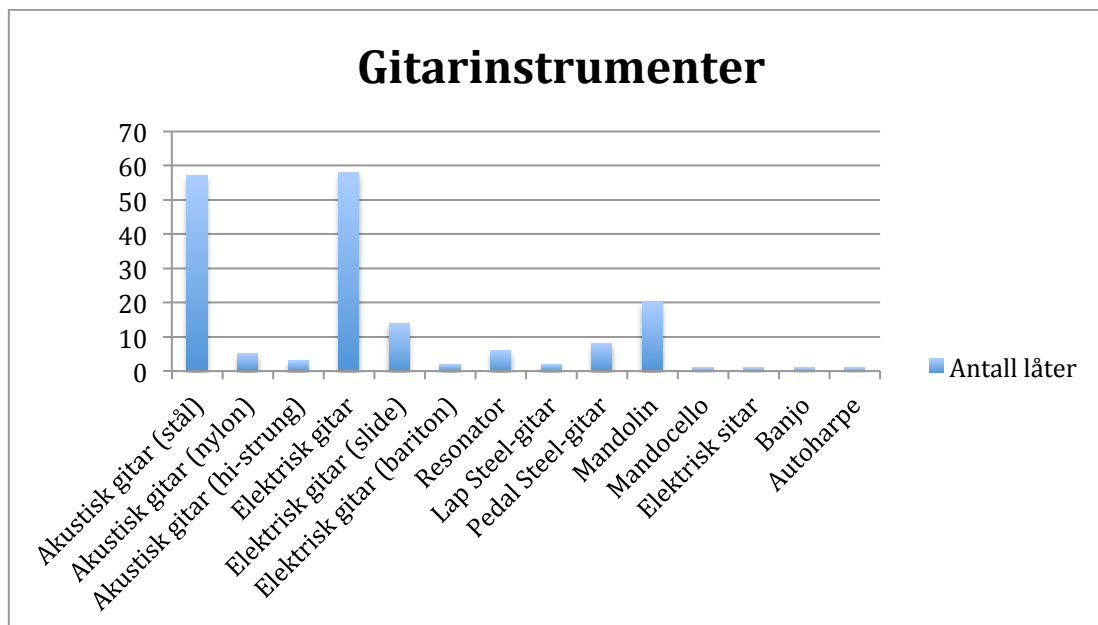


Diagram 3: Oversikt over gitarinstrumenter

albumet *Slipstream* er også veldig interessant, ettersom det albumet tydelig er inspirert av blant annet blues, en sjanger hvor mandolin sjeldent blir brukt.

Det samme gjelder også pedal steel-gitaren, til tross for at den ikke blir brukt mye på de albumene som har blitt analysert. I country er instrumentet ofte en del av instrumenteringen, og har da ofte en solistisk og fyllende rolle som ligger i forgrunnen av lydbildet. På *Marriage Made In Hollywood*, *Open Season On My Heart* og *Dreaming My Dreams* er den plassert i bakgrunnen, og ligger toner og akkorder som får klinge ut sammen med tangentinstrumentene. Det kan virke som at dens melodiske rolle i stor grad er overtatt av elgitarer som blir spilt med slide, som igjen er mer brukt. Ellers forekommer også en rekke andre gitarinstrumenter som vanligvis er benyttet i rootsmusikken. Til tross for at de til sammen blir brukt ganske ofte er hvert enkelt av de sjeldent brukt, og må derfor anses som krydderinstrumenter som enten dobler de akustiske gitarenes akkompagnement eller bidrar med fills og linjer.

