

# Elvermusik?

En analyse af Björks ‘Hyper-ballad’

AF MORTEN MICHELSEN

## 1. Introduktion

*“Here’s what you know about Björk. She’s tiny, elfin, mad as a rabbit, childish, arty, trendy and Icelandic.” (Bennum 1995)*

Disse ord dukker meget ofte op pressen i forbindelse med den islandske sangerinde Björks navn, og de beskriver konturerne af hendes image ganske rammende. Imaget er blevet opbygget gennem de sidste ca. 10 år gennem udtalelser til og interviews i musikpressen, der har taget det til sig og uddybet det. Desværre har pressen ikke uddybet musikken i samme grad, den omtales kun i generelle vendinger. Men i sidste ende er musikken jo grunden til vores interesse for hende, og jeg tror det vil være givende at undersøge, om eller hvordan musikken rent faktisk understøtter hendes image. Spørgsmålet er, om der er korrespondenser mellem medieimage og musik, eller om der blot er tale om en medieperformance. For at kunne diskutere dette nærmere vil jeg analysere en enkelt sang i detaljer. Som det vil fremgå af det følgende, er Björks image er meget sammensat. Derfor har jeg valgt at analysere et af hendes musikalsk mest eklektiske numre, ‘Hyper-ballad’ fra cd’en *Post*, da der er sandsynlighed for at et sådant nummer virker imagebefordrende.

Analysen falder i tre dele: først redegøres for Björks image, siden analyseres nummeret i detaljer og til sidst diskuteres dets reception. I den musikalske analyse vil jeg diskutere hvert enkelt museum i detaljer samt hvorledes hun skaber musikalsk bevægelse. Analyserne af medieteksterne vil blive koncentreret om at etablere semantiske felter<sup>1</sup> på grundlag af artikler og interviews fra den trykte presse. Målet er at sammenligne musikken med de semantiske felter for at kunne bestemme,

om der er korrespondenser mellem de to. I et appendix findes en pilotundersøgelse, hvor semantiske felter opstillet på baggrund af frie induktionstests diskuteres.

### 1.1. Biografiske bemærkninger

Björk Guðmundsdóttir blev født i Island i 1965 eller 1966<sup>2</sup> og i en alder af 11 år indspillede hun sin første lp. En single fra lp'en – 'Arab Boy', som hun selv havde skrevet – blev et hit i Island. Få år senere blev hun involveret i det islandske punkmiljø, hvor hun sang i forskellige grupper. Blandt dem er den mest velkendte Kukl. I 1986 dannede hun The Sugarcubes sammen med nogle af medlemmerne fra Kukl. The Sugarcubes var en del af et multimedieprojekt, Dårlig Smag A/S, der også beskæftigede sig med udgivelsen af romaner og plader med andre islandske grupper samt organisering af diverse *events*. Gruppen indspillede tre lp'er og fik en vis international succes med singlen 'Birthday' og den efterfølgende lp *Life's too Good*. De turnerede samtidig intensivt i både Europa og USA. The Sugarcubes gik i opløsning i 1992 og Björk fortsatte med en solokarriere.

Allerede mens Björk var med i The Sugarcubes indspillede hun solo lp'en *Gling-Glo*, en plade, der kun indeholdt jazz- og ældre schlagerstandarder. Men i 1993 tog hendes solokarriere voldsomt fart med lp'en *Debut*. I løbet af de første to år solgte den 2,5 millioner eksemplarer på verdensplan, og Björk blev voldsomt efterspurgt, både som sanger, komponist og medieperson. Musikalsk resulterede det bl.a. i musik til filmen *Play Dead* og et nummer til Madonnas *Bedtime Stories*. Mediemæssigt blev hun *the talk-of-the-town* (i det mindste i London), blev interviewet af og viste modetøj for livsstilmagasiner som *The Face* og *i-D*, og utallige artikler om og med hende kunne findes i musikpressen. I november 1996 blev hun som første popmusiker tildelt Nordisk Råds musikpris.

### 1.2. Imaget

I interviews og anmeldelser bliver det altid understreget at Björk selv har kontrol over både musik, videoer og image – kort sagt, sin samlede karriere. Hun har sagt nej til lukrative tilbud fra transnationale pladeselskaber, men ønsket at forblive på det lille, uafhængige pladeselskab, One Little Indian, og de gør som de får besked på (ifølge pressen). At hun fortsat udgiver på et uafhængigt selskab giver hende tro-

værdighed over for indie-publikummet<sup>3</sup>, men hun har alligevel undgået at blive lukket inde i indie-ghettoen, idet det er lykkedes hende at blive en del af mainstream-markedet uden at lave mainstream-musik.

At komme fra Island er eksotisk, specielt for englændere og amerikanere. For dem signalerer "islandskhed" blot fremmedhed, og det accentueres af Björks lettere fremmedartede udseende (en smule asiatisk eller eskimoisk), af hendes accent, af at hun er en kvinde – og endda en kvinde med kontrol over sin karriere og sit liv, uden at hun skilter med det. Desuden er hun ikke kun en kvinde, men en barne-kvinde. De fleste journalister bemærker en slags barnlighed hos hende, og de bruger adjektiver som irrationel, intuitiv, idiosynkratisk, entusiastisk, uforudsigelig og spontan om hendes udseende og optræden for at beskrive det nærmere. Den tilsyneladende naturlige væremåde uden masker eller divamanerer synes underlig for de journalister, der møder hende – vant til rigtige rockstjerner som de jo er. De fleste artikler om Björk viderebringer historien om hendes opvækst i en islandsk hippie-familie, hvor hun lærte at klare sig selv fra en ganske tidlig alder. Dette bruges til at forklare hendes usædvanlige opførsel, besynderlige tøjstil og mærkelige frisure<sup>4</sup>.

Pressen understreger konsekvent Björks individualitet og originaliteten i hendes musik: "There is no point in trying to place Björk or her music in some bigger social picture. She thrives on fantastic impossibilities rather than existing realities." (Ali 1995); "Den sol der skinner på Björks verden, er i sandhed en mystisk stjerne." (Skotte 1995); "... uden tvivl en af den moderne musikscenes mest originale figurer." (Nielsen 1995); "Der findes kun få virkelige fornyere i pop, og Björk er en af dem." (Sørensen 1995). Det bliver også ofte bemærket, at hun er svær at definere med hensyn til musikalsk stil: "Björk ... søger det underfundige og uafklarede i musikalske nuancer og gråzoner. Hendes stemme går simpelthen på tværs af enhver sund fornuft." (Nielsen 1995); "[Post] transcenderer tid, sted, tilstand og genrer ..." (Lynggaard 1995); "In fact, dislocation seems to be the order of the day." (Gray 1995); "'Post' is a fervently ambitious slice of (high) art that worships the past, welcomes the future and generally wombles around cheerily mocking 99 per cent of contemporary music. The few exceptions are thankfully obvious – think Massive Attack, Portishead and Tricky ..." (Williams 1995).

Disse få citater må være tilstrækkeligt til at vise, at Björks musik og hendes image er svært at sætte præcise ord på. To interviews, der blev lavet i forbindelse med reklamekampagnen for *Post*, opsummerer hendes image på udmærket vis. Hovedvinklen i *Melody Maker* interviewet (24/6-95:30-32) er at Björk er sær (*weird*), og interviewet i *New Musical Express* begynder med at beskrive scenariet som teselskabet fra *Alice i Eventyrland* (22/6-95:26). Begge magasiner bruger ordet *pixie* i deres underrubrikker. Og når man læser de øvrige artikler i litteraturlisten (og meget andet skriftligt materiale, der ikke er brugt i denne artikel) bliver det klart, at de engelske ord *pixie* eller *elf*<sup>6</sup> udgør den begrebsmæssige kerne i Björks image, og synonymmer som *fairy* og *imp* dukker ofte op. Metaforen eller begrebsliggørelsen *pixie* (i det følgende oversat med alf, selv om der også er undertoner af betydningen *nisse*) opsummerer de forskellige aspekter af imaget, og det er derfor muligt at placere ordet i centrum i det semantiske felt, som repræsenterer Björks image. Omkring dette ord finder vi andre ord som kontrol, troværdighed, eksotisk, barne-kvinde og originalitet som væsentlige betydninger i feltet<sup>6</sup>.

I anmeldelserne vises relationerne til andre stilarter ved at referere til med-producere, men det understreges, at disse referencer ikke giver et klart billede af, hvad der foregår musikalsk. Anmelderne er grundlæggende blevet forvirrede, både af personen og af musikken. Det skriver de enten ligeud eller skaber sproglige modsætninger og paradokser, med mindre de da nøjes med at skrive om, hvad musikken ikke er. For mig at se er det et interessant problem. Normalt opfatter musikjournalister sig selv som nogen, der har kontrol over og kan klassificere de seneste trends, men her accepterer og roser de, at Björk er svær at forklare idet de definerer hende som en alf. Er der så noget i musikken, der kan forklare denne forvirring, eller er journalisterne blot blevet forvirrede af det image, som de selv har været med til at skabe? For at kaste lidt lys over dette spørgsmål vil jeg analysere 'Hyper-ballad' fra *Post*.

### 1.3. *Post*

Björks anden "rigtige" solo-cd, *Post*, blev udgivet 12. juni 1995 og blev meget rosede modtaget (alle anmeldelserne i litteraturlisten er positive). Cd'en består af 11 numre. Björk har skrevet eller er medforfatter til 10 af de 11 sange, den sidste er en genindspilning af Hans Lang/Bert

Reisfeld-nummeret 'It's Oh So Quiet'. Hun er også angivet som producer eller medproducer på alle sangene. De øvrige medvirkende i medproducerens rolle er Nellee Hooper (6 numre), Graham Massey (2), Tricky (2) og Howie Bernstein (1)<sup>7</sup>.

Coverne på *Post* og *Debut* har flere fællestræk: intet navn på forsiden (hvilket selvfølgelig gør, at pladeselskabet sætter små mærkater på med navn og titel), samme placering af et billede af Björk på forsiden og et stort Björk-logo i "techno-stil" på bagsiden. På *Post* er takkeordene skrevet på islandsk, og Björks underskrift er skrevet med barnlig hånd<sup>8</sup>.

#### 1.4. 'Hyper-ballad'

'Hyper-ballad' er det andet nummer på cd'en<sup>9</sup>. Björk har skrevet det alene og produceret det sammen med Hooper. Ifølge cover-noterne har der været 5 lydteknikere involveret og som musikere nævnes Björk og Marius De Vries på keyboards, Eumir Deodato<sup>10</sup> som strygerarrangør og dirigent samt lederne af violin-, bratsch- og cellogrupperne. De Vries nævnes som programmør.

## 2. Elementer

### 2.1. Instrumentation

Cover-noterne giver en idé om instrumentationen på 'Hyper-ballad'. Alle lyde bortset fra vokal og strygere er skabt ved hjælp af en eller anden form for keyboard/synthesizer setup med brug af samples eller elektronisk frembragte lyde programmeret enten af en programmør eller af synthesizer-fabrikanten – eller ved en blanding af disse, det er umuligt (for mig) at sige. Ligeledes kan jeg ikke høre, om musikken er mixet ved hjælp af en traditionel mixerpult eller om harddiskoptagelse og -redigering har været anvendt. For at kunne identificere de lyde, der forekommer på nummeret, har jeg valgt at give dem navn efter hvilket traditionelt instrument, de ligner. Instrumentnavnene er sat i citationstegn for at fremhæve, at der ikke er tale om rigtige instrumenter.

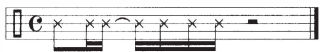
De keyboard-genererede lyde er således "slagtøj" ("stortromme", "hi-hat", "lilletromme" spillet med stikker, "lilletromme" spillet med viskere og "congas"), "bas" og "keyboards" ("hammond orgel", "vibrafon", "synthesizer"). Rigtige instrumenter er de små grupper af violiner, bratscher og celloer. Stemmen er Björks.



### Musem 2b (“bas”):



### Musem 3 (“viskere”):



### Musem 4a (vokal):

We live on a moun tain right at the top this  
 beau - ti - ful view from the top of the moun-tain  
 eve - ry mor - ning I walk to - wards the edge and  
 throw litt - le things off like car parts bott - les and  
 cut - le - ry or what - e - ver I find ly - ing a - round it's be -  
 come a ha - bit a way to start the day

### Musem 4b (vokal):

so I can feel hap - pi - er to be safe a - gain with you  
 go through all this be - fore you wake up

### Musem 4c (vokal):

safe a - gain with you

Musem 5 (“vibrafon”):



Musem 6a (“synthesizer”):

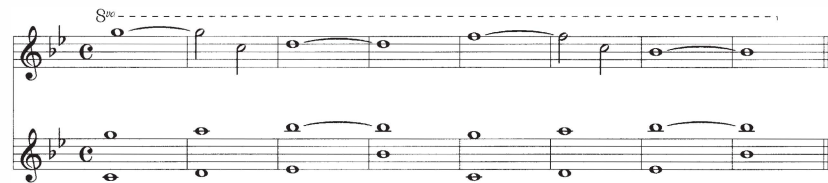


Musem 6b (“synthesizer”):



Musem 6c (“synthesizer”): kruseduller

Musem 7a og 7b (violiner, bratscher og celloer):



Musem 8a (“stortromme”), Musem 8b (“hi-hat”), Musem 8c (“lille-tromme”), Musem 8d (“congas”):



Musem 8e = rytmen i musem 6b

Musem 9a (“trommehvirvel”):





## Musem 9b (strygerstigning):



### 2.2.1. Musem 1a og 1b (“Hammond orgel”)

M1a består af en lang langstrakt akkord, hvor b” er den mest fremherskende tone. Nogle gange klinger f””, f” og c” med, men i stadig stigende og faldende grad på grund af noget, der kunne være en Leslie-efekt (en roterende højttaler). Det gør det svært at sige præcis, hvornår mere end en tone klinger og dermed hvilken akkord, der er tale om.

M1a sætter igang netop som det forrige nummer slutter og leder videre til ‘Hyper-ballad’. Den høje, stabile akkord har – sammen med “bassens” m2a – nogle af de samme egenskaber som den romantiske kliché for store, åbne vidder (dvs. den uforstyrrede naturs storslåethed), som vi kender det fra f.eks. Borodins *På Centralasiens Stepper* (f.eks. t. 40-71) og begyndelsen af Mahlers første symfoni (t. 1-27). Men effekten er ikke lige så klar som i de nævnte eksempler (selv om det svarer til det liv på og udsigt fra bjerget, som nævnes i teksten). M1a’s klangfarve har en lille, men distinkt kerne, lyden kommer fra ét punkt. Men det lokale akustiske miljø<sup>12</sup> er et stort, resonant rum. Effekten kan beskrives som tåget. M1a’s akustiske miljø er placeret i den øvre, mellemste del af lydscenen<sup>13</sup> og definerer denne som stor med hensyn til bredde og dybde, men ikke højde.

I begyndelsen klinger m1a i 14 takter, men gennem resten af nummeret forekommer musemet i kortere udgaver (2-6 takter) og i forskellige registre. Det fades ind og ud. M1a’s flydende tone eller akkord giver en fornemmelse af stabilitet, når det høres.

M1b er en diatonisk faldende tretakts figur, der bevæger sig fra b<sup>b</sup> til enten f’ eller d’. Det fades ind hver gang og er ikke helt synkroniseret med den pulsholdende “bas”. Det gør at musemet er rytmisk uklart, og da det dynamisk er temmelig svagt (i andet vers endda mere), bliver dets musikalske funktion at skabe en udvisket baggrund. Det lokale, akustiske miljø er lille, lyden fylder rummet ud. På lydscenen er det placeret en smule til højre for midten.

De Hammond-lignende lyde i m1a og m1b skaber en svag stilreference til brugen af den samme klangfarve i 60’er- og 70’er-stilarter som soul og progressiv rock.

