

Musikvideoen som musikalsk struktur

Lisbeth Ihlemann:

"The visual counterpart of the pleasure-of-the-same is, in fact, the pleasure-of-the-similar."
(Simon Frith¹).

Jeg vil i denne artikel tage udgangspunkt samme sted som Simon Frith i ovenstående citat, nemlig i at forholdet mellem musik og billede i musikvideoen kan beskrives som en slags mimesis. Hermed mener jeg, at billederne 'mimer' musikkens betydningsdannelse, for så vidt som det overhovedet kan forekomme mellem to så væsensforskellige medier som musik og billeder.

Hvad interesserer mig særligt er, hvorvidt vi kan tale om strukturelle ligheder mellem musikkens og billedernes betydningsprocesser. Således beskæftiger jeg mig først og fremmest med, hvordan videoens indhold eller betydning dannes – hvilket dog er utænkeligt uden samtidig at afdække hvad videoens musik og billeder handler om.

Idet jeg fokuserer på struktur, hentyder jeg til Richard Middletons antagelser om primær og sekundær betydningsdannelse ("primary and secondary signification")². Struktur hører hjemme på det betydningsniveau Middleton kalder primært. Musikkens primære betydningsdannelse hænger først og fremmest sammen med musikkens struktur, form og udtryk. Middleton udtrykker det således:

"... content is defined through its structure, which is closely tied to the syntactic form; conversely, whatever might fill this structure is left blank, or ambiguous, or undeciphered." (Middleton 1990:222).

Middleton er især optaget af de horisontale strukturer, og han argumenterer for, at populærmusiks forløbsstruktur kan inddeles i tre ho-

1. I artiklen Making Sense of Video (in *Music for Pleasure*, Polity Press 1988), side 219.
2. Richard Middleton *Studying Popular Music* (Open University Press 1990), side 220ff.

vedgrupper, som han kalder hhv. narrativ, lyrisk og episk (1990:216ff). Disse kategorier eksisterer dog ikke i et 'rent' stadium, men vil i den konkrete musikalske verden altid være blandede.

En narrativ musikalsk forløbsstruktur er fremadrettet, lineær med tydelig closure (forløsende slutning), og dens modsætning er den episke kategori, der er repetitiv, cirkulær og i princippet uendelig. Den lyriske kategori ligger midt imellem disse to og er karakteriseret ved en todelt og symmetrisk åben/lukket struktur, d.v.s. at der både er tale om bevægelse og venden tilbage (gentagelse)³.

Musikalsk narrativitet

Det er tilsyneladende svært at komme uden om en grundigere diskussion af musik og narrativitet, selvom det kan være problematisk at tale om fortælling i forbindelse med musikvideoen.

Men ét er at tale om fortælling i forbindelse med de visuelle medier, der forløber i tid (skuespil, film, ballet etc.), hvor der er en historisk tradition for at koble musik med en visuel fortælling. Noget andet er at antage, at musik i sig kan bære en fortælling eller opvise narrative træk på det strukturelle niveau.

Peter Larsen knytter i artiklen *Musik og moderne billedfiktioner*⁴ ligesom Middleton narrativitet til fremadrettet forløb i tid. Larsen definerer fortælling på følgende måde, idet han tager udgangspunkt i narratologen Claude Bremond's definition:

“en diskurs, som integrerer en følge af begivenheder, udstyret med menneskelig interesse, inden for én og samme handlingsenhed.” (P. Larsen 1988:43)

Musikken kan ikke 'vise' mennesker, menneskelige handlinger og begivenheder, der måtte udspringe af denne ageren. Holder vi os tæt til

3. Man kan sætte spørgsmålstegn ved, om kategoriernes betegnelser er særlig velvalgte. F.eks vil man almindeligvis forbinde begrebet episk/epik med en fremadrettet bevægelse, hvor Middleton karakteriserer den som cirkulær. Alf Björnberg foreslår, at man istedet for disse betegnelser bruger de geometriske metaforer, som Middleton antyder: nemlig lineær for narrativ, cirkulær for episk og elliptisk for lyrisk (Alf Björnberg: *Popular Music Form as Narrative Process*. In *Ljudbilder No. 1*, Göteborg 1992, side 5).

4. *Kultur og Klasse*, nr. 60, 1988.

denne definition, kan vi ikke finde fortællinger i musik. Men går vi ned under denne "antropomorfe overflade-struktur", finder vi "fortællingens formelle struktur" (P. Larsen 1988a:44).

Den formelle struktur beskrives af Larsen som en kæde af begivenheder ordnet i forhold til en bestemt kronologi. I musik kunne denne kæde af begivenheder f.eks. være en sonatesats, hvor lytteren i ekspositionsdelen præsenteres for de narrative agenter (temaerne) og deres potentielle forskelligheder. I gennemføringsdelen transformeres disse agenter gennem, hvad kan betegnes som en bearbejdelse af konflikter. Slutteligt 'løses' disse konflikter i repressen, hvor vi efter gennemføringsdelens turbulens kan genfinde roen i ny, forklaret tilstand. Således kan sonatesatsens musikalske udvikling beskrives som en narrativ kurve, hvor forløbet er præsentation-konflikt-forløsning eller endnu enklere, hjem-ud-hjem.

Denne narrative struktur-kurve er universel og gælder for størstedelen af de forløbsorienterede kunstarter, der ordner sig som en fortælling. Derfor kan både Middleton og Larsen påstå, at på det strukturelle niveau kan musik være analog med, kan opvise en lighed med f.eks. filmbilleders forløb.

Alf Björnberg tager i artiklerne *Popular Music Form as Narrative Process* og *Strukturrelationer mellan musik och bilder i musikvideo*⁵ afsæt i Middletons kategorisering og uddyber yderligere spørgsmålet om narrativitet, idet han relaterer begrebet til populærmusik. Björnberg opstiller ni "analytiske dimensioner", som kan belyse karakteristiske form/struktur-elementer i populærmusik og dermed afdække de syntaktiske kategorier narrativ, lyrisk eller episk.

I de første to dimensioner rettes opmærksomheden primært mod analysen af form. De er: 1) "diskursiv repetition/sangtekstens struktur/funktion", som sigter på at fastsætte formdelene (vers, omkvæd, mellemspil o.s.v.). 2) "afgrænsning", hvor der ses på hvilke musikalske dimensioner, der forandres fra formdel til formdel.

Dimensionerne 3, 4, 5 og 6 går derimod også på det strukturelle⁶: 3) "symmetri", hvor afvigelser fra den implicite norm om todelt opbygning markeres. 4) "musematisk repetition", et begreb fra Middleton (1990:269), som henviser til graden af gentagelse af mindre enheder. 5) "retningsvirkning", hvor harmonik og tonalitet undersøges med hen-

5. In *Col-Legno-1*, 1993.

6. At skelne skarpt mellem form og struktur er egentlig ikke muligt. Det kan dog være givtigt at skelne mellem, hvad der angår musikkens forskellige dele (form), og hvad som angår musikkens opbygning i det hele taget.

blik på fremadrettet bevægelse. 6) "motorisk flow", der handler om akkompagnementet/backingen og forandringer i dets 'kvalitet'.