Blåseinstrumenter

Å gjøre en vurdering om hvorvidt blåseinstrumenter er en viktig del av americana som uttrykk og sound er vanskelig. Ut ifra tabell 1 kan vi se at blåseinstrumenter er benyttet på totalt 18 av 88 låter⁵⁸. Til tross for at det er tilstrekkelig med eksempler på bruk av blåseinstrumenter, er 16 av de hentet fra *Electric Dirt* og *Ramble at the Ryman* av Levon Helm hvor de blir brukt i blåserrekker. På albumene *Old Yellow Moon* og *The River & the*

⁵⁸ Se *Blåseinstrumenter*, i avsnitt 4.3 *Instrumentelle roller*

Thread er det totalt to tilfeller (*When the Master Calls the Rolls* og *Bluebird Wine*) hvor trombone og barytonsaksofon blir brukt i en solistisk rolle, mens *You Are Not Alone*, *Slipstream* og *Something More Than Free* ikke har blåseinstrumenter som en del av instrumenteringen. Blåserrekker virker derfor å være et særegent element hos Levon Helms to albumer, da det ikke er representativt for de andre albumene. På *Electric Dirt* og *Ramble at The Ryman* er blåseinstrumentenes rolle hovedsakelig å bidra med riff og backgrounds i bakgrunnen, men det kan også virke som at de overtar mye av den solistiske rollen som gitarinstrumentene har på de andre albumene. På låter som *Kingfish*, *Ophelia* og *Rag Mama Rag* benyttes kollektiv improvisasjon som et virkemiddel, med tydelige referanser til New Orleans-jazz.

Til tross for de forskjellige uttrykkene på hvert enkelt album, mener jeg at det likevel er relevant å trekke inn bruken av blåseinstrumenter som et stilistisk element. Levon Helm virker å låne stiltrekk fra mange forskjellige stiler, derav folk, country, blues og rhythm & blues. I sistnevnte sjanger er blåserrekker å anse som en mer vanlig instrumentering, og det er derfor å anta at det kunne ha blitt gjort flere funn som hadde gjort blåseinstrumenter til et en mer representert instrumentering ved flere analyseobjekter.

Bassinstrumenter

Basspillet er preget av en klar og definert rolle, og ligger konsekvent i et dypt register. Som vi kan se ut ifra tabell 2 er fordelingen mellom kontrabass og elbass ganske jevn⁵⁹. Tuba er ikke et vanlig instrument å benytte i moderne sjangere, men blir brukt som et bassinstrument på låter som *Rag Mama Rag* og *I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free* av Levon Helm, og fungerer da som en dobling av kontrabassen. *Tennessee Jed* er et av få eksempler på hvordan bassen, i dette tilfellet tubaen, beveger seg opp i et lyst register. I dette tilfellet er det som en del av den kollektive improvisasjonen som skjer blant blåseinstrumentene, som er et sjangertrekk som er å finne igjen i blant annet New Orleans-jazz og folk.

⁵⁹ Se *Bassinstrumenter*, i avsnitt 4.3 *Instrumentelle roller*

6 AVSLUTNING

Avslutningsvis vil jeg gjøre en vurdering av funnene som har blitt gjort, og veie dem opp mot avhandlingens problemstilling.

Problemstilling 1: Hvilke musikalske elementer konstituerer begrepet "americana", og hvordan dens sound beskrives ut ifra elementene komposisjon, arrangering, spilletekniske valg og instrumentklang?

Problemstilling 2: Er "americana" å definere som en egen sjanger, eller bør det brukes som et samlebegrep for flere sjangere?

6.1 Problemstilling 1

Jeg vil nå oppsummere de musikalske elementene som er fellestrekk for samtlige analyseobjekter, og som jeg dermed anser for å konstituere begrepet americana og dens sound. Enkelte andre parametere gjorde også store utslag i analysen, til tross for at de ikke ble målt på alle syv albumene. Variasjon og musikalske preferanser er en faktor å ta hensyn til, og det kan tenkes at et større antall analyseobjekter kunne ha påvirket resultatet.

Metriske og hypermetriske grupperinger

Teksten og melodis utforming virker å være overordnet en de metriske og hypermetriske grupperingene, som ofte er symmetrisk organisert i mange sjangere. Til tross for at en slik praksis også forekommer i andre sjangere er det mitt inntrykk, basert på egne erfaringer som utøver, at det forekommer langt oftere americana. Dette brukes for at ornamentikk skal kunne brukes for å utbrodere melodien, og at tekstens handling ikke skal påvirkes.