### 2.2.2. Musem 2a og 2b (“bas”)

Der er to “bas”-musemer i nummeret. De spilles i det samme, meget lave register og er begge meget enkle. Bemærk, at m2a er en tretakters figur, mens m2b varer fire takter. M2a er tavs i de sidste fire takter af verset således at introduktionen af m2b i begyndelsen af omkvædet får mere vægt. Ligesom m1a og m1b bidrager m2a og m2b til at skabe stabilitet i nummeret. De står i kontrast til de hurtige musemer (se nedenfor), fordi deres fremdrift er meget langsom, og deres tilstedeværelse gennem stort set hele nummeret gør, at de sikrer det velkendte. Begge musemers klangfarve er tæt. Sammenlignet med m1a har de megen kerne, idet rummets efterklang er ikke tydelig som ved m1a. Det gør, at lyden ikke kommer fra et enkelt punkt, hvilket kendes fra mange synthesizer-skabte baslyde.

Idet m2a gør sin entre, defineres lydscenens bund. Igen er den meget bred, men mindre klar med hensyn til dybde. Afstanden mellem top og bund (mellem m1a og m2a) er ganske stor. Begge lyde rækker fra venstre til højre, hvorved de skaber et ganske veldefineret rum, hvori ting kan ske – og det gør de.

Med sit dybe leje og sin stabiliserende virkning bidrager M2a til det tidligere nævnte billede af naturen ved at skabe et fundament, et “sted at stå”. Men modsat Mahler- og Borodin-eksemplerne bevæger “bassen” sig rent faktisk og vækker mindelser om et kort passacaglia-agtigt tema. Fordi m2a er så fremherskende i nummeret har jeg systematisk ledt efter anden musik, der indeholder den samme basbevægelse, men forgæves, selv om nedadgående basbevægelser kan findes i utallige rocknumre<sup>14</sup>.

Den meget langsomme fremdrift og klangfarven minder om den tranceagtige trip-hop, som den udføres af Tricky og Portishead, og om ambient (f.eks. Orbital).

### 2.2.3. Musem 3 (“viskere”)

“Visker”-musemet består af en rytmisk figur, der varer 2/4, som gentages to gange med forskellig klangfarve. Det mønster, der skabes, ser således ud:

Ek. 1:



På lydscenen er m3 placeret mellem m1a og m2a. Musemet skaber bevægelse på lydscenen fordi hver af de tre figurer i eks. 1 har forskellig rumklang, den første en del, den anden lidt og den tredje fungerer nærmest som et ekko af den første. Dette giver en lille, kontinuerlig bevægelse fra midten til forkanten af lydscenen – som en udvisket åben/lukket-, fod ned/fod op- eller slag/efterslag-bevægelse. Desuden er kun de to 1/8-dele i figuren placeret i centrum af lydscenen, mens de øvrige slag er placeret til venstre eller højre for midten. Resultatet er, at m3 står flimrende på lydscenen. For at komplicere dette yderligere, er det første slag i hver takt forsynet med et kunstigt ekko, som klinger gennem hele takten (illustreret med en bue). Metaforisk talt lyder det som en stiliseret brænding.

Der er vage stilreferencer til stille jazz (lyden af viskere) og til ambient (den repetitive figur, ekkoet og måden, hvorpå hver tone skifter plads på lydscenen).

#### 2.2.4. Musem 4a, 4b og 4c (vokalen)

Disse tre musemer kunne opdeles i syv, hvis man systematiserede efter den melodiske kontur i hver frase. Jeg har valgt at anskue hele verset, omkvædet og bro-motivet som musemer og dermed understrege deres funktion som henholdsvis vers, omkvæd og bro, fordi de melodisk ikke er videre signifikante – der er ingen af de iørefaldende *hooks*, som findes i de fleste Björk-sange (specielt ‘Army Of Me’, ‘Isobel’, ‘Violently Happy’ og ‘Human Behaviour’).

Alle vokal-musemerne synges i et atleje med en ambitus på en decim (b<sup>b</sup>-d”) og med en lys klangfarve (næsten intet presses eller råbes/skriges). Vokalen er optaget tæt på mikrofonen og er tilsat en smule efterklang. På lydscenen er den placeret, hvor man skulle vente det: foran i centrum.

M4a (verset) fylder 28 takter, som kan opdeles i ni tretakts fraser (samt en ekstra takt til sidst), der følger “bassens” mønster. Fraserne er ikke konstrueret som en sammenhængende, konventionel melodi, snarere som en række sætninger. Ordene eller de stemninger, som vokalen udtrykker (fortællingen, enten i direkte eller overført betydning), er vigtigere end velformede melodier, ganske som man forventer det af versene i en ordentlig ballade. På grund af dette kunne en anden opdeling af de 28 takter være 1+5+6+7+5+4, hvor tretaktsmønstret ligger bag, selvom det bliver behandlet frit. Den melodiske kontur er aksial<sup>15</sup> med små afvigel-

ser. Ambitus er en oktav (b<sup>b</sup>-b<sup>b</sup>) med f' som akse, hvorfra der ledes videre til e<sup>b</sup>, b<sup>b</sup> eller b<sup>b</sup> via d' eller g'. Rytmsk er fraseringen fri (parlando), næsten som vers-delen i Tin Pan Alley-numre. I takt 13-15, 20-21 og 25-27 er 1/4-delsnoderne mere markerede end andre steder i verset. Andre træk ved fremførelsen er halvhvisken, hørbar indånding før frasestart, en smule vibrato (-*tain*), glissando (*throw*), hårde ansatser (i første vers: *bottles*, *cutlery*; i andet: *back*), støj på "eyes", næsten ingen melismer samt at sluttonerne i hver frase er holdt længere end i almindelig tale. Det lyder som om støtten ikke bruges, hvilket giver en del luft på stemmen.

M4b (omkvædet) varer otte takter og har en ambitus fra d' til d". I første omkvæd gentages det en gang, i andet to gange. Musemet kunne inddeles i to firetakts fraser, der hver har en melodisk kurve. Omkvædets melodik er forskellig fra versets, idet den minder mere om det traditionelle åben/lukket-princip med dets bukontur og opdeling i spørgsmål/svar. Kun den sidste takt i omkvædet passer ikke helt ind i denne beskrivelse, da den hverken rytmisk eller melodisk falder til hvile, men leder videre til det følgende. Det fungerer første gang musemet synges, fordi de otte takter gentages, men anden gang bevirker det, at omkvædet virker uafsluttet – det bliver ikke "lukket" (takt 56). I omkvædet er fremførelsen mere cantabile og rytmisk entydig. Hun synger kraftigere og med støtte<sup>16</sup>. Andre træk er støj på "save" hver gang, vibrato (-*pier*), klare tonehøjder og enkelte små melismer. Desuden udtales "happier" skævt i forhold til normalt engelsk, idet hver stavelse har lige meget tryk.

M4c er to takter lang. Det er en variation af den sidste takt i m4b med en ny slutning, og det gentages igennem 16 takter stadig skiftende mellem venstre og højre kanal. Ved hver gentagelse bliver den anden takt næsten helt dækket i mixet. Sangeren forlader her centrum.

Det er interessant at bemærke, at Björk ikke har ændret sin vokale stil inden for de seneste ti år. På indspilningerne med Kukl og The Sugarcubes høres det samme register, de samme vokale manerer og den samme frasering. Stilistisk er både Kukl og The Sugarcubes en del af den engelske indie-rock fra 80'erne, og Björks meget individuelle vokal passer til de æstetiske idealer i denne guitarbaserede stilart – modsat f.eks. den typiske, anonyme techno-vokal. Da vokalen desuden er placeret foran og i centrum af lydscenen uden at blive det mindste dækket i mixet – som det er helt traditionelt i rockproduktioner -, vil jeg mene, at m4a og m4b fungerer som stilreferencer til indie-rock.

### 2.2.5. Musem 5 (“vibrafon”)

M5 består af en tretakters, nedadgående frase, der begynder på b<sup>b</sup> og ender på enten d’ eller b<sup>b</sup>. Det lokale akustiske miljø er lille og fyldes ud af den typiske, fyldige vibrafonklang. Den vage stilreference er til sofistikeret jazz i smoking (Milt Jackson/Modern Jazz Quartet) eller ECMs kammerjazz (Gary Burton).

Sammen med m1b overtager m5 det rum, der blev forladt af m1a, men deres placering er klarere, en smule længere fremme (med stadig bag vokalen) og ikke lige så højt oppe. Sammenlignet med m1b er m5 bedre defineret i mixet, men på grund af de umarkerede synkoper bidrager det ikke til artikulationen af pulsen.

### 2.2.6. Musem 6a, 6b og 6c (“synthesizer”)

M6a er en brat faldende figur (tre oktaver inden for en takt), der optræder i omkvædene og i broen (hvor det er mixet lavere). Det lokale, akustiske miljø er lille, og på lydscenen medfører det bratte, melodiske fald en bevægelse oppefra og ned.

M6b fylder en halv takt og spilles i andet vers og i otte takter i codan. Det består af en figur på otte 1/16-dele. Musemet ikke er synkroniseret med resten, og jeg vil gætte på, at der er tale om en sample spillet af en traditionel sequencer. Som i m3 er hver tone placeret forskelligt langs venstre/højre-aksen, men denne gang er tonerne længere fra hinanden. Der synes ikke at være noget fast mønster i placeringen af tonerne, det er simpelthen uforudsigeligt, hvilket giver en flimrende effekt.

M6c er umulig at notere og kan bedst beskrives som synthesizerkruseduller, der hvirvler rundt på lydscenen op/ned og venstre/højre (nogle gange endda venstre og højre).

“Synthesizer”-musemerne lyder som analoge synthesizere, og det giver mindelser om ældre synthesizer-baseret musik som 70’ernes progressive rock (f.eks. ELP og Yes) og synthesizer-grupper fra de tidlige 80’ere (f.eks. Human League og Depeche Mode). M6a og m6c er mest 70’er-agtige på grund af deres melodiske figurer, og m6b mere 80’er-agtig på grund af den anvendte sequencer.

### 2.2.7. Musem 7a og 7b (strygere)

De to musemer optræder sammen bortset fra takt 41-49 og 91-99, hvor kun m7b (bratscher og celloer) kan høres. De to musemer op-

træder dels i omkvædene, dels i codaen, hvor de er fremhævet i mixet og i øvrigt har de sidste ti takter for sig selv. Begge figurer bevæger sig meget langsomt, og m7b minder meget om m2b (“bas”). Strygerne spiller forte uden vibrato, hvilket giver en relativt skarp tone sammenlignet med klassiske indspilninger. I stedet for at placere strygerne langs lydscenens lodrette akse, har producerne valgt en “naturalistisk”, klassisk inspireret spredning med violinerne til venstre, bratcherne i midten og celloerne mod højre. Der er en vag stilreference til klassisk inspireret filmmusik og til trip-hop, hvor rigtige strygere ind imellem bruges.

### **2.2.8. Musem 8a, 8b, 8c, 8d og 8e (“slagtøj”)**

I løbet af det andet omkvæd bliver “slagtøjet” (bortset fra m3, “viskere”) introduceret lidt efter lidt. I de første otte takter høres kun “stortrommen” (m8a). Den står i begyndelsen tydeligt i mixet, men senere bliver den mixet op og ned og er næsten uhørlig i takt 91-106 og 147-150. På lydscenen er m8a placeret samme sted som “bassen”, hvilket til tider gør det svært at høre trommelyden klart (man kan “gemme” den blot ved at skruer lidt ned, når den er placeret samme sted som bassen). Desuden har trommelyden mindre attack end sædvanlige stortrommelyste. M8a har klinget diskret før det andet omkvæd, nemlig i takt 37-40 og 87-90 for at fylde lidt af det tomrum ud, som den fraværende “bas” skaber.

“Hi-hat’en” (m8b), der kommer ind otte takter senere (takt 99), er placeret i et meget lille, lokalt akustisk miljø uden efterklang. På lydscenen er den placeret helt fremme, højt oppe og lidt til venstre. Nogle gange lyder det som om anden og fjerde 1/8 spilles som to 1/16.

Otte takter senere bliver “lilletrommen” introduceret. Musemnavnet “lilletromme” er her diskutabelt, fordi det ret beset ikke lyder helt som en lilletromme. Aligevel er navnet valgt fordi der er tale om en slagtøjs-effekt, der klinger på 2 og 4, hvor man vil forvente en lilletromme. Desuden er det nyttigt at have en normal lilletromme i tankerne, når musemets klangfarve skal beskrives. Slaget varer en fuld 1/4 og har næsten ikke noget decay, dvs. at der er tale om en konstant lyd modsat den normale lilletrommelyd med et hurtigt attack og decay. Det lokale akustiske miljø er unaturligt, idet mange af de nedre og øvre frekvenser er skåret væk (det minder om den effekt, en telefon kan have på en stem-

me), men man kan fornemme et lille rum. På lydscenen er “lilletrommens” rum placeret bagtil og midt i.

M8a, m8b og m8c indeholder den klareste stilistiske reference i nummeret, nemlig til *techno/dance*, og det vil være passende at opfatte dem som en genresynekdøke<sup>17</sup>. Der er ikke kun tale om en reference til techno, men til alt hvad techno indebærer kulturelt: hektisk dans, ungdom, storby, osv. osv.

M8d lyder som to “congas”, hvor den første tone på den mørke “tumba” presses op ad med hånden, mens de to sidste slag (på “quinto’*en*”) ikke har denne glissandoeffekt. Det lokale, akustiske miljø er et lille, resonant rum, og på lydscenen er det placeret til venstre, lidt bag vokalen, men i samme højde. Der er tale om en vag reference til en ubestemmelig, etnisk musik.

Det sidste slagøjsem (m8e) klinger kun i otte takter (155-161). Det har den samme rytme og placering på lydscenen som “synthesizer”-musemet m6b, men tonehøjderne er blevet udskiftet med slagøjsslyde, således at kun det rytmiske mønster er tilbage.

### 2.2.9. Musem 9a og 9b

Disse to musemer er placeret i den samme gruppe fordi de begge fungerer som episodemarkører<sup>18</sup>. I takt 40 høres en kort trommehvirvel (m9a), der leder til det første omkvæd. Strygerne spiller en episode-markør (m9b), der klinger i takt 120, 138 og 154. Der er tale om en arketyrisk indikator for stigende spænding eller introduktion til noget nyt. “Lilletrommen” har desuden nogle meget små fills i takt 114, 122, 138 og 146. Dem er der dog set bort fra her.

## 3. Processer

Indtil videre er alle lyde i nummeret blevet inddelt i 21 musemer. Men de interagerer jo, og i det følgende vil jeg forsøge at forklare nogle aspekter af denne interaktion ved at diskutere de generelle parametre form, harmonik, tekstur, lydscene og bevægelse. Spørgsmålet om, hvad der genererer de musikalske processer og bevægelsen i ‘Hyper-ballad’, vil stå i centrum.

### 3.1. Form

Nummeret består af 170 takter som kan opdeles i ni dele: intro (12 takter), vers I (28) omkvæd (16), intro (6), vers II (28), omkvæd (24), bro



(16), break (8) og coda (32)<sup>19</sup>. På papiret (se figur 1) synes forholdet mellem de ni dele statistisk, men i virkeligheden giver en langsomt stigende og derefter faldende tekstural intensitet nummeret retning. Gennem intro'en, det første vers og det første omkvæd bliver teksturen lidt efter lidt tættere, og i takt 56 giver et crescendo i m1a forventninger om en yderligere intensivering. Men i stedet begynder nummeret forfra (med et tilføjet m6b). Den teksturale kulmination finder sted i det andet omkvæd, broen og break'et, og fra takt 139 bliver teksturen stadig tyndere og slutter med strygerne solo. Uddyndingen understreges af en stadig svagere dynamik, et virkemiddel, der ikke så ofte tages i brug i de nærliggende stilarter.