De sidste tre dimensioner beskriver processer, som i og for sig ikke kun angår form og struktur. De indgår i denne diskussion af forløbsstruktur og narrativitet, fordi de har indflydelse på oplevelsen af kontinuerlig struktur gennem forandringer i disse dimensioner. Det er 7) "dynamik", 8) "soundprocesser" og 9) "individualitets-prædominansfaktor (IPF)". Hvor punkt 7 og 8 mere eller mindre giver sig selv, kræver punkt 9 videre forklaring. Individualitets-prædominansfaktoren i et nummer sigter på at undersøge individualitetskvaliteter ved at udregne forholdet mellem vokal melodi og akkompagnement.

På baggrund af disse overvejelser kan Björnberg opstille en slags skematik over de tre kategorier narrativ, lyrisk og episk. Den er, med alle de forbehold man kan og skal nære over for sådanne generaliseringer, overskuelig og giver et hurtigt overblik over, hvordan vi kan forstå Middletons syntaktiske kategorier:

	<i>Narrative/linear</i>	<i>Lyrical/elliptical</i>	<i>Epic/circular</i>
<i>Discursive repetition</i>	some	yes	no
<i>Demarcation</i>	varying	distinct	indistinct
<i>Symmetry</i>	low	high	high
<i>Musematic repetition</i>	no	some	yes
<i>Directionality</i>	high	varying	low
<i>Motorial flow</i>	varying	relatively constant	constant
<i>Sound Processes</i>	short-term	long-term	long-term
<i>IPF</i>	high	high	low

(Björnberg 1992:11)

Man vil bemærke, at i hver dimension er graden af forandring en afgørende faktor for, hvilken kategori musikken vil blive placeret i. Reglen er, at jo flere forandringer jo højere er graden af narrativitet, og omvendt, jo flere gentagelser jo lavere er graden af narrativitet⁷. Det vil sige, at hos både Larsen, Middleton og Björnberg lægges der op til, at musikkens narrativitet for det første skal begribes på det strukturelle niveau, og at den for det andet beskriver en struktur, som er fremadrettet med et vist mål af udvikling og forandring.

7. Björnberg nævner, at også andre faktorer end form og struktur kan spille ind på oplevelsen af narrativitet. F.eks. kan en harmonik, der ikke tilbyder funktionsharmonisk opløsning (= forløsning) opleves som statisk, ikke fremadskridende.

Ser vi på rockmusikken, er det generelt vanskeligt at finde narrative strukturer, fordi rockmusikken er additivt opbygget af gentagne fraser, der netop ikke forandrer sig nummeret igennem. Björnberg mener, at den dominerende kategori i dagens rockmusik er den lyriske (Björnberg 1992:7). Dette begrundes han med argumenter om form, nemlig den udbredte brug af symmetriske strukturer og en opbygning, hvor velafgrænsede formdele gentages⁸.

Den lyriske og episke kategori er ovenfor blevet beskrevet på en værdiladet måde, som en negation af musikalsk udvikling og forandring. Vil vi beskrive dem mere neutralt, kan vi diskutere problematikken i termer af ligheder og forskelle (Middleton 1990:216). I musik med en overvejende narrativ struktur vil vi finde en høj grad af forskel, som forløbet skrider frem. Den episke kategori vil derimod være kendetegnet ved at være en følge af ligheder, med andre ord struktureret med den musikalske gentagelse som princip. Den lyriske vil ikke opvise samme grad af lighed som den episke, idet vi her f.eks. vil finde tydelige afgrænsninger mellem formdele. På den anden side er gentagelsen også i denne kategori en forholdsvis prominent faktor.

Alt tyder på, at den musikalske gentagelse har en central plads i opbygningen af populærmusikalsk struktur, hvadenten den er lyrisk eller episk domineret. Det vil jeg gå dybere ind i ved se nærmere på begrebet ækvivalens.

Ækvivalens og musikalsk gentagelse

Middleton mener, at ækvivalensbegrebet er helt centralt i den strukturelle analyse. Dette begreb har han hentet fra den belgiske musikforsker Nicolas Ruwets paradigmatisk analyse⁹, som igen henter inspiration i sprogforskeren Roman Jakobsons teorier.

Hos Jakobson (og før ham hos den danske lingvist Louis Hjelmslev) opfattes sproget som bestående af to dimensioner, den paradigmatisk og den syntagmatisk. Den paradigmatisk dimension kan forstås som

-
8. Dette sidste karakteristika kalder Björnberg strofisk, hvilket efter min mening strider mod musikvidenskabelig praksis, hvor strofisk almindeligvis betegner en formtype med kun et led.
 9. Ruwet udviklede denne metode i 1960'erne. Middleton henviser dog primært til en oversættelse fra 1987: *Methods of Analysis in Musicology*, in *Music Analysis*, 6:1-2. (oprindeligt: *Méthodes d'analyse en musicologie*, 1966).

sprogets lodrette akse, og den syntagmatiske dimension som sprogets vandrette akse.

En sproglig skabelsesproces (d.v.s. skrift eller tale) langs den syntagmatiske akse former sig som en kombinationsproces af de sproglige elementer i 'logiske' sætningsforløb (grundled, udsagnsled, genstandsled o.s.v.). Det er sprogsammenstillinger, der kendetegner såvel vores talesprog som langt den overvejende del af skriftsproget.

På den paradigmatiske akse er de sproglige elementer ordnet i systemer, f.eks. efter grammatisk kategori (navneord, udsagnsord etc). En sproglig proces langs den paradigmatiske akse former sig i første omgang ikke via kombination, men som en udvælgelse af forskellige sproglige elementer på baggrund af lighed (f.eks. sol-glimt-spejl). Lyrik er et eksempel på en paradigmatiske sprogbrug.

Men også i lyrikken sker en form for kombination af ord. I følge Jakobson sker der det, at lighedsprincippet forskydes fra den paradigmatiske udvælgelsesakse til den syntagmatiske kombinationsakse. Vi får med andre ord en følge af ligheder¹⁰.

Netop med følgen-af-ligheder er det, ifølge Ruwet og Middleton, muligt at drage paralleller mellem musik og lyrik. Richard Middleton skriver om musik:

“...it is safe to say that music *privileges* the pole of equivalence; and it is reasonable to suggest that for most styles of *popular* music this is even more the case.” (Middleton 1990:215)

Dette ækvivalensbegreb kan (og skal) forstås som et andet og måske mere specifikt udtryk for følgen-af-lighed. Ækvi-valens betyder egentlig samme-værdi, og den mest ekstreme form for samme-værdi er naturligtvis gentagelsen.