Form

Harmonikken er hovedsakelig basert på funksjonsharmonikk, men bruk av elementer som modale vamp og droner er å finne på alle syv album og kan derfor anses som et kompositorisk virkemiddel. I disse tilfellene kan det benyttes septimakkorder som gir et preg av bluesharmonikk, men er i hovedsak basert på treklanger.

Instrumentale partier

Låtene har instrumentale introer og outroer som gir låtene lukkede åpninger og endelser. Partiene består gjerne av en eller flere runder av et vers eller chorus hvor melodien blir

utbrodert eller improvisert over av et instrument i en solistisk rolle. Utdrag av partiene i form av vamp forekommer, men det melodiske aspektet med gjengivelse av melodien gjør at jeg likevel ikke oppfatter det som åpent.

Bruk av tradisjonsinstrumenter

Tradisjonsinstrumenter er ofte representert i instrumenteringen, og har gjerne en fremtredende rolle i lydbildet som solist. Mandolin, slidegitar fele og kontrabass er de blant de tradisjonsinstrumentene som forekommer oftest. Til tross for at hvert enkelt av de andre instrumentene ikke blir brukt like ofte, er den samlede forekomsten av tradisjonsinstrumenter stor.

Korstemmer

Korstemmer er et viktig element i americana, og blir brukt for å harmonisere med og løfte frem ledevokalen, og å understreke teksten. Stemmene ligger i forgrunnen av lydbildet, og følger gjerne ledevokalens tekst og rytmikk.

Instrumentelle roller

Instrumentene har klare og definerte roller som lot seg definere ved hjelp av sjiktinndelingen. Det rytmiske sjiktet fylles av trommesett og perkusjonsinstrumenter som har en repetitiv og akkompagnerende rolle, men skaper stor variasjon i deres sound ved hjelp av forskjellige mønstre og spillestiler. Basssjiktet er forbeholdt både kontrabass og elbass, men spillestilen er relativt lik for begge. Hovedsakelig består bassspillet av vekselbass og lange toner som klinger ut, og har som rolle å fremheve akkordenes grunntone. Det harmoniske sjiktet fylles av et stort utvalg av forskjellige tangent- og gitarinstrumenter, hvor tidvis også strykeinstrumenter og blåseinstrumenter befinner seg. Tangentinstrumentene som benyttes er hovedsakelig akustisk piano, hammondorgel og wurlitzer, som alle ligger i bakgrunnen eller mellomgrunnen av lydbildet. Lange toner eller repetitive mønstre som skaper harmoniske tepper er kjennetegn på spillestilen, og det er sjeldent at tangentinstrumentene trer frem i forgrunnen. Gitarinstrumentene ligger som oftest lengre frem i lydbildet, da de veksler mellom en akkompagnerende og fillende rolle. Det er også i denne instrumentgruppen at det er størst variasjon av forskjellige instrumenter, derav også tradisjonsinstrumenter, som gjerne er i forgrunnen av lydbildet sammen med vokalen. Blåseinstrumenter forekommer for sjeldent til å være en representativ del av en standard instrumentering for americana, men har tydelige roller da de først blir brukt. Blåserrekker står for av backgrounds og riff i bakgrunnen,

presentasjon av låtenes hooks sammen med gitarinstrumentene, og trer gjerne frem i en solistisk rolle på instrumentale partier.

6.2 Problemstilling 2

Om americana bør defineres som en sjanger, blir i denne sammenheng en subjektiv tolkning. Definisjonen av en sjanger tilsier at musikken kategoriseres etter elementer som en lytter forventer å oppfatte, som igjen hadde tvunget analysen til å bli basert på forhåndsbestemte parametere. Jeg har derimot valgt å analysere musikken fra et musikerperspektiv, og å ha et mest mulig åpent sinn til alle funn. Dette har resultert i syv analyseobjekter som til tross for mange fellestrekk, også har mange forskjeller. Som nevnt i 1.2 Målsetting har det vært en mulighet for at americana er et resultat av labeling, hvor et plateselskap har gitt en ny sjangerbetegnelse til en allerede eksisterende sjanger for å selge det inn som et nytt produkt til en lytter. Dette velger jeg å anse som at ikke er tilfellet, ettersom analyseobjektene sound og uttrykk tidvis er så forskjellige.