### 3.2. Harmonik

Der er ikke mange spor af en traditionel funktionsharmonik i 'Hyperballad', og ind imellem er endda tonika uklar. I intro'en etablerer "bassen" e<sup>b</sup> som tonika, men i løbet af verset begynder B-dur at lyde mere og mere som den valgte toneart på grund af m4a, m5 og m6a. Imidlertid indtræder der ikke en klar toneartsdefinition, fordi m2a fortsætter under B-dur musemerne. For at gøre det endnu mere tvetydigt, er "bassen" lidt uren, idet d intones lidt for højt og c lidt for lavt. Selv vokalen (m4a) er tvetydig, da både f og e<sup>b</sup> kan høres som hovedtonen. Kun ved at sammenligne med de andre musemer i samme register bliver det muligt at definere f'et som den tonalt væsentligste tone. På papiret ser dette alvorligt ud, men den tonale tvetydighed høres ikke som sådan, dels på grund af den store afstand mellem registre, dels på grund af den store forskel i klangfarve. Konsonans/dissonans-princippet bliver ikke rigtig aktiveret, og derfor er funktionsharmonikkens rolle som motor for den musikalske bevægelse næsten fraværende.

I omkvædene, broen, break'et og codaen opløser "bassen" og de andre "instrumenter" tvetydigheden, idet Eb-dur klart bliver etableret som tonika. Den harmoniske progression er E<sup>b</sup>-dur, F-dur og g-mol, og i slutningen af hver otte-takts periode spiller "bassen" et b, der jo fungerer dominantisk. Idet tonikaen bliver entydig, opstår der en vis bevægelse mod den, men ikke nær så effektivt som i musik, der benytter egentlige kadencer. Resultatet er, at omkvædene får den traditionelle omkvæds-funktion af at "komme hjem", af det uforudsigelige versus det forsigtige.



### 3.3. Lydscenen

Under gennemgangen af musemerne er deres plads på lydscenen blevet bestemt, men det er nødvendigt at rekapitulere, hvad der sker, fra en overordnet synsvinkel.

Lydscenen er konstrueret som et almindeligt tredimensionelt rum ved hjælp af diverse equalizere samt digitale efterklangs- og forsinkelsesenheder. I introen bliver scenens dimensioner defineret som store. M1a definerer den øvre del og m2a bunden af scenen. Afstanden mellem top og bund er stor. Hverken m1a eller m2a er klart definerede – de fylder deres lokale, akustiske miljø ud. Begge lyd-kilder strækker fra venstre til højre og giver en vis dybde. Når m3 indtræder, bliver det placeret mellem m1a og m2a, idet det skaber en lille, flimrende bevægelse på scenen.

Denne lydscene forbliver stabil gennem det første vers selv om flere musemer bliver introduceret. Stemmen bliver placeret midt på og nær forkanten af lydscenen. M5 og m1b overtager m1a's plads, men deres lokale akustiske miljø er bedre defineret: lidt længere fremme (men stadig bag vokalen) og ikke lige så højt oppe. I versets sidste fire takter forsvinder bunden idet m2a pauserer, kun m4a, m1a og m3 klinger fortløbende.

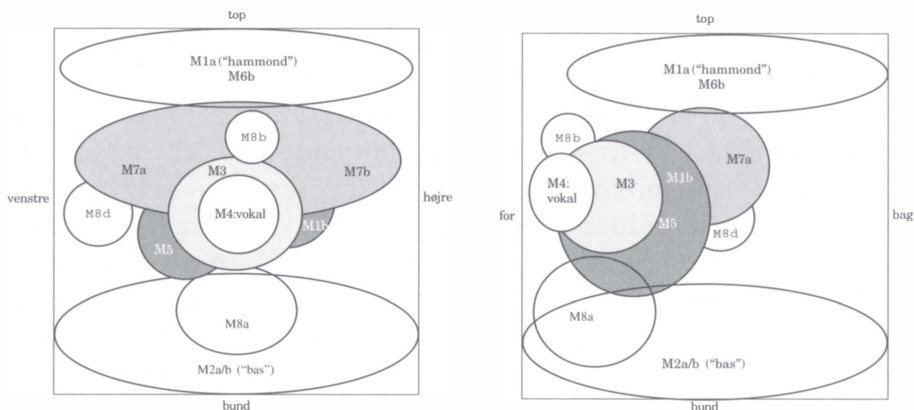
I det første omkvæd vender "bassen" tilbage til samme sted på scenen med m2b, vokalen forbliver, hvor den er, og to nye lyde introduceres: i takt 41 en "synthesizer"-figur (m6a) placeret i højre side, og otte takter senere kommer violinerne (m7b) ind placeret til venstre. Figuren m6a bevæger sig fra toppen til midten pga. de store melodiske spring, mens violinerne forbliver stabile i den øvre halvdel. Da disse to musemer er de første, der klart er placeret væk fra midten, er der en tendens til at lydscenen bliver bredere og at bevægelsesaktiviteten stiger, som det hører sig et omkvæd til.

Efter omkvædet er der en ny intro til vers to, men denne gang med m6b i stedet for m6a. Det nye museum fylder scenen op med sit aktive, uforudsigelige mønster. Andet vers minder meget om første bortset fra at m6b tilføjes og m1a transponeres en oktav ned, hvilket giver større scenedybde end i første vers.

I løbet af det andet omkvæd bliver lydscenen lidt efter lidt fyldt med "slagtøj". Og når sangeren forlader centrum ved broen for at skifte mellem højre og venstre, overtager "slagtøjslydene" rollen som fikspunkt. Ikke fordi de bevæger sig mod midten, men fordi de er de lyde, der er forrest på scenen. Centrum bliver ikke overtaget af andet. "Slagtøjet"

fortsætter gennem break'et, og i codaen overtager strygerne lidt efter lidt rollen som fikspunkt og ender solo. Efterhånden som "slagtøj" og synthesizere" falder ud i løbet af codaen, mister lydscenen sine dimensioner, og i de sidste ti takter fornemmes kun bredden, der er ikke megen højde eller dybde tilbage. Lydscenen kan illustreres således:

Figur 2a og 2b: Lydscenen i 'Hyper-ballad'



### 3.4. Klangfarver og tekstur

Den generelle instrumentale tekstur er domineret af elektroniske klangfarver skabt ved hjælp af synthesizer/computer setups. Klangfarverne forankrer nummerets tekstur i *dance*-relaterede stilarter (ambient, techno, house – for nu blot at nævne nogle få), selv om den sig langsomt udviklende teksturale bue er utypisk for *dance*-stilarterne, hvor enten en kontinuerlig tæthed eller abrupte skift foretrækkes.

Selv når tekturen er på sit tætteste (takt 91-131), er det muligt at skelne de fleste klangfarver fordi de er placeret forskellige steder på lydscenen. Denne meget klare definition og placering af de musikalske elementer på lydscenen er også typisk for de nævnte *dance*-stilarter. Den eneste undtagelse er "bastrommen", der bliver dækket af "bassen" i takt 99-122. M6b i takt 91-98 og m3 i takt 97-118 kan være lidt svære at udskille, men det skyldes mest deres lave styrke i mixet.

Den generelle tekstur og de teksturale skift fremgår klart af figur 1. Jo flere musemer, desto tættere tekstur, kulminerende i det andet om-

kvæd, broen og break'et. Ikke overraskende finder de teksturale skift sted, når nye formdele begynder. Det største finder sted i takt 91, hvor det andet omkvæd begynder understøttet af stadig mere "slagtøj". Nogle af de teksturale skift er pludselige og påvirker den generelle tekstur (takt 41, 91, 139), mens andre sker lidt efter lidt og forekommer mest i enkelte musemer (den gradvise forsvinden af m3 og m6b, crescendo'er og diminuendo'er i m1a).

Inden for den elektroniske teksturs rammer er der mange klangfarver, og de optager en forskellig mængde rum på lydscenen. De, der optager megen plads, er m1a (tåget) og m2a/m2b (tæt, men bred), de, der er klarest defineret på lydscenen, er "synthesizer"- og slagtøjs"-musemerne.

### 3.5. Bevægelse i 'Hyper-ballad'

Som beskrevet fungerer harmonikken i 'Hyper-ballad' ikke rigtig som motor for bevægelse eller udvikling. "Bassen" bidrager heller ikke til fremdriften, da den hverken spilles *tight* eller tilbagelænet og mangler et effektivt attack. Stoisk eller statisk ville være passende metaforer. Selv om de musemer, der indeholder hurtige bevægelser, indikerer hurtig bevægelse, er der snarere tale om bevægelser som kroppens automatiske sammentrækninger, ikke bevægelse som udvikling eller ændring, som det kendes fra mere traditionel dansemusik, hvor den rytmiske spænding (spænding og afspænding mellem de betonede slag) driver musikken videre. En passende metafor med forbindelse til kroppen til at beskrive dette ville være at hoppe op og ned i kontrast til at gå eller løbe.

Ikke desto mindre er der en klar fornemmelse af bevægelse i 'Hyper-ballad', men den synes at eksistere på et mere generelt niveau end som en fornemmelse af retning eller fremdrift mod den næste takt. Ved at lytte til den grundlæggende puls (metrik og tempo) bliver det muligt at finde et spor. Modsat rock- og technonormer ændrer pulsen i 'Hyper-ballad' sig, metrikken ved at skifte fra 2/2 til 4/4 og tempoet ved at blive fordoblet. I begyndelsen er der kun en, flydende klangfarve (m1a) uden nogen som helst puls. Når "bassen" (m2a) sætter ind, bliver hver takt markeret, og "viskerne", der kommer ind tre takter senere, deler takten i to og indikerer 2/2 med tempoet sat til  $1/2 = \text{ca. } 68$ . Denne puls er stabil i det første vers. I det første omkvæd og i det følgende vers kunne "synthesizer"-figurerne (m6a og m6b) indikere et fordoblet tempo, men det er ikke muligt at sige sikkert.

Indtil det andet omkvæd (hvor “slagtøjet” kommer til) er slaget ikke videre entydigt sammenlignet med typiske rock- og technonumre. Kun “bas” og “viskere” markerer det meget langsomme tempo, mens vokalen fraserer parlando, m1a fades ind og ud, m1b og m5 er udviskede både rytmisk og i mixet, og m6b er ude af fase. Kun m6a bidrager til en klarere artikulation af pulsen. Men i andet omkvæd bliver en ny puls entydigt etableret af “slagtøjet” (m8a-d) i firedelt takt og et tempo på ca. 136 (dvs. en fordobling af tempoet). I sidste halvdel af codaen opstår tvivlen om tempohastigheden igen, og i de sidste ti takter er tempo og taktart klart tilbage i  $1/2 = \text{ca. } 68$ . Nummeret slutter med et stort ritardando gennem de sidste otte takter, der gør, at musikken simpelthen går i stå.

Således skabes en overordnet bevægelse ved at nummeret i begyndelsen lidt efter lidt definerer en puls, der hen mod midten stiger til det dobbelte, for siden igen at gå i stå. Denne bueform fremhæves af den stigende og faldende tæthed i teksturen.

Episodemarkørerne bidrager også til bevægelsen, idet de leder over til nye formdele. I takt 40 høres en kort trommehvirvel (m9a), der leder videre til omkvædet. Den bliver ikke gentaget i takt 90 før det andet omkvæd, hvor det ville være normalt at forvente det som en åbning mod “slagtøjets” 4/4. Strygernes episodemarkør (m9b), der optræder i takt 120, 138 og 154, er en falsk episodemarkør. Falsk, fordi den er en arketypisk indikator for stigende spænding eller som signal til, at nu sker der noget nyt, men det gør der bare ikke. Tværtimod gentages m7a og m7b, og den generelle spænding (med hensyn til tekstur og tempo) tager endda af. En anden episodemarkør, der ikke leder videre, er crescendoet i m1a i takt 56. Også det skaber forventning om en intensivring, men i stedet gentages den stille intro.

De melodiske konturer i de enkelte musemer skaber også bevægelse. Bevægelsen i vokalen er allerede beskrevet (se 2.2.4.). I versene er de statiske og de blødt faldende musemer fremherskende, og i omkvædene er musemernes melodiske konturer mere varierede. De eneste musemer, der skaber en klar fornemmelse af melodisk bevægelse er m6a (det bratte melodiske fald ændrer musemets placering på lydscenen), m9b (samme effekt som m6a) og m6c (der går i mange forskellige retninger, skifter plads hele tiden på grund af tonehøjdeskift og somme tider bliver splittet i to).

Selvom Björk og Hooper ikke bruger traditionelle musikalske teknik-

ker til at skabe bevægelse, foregår der en klar proces i løbet af 'Hyperballad'. Nummeret bevæger sig fra punkt A til punkt B gennem forskellige situationer og har en klar form med en begyndelse, en midte og en slutning. Det ligger lige for at benytte det gamle, metaforiske begreb bue til at beskrive dette. Buen bliver artikuleret af skiftende tekstur og puls, kort sagt, med til- og aftagende aktivitet på lydscenen.

Inden for bueformen finder vi gentagelse på forskellige niveauer. På det formale niveau bliver vers og omkvæd, der kontrasteres med temmelig traditionelle greb, gentaget. På det musematiske niveau bliver de fleste musemer gentaget mange gange (m6b 84 gange i træk!). De musematiske gentagelser giver et statisk indtryk selvom der finder megen aktivitet sted inden for hver enkelt musem (megen hoppen op og ned). De to producere skaber variation (bueformen) ved at benytte flere eller færre statiske musemer af forskellig længde og med forskellig intern aktivitet. Byggestenene (musemerne) ændrer sig ikke, men takket være deres indbyrdes forskellighed er det alligevel muligt at artikulere musikalsk forandring.

Den eneste undtagelse fra reglen om musematisk statik er m4a og m4b, vokalen i vers og omkvæd. Tilstedeværelsen af en karakteristisk stemme, der fortæller en historie (det er ligegyldigt, om ordene faktisk forstås), er tilstedeværelsen af et narrativt princip. Middleton understøtter dette argument:

*"... there is a strong tendency for vocals to act as a unifying focus within the song. The continuity and the diagenetic function of almost all vocal melody draw us along the linear thread of the song's syntagmatic structure, producing a 'point of perspective' from which the otherwise disparate parts of the musical structure can be placed within a coherent 'image'; ... To the extent that the voice is taken to represent a 'personality' (a unified subject, body and soul) it is more difficult for it to subvert the 'tyranny of meaning' than it is for many instrumental parts, suggesting as these do the heterogeneous functions of varied body movements (fingers, arms, feet, and so on). Despite the conflicts and possibilities of disruption, therefore, it is most common for vocal 'grain' to remain a constant but veiled underside of the syntagmatic and semantic flow." (1990:64)*

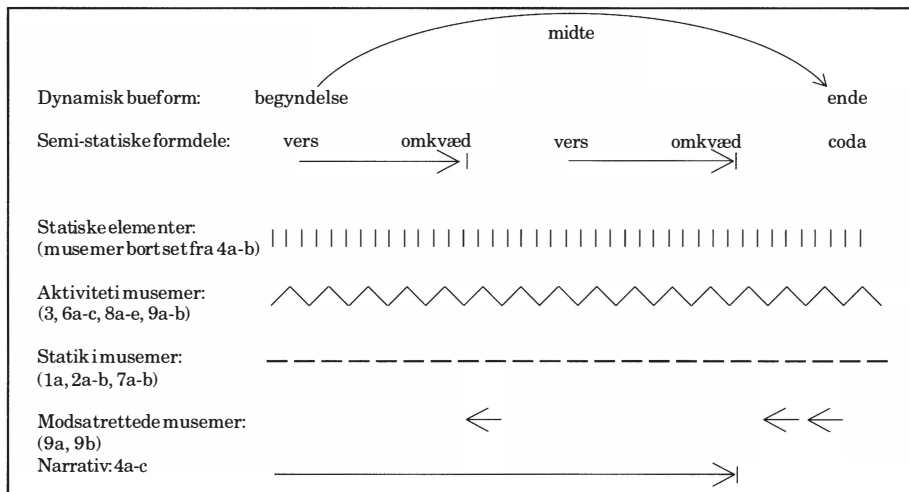
Middleton pointerer, at det narrative og det ikke-narrative princip kan eksistere side om side i den samme musik og at det narrative princip

har tendens til at overskygge det ikke-narrative. En stemme kan næppe unddrage sig det narrative princip, og Björks gør det langt fra. Hendes vokale foredrag bidrager til at artikulere en begyndelse, en midte og en slutning. Således indikerer også stemmen den generelle formale bevægelse fra punkt A til punkt B. Men den underkaster ikke de instrumentale musemer narrativitetens princip. Bevægelsesmønstrene på de forskellige formale niveauer kontrasterer stadig og trækker i forskellige retninger. Nogle elementer peger fremad, mens andre modsiger denne bevægelse enten ved at forblive statiske eller ved at trække i modsat retning. Det generelle indtryk er at bevægelserne går i alle mulige retninger, men ikke desto mindre er der en overordnet, fremadskridende bevægelse pga. af vokalen og bueformen. Fornemmelsen af at musikalsk bevægelse er nødvendig er den samme som i traditionel, funktionsharmonisk musik, blot er midlerne anderledes. Disse observationer er systematiseret i figur 3.