Ruwets paradigmatiske analyse sigter mod at undersøge og diskutere musikkens struktur, dens formale opbygning ned til de mindste enheder, og netop gentagelsen er hjørnестenen i et sådant opdelings- eller segmenteringsarbejde. Med denne metode kan man foretage en strukturel, opdelende analyse udelukkende på basis af gentagelsen og uden overhovedet at henvise til musikkens betydning. Et problem i den forbindelse kan være, hvilket kriterium (melodik, rytmik etc) man vælger som grundlag for analysen. Segmenteringen kan nemlig falde for-

10. Der er i virkeligheden tale om grader af lighed, hvilket i sig også implicerer grader af forskel.

skelligt ud alt efter hvilket kriterium, man måtte vælge. Og det er naturligvis mindre heldigt set ud fra en betragtning om, at analysen skal kunne være helt objektiv¹¹.

Ruwet tager ikke kun den eksakte gentagelse i betragtning, men også variationer, transformationer etc. Det rejser spørgsmålet om 'afstand'. Hvor langt væk må et givet segment varieres eller transformeres, før det ikke længere er en variation, men et nyt segment, en ny enhed, en kontrast? Dette spørgsmål har direkte forbindelse til diskussionen om lighed-forskel og har dermed også relevans for den konkrete brug af Middletons kategorier.

I forbindelse med teorien om ækvivalens er det nu ikke segmenteringen, der interesserer mig. Det er almindeligvis hverken nogen særlig vanskelig eller særlig interessant beskæftigelse i forbindelse med rockmusik. Derimod er jeg optaget af gentagelsens prominente status i populærmusik og specielt i rock. Middleton skriver:

“... repetition, variation, similarity, association are everywhere.”
(Middleton 1990:215)

Det er klart, at konkrete musikalske manifestationer som gentagelsen (hvilket inkluderer variationer, transformationer etc.) også indebærer et betydningspotentiale. Mit formål med at inddrage ækvivalens-begrebet bliver da tofoldigt. Jeg vil for det første diskutere, hvorvidt det er muligt at tale om samme strukturering måde for billedet, om ækvivalens-princippet også gælder for det visuelle. Jeg vil dernæst forsøge at koble en betydningsmæssig dimension til ækvivalensteorien i en efterfølgende analyse.

Ækvivalens og videobilleder

“The taken-for-granted ‘rightness’ of repeated harmonic tension and release does not have an obvious narrative equivalent (...) the TV version of a tape loop, an exact repeated image, soon seems dull. The visual counterpart of the pleasure-of-the-same is, in fact, the pleasure-of-the-similar.” (Frith 1988b:219)

11. Objektiv-subjektiv diskussionen i forbindelse med analyse har jeg berørt i artiklen: Roll over Beethoven – om analyse af rockmusik. In *Cæcilia 1*, 1991.

Simon Frith har her taget udgangspunkt i, at forholdet mellem musik og billede er en slags mimesis, hvor billederne så at sige 'mimer' musikkens betydningsdannelse, for så vidt som det overhovedet kan lade sig gøre mellem to så væsensforskellige medier som musik og billeder. Det er desuden bemærkelsesværdigt, at han faktisk anvender termen 'equivalent', omend han sandsynligvis er uafvidende om, at han dermed hentyder til Ruwets teorier.

Den musikalske gentagelse kan ikke visualiseres direkte, mener Frith, derfor benytter videomagerne sig af en omskrivning, en parafase af gentagelsen, hvor det-samme bliver til det-som-ligner. Her er vi stadig indenfor rammerne af ækvivalens-begrebet, hvor der jo tillades en vis variation.

Et billedforløb bygget op efter dette ligheds- eller ækvivalensprincip vil sandsynligvis indeholde en meget svag eller slet ingen narrativ organisering. Der vil altså ikke blive lagt vægt på at differentiere eksakt mellem figurer, steder og hændelser. Det betyder, at fokus flytter sig til det lokale, til øjeblikkets her-og-nu. Billedernes 'løse' strukturering har altså muligvis rødder andre steder end i en postmodernistisk fortællingens bortsvinden, nemlig i musikkens struktur.

Alf Björnberg opstiller i *Strukturrelationer mellan musik och bilder i musikvideo* en tese, der tager udgangspunkt i, at den lyriske kategori dominerer rockmusikken idag. Han foretrækker dog, som nævnt førhen, at kalde kategorien elliptisk:

"En utgångshypotes som ligger till grund för mina analyser är att musikvideons visuella strukturer generellt set bestäms av, och återspeglar, den populärmusikaliska syntaxens elliptiska (d v s icke-linjära) beskaffenhet och musikaliska denotationers polysemiska karaktär, d v s musikens 'betingade referentialitet'" (Björnberg 1993:221)

Med udtrykkene 'polysemisk karakter' og 'betinget referentialitet' hentyder Björnberg til problematikken omkring musikkens betydningsdannelse, hvor den ikke som sproget har henvisningskarakter, men derimod et åbent betydningsfelt.

Når Björnberg vælger at påpege, at musikkens generelle lyriske karakter genspejles som strukturingsprincip i billedet, skal vi være opmærksomme på, at det netop er en generel betragtning. Det betyder nemlig ikke, at vi kan opstille en lovmæssighed om, at eksempelvis et narrativt musikalsk formforløb giver et narrativt billedforløb, et episk

musikalsk forløb en episk billedstrukturering o.s.v. Omend det faktisk forholder sig sådan i det følgende eksempel, så findes der mange eksempler på det modsatte.

Som ankerpunkt for mine diskussioner har jeg valgt at analysere videoen *It Will Make me Crazy* med Felix¹², og jeg vil forsøge at belyse, hvordan videoen er konstrueret, hvilket princip som er styrende for musik, for billeder og mellem musik og billeder. Forbundet hermed er en undersøgelse af betydningsdannelsen i videoen og af dens tematik i forbindelse med techno-kulturen.

It Will Make me Crazy

It Will Make me Crazy hører stilistisk set hjemme i techno. Techno- og house-kulturerne er primært dansekulturer. Man mødes dog ikke til en koncert, men til et 'rave', hvor der danses hele natten. Et rave foregår almindeligvis i forladte fabriksbygninger, kældre eller bunkers, og her danses ikke til levende musik, men til DJ'ernes mixning. Her er ingen rockstjerner, de dansende er selv stjernerne. Dansen fører til 'trance', til ekstasen, og kan på den måde beskrives som et ritual:

"Pulsen, groovet holder ravet igang. Det er nærmest en rituel dans. Den står i kontrast til dagligdagen, idet den bringer danserne udover den strukturerede hverdag, ind i et univers af uendelighed." (C.R. Larsen, 1992:281)

Det uendelige univers skabes først og fremmest af musikken, hvor det ene groove¹³ mixes over i det næste, således at musikstrømmen aldrig standser.