Merriam-Webster definerer americana som en sjanger med utspring i folk og country.⁶⁰ Ut ifra denne definisjonen velger jeg å tolke det som at americana enten er en egen sjanger, eller at det er en crossoversjanger. I dette tilfellet mener jeg at begrepet crossoversjanger vil være mest representativt for americana, ettersom min oppfatning av begrepet sjanger vil forvente enda flere fellestrekk. Dette stemmer også overens med definisjonen av en crossoversjanger som har blitt benyttet i denne avhandlingen⁶¹, hvor musikken krysser grenser mellom to forskjellige sjangere. Det problematiske med denne definisjonen av americana er alle de forskjellige sjangerne som blir brukt som inspirasjon. En vanlig praksis innen crossoversjangere er at hver enkelt (sub)sjanger navngis av de to (eller flere) sjangerne den blir skapt av, som for eksempel jazzrock og folkrock. Ut ifra analysens resultater har det vist seg at americana inneholder sjangertrekk som er hentet fra både country, gospel, folk, R&B, bluegrass og blues, men aldri på samme album. På grunn av et så varierte uttrykk, er ikke americana som en betegnelse på en så variert crossoversjanger. Derimot kan det tenkes at begrepet passer best som et samlebegrep på alle crossoversjangere som henter inspirasjon fra rootsmusikken.

⁶⁰ Se avsnitt 2.1 *Teori om americana*

⁶¹ Se avsnitt 3.2 *Grunnlag for valg av analyseobjekter*

6.3 Veien videre

Det er ikke til å legge skjul på at en analyse som skal finne ut av hvilke musikalske elementer som konstituerer en sjanger, eller i dette tilfellet et samlebegrep for flere crossoversjangere, er nødt til å dekke et stort felt. Grunnet mangel på tidligere forskning å basere teorier på er det min oppfatning at denne avhandlingen kun har berørt overflaten av americana, som har vært en nødvendighet for å kunne vurdere hvert enkelt parameter. Ettersom jeg nå har bedre innsikt i hvilke elementer som er fellestrekk for americana og hvilke som ikke er like viktige, vil det være mulig å gå i dybden på hvert enkelt element ved å kategorisere i enda mer definerte parametere. Jeg innser også at analysens resultater bærer preg av mine egne forkunnskaper om hver enkelt instrumentgruppe. Til tross for mangelen på teori er det av min oppfatning at jeg likevel har klart å gå i dybden på de vokale aspektene, gitarinstrumentenes rolle, låtstruktur og andre kompositoriske elementer, men at elementer som trommesett og tangentinstrumenters rolle og spillestil i liten grad er analysert i samme grad.

Jeg valgte også bevisst å ekskludere tekstlige parametere fra analysen, ettersom det var min oppfatning at det ikke har noen innvirkning på sounden. Dette har vist seg å bare stemme delvis, ettersom vokalistens tekst setter rammer for hvordan låtstruktur og metriske grupperinger forekommer i en låt. Denne blir gjort på grunnlag av at tekstens historiefortellende rolle er et viktig element, så selv om det ikke har en direkte påvirkning på americanaen sound, har den en viktig rolle for dens helhet.

Andre faktorer som kan være interessante for fremtidig forskning, er et nytt eller større utvalg av analyseobjekter for å se om analysens resultater forblir de samme eller gjør nye utslag.