### 3.6. Teksten

Teksten er en lille, næsten surreel historie. Selvom hver enkelt sætning giver mening, er helheden skæv. I det første vers etableres et sceneri: et smukt sted i naturen (“We live on a mountain/right at the top/there’s a beautiful view/from the top of the mountain”). Dette er det eneste sted, hvor der er en direkte relation til musikken. Jeg vil mene, at begyndel-

Figur 3: Forskellige former for bevægelse i ‘Hyper-ballad’



sen (m1a, m2a og m3) hjælper med til at etablere stedet i naturen ved at skabe et stort rum med en fast grund og en tåget horisont.

Et usædvanligt morgenritual beskrives (“every morning I walk towards the edge/and throw little things off/like:/car-parts, bottles and cutlery/or whatever I find lying around/it’s become a habit/a way/to start the day”). Industriaffald bliver fundet liggende rundt om på naturstedet. Der er ikke tale om konflikten natur/kultur eller om en kritisk, økologisk holdning. I stedet accepteres det, at industriaffald eksisterer, det er en integreret del af vort liv.

I omkvædet bliver en anden person, elskerens, introduceret (“I go through all this/before you wake up/so I can feel happier/to be safe up here with you”). I det andet vers er vi tilbage ved morgenritualet (“it’s early morning/no-one is awake/I’m back at my cliff/still throwing things off/I listen to the sounds they make/on their way down/I follow with my eyes ‘till they crash”). En tanke dukker op (“imagine what my body would sound like/slamming against those rocks/when its lands/will my eyes/be closed or open?”). Omkvædet gentages derefter tre gange, hvorefter linjen “safe again with you” bliver gentaget 16 gange.

Historien er: Jeg udøver dette ritual (beskrevet i versene) for at kunne være lykkelig, lykkelig over at føle mig sikker sammen med dig. Det er svært at bestemme, om fortælleren egentlig er lykkelig eller ulykkelig, snarere kan en vis ambivalens spores. Fortælleren er nødt til at gøre visse ting for at føle sig lykkelig, og hun er nødt til at føle sig lykkelig for at kunne føle sig sikker. Det kunne være, at hun er involveret i et forhold, som hun både ønsker at forblive i og komme ud af. En udvej foreslås, at kaste sig ud fra klippen. Men det bliver kun præsenteret som en strøtanke.

Denne fortolkning af teksten har ikke nogen relation til musikken. Bortset fra intro’en er musikken funktion at skabe et rum og et sted for fortællingen – og musikken tager gradvis over fra fortællingen efter andet omkvæd. Teksten har en *stream of consciousness*-karakter (og den fremstiller en temmelig usædvanlig bevidsthed), og den kan fortolkes på mange forskellige måder<sup>20</sup>. Dette understreger det ubestemmelige alfe-image, som blev nævnt i introduktionen.

## **Ekskurs: semantiske felter og musikanalyse**

For at den følgende tolkning af ‘Hyper-ballad’ kan stå lidt klarere og for at kaste lidt lys over analysens metodiske aspekter, vil jeg et kort øjeblik standse op og diskutere begrebet semantisk felt lidt nærmere.



## Semantiske felter i lingvistikken

I lingvistikken er semantikken den disciplin, der udforsker sprogets betydninger. Semantik ses ofte som det modsatte af syntax, der omhandler sprogets struktur – altså den gamle modsætning mellem indhold og form. Blandt semantikens analytiske greb finder man et, der er baseret på at ordene ud fra deres betydning kan grupperes i betydningsfelter eller semantiske felter, der kan defineres som “a group of words closely related in meaning, often subsumed under a general term.” (Lehrer 1974:1).

Det semantiske felt “farve” indeholder et stort antal farvenavne, bl.a. aquamarin, blå, koboltblå, orange, rød. Feltet “farve” kan ordnes på forskellig vis, f.eks. efter frekvens eller efter en given kulturs opfattelse af farvernes relationer. Den første vil resultere i et felt, der grafisk kan fremstilles som en linie gående fra laveste til højeste frekvens, den anden i et felt, der f.eks. kan fremstilles som en figur bestående af tre koncentriske cirkler, hvor den inderste indeholder ordet farve, den næste grundfarverne gul, rød og blå, den tredje blandingsfarverne, f.eks. orange, violet, brun. Det sidste eksempel er struktureret som en centrum/periferi-model.

De farvenavne, der er indeholdt i “farve”-feltet, hører entydigt til der og ikke til andre felter, med mindre de bruges metaforisk eller er sammensatte (f.eks. en grå kontormus eller postkasserød). “Farve”-feltet har med andre ord klare grænser. Men det er kun de ydre grænser, der er klare. Overgangene inden for cirkel to og tre og mellem de to cirkler er uklare eller flossede. Det er svært at afgøre, præcis hvilken rød nuance, der er den rigtige. Endnu mere kompliceret bliver det at afgøre grænsen mellem gul og orange.

Mens “farve”-feltet er klart afgrænset udadtil, har et semantisk felt som “humaniora” både meget flossede grænser og en uklar indre struktur. Hvis man placerer ordet “humaniora” i det inderste felt som feltnavn, vil der hurtigt kunne opstå en voldsom diskussion, hvis ti humanistiske forskere skulle indføre de fem vigtigste humanistiske discipliner eller dimensioner i den næste cirkel. Resultatet ville sikkert blive ti forskellige bud, som man så enten alle kunne placere i cirklen eller bedrive statistik på, for at kunne placere de, der er vigtigst for flest. Det væsentlige er at fremhæve de kriterier, hvorefter feltet struktureres, i dette tilfælde enten konsensus eller vigtighed.

De ord der ligger yderst i felter med flossede grænser, er placeret der,



fordi de også har et mere eller mindre klart tilhørsforhold til andre felter. En anden – og mere kompliceret – synsvinkel kunne derfor være at organisere de humanistiske dimensioner i forhold til feltet “naturvidenskab”. Den øgede kompleksitet hænger sammen med at man så at sige går et niveau op, til feltet “sammenhængen mellem humaniora og naturvidenskab”. Der er en klar tendens til at felter på et højt niveau (dvs. felter, der indbefatter mange elementer og/eller en høj abstraktionsgrad) er mere komplicerede end felter på et lavt niveau.

### **Semantiske felter og musikalsk betydning**

Inden for musikvidenskaben er de semantiske felter blevet brugt i flere sammenhænge. H.H. Eggebrecht har anvendt dem på forskellig vis i flere artikler og bøger. Det receptionshistoriske Beethoven-studie (1973b) indeholder en omfattende læsning af verbale reflekser på Beethoven og hans musik, Beethoven-litteraturen læses så at sige som én bog. Ud fra dette materiale opstiller Eggebrecht et større antal semantiske felter (tysk: *Begriffsfeldern*) og konkluderer at receptionskonstanten i forbindelse med Beethoven er “lidelse – villen – overvindelse” (ibid:73-74). I det virtuose Mozart-essay (1972), der omhandler dansescenen fra *Don Giovanni*, opstilles flere begrebsfelter (f.eks. klassik, norm/afvigelse), der gennem en analyse af menuetten bringes i samklang med musikken og resulterer i en konstatering af gehaltet (den betydningsmæssige kerne) i Mozarts musik som “det individuelle på baggrund af normen” (ibid:59).

I begge tilfælde bruges de semantiske felter til at diskutere relationen mellem den sprogligt artikulerede, musikalske betydning og den specifikt musikalske mening. For Eggebrecht går sprog og musik så at sige hånd i hånd gennem historien og optræder sammen ved enhver social lejlighed. For så vidt som en given musik benytter eller står i modsætning til et sæt kompositoriske normer, er den tilgængelig for en udforskning af dens gehalt, for en bestemmelse af de sproglige udtryk, der mere eller mindre svarer til det musikalske materiale. At musikalsk mening og betydning (*Sinn* og *Gehalt*), form og indhold, intra- og ekstramusikalsk er adskilte størrelser (oftest opfattet som dikotomier, hvor det andet led er negativt) er historisk betinget og skyldes autonomiæstetikken, som den blev formuleret sidst i 1700-tallet, og ikke mindst den formalistiske musikvidenskabs udvikling siden midten af forrige århundrede, hvor musikkens begrebsløshed er blevet hyldet –

selvom den rent faktisk var yderst begrebslig i kraft af en omfattende analytisk terminologi.

For Eggebrecht er musik og ord grundlæggende forskellige, men de hænger samtidig uløseligt sammen, ikke i en dikotomi men i en dualitet, som "... zwei Seiten derselben Sache: Begriffliches erscheint in der Begriffslosigkeit." (1973a:52). Begge eksisterer eller finder sted i bestemte kulturer, der har bestemte musikalske forventninger og bestemte ord til at benævne de musikalske forhold. De hænger uløseligt sammen fordi den kollektive bevidsthed tænker i traditioner, der både omfatter den specifikt, musikalske mening og den begrebslige forståelse, dvs. benævnelsen af den begrebsløse musik. Det kan ændres, men så ændres både musik og sprog. Det er i kraft af denne altid allerede eksisterende indlejring i en kultur der gør, at der er overensstemmelser mellem ord og musik uden at de dermed svarer til hinanden.

Mens Eggebrecht indsamler det sproglige materiale, han mener er relevant, og tolker det, arbejder den franske musikforsker Robert Francès (1958) med forsøgssituationer, hvor et antal personer lytter til små uddrag på et til halvandet minut af større værker og siden nedskriver deres sproglige reaktioner. Personernes uddannelsesmæssige baggrund er klarlagt, afspilningsudstyret beskrevet, og de lokaler, hvori lyttetesten forgik, er beskrevet mht. akustik. Der er mao. tale om en forsøgsopstilling inspireret af den eksperimentelle psykologi, ligesom resultaterne diskuteres med en naturvidenskabelig akribi. Systematiseringen sker i semantiske felter (*zones de significations*) med semantiske kerner (*les noyaux sémantiques*).

Francès konkluderer, at grunden til denne underliggende overensstemmelse mellem de mange svar skyldes at de er umiddelbare reaktioner på bestemte elementer i musikken, det er med andre ord specifikke egenskaber i musikken, der skaber grundlaget for den store konsistens blandt de semantiske reflekser. Det, der ligger bagved svarene, skyldes "... un ordre de la vie psychologique qui est antérieur à la réflexion, dans bien des cas: celui de l'abstraction phénoménale et de l'abstraction sentimentale:" (ibid:298)<sup>21</sup>. Svarene er sproglige udtryk for reaktioner på eller genkendelse af ikke-musikalske erfaringer i musikken. Begge dele tilhører andre områder end sproget, men i kraft af undersøgelsens karakter er de nødt til at blive udtrykt sprogligt. Lytteren sammenstiller to erfaringsområder – f.eks. musik og gestus – i et sprogligt udtryk, og det er denne gestus, som Francès læser ud af svarene. Mens Eggebrechts

sammenstilling er toledet (musik – sprog), er Francès' altså treledet (musik – andet erfaringsområde – sprog).

Francès' betragtninger over, hvad der sker i benævnelsesprocessen er værd at omtale. Der er ikke tale om en en-til-en relation mellem de to områder og en direkte oversættelse kan ikke nødvendigvis finde sted. Det er ikke sikkert, at der gives ord, der svarer til et konkret musikalsk udtryk. Og han fortsætter:

*“En fait, on peut admettre que le mot condense une infinie variété de nuances affectives, de variations individuelles dans le ressentir des mêmes stimuli, de moments d'un devenir dans une seule expression socialisée. Il jouerait donc ici le rôle de substitut, résumant une impression d'ensemble dont le détail reste in formulable autrement que par la structure musicale. Il n'est pas question de nier cet aspect approximatif des recherches, qui est bien indiqué par les résultats expérimentaux: l'audition de la musique détermine des zones de significations possibles à l'égard desquelles le langage verbal est à la fois trop précis et trop lâche.” (1958:262-63, fremhævelse i originalen)<sup>22</sup>*

Ordene er fattige, når de bruges om musikalske forhold. De repræsenterer sprogligt socialiserede udtryk for ikke-sproglige erfaringer. Som reflekser på musik er de i realiteten så polysemantiske, at det ikke er muligt at opregne deres præcise betydning, det ikke er muligt at bestemme betydningsnuancerne i de ord, som lytteren har valgt (og som måske heller ikke står ham klart). I forhold til den musik, ordene benævner, er de upræcise, de kan ikke ramme detaljerne i musikken, kun benævne dem ved hjælp af mere eller mindre konventionelle udtryk, hvorved det subjektive moment i oplevelsen elimineres på det sproglige niveau. Ordene betegner kun den generelle bevægelse, fysiognomi og affekt i musikken, ikke detaljerne. Når de semantiske felter skal opstilles, kan den præcision, vi normalt tillægger sproget, til gengæld stå i vejen for systematiseringen. Derfor skal den løse betydning, der rent faktisk ligger i de ord, der indgår i svarene, medtænkes, når felterne defineres og opstilles.

Jeg vil mene, at brugen af semantiske felter med deres indbyggede, manglende præcision som rettesnor i diskussionen af musiks betydning gør det muligt at opnå en større klarhed om, hvad musik betyder. Man undgår den letkøbte og banale konstatering af at musik ikke er sprog,

samtidig med at det bliver muligt at omtale den musikalske betydning ved hjælp af sproget – som det jo alligevel sker i enhver analyse. Med den indbyggede, manglende præcision kan man tale om at sproget i felterne bliver ordnet “musikogent” frem for logogent, for at bruge et af Philip Taggs udtryk<sup>23</sup>, hvor tendensen ellers let kan være den omvendte på grund af vores store erfaring med den entydige sproglig betydning. Det bliver muligt at foretage en sproglig tilnærmelse til musikken uden at de to områder bliver hinanden lig. Sproget benævner musikken med mere eller mindre konventionelle vendinger, men det opsluger ikke musikken. Og det kan ske, fordi både sproget og musikken er indlejret i kulturelle konventioner, der til dels giver forbindelsen mellem de to. Ordene er ikke kun socialiserede udtryk for subjektets indre liv, men også for dets reception og verbalisering af musik.

I det følgende vil jeg gennemføre analysen ud fra en eggebrecht’sk indfaldsvinkel og i et appendix skitserer jeg med et pilotprojekt en mulig fremgangsmåde à la Francès.

## 4. Fortolkning

I introduktionen hævdede jeg, at metaforen alf stod i centrum af det semantiske felt, som dækker de forskellige aspekter af Björks forvirrende musik og image. Før jeg går videre med at diskutere relationen mellem alfe-imaget og musikken, vil jeg etablere et mere detaljeret semantisk felt på grundlag af nogle anmeldelser af ‘Hyper-ballad’. Jeg vil koncentrere mig om anmeldelser trykt i engelske, U.S.-amerikanske og danske musikmagasiner og dagblade i løbet af *Post*-reklamekampagnen (primært juni 1995)<sup>24</sup>.