Technomusikken er karakteriseret ved den meget hårde, maskinelle og syntetiske lyd og et ubønhørligt, næsten march-agtigt beat. Alle lyde er frembragt ad ren elektronisk vej eller er samplede¹⁴. Der er som regel

12. Nummeret findes på cd'en *No.1*, udgivet i foråret 1993 på pladeselskabet *De Construction* (under BMG-Ariola).

13. Man kan tale om grooves i de fleste rockstilarter, men begrebet er særlig knyttet til de nye 'dance'-stilarter, hvorunder også techno hører. Groove er faktisk et nøgleord i dance-musikken, og optræder tit i titler og tekster. F.eks i Deee-lite nummeret *Groove is in the Heart*.

14. Her er den europæiske computermusik og electro'en fra sidst i halvfjerdserne/beg. af firserne yndede objekter og inspirationskilder.

Felix

It Will Make me Crazy

Bas 1:

Musical notation for Bas 1: A single staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Bas 2:

Musical notation for Bas 2: A single staff in bass clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Keyboard (efterslagsfigur):

Musical notation for Keyboard (efterslagsfigur): A single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The notation shows a series of eighth notes with downward-pointing arrows, indicating a descending arpeggiated figure. It ends with a double bar line and repeat dots.

Bas 3:

Musical notation for Bas 3: A single staff in bass clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes with rests, ending with a double bar line and repeat dots.

Bas 4:

Musical notation for Bas 4: A single staff in bass clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Keyboard arpeggio:

Musical notation for Keyboard arpeggio: A single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The notation shows a series of eighth notes with downward-pointing arrows, indicating an arpeggiated figure. It ends with a double bar line and repeat dots.

'Koklokke':

Musical notation for 'Koklokke': A single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The notation shows a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a rhythmic pattern. It ends with a double bar line and repeat dots.

Hookline:

Musical notation for Hookline: A single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. It ends with a double bar line and repeat dots.

Lang tone:

Musical notation for Lang tone: A single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The notation shows a long note with a slur underneath, indicating a long tone. It ends with a double bar line and repeat dots.

Nonsensfrase:

Musical notation for Nonsensfrase: A single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The notation shows a series of eighth notes with downward-pointing arrows, indicating a nonsensical phrase. It ends with a double bar line and repeat dots.

Trommer:

Musical notation for Trommer: A single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The notation shows a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a drum pattern. It ends with a double bar line and repeat dots.

Tamborin:

Musical notation for Tamborin: A single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The notation shows a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a tambourine pattern. It ends with a double bar line and repeat dots.

ikke ret meget vokal på numrene. Den smule, der måtte være, er ofte elektronisk bearbejdet med forkærlighed for science-fictionagtige lyde.

It Will Make me Crazy bevæger sig indenfor dette univers, og det udtrykkes meget præcist i titlen, der samtidig er det eneste tekststykke i nummeret. Det handler om at slippe sig selv, gå amok i dansen, at lade "it" – the groove – få overtaget.

Musikken

It Will Make me Crazy er techno med mange af de karakteristika, som er nævnt ovenfor. Dog må nummeret siges at høre hjemme i den poppede og mere mainstreamprægede del af techno'en. For det første er musikken overvejende bygget op over gængse popformer (vers-omkvæd), og for det andet er der en del vokal på nummeret. Det er techno, der også vil kunne begå sig udenfor raveparties, f.eks. på et diskotek.

Musikken er computerbaseret, alt er skabt på computer undtagen vokalen, men selv 'hookline'n' er indspillet én gang og bliver brugt som 'loop'. Det vil sige, at komponisten/DJ'en/produceren råder over en række lydspor, der kan mixes i et utal af kombinationer.

Det kan produceren principielt også gøre ved et gammeldags frembragt popnummer, men her begrænses han sandsynligvis af formdelenes harmoniske forløb etc. Udtrykt i andre termer vil man i det 'gammeldags' nummer således være bundet op på nogle bestemte horisontale forløbsstrukturer, hvor det ene ikke uden videre kan byttes ud med det andet.

Ser vi på *It Will Make me Crazy* er denne forskel mellem formdelene næsten forsvundet. Her er i højere grad tale om det frie spil af musikalske elementer hen over formdelenes skillelinjer. Forudsætningen herfor er, at nummeret er bygget op omkring en akkord (F#m), og at vi altså ikke finder harmoniske progressioner eller gængs akkordik.

Til trods for denne tilsyneladende frie kombination er der i virkeligheden et temmelig smalt defineret grundlag (i dette tilfælde inden for F#m) at vælge ud fra, fordi elementerne skal ligne hinanden eller sagt på en anden måde, de skal ækvivalere. Lad os se på, hvordan dette udfolder sig i praksis.

Nummeret er bygget op omkring fire forskellige figurer, der alle har baskarakter. Der arbejdes med to forskellige klangidealer, som jeg har kaldt for hhv. 'tør bas' og 'synthbas'. Synthbasklangen er karakteriseret

ved at være forvrænget, meget syntetisk og anmassende bred. Den 'tørre' bas er derimod reduceret til næsten blot at være anslag og har således ikke megen klangfylde.

Nummerets essentielle groove udgøres af bas 2 (synthbaslyd), sammen med den oktaverede overstemme på efterslagene. Det er en på alle måder maskinel figur i sin betoning af alle ottendedele. Den spilles rytmisk helt lige på slaget.

Den melodiske kernebevægelse i denne figur er cis-a-fis-a. Ser vi på alle fire basfigurer ud fra et melodisk ækvivalenskriterium, kan vi bemærke, at denne bevægelse er kendetegnende for alle fire basfigurer. Her er to mindre betydende undtagelser: for det første at bas 3 kun bruger første halvdel (cis-a) af bevægelsen. For det andet at det afsluttende fis-a for bas 1 og 4 vedkommende er oktaveret op. Her er altså tale om høj grad af ækvivalens.

Skal vi bruge disse konstateringer til noget i segmenterings-øjemed, kan vi konkludere, at på ét niveau er dette nummers byggesten de to takter med den melodiske bevægelse cis-a-fis-a. Går vi længere ned i niveau, kan vi muligvis reducere bevægelsen til ét terts-interval (cis-a), idet bevægelsen fis-a kan opfattes som en omvendning, og dermed en variant.

Vælger vi et andet udgangspunkt end melodisk bevægelse, nemlig rytmisk bevægelse, er basfigurerne ikke så ens. Bas 2 og bas 3 (der begge er synthbasser) markerer betonet tid, ovenikøbet et-slaget, mens bas 1 og bas 4 er synkoperede.