Illustrasjonsliste

Diagram 1: Diagramoversikt over solister. Se s. 54

Diagram 2: Fordeling av bassinstrumenter. Se s. 59

Diagram 3: Oversikt over benyttede gitarinstrumenter i låtene. Se s. 67

Figur 1: Philip Taggs modell over kommunikasjon mellom objekter. (Hentet fra Tagg, 1982, s. 46). Se s. 28

Figur 2: Eksempel på rytmisk organisering i perioder på åtte takter. Egen transkripsjon av mellomspill og vers fra *24 Frames* av Jason Isbell. Se s. 48

Figur 3: Eksempel 1 på metrisk gruppering av pulsslag. Egen transkripsjon av første vers fra *Speed Trap Town* av Jason Isbell. Se s. 49

Figur 4: Eksempel 2 på metrisk gruppering av pulsslag. Egen transkripsjon av første chorus fra *Bull Rider* av Emmylou Harris & Rodney Crowell. Se s. 50

Figur 5: Eksempel på hypermetrisk gruppering av pulsslag. Egen transkripsjon av første chorus på *Growing Trade* av Levon Helm. Se s. 50

Figur 6: Eksempel 1 på sammenligning av instrumental og vokal melodiføring. Egen transkripsjon av intro og første chorus fra *Bull Rider* av Emmylou Harris & Rodney Crowell. Se s. 51

Figur 7: Eksempel 2 på sammenligning av instrumental og vokal melodiføring. Egen transkripsjon av intro og første vers fra *World of Strange Design* av Rosanne Cash. Se s. 52

Figur 8: Eksempel på arrangert outro. Egen transkripsjon av *24 Frames* av Jason Isbell. Se s. 53

Figur 9: Eksempel på bruk av droner og double stops i felespill. Egen transkripsjon fra *Golden Bird* av Levon Helm. Se s. 56

Figur 10: Eksempel på Nashville shuffle. Se s. 56

Figur 11: Eksempel på gitararrangement. Hentet fra *24 Frames* av Jason Isbell. Se s. 57

Figur 12: Eksempel på travis-picking. Egen transkripsjon fra *If It Takes a Lifetime* av Jason Isbell. Se s. 57

Figur 13: Eksempel på akkompagnerende gitar. Egen transkripsjon fra *Bluebird Wine* av Emmylou Harris & Rodney Crowell. Se s. 58

Figur 14: Eksempel på solistiske teknikker for gitar. Egen transkripsjon av *The Sunken Lands* av Rosanne Cash. Se s. 59