### 4.1. Et semantisk felt for ‘Hyper-ballad’

I pladeanmeldelserne bliver ‘Hyper-ballad’ normalt nævnt (13 ud af 16). Men ligesom antallet af linjer om den skifter, fokuserer anmelderne på forskellige ting. Nedenfor citerer jeg alt, hvad der er skrevet om nummeret i de 12 anmeldelser (i Parkes’ anmeldelse (1995) citeres kun første vers og omkvædet). De første ni siger ikke meget om ‘Hyper-ballad’:

*“The title Hyperballad says it all: this really is a kind of hyper-pop, synth-driven but string-embellished, and it boasts one of the loveliest choruses you’ll hear all year ...” (Hoskyns 1995)*

*“[Björk] turns fantasy into morbid but honest wonderment for “Hyperballad”” (Ali 1995)*

*“... giddy and flotatious (Hyperballad)” (Gill 1995)*

*“... en af hendes til dato bedste ballader – hvilket da også fremhæves med titlen “Hyper-ballad” – med et fremragende og stemningsmættet strygerarrangement ...” (Lynggaard 1995)*

*“... the space-age glam-disco of “Hyperballad”...” (Davies 1995)*

*“... the suicidal musings of “Hyperballad”...” (Young 1995)*

*“... den latent selvdestruktive og ... tryghedssøgende mor/partner (Hyper-Ballad) ...” (Villemoes 1995)*

*“... den besynderlige og i bogstaveligt talt [sic] bjergtagende “Hyper-ballad”, der handler om at kaste ting og sager – inklusive sig selv – ned fra toppen af et højt, smukt bjerg og se det langt nede blive smadret til ukendelighed.” (Skotte 1995)*

*“... Björk’s one of the few people around who can get you feeling all gooeey and sentimental – as she does on ‘Hyper Ballad’ – without overdoing the whole thing ... it’s still the original [i modsætning til remixene] with its simple but euphoric pop rush that does the biz.” (Willmott 1996<sup>25</sup>)*

Kun i få af disse korte udsagn kommenteres musikken. Hoskyns og Lynggaard bemærker i forbigående strygerne, og Hoskyns synes at opfatte strygere og synthesizere som modsætninger. Desuden omtaler Davies (sandsynligvis) m8a-d som glam-disco. Alle prøver de at finde så få ord som muligt for at fange essensen af nummeret: hyper-pop, morbid undren, svimlende og svævende, ballade, rumalderens glam-disco, selvmordsspekulationer, tryghedssøgende mor/partner, besynderlig og bjergtagende samt gåsehuds-sentimentalitet og euforisk pop. Hyper-pop, ballade, glam-disco og pop er vage stilbestemmelser, der prøver at placere musikken i en mere velkendt, musikalsk kontekst. Svimlende og svævende, euforisk, besynderlig og bjergtagende samt gåsehuds-sentimentalitet beskriver nummerets generelle karakter, mens morbid undren, selvmordsspekulationer, tryghedssøgende mor/partner samt hele Skotte-citatet drejer sig om teksten. Interessant er det, at der tilsyneladende er to helt forskellige opfattelser af, om num-

meret vækker positive eller negative associationer. Hoskyns, Gill, Lynggaard, Davies og Willmott benytter positivt ladede ord i beskrivelsen, mens de øvrige (Ali, Young, Villemoes og Skotte) bruger negative. Det skyldes sandsynligvis, at de første fokuserer på musikken, mens de andre fokuserer på teksten.

De næste tre citater er længere:

*“... ‘Hyper-ballad’ [er] et rastløst mix af dybt sugende basgang og hvæsende, pibende elektronika, mens Björk trækker vejret gennem sin stemme og de humoristiske, hysteriske iagttagelser om, at udsigten er skøn fra toppen af livets losseplads. Her og mange andre steder formår Björk nemlig at holde distancen til sin egen troskyldige lillepigefigur og samtidig sprænge rammerne med en stemme, der siger meget mere end summen af de ofte let naive betragtninger.” (Nielsen 1995)<sup>26</sup>*

*“Hyper-Ballad er en fuldendt, evolutionær enhed af techno og poesi, som danser på kanten af liv og død og opsamler en paradoksal og ikke ualmindelig følelse i slutningen af vort århundrede, hvor Modern Things ifølge Björk har taget over.” (Sørensen 1995)*

*“... ‘Hyper-Ballad’ ..., wherein the Björk-like One caresses a collection of tranquil, lilting melodies and then rides with the flow as first Orbital-style twiddlings make their mark and then kaleidoscopic techno beats start pulling the whole affair into illegally fine territories. Sequins and sequencers. Strings and stampedes. This is where the romance of old runs wild with the clinical vibes of the modern age, and bloody great it is, too.” (Williams 1995)*

Alle tre anmeldere prøver at forklare musikken ved at bruge modsætninger eller paradokser: Nielsen ved at påpege en usikker forbindelse mellem den dybe bas og de høje synthesizer-figurer og ved observationen, at stemmen udtrykker meget mere end teksten indeholder; Sørensen ved at omtale en paradoksal følelse, som ikke bliver forklaret nærmere (sandsynligvis paradokset mellem gammelt og nyt); Williams ved at bemærke forskellen mellem versenes ambient og omkvædenes techno og bruge dette til at konkludere, at nummerets kerne er oppositionen gammeldags/moderne.

Ved at betragte alle 12 citater er det nærliggende at definere modsætninger som det grundlæggende strukturerende begreb, hvor ud fra vi kan konstruere følgende semantiske felt:

Figur 4: Det semantiske felt “modsætninger” for ‘Hyper-ballad’:

strygerudsmykket/drevet frem af synthesizere  
rolige melodier/kaleidoskopiske techno beats  
dybt sugende basgang/hvæssende, pibende elektronika  
pailletter/sequencere  
strygere/bissende kvæg  
paradoksal følelse  
gammel romantik/moderne tiders kliniske fornemmelser  
morbid/ærlig  
liv/død  
selvdestruktiv/tryghedssøgende

Dette felt giver os en fornemmelse af, hvad der bliver anset for at være modsætninger i musikken, og paradigmet gammel/ny, som Williams bygger sine bemærkninger op over, kan lede videre. Gammel er melodierne (sandsynligvis vokal-musemerne m4a-c) og brugen af strygere (m7a-b). Metaforer forbundet med gammel er udsmykninger, rolig, pailletter, gåsehuds-sentimentalitet og romantik. Nye er “synthesizer”-figurerne (m6a-c), techno-”slagtøjet” og sequencerne (brugt på m3, m6b og m8e). Metaforer brugt i denne forbindelse er fremdrevet, kaleidoskopisk, klinisk og rumalder.

Øjensynlig har de 12 anmeldere rigelig grund til at blive forvirrede over ‘Hyper-ballad’, grunde der kan forklares ud fra deres reception af musikken. Men de nævner langt fra alle de elementer, der kunne give anledning til forvirring. Forvirring opstår fordi forventninger ikke opfyldes, fordi Björks musik ikke svarer til et klart sæt af musikalske normer. I stedet er der flere normer til stede i ‘Hyper-ballad’: techno, indie rock, filmmusik og ambient. Og der er mindre klare stilreferencer til intim jazz, ældre rock- og soulstilarter og etnisk musik. Sandsynligvis er den vægtigste grund til forvirringen at musikken ikke passer ind i én stilistisk kategori. Der er ikke tilstrækkelig mange stilindikatorer<sup>27</sup> for en hjemmestil til at definere en sådan, og genresynekdoken (m8a-e) mister meget af sin styrke som genresynekdoke fordi den ikke har en stabil musikalsk stil at stå i kontrast til. Resultatet er en stilistisk *objet trouvé*-teknik, der kun holdes sammen af den formale artikulation nævnt ovenfor. Denne teknik kan findes i megen ambient (f.eks. The Orb og Orbi-



tal), men der er det meget mere åbenlyst, idet det er hele pointen med musikken – og resultatet er humoristisk snarere end forvirrende. Björk og Hooper er mere subtile, og det er denne subtilitet, der afstedkommer forvirringen. En masse stilistiske elementer bliver sat sammen uden at nogen af dem stikker ud for alvor.

#### 4.2. Björk-normen: stemmen

Den hidtidige argumentation kunne lede til konklusioner om at Björk er en intellektuel, postmoderne dekonstruktivist. Men det ville være forkert set i lyset af at hverken hun eller hendes medproducere tænker på den måde og at sådanne indfaldsvinkler ikke bliver overvejet i receptionen – pointen er snarere, at det er skægt at blive forvirret af hendes musik. For at undgå sådanne konklusioner, vil jeg søge nogle konstante elementer i hendes musik. Hvis man udvider perspektivet og lytter til de to solo-cd'er *Debut* og *Post*, kan nogle musikalske konstanter eller normer findes.

Det bliver klart, at det er svært at tale om en Björk-norm i forbindelse med den instrumentale side af musikken. Hun trækker på et meget bredt spektrum af stilarter: jazz-standarder og big band jazz ('Like Someone In Love', 'It's Oh So Quiet'), filmmusik ('Isobel'), techno ('Violently Happy', 'There's More To Life Than This'), forskellige *dance*-stilarter ('Army Of Me'), salsa ('I Miss You') og pop ('Big Time Sensuality'). Desuden er nogle numre umulige at klassificere stilistisk: 'The Anchor Song' (for stemme og klassisk saxofonkvartet), 'You've Been Flirting Again' (for stemme og strygeensemble) og 'Cover Me' (for stemme, cembalo, hakkebræt og støjspor). De er alle enkle, strofiske sange, men bl.a. instrumentation, harmonik og melodik gør, at de må placeres i en klasse for sig selv. Også 'Headphones', som hun ynder at begynde sine koncerter med, er umulig at klassificere med dens stille collage af lyde og halvt sungne ord. Det ligger lige for at foreslå, at Björks musikalske norm er stilistisk forskellighed, man forventer at hvert nummer skal være forskelligt fra de andre. Det er en vag norm, og det er den, der skaber forvirringen.

For at finde en mere entydig norm, mener jeg at man må fokusere på stemmen, på måden, hvorpå hun synger. I modsætning til *dance*-normer, men i overensstemmelse med rocknormer<sup>28</sup>, er Björks stemme det absolutte centrum på både *Debut* og *Post*. Der er ingen væsentlige soloer på de to cd'er til at aflede opmærksomheden fra hendes stemme.



Stemmen er omgivet af bas- og synthesizer-riffs og tromme- eller trommemaskinemønstre, men altid placeret foran, midt på lydscenen og næsten aldrig dækket i mixet. Stemmen er altså meget central for Björk-normen, ingen synger som hende og lyttere er i stand til at identificere hende umiddelbart, når de har hørt hende før. Dette er en banal konstatering, der kunne gælde for en hvilken som helst kendt rocksanger. Men normalt minder en sangstemme om andre sangstemmer eller i det mindste om andre sangtraditioner, men det er ikke tilfældet her. Jeg (og folk jeg har spurgt) kan ikke komme i tanke om nogen, der synger på samme måde som hun<sup>29</sup>. Stemmens individualitet eller unicitet er en norm i rock, og således er Björks vokal – i overensstemmelse med rocknormen – i centrum af den musikalske norm, som jeg har valgt at kalde Björk-normen. Stemmen er det konstante element i de ekstremt forskelligartede instrumentale omgivelser, hvor musemerne fungerer som kulisser for den vokale fremførelse. Nøgleord til at beskrive Björks stemme kunne være:

- klare rolleskift (f.eks. lille pige, moden kvinde)
- klar skildring af forskellige følelser (f.eks. vrede, hengivenhed, glæde eller oprigtighed)
- fremmed (islandsk) accent
- enten meget klar eller meget uklar diktion
- stemmelyde ude over de rent sanglige (grinen, tyssen, skrigen, hørbar vejrtrækning før fraser)
- parlendo frasering i vers og mere cantabile i omkvæd
- enkle, melodiske formler er vigtige i hendes melodier
- kontrast mellem støttet og ustøttet stemme, ofte brugt i henholdsvis vers og omkvæd
- register fra a til e” med focus på kvinten fra c’ til g’.

Med denne beskrivelse af Björk-normen (på den ene side vokal konstans, på den anden, stilistisk og instrumental forskellighed) kan vi gå videre til konklusionen.

## 5. Konklusion

I introduktionen skitserede jeg det semantiske felt for Björks image. Ord som kontrol, troværdighed, eksotisk, barne-kvinde, originalitet blev grupperet omkring det centrale ord, alf. Hele det semantiske felt

alf indikerer en vis forvirring hos journalisterne, både når de skriver om image og om musikken. Hovedspørgsmålet i den følgende musikalske analyse var, hvilke elementer i musikken kunne bevirke denne forvirring. Og konklusionerne var, 1) at de fleste musemer var statiske og stod i kontrast til det narrative princip i vokalen og i den overordnede bueform, 2) at centrum (hvadenten det var harmonisk eller på lydscenen) ikke blev klart defineret af de instrumentale musemer, 3) at der var en stor mængde stilreferencer. Dette blev, sammen med tekstens *stream of consciousness*-karakter, fortolket som de modsætninger, der kom til udtryk i det semantiske felt, som blev konstrueret på grundlag af anmeldernes kommentarer til 'Hyper-ballad'. Mens de instrumentale dele og teksten er mulige kilder til forvirringen, er Björks stemme konstanten eller den faste reference, idet den underkaster sig den rocknorm, der siger, at den menneskelige stemme er det absolute centrum i musikken.

Med dualiteten forskellighed/identitet er det ikke mærkeligt, at de verbale reaktioner på Björk generelt og 'Hyper-ballad' i særdeleshed cirkler omkring alf og modsætning. Analysen viser, at der er gode musikalske grunde til det: modsætningerne er over det hele og svære at fange uden gentagen og detaljeret lytten. På denne måde er der tale om elvermusik. Men alfen, der afstedkommer musikken, tilhører ikke elverfolket. Som sanger i nummeret har hun givet sin rolle meget klare karakteristika – ligesom den gennemsnitlige, (ekstra)ordinære rocksanger. Stemmen er fikspunktet i elvermusikken, alfen er i højeste grad til stede, og der er ikke meget mystisk eller overjordisk ved hende. Vokalen repræsenterer det stabile sted, hvorfra vi kan nyde at blive forvirrede af de små stykker instrumentalt affald. Og det medfører en reevaluering af Björks image. Hun er mere rocksangerinde og mindre alf – og således noget lettere at kategorisere, end hendes image lader ane.

## **Appendix: en skitse til andre semantiske felter i forbindelse med ‘Hyper-ballad’**

### **6. Nogle problemer med materialeindsamling**

Mens den foregående tolkning har benyttet sig af en eggebrecht'sk tilgang til et stof, er hensigten med dette appendix at demonstrere principperne for, hvordan man kan arbejde med semantiske felter opstillet på grundlag af et sprogligt materiale, der stammer fra informanter, som har deltaget i frie induktionstests, dvs. den francès'ske indfaldsvinkel til semantiske felter. Induktionstesten indebærer at et antal personer bliver bedt om at nedskrive de associationer, de får i forbindelse med et stykke musik, inden for visse givne rammer.

Denne form for spørgen giver et sprogligt meget heterogent materiale, der ikke umiddelbart svarer til musikken. Det er der en lang række grunde til, som det i sidste ende ikke er muligt at korrigere for, og resultaterne er da også behæftet med en vis usikkerhedsmargen. Informanternes individualitet (den psyko-sociale tilstand i undersøgelsesøjeblikket, den sociale og uddannelsesmæssige baggrund, de kulturelle og musikalske erfaringer, en fokuseren på forskellige elementer i musikken), den manglende overensstemmelse mellem sproglige og ikke-sproglige associationsområder (f.eks. gestus) samt mellem ord og musik er alle faktorer, der spiller ind, når ordene sættes på papiret. Desuden “tvinges” informanterne til at tænke begrebsligt eller danne konkrete billeder, hvilket ikke nødvendigvis er deres sædvanlige receptionsmodus (nogle lyttere har et ganske abstrakt forhold til lyd og musik). Et af de få greb, hvormed man kan minimere de fleste af ovenstående problemer, er at gøre materialet tilstrækkelig stort. Derved udviskes de personligt subjektive udsagn, og der opnås samlede, intersubjektive udsagn i systematiseringen af det sproglige materiale. Gennem en analyse af materialet og af musikken er det muligt at sammenstille de sproglige og de musikalske betydningsområder. De enkelte ord i materialet er ganske upræcise og for entydige til at beskrive musik, men tilsammen kan de henvise til erfaringsområder, som træder i kraft hos de fleste lyttere og som skyldes elementer i musikken.