Bas 1 optræder kun én gang, nemlig de første fire takter af nummeret, med den lille finesse, at modtageren på det tidspunkt uvægerligt vil opfatte den som markerende betonet tid.

Bas 1 som den høres:



Bas 1 som den er:



Ser vi på bas 1 og 4, handler det om grader af divergens (ækvivalensens modsætning). De adskiller sig både klangligt og rytmisk fra 2 og 3, men

absolut ikke melodisk og tonalt. Graden af divergens betyder, at basstemmerne indgår som konstituerende element i formopdelingen (hvilket jeg uddyber senere).

Graden af ækvivalens gør, at basserne kan afspilles samtidig. Det sker en del steder, hvor de forskellige basstemmer skrues op og ned i volumen, snarere end at de erstatter hinanden.

It Will Make me Crazy består, som vi har set, hele vejen igennem af to-taktsfraser. Denne strenge metriske opbygning følges til punkt og prikke, således at der ikke et eneste sted i nummeret forekommer afvigelser fra denne to-plus-to struktur. De fire breaks, som forekommer i nummeret, er alle af en takts varighed og ligger altid i 'enden' af en fi-retaktsperiode.

Jeg har allerede nævnt, at nummeret har en form for opdeling i en traditionel vers/omkvæds-struktur, og at basstemmerne er en af de konstituerende faktorer i den henseende. Men jeg har også omtalt, at grænserne mellem formdelene er opblødte. Således kan vi se, at 'vers' og omkvæd stort set er identiske, bortset fra tilstedeværelsen af vokal. Det stykke, som almindeligvis ville have vers-funktion qua sin placering i tidsforløbet, har ingen vokal, hvorfor jeg har valgt at kalde det A-stykke istedet for vers. Her er det altså fraværet af vokal og ikke basstemmen, der er den afgørende faktor, hvorimod bassen er determinerende i forhold til B-stykket og mellemspil.

Som allerede nævnt er nummerets harmoniske grundlag en F#m akkord, og det præger musikken i en sådan grad, at der ikke forekommer ret mange andre toner end de tre akkordtoner. I de fleste figurer favoriseres især kvinten cis. Cis er central- og udgangstone i alle basfigurer og i synthesizestemmerne (bortset fra arpeggio-figuren), samt for 'koklokke'-figuren. Ligeledes er cis kernetone i det vokale foredrag, i såvel hookline og den lange ah-tone som i de vokale improvisationer.

Undtagelser fra akkordtonerne findes i 'space'-figuren, der spænder over en F#m-pentaton skala og i vokalen.

Opsummerende kan vi konstatere, at *It Will Make me Crazy* efter Middleton's typologi vil placere sig et sted mellem det lyriske og det episke. På den ene side holder nummeret sig indenfor 'lex pop' og fastholder vers/omkvædsstrukturen. På den anden side er der, med gentagelsens prominente position, en stærk tendens til at kontrasterne udjævnes, og at de forskellige elementer ligestilles. Det betyder, at fokus flyttes fra det horisontale forløb over i en favorisering af øjeblikket.

Billederne

Der er ikke tale om nogen som helst form for fortælling i *It Will Make me Crazy*. Derfor vil det ikke give nogen mening at redegøre for billedforløbet, sådan som det fremtræder i videoens tidsforløb. Istedet vil jeg beskrive videoens forskellige scenarier, rum og aktører.

Der optræder groft set to billedtyper i *It Will Make me Crazy*. Disse typer kan så igen underdeles i undertyper. Den første er billeder med hvid baggrund (herefter kaldet de hvide billeder), hvor vi enten ser: a) to eller tre personer danse (en kvinde og en eller to mænd), eller b) en dansende læderklædt kvinde. Kameravinklen er her altid frøperspektiv. Endvidere er der minimale forandringer i billedbeskæring, kornethed, blå- eller bruntoning samt lysætning.

Den anden billedtype er nogle ret mørke billeder, som foregår i en slags kælder. Disse billeder, som dominerer videoen, er oftest blåtonede (i varieret grad), men kan også være bruntonede.

Der er i *It Will Make me Crazy* ikke tale om egentlige personer. Vi får ingen som helst form for viden om eller karakteristik af de optrædende. De forbliver anonyme for os.

Den kvindelige 'forsanger' er den figur i videoen, som kommer tættest på at fremstille en slags personlighed, og det betyder, at hun bliver et holde- eller identifikationspunkt for modtageren. Ikke desto mindre optræder hun i tre forskellige udgaver, som jeg har kaldt for hhv. 'læderkvinden', 'korsetkvinden' og 'Hollywoodkvinden'. Læderkvinden er naturligvis klædt i stramt lædertøj, hun har afrofletninger, knæ- og albuebeskyttere, samt i de hvide billeder et slags visir over hovedet.

Korsetkvinden kan være svær at skelne fra læderkvinden, da deres kostumer minder om hinanden, og begge er helt i sort. Korsetkvinden er iført et ærmeløst trikot, sorte nylonstrømper og et stramt korset. Senere i videoen har hun også en pels på. Hollywoodkvinden er samme kvinde, nu iført hvidt tøj, med opsat frisure, make-up og kostume i glamourstil. Hun ses enten i brystbillede eller med close-up på en detalje af hendes ansigt.

Udover sangeren (i sine forskellige 'roller') optræder fire dansere: en kvinde og tre mænd. Kvinden er tatoveret eller malet i ansigtet (herefter benævnes hun 'tato-kvinde'). I de hvide billeder har hun løst-hængende hår, i kældbillederne opsat, hvorfor man ved de første gennemsyn ikke opdager, at der tale om det samme person.

Af de tre mandlige dansere er de to sorte og den sidste hvid. Den ene sorte mand er skaldet og meget muskuløs. Han er den af de mand-

lige dansere, der ses oftest: han optræder både i de hvide billeder og i kælderinteriøret. I sidstnævnte til tider med et slør over hovedet. Den anden sorte danser ses kun sporadisk, og tit kun delvist (en arm eller lign).

Den hvide mand optræder i forskellige, ofte lidt bizarre kostumer: iturevne netundertrøjer, med dykkerbriller eller tørklæde for øjet, bar overkrop eller i pels.

Udover at danserne optræder på de hvide billeder og i kælderen er der en tredje type dansebilleder, jeg har kaldt 'pelsdanserne'. Disse billeder er meget svære at fange, da der dels er tale om meget korte klip, dels er gjort en hel del for at 'forvirre' billedet: der er skarpe lysglimt, rykvisse kamerabevægelser (jumpcuts) og uventede kameravinkler. Vi ser to dansere iført pels, en sort kvinde med langt hår (det er tatokvinden) iført hvid pels og den hvide mand iført sort pels og dykkerbriller i panden. Disse billeder foregår angiveligt også i kælderen.