Tabell 1: Bruk av blåseinstrumenter. Se s. 61

Tabell 2: Låtstrukturer i analysen. Se s. 63

LITTERATUR

- Absil, F. (2014). *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging*. Hentet fra <http://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>
- Americana Music Association. (dato ikke tilgjengelig). *Americana Music Association – Who We Are*. Hentet 17.04.2016, fra <http://americanamusic.org/node/494>
- Askerøi, E. (2013). *Reading Pop Production: Sonic Markers and Musikal Identity*. (Doktorgradsavhandling, Universitetet i Agder) Hentet fra <http://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/138571>
- Beaudoin, J. (2012, 22.02). Americana May Be Country, But Country Is Rarely Americana. Hentet 22.01.2016, fra <http://www.popmatters.com/column/154660-americana-may-be-country-but-country-is-not-americana/P1/>
- Bergan, J. V. (2011). Populærmusikk. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/populærmusikk> (18.01.2016)
- Bergh, J. (2009a). Populærmelodi. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/standardmelodi> (21.04.2016)
- Bergh, J. (2009b). Sixpence. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/Sixpence> (15.04.2016)
- Blokhus, Y & Molde, A. (2004). *Wow! Populærmusikkens historie. 2.utgave*. Oslo: Universitetsforlaget
- DeWitt, M. F. (Red.) (2011). *Roots Music* Farnham: Ashgate
- Dybo, T. (2013) *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Akademia Forlag
- Feline, B. (2000). Romancing the Folk. I M. F. DeWitt (Red.). *Roots Music*. Farnham: Ashgate
- Fornäs, J. (1995). The Future of Rock: Discourses That Struggle to Define a Genre. I S. Frith. (Red.) *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. (s. 393-411) London & New York: Routledge
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Frith, S. (Red.) (2004). *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London & New York: Routledge
- Glas, S. (2015) Radioheads OK Computer: Virkemidler i tekst og musikk som forsterker et budskap om fremmedgjøring. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Agder). S. Glas, Kristiansand
- Grammy Awards (2016) *Grammy Awards: Voting Process*. Hentet 17.04.2016 fra <https://www.grammy.org/recording-academy/awards/grammy-awards-voting-process>
- Jacobsen, D. I. (2000). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Kristiansand: Høyskoleforlaget
- Kjellberg, E, Silen, L. & Stenkvist, L. (1980). Sound. I *Cappelen musikkleksikon* (bind 6, s.114.). Oslo: Cappelen forlag
- Merriam-Webster. (dato ikke tilgjengelig). *Americana*. Hentet 15.03.2016, fra <http://www.merriam-webster.com/dictionary/americana>
- Moore, A. F. (2001a). *Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre*. Music & Letters, Vol. 82 (3) (s. 432-442) Oxford: Oxford University Press
- Moore, A. F. (2001b). *Rock: The Primary Text – Developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate Publishing
- Nilsen, J. I. (2012) Kvintoler som grunnleggende underdeling. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Agder). J. I. Nilsen, (ikke nevnt sted)
- Perricone, J. (2000). *Melody in Songwriting: Tools And Techniques For Writing Hit Songs* Hentet fra <https://itunes.apple.com/us/book/melody-in-songwriting/id595719649?mt=11>

- Polanyi, M. (2000). *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus
- Rake, P. (2014). Arrangering av koringer: En studie av populærmusikalske backingvokalarrangeringsteknikker. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Agder). P. Rake, Kristiansand
- Rasmussen, B. (1999). *De afroamerikanske musikkstilartene*. Upublisert lærebok
- Rennemo, A. J. (2011). *Bass ut av Boksen: En studie omkring elbassen i en multifunksjonell rolle*. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Agder). A. J. Rennemo, Kristiansand
- Russonello, G. (2013, 01.08). Why Is a Music Genre Called "Americana" So Overwhelmingly White and Male?. Hentet 21.01.2016, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/08/why-is-a-music-genre-called-americana-so-overwhelmingly-white-and-male/278267/>
- Schwarz, D, Kassabian, A, & Siegel, L. (Red.). (1997). *Keeping Score*. Charlottesville & London: University Press of Virginia
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, New Hampshire: University Press of New England
- Sweers, B. (2005). *Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music* New York: Oxford University Press
- Tagg, P. (1982). *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Popular Music, 2. (s. 37-67) New York: Cambridge University Press
- Tønnsberg, K. (2007). Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder. (Doktorgradsavhandling). Norges musikkhøgskole, Oslo
- Wadel, C. (2006) *Forskning i egne erfaringer*. Flekkefjord: SEEK
- Walser, R (2003). Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances. I A. F. Moore (Red.), *Analysing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press
- Winkler, P. (1997). Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription. I D. Schwarz, A. Kassabian & L. Siegel (Red.), *Keeping Score*. Charlottesville & London: University Press of Virginia

Diskografi:

- Cash, R. (2014). *The River & The Thread* [CD]. New York: Blue Note
- Harris, E & Crowell, R. (2013). *Old Yellow Moon* [CD]. New York: Nonesuch Records
- Helm, L. (2009). *Electric Dirt* [CD]. New York: Vanguard Records.
- Helm, L. (2011). *Ramble at the Ryman* [CD]. New York: Vanguard Records
- Isbell, J (2015). *Something More Than Free* [CD]. Nashville: Southeastern Records
- Raitt, B. (2012). *Slipstream* [CD]. Los Angeles: Redwing Records
- Staples, M. (2010). *You're Not Alone* [CD]. Los Angeles: ANTI- Records.

VEDLEGG

Vedlegg 1 har blitt sendt inn som vedlegg.