Som i enhver anden type analyse er den grundlæggende impuls for nedenstående systematiseringer at skabe sammenhænge, at påvise forbindelser i et materiale, der umiddelbart er heterogent. Det er op til analytikeren at systematisere det sprogligt heterogene materiale og sætte det i relation til musikken. Tolkningsbevægelsen musik → informant

→ ord → systematisering er lang, og det kræver, at de metodiske greb undervejs fremstår meget klart.

De følgende systematiseringer er et pilotprojekt for en større undersøgelse, der indgår i min ph.d.-afhandling. De skal tjene som eksempler på, hvordan man metodisk kan arbejde med et materiale, der består af verbale reflekser på musik. De må ikke opfattes som endelige udsagn om associationsmønstre i forbindelse med 'Hyper-ballad', dertil er materialet for lille. Materialets ringe omfang gør desuden, at det ikke giver mening at lave statistik på det. Nogle associationsmønstre er mere fremherskende end andre (f.eks. omkring vand), men det er svært at sige, hvilken status verbale reflekser som "ørken" eller "skotsk landskab" har, hvorvidt de rammer helt ved siden af eller om de tematiserer andre aspekter af nummeret.

Endnu et usikkerhedsmoment er, hvor godt informanterne kender musikken og Björk i forvejen. Nogle verbale reflekser synes at knytte sig mere til det generelle image end til nummeret, f.eks. kunne "flygter over rå bjerge med græs på" være kommet til på baggrund af en viden om Björks nationalitet, "børneværelse" kunne stamme fra et kendskab til hendes image og "pink" kunne være afstedkommet af coveret, hvor netop pink er en af de dominerende farver. Det er ikke "forkert" at kende nummeret eller musikeren/gruppen i forvejen, men det kan let afstedkomme verbale reflekser, der ikke blot er reaktioner på musikken. Et ekstra "problem" er, at billedsiderne til Björks videoer er ganske originale og ofte sætter sig godt fast i hukommelsen – så herfra kan de verbale reflekser også stamme. Disse mulige indflydelser på de verbale reflekser er sandsynligvis ubevidste og derfor svære at tage højde for. På den anden side er det typer af erfaringer, som altid vil præge musikperceptionen hos en lytter placeret i den vesterlandske kulturkreds, de hører til blandt de almene forkundskaber og vil altid indgå i receptionen.

Bevægelsen gennem de følgende fire systematiseringer går fra at ordne ordene indbyrdes ud fra en overvejende sproglig betragtning til at ordne dem efter, hvilke musemer de (sandsynligvis) er reflekser på. De fire måder kan bruges hver for sig, men de supplerer samtidig hinanden. Jeg er i alle tilfældene den systematiserende og koblende instans.

### **6.1. De verbale reflekser**

I forbindelse med et kursus om rockmusikanalyse foråret 1996 bad jeg 10 overbygningsstuderende i musikvidenskab (6 kvinder og 4 mænd i

tyverne) på Musikvidenskabeligt Institut i København svare på følgende spørgsmål i forbindelse med en afspilning af ‘Hyper-ballad’:

*“Jeg vil bede jer om at nedskrive de ord, billeder eller stemninger, som falder jer ind i forbindelse med det følgende nummer. Handler musikken om noget? Skildrer den et forløb? Giver den associationer? Foregår der noget på “den indre film”? Minder det om anden musik eller musikere? Jeg ønsker med andre ord jeres verbale reflekser – ligegyldigt hvilke – i forbindelse med nummeret.”*

De verbale reflekser er opført i tabel 2. (Som overbygningsstuderende i musikvidenskab har de 10 informanter sandsynligvis en bedre evne end de fleste andre lyttere til at artikulere deres formfornemmelse og -forståelse.)

Tabel 2: Verbale reflekser i forbindelse med ‘Hyper-ballad’

1	Dyster (intro), falsk tone, 3-delt periode vælter det, børneværelse, undervandsbørneværelse, stressende, bølger, gentagende, besværgende, bindegalt, techno, drukning, synk, død.
2	Orgel har roligt udtryk i modsætning til trommer, lille pige på flugt, flygter over rå bjerge med græs på, basrytmen fordobles: sceneriet lukkes, technofigurer → løbende, bas: cirkelbevægelse (+ sang i bridge), strygere: skotsk landskab, <i>Merry Christmas Mr. Lawrence</i> .
3	Tåge, sne, uafsluttet basfigur, surrealistisk verden, pink, lillepigeangst, “syretrip”, B-stykke: power-kvinde, ikke-kropsligt, syntetiske trommer, drone-bas, solobreak i vokal, frossent: violiner, kun levende bas (kropsrelateret).
4	Uhyggeligt, aften, nat, dissonerende pigestemme, vand (under overfladen), Freud, sort vand, uafsluttede strygerstigninger, hjertepulsmaskiner, U-både (ekkolod, sonar), viskere: jazz, Twin Peaks, uhygge, Einstürzende Neubauten, metallyde, Depeche Mode, stresset, filmmusik, udvikling, narrativitet, Björks videoer.
5	Hav: indledende “havbrus”, under vand, bassen trykker for ørerne medens vi går ned; liv: synthesizers og trommeffekter; efterhånden aftager det havagtige; break: strygere – afslutning – “sfærisk, himmelsk”.
6	Sandkorn rinder ned; varm fornemmelse af bassen og tomhed når den forsvinder; kakerlakker kommer løbende; sol i en ørken, hjerteslag, der stiger.
7	Fly, bølger; sand ned på trommeskind; bevægelse rundt i karrusel; diskotek-basrytme, billede af dansende unge i stroboskop-lys; fly, der letter; når baslyden slutter er flyet oppe i stilheden over skyerne.

8	Start: dyster – skifter til mild; vand smides/falder ned i spandervis/bølger mod klippen; collage; før slutningen: hun hopper rundt, by – støj/metallyde, natur – strygere, “vand” (modsigelse – kan ikke placere stedet); slutningen: Pet Shop Boys → implosion, modsiges dog af bas.
9	Truende, bassen runger i maven; drøm på grænsen til mareridt; et uvejr kommer nærmere og forsvinder igen.
10	Mørk tunnel; inde i rum, kæmper for at holde sider og loft ude/væk fra sig; kamp med sig selv, alene/ensom; anspændthed, acceleration, ingen vej tilbage → endeligt.

## 7. Systematiseringer

### 7.1. Systematisering ud fra logogene principper

En første måde at systematisere de verbale reflekser på er at finde fællesnævnerne for flere af ordene, at opstille flere semantiske felter. Systematiseringen kan ske efter utallige retningslinjer, her ved at etablere forbindelser mellem ordene i kraft af deres umiddelbare, sproglige betydning. Den foregående analyse spiller selvfølgelig en vis rolle, og systematiseringen omfatter da også modsætningen natur/kultur, affekt og musikalske forhold. Disse synes oplagte i en musikanalytisk sammenhæng, dvs. ud fra, hvad der sandsynligvis kan have relation til musikalske elementer. Ordningen er opført nedenfor i tabel 3's 8 felter.

Flere vand-relaterede ord er placerede i forskellige felter, f.eks. hav, U-både, sne og drukning, fordi de musikalske udtryk for hav, U-både, sne og drukning sandsynligvis er meget forskellige.

Feltet natursteder viser, at vi befinder os i et storslået natursceneri uden mennesker, hvad enten det er på eller i et hav, en ørken, et bjerglandskab, eller over skyerne. Det er de store, åbne vidder, der anskues (eller påhøres). Naturens tilstand er ikke helt så klar, ikke mange har et bud på det.

Nummerets affekt er temmelig klar (lidt statistik alligevel: 7 ud af de 10 informanter forbinder klart et eller andet uhyggeligt eller ubehageligt med nummeret), og der er brugt mange ord på at beskrive den. De få omtaler af fysiske tilstande underbygger affekttolkningen som ubehagelig/uhyggelig.

Feltet instrumenter anfører blot de, der er blevet lagt mest mærke til. Bassen er klart det mest kommenterede instrument, derefter kommer

Tabel 3: Systematisering af de verbale reflekser ud fra logogene principper

Natursteder	Hav, under vand, sfærisk/himmelsk, en ørken, rå bjerge med græs på, skotsk landskab
Naturens tilstande	tåge, sne, aften, nat, uvejr, solskin
Kultursteder	børneværelse, by, diskotek, mørk tunnel, inde i rum
Maskiner	hjerterpulsmaskiner, U-både (ekkolod, sonar), fly
Affekter	dyster, stressende, bindegalt, roligt, på flugt, dystert → mild, kæmper med sig selv, alene/ensom, anspændthed, angst, drøm/mareridt, uhygge, truende
Fysiske tilstande	drukning, død, frossent
Instrumenter	stemme, orgel, bas, (syntetiske) trommer, strygere, viskere, synthesizers
Musikalsk forløb	3-delte perioder vælter det, stressende, gentagende, løbende technofigurer, bas i cirkelbevægelse uafsluttet basfigur, drone-bas, udvikling, narrativitet, det hav-agtige aftager, lettende fly, acceleration

trommer (velsagtens percussion) og strygere. Det kan undre, at vokalen kommenteres så lidt.

Beskrivelserne af musikalske figurer eller forløb er interessante, fordi de forholder sig nærmere til den musikalske side af bevægelsen fra natur til kultur. Flere informanter beskriver en bevægelse fra noget natur til noget kultur, i form af rum eller maskiner, hvilket sandsynligvis er bevægelsen fra vers til omkvæd. De ord, der kan forbindes til musikalske elementer, er temmelig entydige. Den uafsluttede og væltende bas er M2a, den cirkelende bas M2b, musemstabilen 8a-e befordrer accelerationen og fly-bevægelsen.

## 7.2. Systematisering ud fra Taggs tegntypologi

Philip Taggs tegntypologi<sup>30</sup> er opstået på grundlag af et omfattende materiale af samme karakter som det, der undersøges her (se Tagg 1990 og 1993). Det er derfor interessant at se, om det giver mening at systematisere efter dem. Bemærk, at det er ikke ordene, der er anafoner osv., men den musik, de er reaktioner på. Det medfører, at vi bliver bragt et skridt nærmere de musikalske virkemidler.



Tabel 4: Systematisering af de verbale reflekser ud fra Taggs tegntypologi

Soniske anafoner	hav, havbrus, bølger, bølger mod klippen, vand smides, U-både (ekkolod, sonar), uvejr, fly, hjerteslag, hjertepulsmaskiner, børneværelse, sandkorn rinder ned
Kinetiske anafoner	vælter, flugt, lukke, løbende, uafsluttede stigninger, rinder, cirkelbevægelse, karruselbevægelse, dans, lettende fly, vand smides/falder, hopper, går ned (under vandet), implosion, på grænsen til, kamp, acceleration, ingen vej tilbage
Taktile anafoner	metallyde, sand på trommeskind, under vand, trykker for ørerne, flygter over rå bjerge med græs på, kropslig bas
Genresynekdoxer	<i>Merry Christmas Mr. Lawrence</i> , jazz, <i>Twin Peaks</i> , Einstürzende Neubauten, Depeche Mode, filmmusik og Pet Shop Boys
Episodemarkører	uafsluttede strygerstigninger
Stilindikatorer	techno

Sammenlignet med tabel 3 fremhæves her en anden del af materialet. Felterne natursteder og maskiner kan til dels genfindes blandt de soniske anafoner og feltet musikalsk forløb blandt de kinetiske anafoner, men resten af felterne fremhæver områder, der ikke optræder i den forrige tabel. Mængden af ord, der kan indordnes i typologien, er stor, og det tyder på at den er brugbar. Specielt de soniske og kinetiske anafoner er fremherskende.

Flere af de soniske ord drejer sig om bølger, og det ligger lige for at opfatte dem som reaktioner på m3, eller nærmere, efterklangen på 1-slaget<sup>31</sup>. Det ligger også lige for at henregne hjerteslag og hjertepulsmaskiner til m8a-d, men de øvrige associationsord er det sværere at finde musikalske ekvivalenter til, de er sandsynligvis produkter af musemstreng eller -staber (musemer, der hhv. følger efter hinanden eller klinger samtidig).

De kinetiske ord betegner meget forskellige bevægelser, nogle hurtige, nogle langsomme, nogle bevægende sig fremad, nogle bevægende sig i cirkler. Det lader til at bevægelse spiller en stor rolle i nummeret, men uden verbal og musikalsk kontekstualisering er det næppe muligt at systematisere dem nærmere.

De ord, der reflekterer på de taktile anafoner, er sværest at indkredse,



fordi det er i høj grad konteksten, der afgør, om der er tale om taktile anafoner. De enkelte verbale reflekser er anbragt i et felt efter deres primære karakteristika. F.eks. kunne vand og lettende fly godt være taktile anafoner (fornemmelsen af noget vådt og fornemmelsen af at blive presset tilbage ved *take-off*).

Genresynekdokerne er specielt problem, idet de først for alvor fungerer som sådanne i kraft af en veldefineret "hjemme"-stil, og den er ikke sådan at bestemme i 'Hyper-ballad' (jfr. 4.2.). Her er der snarere tale om en sammenstilling af forskellige stilarter, hvor Pet Shop Boys og Depeche Mode bringer danseklub-kulturen i erindring (percussion- og keyboardmusemerne), mens filmmusik og *Twin Peaks* (strygermusemerne) fungerer som chiffer for filmmusiktraditionen (hvilken?). *Merry Christmas ...* (dvs. Ryuichi Sakamotos soundtrack) og jazz bringer også forskellige traditioner i erindring, mens jeg har svært ved at forbinde Einstürzende Neubautens *industrial* med nummeret.

Episodemarkører og stilindikatorer er der ikke mange af. De verbale reflekser jeg har sat i disse grupper kan da også diskuteres. Uafsluttede stigninger er ret beset ikke episodemarkører, ligesom 'Hyper-ballad' ikke entydigt er et techno-nummer.

### 7.3. Systematisering i forhold til formdelene

I den følgende tabel 5 er næsten alle de verbale reflekser søgt placeret i forhold til de enkelte formdele. Det fremgår ikke, hvilke ord, der optræder mange gange, og hvilke, der kun optræder få. Overgangene mellem hhv. intro og vers og omkvæd og bridge/break er uklare, fordi musikken ikke ændrer sig væsentligt. Pga. af stemmens fravær/tilstedeværelse har jeg alligevel delt det op i fem kolonner. I de mange tilfælde, hvor de verbale reflekser ikke henviser klart til bestemte formdele, har jeg anvendt min dømmekraft. Ordene er forsøgt sammenstillet således at de står i nærheden af de, de har relation til, både vandret og lodret (se tabel 5).

Systematiseringen af de kinetiske anafoner bliver her klarere: intro/vers er overvejende beskrevet med få, men små bevægelser (uafsluttet, går ned under overfladen, bølger mod klippen, vælter, vand smides i spandevise, kakerlakker kommer løbende). Kun en enkelt informant benytter en stor bevægelse, flugt. I omkvæd/bridge/break er der derimod tale om accelererende eller hurtige bevægelser (lettende fly, stigende hjerteslag, ingen vej tilbage, samt karrusel, dans, gentagende, løbende).