Som det fremgår af ovennævnte, hæfter man sig ikke særligt ved de forskellige danseres karakteristika ved de første gennemsyn. På grund af den hurtige klipning, den generelle rumlige desorientering og kostumeskift bliver det svært at skelne mellem dem.

I videoen optræder endnu en sort mand. Det er ikke muligt at afgøre, om han er en af danserne. Han ses på baggrund af en mur, hvor han står helt stille. En del af hans ansigt og hals er dækket af en tyndt lag hvidt gips eller ler, der kommer til at fungere som en slags maske (herefter 'maskemand').

Et gennemgående træk for aktørerne er, at de ikke er særlig klart definerede. Det vil sige, at man ikke har mulighed for at gøre sig klart, hvem som er hvem, når der f.eks. skiftes roller. Man kan således tale om, at for aktørernes vedkommende fastholdes de allermest elementære forskelle, nemlig kvinde/mand, sort/hvid, men indenfor disse rammer er der en udpræget grad af lighed.

Som ovenfor nævnt er sangeren den person, der fremtræder klarest. Vi er ikke i tvivl om, at her er tale om samme kvinde i forskellige fremtoninger, først og fremmest af den indlysende grund, at der er visuelt fokus på hende. Vi ser hende simpelthen langt hyppigere end de øvrige aktører. For det andet ser vi hende synge, hvilket har en meget væsentlig funktion som identificerende og kontinuitetsskabende faktor¹⁵.

15. Denne funktion fremhæves bl.a. andet hos E. Ann Kaplan (*Rocking around the Clock*, Routledge, 1987:47), og hos Andrew Goodwin (*Dancing in the Distraction Factory*, Routledge, 1993:63)

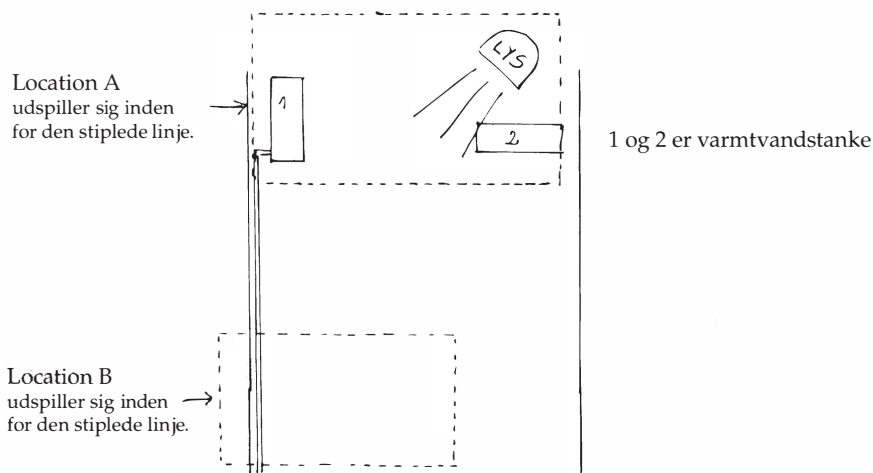
Jeg har allerede antydnet, at vi befinder os i en kælder. Det er en meget stor kælder, måske under et hospital eller en anden offentlig bygning. I denne kælder er der tre locations:

Location A, hvor forskellige aktører ses danse. Vi kan også se to store varmtvandsbeholdere og en masse varmerør (eller lign.).

Location B er en lang bred gang, med en tre-fire rør langs væggen. Som regel er dette læderkvindens domæne. Vi ser hende alene, stå ved rørene og synge, danse eller 'vråde sig'.

Location C er nogle smalle kældergange, som nærmest er krybekældertagte. På denne location optræder ikke andre aktører end korsetkvinden.

Der er i *It Will Make me Crazy* på samme tid en høj grad af rumlighed og rumlig desorientering. De tre locations findes tilsyneladende i samme bygning, som en del af samme kælderkompleks, og giver egentlig ikke anledning til forskellige betydningsdannelser. Men samtidig fremstår der ingen umiddelbar rumlig logik. Først efter mange gennemsyn finder vi ud af, at location A og B forholder sig til hinanden som vist på tegningen nedenfor. Det er ikke muligt at placere location C rumligt i forhold til location A og B.



Her har jeg helt undtaget de hvide billeder, der jo også er en form for location. Står vi i kælderen og ser op på figurerne, der danser oppe i dagslyset? Frøperspektivet og den hvide baggrund, der kunne være det hvide lys (dagslyset?), kan sagtens tolkes i den retning. Videoen giver ikke noget svar på dette spørgsmål, der er frit spil for egen fortolkning.

Et element, der er stærkt medvirkende til denne rumlige desorientering, er de skiftende lysretninger. Selv om det ved nøjere granskning vi-

ser sig, at lyssætningen faktisk er konsistent i forhold til nogle bestemte 'skjulte' billedforløb, vil skiftende lysretninger forvirre vores orientering.

Ved første øjekast fremtræder *It Will Make me Crazy* som en video uden begyndelse, uden narrativ udvikling, uden slutning. Som beskrevet tidligere er der i videoen åbenbare sammenhørende billeder, som hver af de tre hvide billedforløb, billederne med Hollywoodkvinden, med pelsdanserne eller med maskemanden. 'Forløbene' i disse billeder former sig ikke som udviklingsforløb, her er først og fremmest tale om illustration af en stemning.

Men ved nærmere granskning viser der sig blandt de andre billeder (hvilket fortrinsvis er syng- og dansebilleder fra kælderen) at gemme sig billedforløb, hvor der faktisk er en eller anden form for udviklingsforløb. Disse forløb har jeg ovenfor kaldt 'skjulte' forløb, og et par sådanne vil jeg nu skitsere kort.

Jeg vil på dette sted koncentrere mig om en enkelt af videoens aktører¹⁶, korsetkvinden. Der er tale om to forløb, som finder sted på location A og B.

I det første forløb¹⁷ ser vi korsetkvinden komme gående hen ad den brede gang. Først passerer hun den hvide mand (med bar overkrop) og går hen til den skaldede danser, som hun danser lidt med. Derefter går hun videre (vi ser nu begge mænd bag hende) hen til tato-kvinden, som hun begynder at danse med. Endelig ser vi hende på vej tilbage gennem rummet efter at have danset med alle.

Det andet forløb¹⁸ beskriver principielt næsten samme hændelsesforløb med den forskel, at her synger korsetkvinden, og at hun har en pels på, som hun smider undervejs. Men i dette forløb ryger logikken i rækkefølgen, idet korsetkvinden når frem til tato-kvinden, inden vi ser hende passere den hvide mand og den skaldede danser. Logikken er bla. bestemt af, at klippene ikke kan 'byttes tilbage', fordi mime (d.v.s. sangbevægelserne) skal passe til tekstfremførelse og til musikkens fremadskridende forløb.