Table 5: Systematisering af de verbale reflekser i forhold til formdelene:

Intro:	Vers	Omkvæd:	Bridge og break:	Coda:
<p>roligt orgel, modsat lilletromme, viskere: jazz, uafsluttet basfigur, levende bas, varm fornemmelse af bas, bassen trykker for ørerne mens vi går ned under vandoverfladen, falsk tone,</p> <p>dystert, uhyggeagt, Twin Peaks: uhygge,</p>	<p>dissonerende pigestemme, væltende (3-takts perioder), tomhed når bassen forsvinder, sand på trommeskind, synth + bas: liv,</p> <p>alene/ensom, lillepigeangst, klausrofobi, Jakobs kamp, anspændthed, drøm på grænsen til mareidit,</p> <p>bølger, bølger mod klippen, vand (under overfladen), sort vand, vand smides i spandevs, sol i en orken,</p> <p>borneværelse, inde i rum, mørk tunnel,</p> <p>lille pige på flugt, flugt over rå bjerge med græs på, lillepigeangst,</p> <p>surrealistisk verden, "syretrip", pink, kakerlakker kommer løbende,</p>	<p>bas: cirkelbevægelse, diskoteksastytne, basrytmen fordobles, 2. gang: scenariet lukkes, liv: synthesizers og trommeeffekter</p> <p>hopper rundt, power-kvinde,</p> <p>bevægelse i karrusel, acceleration, hjerterslag, der stiger, ingen vej tilbage,</p> <p>by-støj-metallyde, hjerterpulsmaskine, U-både (ekkolod/sonar), - hav,</p> <p>dansende unge i stroboskoplys,</p>	<p>sang i cirkelbevægelse, ikke-kropsligt, syntetiske trommer, techno, metallyde, drone-bas,</p> <p>gentagende/ besværgende, løbende, stresset, binddegalt,</p> <p>fly, der letter,</p>	<p>uafsluttede strygerstigninger, afslutning, levende bas (kropsrelateret), strygere: natur, frosne strygere</p> <p>synken, drukning, død, endeligt,</p> <p>vand, natur, implosion, "himmelsk/sfarisk", skotsk landskab,</p> <p>flyet oppe i stilheden over skyerne,</p>
<p>tåge/sne, "havbrus", bølger, under vand,</p> <p>fly,</p> <p>sandkorn rinder ned,</p>				

**Generelt:** udvikling/narrativitet, filmmusik, et uvejr kommer nærmere og forsvinder, collage

I codaen er der tilsyneladende stilstand, kun de uafsluttede strygerstigninger nævnes som bevægelse.

Også de soniske anafoner er rimelig klart distribueret. Ifølge 9 af informanterne placerer intro'en os i et natursceneri, og der varer ved selv om stemmen kommer til i verset – selv om der bliver introduceret en person i landskabet. Omkvæd/bridge/break placerer os derimod i et kulturlandskab: en by, et diskotek, blandt maskinlyde. tilslut er vi tilbage i et (ændret?) naturlandskab.

Der er altså klart tale om en bevægelse gennem nummeret, et narrativt forløb givet af musikken, ikke af teksten. Men er der tale om bevægelsen  $A \rightarrow B \rightarrow C$  eller  $A \rightarrow B \rightarrow A$ ? Det kan måske belyses nærmere ved at knytte associationsordene til de enkelte musemer.

#### **7.4. Systematisering i forbindelse med musemer**

Mens Taggs og Francès' musikeksempler var korte (ca. 30-90 sekunder), er 'Hyper-ballad' relativt lang (5'21). Det gør det sværere at bedømme, hvad ordene reflekterer i musikken. Igen er det min dømmekraft, der har afgjort, hvilke associationsord, der hører til hvilke musemer<sup>32</sup>. Kun de ord, der klart henviser til musemer, er taget med. Resten henviser til musemstreng eller -stabler.

De mest fremtrædende musemer fremgår af tabel 6. M3 er den klareste repræsentant for naturen (bølger), men bas (m2a) og orgel (m1a) hjælper sandsynligvis med til at skabe illusionen. Det er primært percussion-musemerne, der giver by/rum/maskin-associationen, og strygerne, der afstedkommer naturtilstanden til sidst. Det kan konstateres, at de to naturtilstande musikalsk er ganske forskellige (instrumentation, melodik, harmonik), og de øvrige verbale reflekser indikerer generelt en bevægelse opad fra vand til luft, eller fra vand som bevægelse til vand som stilstand (frossent, død, drukning). Dermed kan man sige at nummerets bevægelse er  $A \rightarrow B \rightarrow C$ , en ikke videre almindelig bevægelse i populærmusik (eller i traditionelle, klassiske sater for den sags skyld).

### **8. Konklusion på et for lille grundlag**

I de fire systematiseringsforsøg er ordningsprincipperne gledet fra at være primært logogene til primært at være musikogene, og ordenes konkrete betydninger er gledet mere og mere i baggrunden efterhånden

Tabel 6: Systematisering af de verbale reflekser i forhold til musemer

M1a	roligt
M1b	–
M2a	falsk tone, 3-delt periode vælter det, uafsluttet, trykker for ørene under vand, tomhed når den forsvinder, truende, runger i maven, varm fornemmelse
M2b	cirkelbevægelse, levende
M3	bølger, havbrus, bølger mod klippen, uroligt, jazz-Twin Peaks-uhygge, sandkorn rinder ned, kakerlakker kommer løbende
M4a	dissonerende pigestemme
M4b	power-kvinde
M4c	cirkelbevægelse
M5	–
M6a-c	liv
M7a+b	natur, vand, drukning, synk, død, frossent, sfærisk, himmelsk, fly over skyerne, implosion, skotsk landskab, filmmusik
M8a-e	løbende, metallyde, trommeeffekter, diskotekbasrytme, acceleration, ingen vej tilbage, basrytmen fordobles, drone-bas, liv, syntetiske trommer, hjerteslag der stiger, by: støj- og metallyde
M9a	
M9b	uafsluttede strygerstigninger

som definitionen af de semantiske felter sker på musikalske præmisser. De ca. 270 ord i tabel 2 er blevet reduceret til nogle få kerner, der beskriver steder (naturen, byen), formal bevægelse ( $A \rightarrow B \rightarrow C$ ) og affekt (ubehag/uhygge). Reduktionen har siet flere udtryk fra (børneværelse, “syretrip”, pink, *Merry Christmas Mr. Lawrence*, surrealistisk verden, Einstürzende Neubauten) og gjort dem irrelevante i forhold til de skitserede semantiske felter. Desuden er det semantiske felt, der har med vand at gøre, ikke blevet undersøgt nærmere, fordi jeg ikke kan relatere det til nogen af de musikalske elementer.

Selvom de verbale reflekser afgivet af de 10 overbygningsstuderende tilsammen danner et uhyre komplekst semantisk felt, hvis fællesnævner er verbale reflekser på ‘Hyper-ballad’, er materialet for lille. For at konklusionerne skal have troværdighed og overkomme eventuelle subjektivi-

ve idiosynkrasier er det nødvendigt med et fem til ti gange så stort antal informanter. Det må heller ikke glemmes, at nummeret med sit spil på mange forskellige stilkonventioner tilsyneladende er uhyre komplekst. Som ordene viser, kan man få meget forskellige associationer, og det er ikke let at finde musikogene mønstre i dem.

Ikke desto mindre mener jeg, at inddragelsen og ordningen et empirisk materiale er yderst hensigtsmæssig, når man vil diskutere musikalsk betydning. Ikke som metoden til at bestemme de musikalske betydninger, men som en slags kontrol af analytiske resultater fremstillet på anden vis (som det er sket i den foranstående analyse) eller som et udgangspunkt for en analyse, hvor andre arbejdsmetoder kan tjene som kontrol.

### **8.1. Relationer til det semantiske felt opstillet på grundlag af anmeldelserne**

Det semantiske felt opstillet på grundlag af anmeldelserne af 'Hyperballad' kaldte jeg "modsigninger". Blandt informanternes associationsord er der ikke mange paradokser at spore (måske bortset fra undervandsbørneværelse, "syretrip" og surrealistisk verden). Kun nr. 8 taler om en direkte modsigelse mellem natur og by. I stedet opfatter de musikken som et forløb, der ændrer sig, hvilket kan skyldes informanternes uddannelsesmæssige baggrund. Men forskellen gammel/moderne er til stede hos informanterne, blot klarere knyttet til formdele og formuleret som natur/kultur. Der er ikke så meget forvirring at spore hos hver enkelt informant, men det kan lige så vel skyldes, at de er blevet bedt om at skrive ned, hvad der faldt dem ind – muligheden for at udtrykke forvirring er derfor meget lille.

Det er også interessant at sammenligne det musikalske forløb, som det er tolket på baggrund af associationsordene, med min, der primært er baseret på min faglige erfaring (se figur 3). For det første viser min overordnede bue ikke forløbet  $A \rightarrow B \rightarrow C$ , den har ikke retning opad (mod himlen) eller nedad (mod døden), i stedet viser den nærmest bevægelsen  $A \rightarrow B \rightarrow A$ . Desuden stopper min nederste, narrative pil ved codaen. Det er sket ud fra den overbevisning, at det er stemmen, der bærer forløbet. Men tolkningen på grundlag af associationsordene tilsiger at codaen hører med i det narrative forløb som en ny, tredje tilstand. Endelig kan det nævnes, at affekten ubehagelig/uhyggelig her træder meget klarere frem end det var tilfældet hos anmelderne.

Jeg vil ikke her lade disse konstateringer få indflydelse på den gennemførte analyse, dertil er metarialet alt for lille. Men det er min intention at samle et stort materiale, og hvis det viser den samme tendens vil det medføre, at flere af analysens beskrivelser og konklusioner må ændres.

## 9. Litteratur

### 9.1. Interviews, og nyheds- og baggrundshistorier:

- Anon. (1995): Scanner Hits the Post: No Free Sample for Björk (news story), in: *MM*, 24/6-95.
- Bennum, David & Gullick Steve (1995): Björking Girl, in: *MM*, 24/6-95.
- Billen, Andrew (1995): The Billen Interview: Andrew Billen Hears Björk's Songs of Innocence and Experience, in: *Observer*, 11/6-95.
- Cornwell, Jane (1995): The World According to Björk, in: *The Guardian*, 2/6-95.
- Davis, Andy (1994): The Secret History of Björk, in: *Record Collector*, vol. 3/94.
- Maconie, Stuart (1995): All Together Now, in: *Q*, vol. 107/95.
- Michelsen, Morten (1996): The Magic of Reality, The Reality of Magic, in: *Nordic Sounds*, vol. 4/96.
- Morton, Roger (1995): Shriill Communication, in: *NME*, 22/4-95.
- Polydor UK International (1996): Biografi i forbindelse med pressematerialet til *Telegram*, dateret 25/11-96.
- Rachlin, Michael (1995): Björks indre væsener, in: *Wild Magazine*, vol. 2/95.
- Sharkey, Alix (1995): Björk: Ice Queen or Imp? A Quirks-and-all Interview with a Woman on the Verge ..., in: *Arena*, vol. 3/95.
- Udovitch, Mim (1995): Björk: Thoroughly Modern, in: *Rolling Stone*, 13/7-95.

### 9.2. Anmeldelser af Post

- Ali, Lorraine (1995): Wild Kingdom, in: *Rolling Stone*, 29/6-95.
- Christensen, Uffe (1995): Godt ny fra fornyeren Björk, in: *Fjyllandsposten*, 27/6-95.
- Davies, Laura Lee (1995): Björk: Post, in: *Time Out*, 31/5-95 (citeret fra <http://www.indian.co.uk/bjork/popress.htm> 25/9-96).
- Gill, Andy (1995): Flotatious: Björk: Once a Cult Figure, Now Something Completely Different, in: *Q*, vol. 106/95.
- Gray, Louise (1995): First Past the Post, in: *Wire*, vol. 136/95.
- Hoskyns, Barney (1995): The Girl is a True Original, an Explosion of Exuberance and Sensuality, in: *Mojo*, vol. 19/95.
- Lynggaard, Claus (1995): Total transcendens, in: *Information*, 12/6-95.
- Nielsen, Per Reinholdt (1995): Popsangens konfuse kræfter, in: *Berlingske Tidende*, 13/6-95.
- Parkes, Taylor (1995): Mail Fantasies, in: *Melody Maker*, 3/6-95.
- Skotte, Kim (1995): Mystisk og ligetil, in: *Det Fri Aktuelt*, 10/6-95.
- Steiniche, Morten (1995): Björk: Post, in: *Wild Magazine*, vol. 2/95.
- Sørensen, Dorte Hygum (1995): Krig, kærlighed og kaos, in: *Politiken*, 12/6-95.
- Young, Jon (1995): Björk Uncorked, in: *Musician*, vol. 8/95.
- Villemoes, Lars (1995): Björk: Post, in: *Weekendavisen*, 16/6-95.

- Williams, Simon (1995): Mail Bonding, in: *NME*, 10/6-95.  
 Willmott, Ben (1996): Björk: Hyper Ballad, in: *NME*, 10/2-96

### 9.3. Generel litteratur

- Aston, Martin (1996): *Björk: Björkgraphy*. London: Simon & Schuster.  
 Edström, Olle (1992): *Michael Jackson: Dangerous och dess mottagande*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskap, vol. 29.  
 Eggebrecht, H. H. (1972): *Versuch über die Wiener Klassik: die Tanzszene in Mozarts "Don Giovanni"* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 12). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.  
 Eggebrecht, H. H. (1973a): Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Musik, in: Faltin, P. & Reinecke, H.-P. (eds.): *Musik und Verstehen: Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln: Arno Volk Verlag/Hans Gerig KG.  
 Eggebrecht, H. H. (1973b): *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption: Beethoven 1970* (= *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1972, nr. 3*). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur.  
 Francés, Robert (1958): *Perception de la Musique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.  
 Guðmundsson, Gestur: *Creating a New Centre of the World: Cultural Action in the Field of Popular Music in Iceland* (under udgivelse).  
 Lehrer, Adrienne (1974): *Semantic fields and Lexical Structure*. Amsterdam & London: North-Holland Publishing Company.  
 Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.  
 Merwe, Peter van der (1989): *Origins of the Popular Style: the Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.  
 Michelsen, Morten & Frej, Maria (eds.) (1996): *Musemer med mere: 13 analyser af populærmusik*. København: Musikvidenskabeligt institut.  
 Moore, Allan (1992): Patterns of Harmony, in: *Popular Music*, vol. 11/1.  
 Moore, Allan F. (1993): *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham & Philadelphia: Open University Press.  
 Tagg, Philip (1982): Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice, in: *Popular Music (Theory and Method)*, vol. 2.  
 Tagg, Philip (1990): An Anthropology of Stereotypes in TV Music? , in: *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol. 71/1989.  
 Tagg, Philip (1993): Introductory Notes to Music Semiotics (upubliceret undervisningsmateriale, University of Liverpool).  
 Tagg, Philip (1994): From Refrain to Rave: The Decline of Figure and the Rise of Ground, in: *Popular Music*, vol. 13/2.