Disse forløbsskitser er i høj grad en analytisk rekonstruktion. Forløbene er ved gennemsyn af *It Will Make me Crazy* ikke umiddelbart forståelige som forløb. I virkeligheden følger disse klip ikke på hinanden, men er sat ind mellem helt andre klip. Det kan betyde, at man som modtager muligvis fokuserer på nogle helt andre sammenhænge end

16. Et forløb vil oftest være forbundet med en aktørs ageren.

17. Klip 14-23-38-43-45-48-82.

18. Klip 50-84-90-95-101-114.

de gennemgående lineære og f.eks. danner kortere, mere lokale og fremfor alt mere flertydige og åbne sammenhænge¹⁹.

Det har egentlig ikke nogen særlig betydning, hvilket af forløbene man ser, når man ser det. Man kunne lige så godt have set et af de andre forløb. Der er med andre ord ingen tydelig hierakisering billedforløbene imellem. Men det betyder på den anden side ikke, at billederne i forløbet kan komme på et helt vilkårligt tidspunkt, for bevægelser og mime skal jo passe til musik og tekst. Præcis som musikken har en orden, der heller ikke laves om på.

Ligesom musikken i *It Will Make me Crazy* kan anskues som en række lydspor, der bliver mixet på en bestemt måde, kan billederne ses som forskellige spor. Vi kan forestille os, at billedforløbene ligger parallelt i billedmixeren, ligesom alle lydspor ligger parallelt i musikcomputeren og musikmixeren. En vigtig forskel her er naturligvis, at der kun bliver vist et billedspor af gangen, hvorimod vi hører flere lydspor på samme tid.

Billedsiden i *It Will Make me Crazy* er altså karakteriseret ved rumlig desorientering (den ene location ligner den anden), mangel på forløb i gængs forstand (det ene forløb kan erstatte det andet) og svagt definerede bi-aktører (som ikke adskiller sig væsentligt fra hinanden).

Det medfører en øget fokusering på 'øjeblikket', hvilket også betyder, at de stationære billedtyper træder frem. Der er to stationære billedtyper i videoen, nemlig billederne med Hollywood-kvinden og billederne med maskemanden. Begge er billeder med en menneskelig figur i centrum, hvor kameraet stort set ikke bevæger sig²⁰, og hvor der, i hvert tilfælde for Hollywoodkvindens vedkommende, foregår en slags henvendelse til os.

De to billedtyper er også centrale i videoens betydningsdannelse af en anden grund. For omend vi er fortrolig med billedtypen, er disse figurer ikke helt så lette at forstå i videoens kontekst. De fungerer begge som 'visual hook'²¹.

Hollywood-kvinden både er og er ikke en del af scenariet. Vi ved ikke, hvor hun opholder sig, men det er tydeligvis et sted i kælderen. Hun er en helt andet type aktør (divastil) end videoens andre figurer,

19. Hvilket bl.a. Peter Larsen påpeger, er tilfældet i musikvideoerne i artiklen Hinsides Fortællingen (in *Argos*, 1985:35).

20. En billedtype vi er fortrolig med fra mange sammenhænge, f.eks. TV-avisen.

21. Et visual hook er et særligt fascinerende billede, der ofte vises flere gange i videoen. Den vil ofte være drømmeagtig og/eller stærkt symbolladet, og kan på den måde rumme et flertydigt fortolkningspotentiale. Som det ligger i betegnelsen, vil det ofte være the visual hook, der huskes fra videoen.

men samtidig er hun den samme som læderkvinden og korsetkvinden (som er i techno-, kælder- og spacestil). Hun agerer ikke, men samtidig ser vi hende både synge og gøre nogle karakteristiske håndbevægelser, en slags kriblen, der må forstås derhen, at hun er ved at blive 'crazy'.

Denne status i videoen er med til at give hende en slags fortællerposition, hvilket underbygges af billedtypevalget (stationær, direkte henvendelse) og af det faktum, at Hollywoodbillederne oftest dukker op, når der er vokal på lydsporet. Selvom det i virkeligheden langt fra er sådan, at vi ser Hollywood-kvinden mime sangen på det tidspunkt.

Hollywood-kvinden betegner med sin krukke og sofistikerede stil et yderpunkt i *It Will Make me Crazy*, nemlig kunstigheden, det ekstremt civiliserede i negativ betydning, d.v.s. unatur. Dette yderpunkt finder vi igen i musikken, som ovenfor beskrevet og i mange af de stiliserede dansebevægelser (se f.eks. klip 96).

Maskemanden betegner det andet yderpunkt. Han giver, i al sin uudgrundelighed, stærke mindelser om en aktør i primitive stamme-ritualer. Men hvordan hænger de to betydninger sammen – Hollywoodkvindens kunstighed eller musikkens unatur og maskemandens primitivitet? Jeg tror, at det modsatte i disse betydninger medieres i techno-universet, og dermed ophæves de mere eller mindre som modsætning²².

Fascinationen af det primitive ligger bygget ind i nummerets overordnede projekt, at blive 'crazy', at søge ekstasen gennem dans, at blive til det mest enkle og elementære af menneskelige eksistensformer, nemlig blot at være krop.

At søge det ekstatiske via musik og dans er ikke ligefrem nogen ny foreteelse. Men til forskel fra senfirsernes søgen efter autenticitet og oprindelig i ældre former²³, synes der at være flere nye elementer i technoudgaven af ritualen. For det første understregningen af 'unatur' og af konstruktion. Det er en højst nutidig udgave af danseritualen. Her er så godt som ingen reverens for det oprindelige eller det originale (som vi f.eks. kan finde i hip-hop). Udgangspunktet er storbyens mindst idylliske steder (såsom kælderen i denne video). Idealet, hvis et sådant findes, er absolut ikke en tilbagevenden til en eller anden ro-

22. I techno-kulturen kan vi finde denne forunderlige blanding af det ekstremt unaturlige og fascinationen af det primitive flere steder. I foråret/sommeren 93 f.eks. videoer som *Exterminate* med SNAP og *Tribal Dance* med 2 Unlimited.

23. Her tænker jeg på især på afro-amerikanske stilarter som soul, gospel og blues. Men inddragelsen af etnisk musik i rockkulturen kan også ses som et eksempel på denne søgen.

mantiseret naturtilstand, men derimod fremtidens bippende, elektroniske cyberspace²⁴.

En anden forandring er anonymiteten. At møde ekstasen vil på en eller anden måde altid indebære at opgive individualiteten, at være uden subjekt for et stykke tid. Men hvor vi i ældre former har haft rockstjernen som den karismatiske vejviser, er der, som nævnt førhen, ingen 'førere' i techno. Og det kan både opfattes som den ultimative demokratisering og som den ultimative fragmentering.

Ækvivalens og visuel parafrase

Vi har set, hvordan ækvivalensprincippet gør sig gældende for både musikken og billederne i *It Will Make me Crazy*, hvordan der spilles på hårfine balancer mellem gentagelse og forandring, mellem lighed og forskel.

Musikken i *It Will Make me Crazy* er præget af en overordentlig høj grad af gentagelse, hvor nuet favoriseres på bekostning af det lineære forløb. Gentagelsen kan ikke transformeres direkte til billedsiden, derfor bliver "glæden-ved-det-samme" til "glæden-ved-det-der-ligner" (jvnf. Frith-citatet ovenfor). Men videoens billeder tegner på den anden side heller ikke et udviklingsforløb, de er snarere struktureret som musikken, som en række af nuer, hvor skabelse af stemning træder frem foran fortælling.

Når vi har fundet disse strukturelle ligheder mellem musik og billede i *It Will Make me Crazy*, er det nærliggende at antage, at vi også kan tale om ækvivalens mellem disse udtryksmedier. Dette spørgsmål om en mere generel anvendelse af ækvivalensbegrebet er imidlertid vanskeligt at besvare.

Som jeg omtalte ovenfor, kan vi ikke gå ud fra, at billedet altid følger i musikkens struktureringer i hhv. narrativ, lyrisk eller episk retning. Rockmusikkens lyrisk/episke struktureringsformer påvirker billederne, sådan at løsere billedstruktureringer med en høj grad af lighed eller redundans prioriteres.

Jeg opfatter ækvivalens som et meget præcist og konkret begreb, der holder sig tæt til materialet, selvom en vis grad af varians tillades.

24. Cyberspace – computervirkelighed. En (fremtids?)verden, hvor grænserne mellem den 'virkelige' virkelighed og computerens univers er mere eller mindre ophævede. Dette tematiseres iøvrigt i Aerosmith's video *Amazing*, som blev vist på MTV i foråret 1994.

At tale om ækvivalens (samme-værdi) mellem to så væsensforskellige udtryk som musik og billeder kan derimod blive meget abstrakt. Derfor vil jeg foretrække 'visuel parafrase', når vi skal begrebsliggøre forholdet mellem musikvideoens musik og billeder i generelle termer.

Parafrase betyder omskrivning, og der er flere grunde end ovennævnte til, at dette begreb synes mere adækvat til beskrivelse af forholdet mellem musik og billede end ækvivalens. For det første er der i visualiseringen en fortolkende instans på spil, nemlig videoinstruktøren, hvilket synes at indgå i det mere aktive begreb, parafrase-omskrivning. En anden fordel ved visuel parafrase er, at dette begreb sandsynligvis kan anvendes udover det rent strukturelle niveau, som ækvivalens strengt taget forholder sig til.

Det vil sige, at ækvivalens bruges om lighed på et strukturelt niveau indenfor samme udtryksmedium, mens jeg anvender visuel parafrasering som et mere præcist begreb for den proces, der er igang mellem musik og billede.

Gentagelsen og det mytiske

Techno, house og *It Will Make me Crazy* har gentagelsens centrale placering i ritualet tilfælles med de ældre former. Middleton betegner musik, hvor gentagelsen er et meget dominerende element, som cirkulær, tom, mytisk. Jeg vil her gerne gribe fat i den sidste term – det mytiske, som han har lånt fra den franske antropolog Claude Lévi-Strauss.

“Moreover, the important role in music, as in myth, of equivalence and analogy makes it clear why both can be regarded as ‘instruments for the obliteration of time’” (Middleton 1990:223)

Tidens udslettelse, “the obliteration of time”, er en forudsætning for den ekstase, som tematiseres i *It Will Make me Crazy*. I hvert tilfælde hvis vi fortolker tid som en sammenhængende, fremadskridende proces, hvor fortid og fremtid er kvalitativt forskellige fra nuet. Middleton skelner mellem på den ene side 'urets tid', som netop er den fremadskridende, objektive og målelige tid, og på den anden side 'den psyko-fysiologiske tid', som er den oplevede tid (Middleton 1990:223). Den musikalske gentagelse påvirker vores opfattelse af tid, således at vi snarere oplever en synkron totalitet (i den psyko-fysiologiske tidsfor-

nemmelse) fremfor et lineært forløb (i urets tid). Eller med andre ord, tiden opleves som en lang række af nu'er.

Myten er for Lévi-Strauss karakteriseret ved at være frigjort fra de sproglige bindinger, forstået som det konkrete indhold. Således træder fortællingens struktur frem, hvorpå kan hæftes et uendeligt antal af fortællinger. (Klempe disp., Trondheim 1992:297). Det er netop gentagelsen, der befordre denne forskydning af fokus fra indholdet til strukturerne²⁵. Derfor kan man sige, at myten er tom, den er kun struktur.

Myten kan ikke blot sammenlignes med musik (som både Middleton, Klempe og Lévi-Strauss selv gør det), men den korresponderer også med det enkelte individs mentale strukturer. Og da myten består af strukturer og er 'tom', betyder det, ifølge Klempe, at myten eller musikken kan bære det enkelte menneskes livshistorie. Hvilket egentlig er en projektion.

"Myten eller musikken sier noe som den enkelte har alle forutsetninger for å kunne forstå umiddelbart, og det oppleves som om det sies noe om en selv."(Klempe 1992:297)

Her har Klempe fat i en utrolig vigtig pointe, som rummer en meget væsentlig del af forklaringen på popmusikkens enorme gennemslagskraft.

Alt dette kunne også formuleres i termer af åbenhed, såsom åbent værk, åben fortælling, åben betydningsdannelse. Det er formuleringer, der måske i højere grad leder tanken hen på receptions-aspektet og modtagerens rolle i processen. Man på den ene side kan altså antage, at der er en større mulighed for modtagerens medkomposition, når strukturerne er tomme, og det dermed er op til modtageren at 'fylde på' efter lyst og behag. På den anden side kan man med Adorno i baghovedet mene, at når gentagne, standardiserede strukturer bliver dominerende, så 'hører kompositionen for lytteren'²⁶, hvilket vil sige, at lytningen ikke er fri, men på forhånd bundet af konventionerne.

(Denne artikel er et let redigeret kapitel fra min Ph.d. afhandling: *Rockbilleder. En undersøgelse af musikkens funktion og betydning i musikvideoen*. Indleveret og bedømt ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet i 1994).

25. Et eksempel kunne være eventyr, hvor en gængs struktur f.eks. er, at helten skal overvinde tre forskellige farer, eller at han skal prøves tre gange etc.

26. Th Adorno: On Popular Music (in Frith & Goodwin (ed.): *On Record*. Routledge 1990, side 306). Essayet er oprindeligt udgivet/skrevet i 1941.