## 10. Musik

- Borodin, Alexandr (1880/1975): *In the Steppes of Central Asia*, Moskva: Muzyka.  
 Björk (1977): *Björk*, Falkinn Records, FA 006  
 Björk (sammen med Guðmundar Ingolfssonar Trió) (1990): *Gling-Glo*, Smekklaysa, s.m. 27  
 Björk (1993): *Debut*, One Little Indian, TPLP 31



- Björk (1995): *Post*, One Little Indian, TPLP 51
- Björk (1995): *Hyperballad: LFO Mixes*, One Little Indian, 192TP10LFO (12“ promotion record with additional production and remix by Mark Bell)
- Björk (1995): *Hyperballad: Outcast Mixes*, One Little Indian, 192TP10OP (12“ promotion record with additional production and remix by Richard Brown and Beaumont Hannant)
- Björk (1996): *Hyperballad*, One Little Indian, 576 1552 (cd-single)
- Björk (1996): *Telegram*, One Little Indian, TPLP51T
- Ekdahl, Lisa (1994): *Lisa Ekdahl*, EMI, 4750992
- Hyldgaard, Susi (1996): *My Female Family*, Mega Records, MRCD 3284
- Madonna (1994): *Bedtime Stories*, Warner bros., 2-4767
- Mahler, Gustav (1889/u.å.): *Symphony no. 1*, Universal Edition, UE 946 L W
- Massive Attack (1994): *Protection*, Wild Bunch, WBRCD2
- Massive Attack (1995): *No Protection*, Wild Bunch, WBRCD3 (Remix af ovenstående ved The Mad Professor)
- Mazzy Star (1993): 'Into Dust', (*So Tonight that I Might See*), Capitol, CDEST-2206
- Nordenstam, Stina (1992): *Memories of a Color*, Eastwest Records, 4509-907671
- Orb (1994): *Live 93*, Island Records, CICD 8022 518 746-2
- Orbital (1994): *Snivellisation*, Internal, TRUCD5/828 526.2
- The Passengers: *Original Soundtracks 1*, Island 524 1566-2
- Portishead (1993): *Dummy*, Go! Discs, 828 522-1
- Soul II Soul (1989): *Club Classics, Volume I*, Ten Records, DIX 82
- Soul II Soul (1990): *Volume II – 1990 – A New Decade*, Ten records, DIXCD 90
- The Sugarcubes (1988): *Life's Too Good*, One Little Indian, TPLP 5
- The Sugarcubes (1989): *Here Today, Tomorrow, Next Week*, One Little Indian, TPLP 15 CDL
- The Sugarcubes (1992): *Stick Around for Joy*, One Little Indian, TP 30 CD
- Tricky (1995): *Maxinquaye*, Island Records, BRCD 610 524 089-2

## Noter

1. Se ekskursen efter afsnit 3.6. for en nærmere diskussion af dette begreb.
2. Der er uklarhed om, hvornår hun er født. Hendes biograf, Martin Aston, skriver 1966 i bogen (1996:19). I slutningen af bogen omtaler han hende som 33-årig (ibid:319) og på bogens bagside nævnes 1965! Hendes distributionsselskab siger 1965 (Polydor (1996)), og den ellers godt researchede Davis 1994 nævner 1966. Det er i sig selv ret uinteressant om hun er født det ene eller det andet år. Interessant er det imidlertid, at det på trods af den voldsomme medieovervågning ikke er muligt at fastslå denne type basale facts.
3. Indie er en forkortelse for *independent* (*company*), de små pladeselskaber, der specielt i England efterhånden er blevet til en selvstændig genre med egne hitlister og eget publikum (typisk unge under uddannelse). Indie rock svarer nogenlunde til den U.S.-amerikanske *alternative rock*, der primært er rettet mod *the college circuit*.
4. Se Aston (1996) for en eksemplarisk og ukritisk gengivelse af dette image. Da han ikke har haft adgang til Björk selv, trækker han utrolig meget på interviews bragt i pressen gennem de sidste 10 år.
5. I Collins English Dictionary (Glasgow: HarperCollins, 1994) bliver *pixie* defineret som en *elf*, og *elf* bliver defi-

- neret som: "1. (in folklore) a kind of legendary beings, usually characterized as small manlike, and mischievous. 2. a mischievous or whimsical child."
6. Som det fremgår, er ordene i dette semantiske felt er ikke baseret på en omfattende, empirisk undersøgelse, men stammer fra ovenstående tekst. Således repræsenterer feltet snarere en skitse af et semantisk felt frem for et, der er systematisk fastlagt. Men jeg vil mene, at resultatet af en mere omfattende undersøgelse vil blive det samme, jfr. Aston 1996.
  7. Jeg nævner disse, da de alle er centrale personer på den engelske *dance-scene* (eller måske rettere, var i 1995). Björk har en vis fornemmelse for at finde de "rigtige" mennesker at arbejde sammen med, dvs. folk, der er med til at formulere nye stilarter og -hybrider (det sidste stykke tid har det forlydt, at hun arbejder sammen med Goldie, en af de væsentligste eksponenter for den såkaldte Jungle eller Bass'n'Drum). Nellee Hooper har været involveret i Soul II Soul og produceret plader for Massive Attack (*Protection* og *No Protection*) samt den foregående Björk-cd, *Debut*. Graham Massey er medlem af 808 State. Tricky begyndte karrieren sammen med Massive Attack og blev i 1995 berømt med cd'en *Maxinquaye*, et vigtigt bidrag til den såkaldte trip-hop stil (også kendt som *The Bristol Sound*). Howie Bernstein har indspillet cd'er for selskabet Mo'Wax og produceret, programmeret og været lydtekniker på den seneste U2-cd, *Original Soundtracks 1* sammen med Brian Eno.
  8. I slutningen af 1996 blev *Post* "genudgivet" som *Telegram*. Ni af *Posts* numre – heriblandt 'Hyper-ballad' – er med på *Telegram*, men i så stærkt remixede udgaver, at der næsten er tale om en ny plade.
  9. Som en del af reklamekampagnen for *Post* blev 'Hyper-ballad' remixet i fire forskellige udgaver og udsendt som *promotional copies*, dvs. ikke tilgængelige for pladekøbere (se diskografien for detaljer). Disse er ikke taget med i betragtning her, da de er fuldstændig forskellige fra udgaven på cd'en. Kun vokalen er tilbage, alle "instrumenter" og strygerne er udskiftet med musik, der mere passende at danse til. I begyndelsen af februar 1996 blev 'Hyper-ballad' udsendt som single, og i den forbindelse blev der udsendt indtil flere remixes (jeg har hørt om ti, men kun hørt fem af dem selv). På singlen er der et interessant remix af Howie Bernstein, hvor ikke engang melodien er tilbage, kun teksten!
  10. Deodato er en brasiliansk filmmusikkomponist og arrangør på mange disco-plader fra 70'erne. Jeg kender kun De Vries som programmør på Massive Attacks *Protection* og *No Protection*.
  11. Begrebet er lånt fra Philip Tagg, der definerer et museum som "... a minimal unit of musical discourse that is recurrent and meaningful in itself within the framework of any musical genre." (1993:31). Som det vil fremgå, benytter jeg begrebet museum i en lidt bredere betydning, idet der ikke altid vil være tale om den *mindste*, betydningsbærende enhed.
  12. Med lokalt, akustisk miljø menes de rumlige karakteristika, som den enkelte lydkilde har fået af lydteknikeren/produceren. Nogle gange gives disse karakteristika til den samlede produktion, men i 'Hyper-ballad' har hver enkelt lydkilde fået hver sine karakteristika, og mixningen har så bestået i at placere disse forskellige akustikker i et meningsfyldt forhold til hinanden. Forholdene vedr. lokale, akustiske miljøer og lydscene (se note 11) bliver diskuteret nærmere i min ph.d.-afhandling *Sprog og Lyd i Analysen af rockmusik*.
  13. Lydscenen kan defineres som det fikti-

- ve, tredimensionelle rum skabt ved hjælp af lydstudiernes moderne, avancerede teknologi, som findes på næsten alle fonogrammer. Moore (1993:106ff) kalder dette rum for en lydboks, men jeg vil foretrække termen lydscene for at indikere, at der normalt er tale om efterligninger af ganske store rum (i det mindste større end en kasse eller en boks) og fordi den placerer lytteren foran scenen i stedet for midt på, som Middleton argumenter for (1990:179).
14. "Bas"-figuren med dens nedadgående halvtone- og heltonetrin optræder ikke i det omfattende materiale, som Allan Moore har samlet (1992:83-106). Kun i den U.S.-amerikanske duo Mazzy Stars nummer 'Into Dust', fandt jeg noget der mindede om m2a. Nummeret er melankolsk og instrumentationen er sangerinde, akustisk guitar og cello. Tonearten er dorisk og celloens basfigur er skiftevis III-II-I og VII-VI-V, men fordelt over en firetakters periode. Informationer om andre eksempler er meget velkomne.
  15. Middleton (1990:203-207) nævner flere forskellige node-rammer (begrebet *note frames* stammer fra Merwe 1989), som optræder i populærmusik: messende rammer, hvor en enkelt tone er altdominerende; aksiale rammer, hvor en enkelt tone er central med de øvrige cirkulende omkring den; oscillerende rammer, hvor messende eller aksiale rammer slynger sig omkring to centrale toner. På fraseniveau muliggør de oscillerende rammer princippet om åben/lukket, og dette princip minder om bueformens binære princip, ud/hjem eller stigen/falden, som det bliver formuleret i klassisk musik og populærmusik baseret på en dur/mol-tonalitet. Desuden nævner Middleton råb-og-fald rammen, som er almindelig i stilarter der tilhører eller er afledt af afro-amerikansk musik.
  16. Det er kun i fremførelsen i studiet, hun synger kraftigere. I optagelsen er der brugt en compressor til at udjævne de dynamiske forskelle, der dog fornemmes klart alligevel pga. den skiftende intensitet.
  17. I sproget er en synekdoke en talemåde, hvor en del træder i stedet for helheden. En musikalsk synekdoke er en samling musikalske strukturer (musemer) inden for en given musikalsk stil, der henviser til en anden stil. Ved at citere elementer fra en anden stil, citeres ikke blot stilen i sin helhed, men også alle de ekstramusikalske aspekter ved den fremmede stil (tøj, talemåder, omgangsformer, osv.). Se endvidere Tagg 1993.
  18. Episodemarkørerne er musikalske elementer, der indikerer, at noget nyt skal ske. Der er tale om korte, retningsbestemte processer, der finder sted i mindst et af de musikalske parametre. Optakter, opadgående violinløb, trommefills, ændringer i dynamik, o.lign. kan fungere som episodemarkører, hvis de leder videre til et nyt musikalsk materiale. Så længe figuren ikke fortsætter i det uendelige eller bliver annulleret af en modsatrettet bevægelse i de samme parametre, vil der være tale om episodemarkører. Se endvidere Tagg 1993.
  19. Det gyldne snit findes i takt 115. Den første, større del (takt 1-114) indeholder det "egentlige" nummer med dets vers og omkvæd, mens den anden, mindre del (takt 115-170) indeholder broen, break'et og codaen. Hele anden del kunne anskues som en coda, en fortolkning der understøttes af koncertfremførelser af 'Hyper-ballad', hvor nummeret i et tilfælde (København 25/10-95) sluttede ved takt 115, i et andet (Roskilde 28/6-96) havde en del efter takt 115, der kun bestod af en stadig gentagen technofigur med lidt harmonikaimprovisation hen over. Desuden fades single-versionen (Ra-

- dio Edit) ud i anden halvdel af broen.
20. I et interview fortæller Björk selv om handlingen: "... Hyperballad is not a song about suicide. It is about how to sustain a relationship. A lot of friends of mine meet someone and fall in love and only dare to show their best side to the person they love. After three years the burden has become too big to carry. So they do two things: go to the bar and get very drunk or do something destructive like kiss somebody they don't even like. So I made this fable of a couple who live on the top of this cliff, on this "high". At five in the morning she creeps out to the edge of the cliff and throws everything down, like cups and the videotapes. Then she goes back to bed and he says: "Hi, honey. How are you?" And she says: "Fine." She is not being dishonest. This happens naturally. You don't want people to see your bad sides. But in the end I think you have to show your husband or your wife your shit or start doing karate or something." (Billen 1995). Lignende forklaringer findes i Aston 1996: 284-285.
  21. Min oversættelse: Det drejer sig her om et psykologisk område, der kommer før refleksionen, og i de fleste tilfælde om den fænomenale eller følelsesmæssige abstraktion.
  22. Min oversættelse: Man kan antage, at ordet sammenfatter en uendelig række af følelsesnuancer, af individuelle varianter i følelsen/opfattelsen af de samme stimuli, af tilblivelsesøjeblikke i et enkelt socialiseret sprogudtryk. Ordet spiller her rollen som substitut, idet det sammenfatter et fælles indtryk, som i detaljen forbliver udsigelig undtagen gennem den musikalske struktur. Det er ikke et spørgsmål om at benægte dette tilnærmelsesaspekt i forskningen, som er klart påvist i de eksperimentelle resultater: lytningen til musik bestemmer de mulige betydningszoner [semantiske felter], i forbindelse med hvilke sproget både er for præcist og for løst.
  23. Philip Tagg griber i artiklen 'An Anthropology of Stereotypes in Television Music?' tingene an på en lignende måde. Forbindelsen mellem musik og billeder sker – og kan beskrives sprogligt – fordi "... it is probable that the answers chiefly constitute immediate respondent associations to the musical stimuli, associations learned unconsciously (yet cognitively) as a result of many hours audiovisual training in the presence of music and moving pictures." (Tagg 1990:23, note 14). Taggs systematisering er inspireret af filmmusikforskere og af de gamle musikbiblioteker til stumfilm. Desuden fremhæver han, at en vis *Fingerspitzengefühl* er nødvendig for ikke at ordne felterne logogent, men "musikogent".
  24. I lyset af, at de samme informationer dukker op i de fleste anmeldelser, er det sandsynligt, at ophavsmændene til ordene i magasiner og dagblade er både Björk selv, hendes pladeselskabs marketingafdeling og de involverede journalister. Det kunne være interessant at finde ud af, præcis hvem, der er ansvarlig for hvilke ord, men jeg har desværre ikke været i stand til at få fat i det pressemateriale, som blev udsendt i forbindelse med lanceringen. Olle Edström, der i sin analyse af receptionen af Michael Jacksons *Dangerous* også inddrager anmeldelser, gør opmærksom på, at aviser og musikmagasiner har egne interesser at pleje. Anmeldelserne er også skrevet for at sælge aviser/magasiner (Edström 1992:13).
  25. Willmott anmelder singleudgaven, den lettere forkortede 'Radio Edit', som udkom februar 1996.
  26. Rent grammatisk giver den første sætning ikke rigtig mening fra Niensens hånd.
  27. Stilindikatorer er de musikalske elementer, som er konstanter i eller anses

som typiske for "hjemme"-stilen. Stilindikatorerne er med andre ord de kompositoriske normer i en given stil. Se endvidere Tagg 1993.

28. Disse to normer er selvfølgelig meget vage, da de to stilarter kun kan defineres meget vagt. Forsøg er blevet gjort (f.eks. Moore 1993), men megen grundforskning er stadig nødvendig. Ikke desto mindre er en af hovedforskellene mellem rock- og *dance*-normer forholdet mellem figur og baggrund. Tagg skriver, at et grundlæggende træk ved rock (og det meste af den vesterlandske musik siden barokken) er dualiteten figur/baggrund, melodi/akompagnement eller fokus/baggrund. *Dance* kaster figuren – melodien – bort, og kun baggrund eller akkompagnementet er tilbage (se Tagg 1994).
29. Ingen af anmelderne sammenligner stemmen med andres (bortset fra Christensen, der mener, at "Björks stemme ligger ret tæt på Sinead O'Connors"). Lillepigestemmen/rollen bliver også brugt af et par svenske sangerinder (Stina Nordenstam og Lisa Ekdahl), men deres klang og vokale virkemidler er anderledes end Björks. På det seneste er nogle sangerinder begyndt at efterligne Björk (Susi Hyldgaard og Martina fra Trickys *Maxinquaye*). For at kunne beskrive Björks stemme bedre kunne det være oplysende at sammenligne hende med andre sangerinder, der også har meget personlige stemmer, men fremstiller ganske anderledes sindsstemninger (f.eks. Tori Amos, Suzanne Vega, Kate Bush, P.J. Harvey, Alanis Morissette, Sinead O'Connor og Beth fra Portishead).
30. Tegntypologien (skitseret i Tagg 1993) omfatter soniske, kinetiske og taktile anafoner samt genresynekdoker, episodemarkører og stilindikatorer. Ordet en anafon er en musikalsk parallel til en analogi, dvs. at anafonen indebærer

en brug af eksisterende modeller til dannelsen af andre (musikalske) lyde. Anafonerne kan opdeles i tre: soniske, kinetiske og taktile.

De soniske anafoner er stiliseringer af ikke-musikalske lyde, f.eks. Schuberts rislende bække eller Jimi Hendrix' faldende bomber. Hvis de soniske anafoner skal "forstås", er det nødvendigt at kende normerne for den musikalske stilisering af ikke-musikalske lyde samt de ikke-musikalske konnotationer, der er knyttet hertil (f.eks.: bække er i naturen, og naturen er dejlig). De kinetiske anafoner har først og fremmest forbindelse til relationen mellem menneskets krop og tid og rum. Det være sig konkrete bevægelser som at gå, løbe, ride; mere rumsligt bestemte bevægelser som: igennem, rundt om, op og ned; eller gallopper, marscher, promenader. Musikalsk sætter de sig ofte igennem i forbindelse med musikalske parametre som taktart og tempo og ændringer heraf. Taktile anafoner omfatter de musikalske lyde, der efterligner vores fysiske sansning af ting som hårde, bløde, kolde, varme, osv. Med de fysiske sansninger følger et væld af konnotationer. Tætte strygerklange kan f.eks. afstedkomme en fornemmelse af en homogen, tykflydende tekstur, der samtidig medfører konnotationer til en følelse af luksus, velvære og glathed.

For definitioner af genresynekdoker, episodemarkører og stilindikatorer, se hhv. note 15, 16 og 25. Desuden findes en introduktion til Taggs tegntypologi i Michelsen og Frej 1996.

31. Tak til Katja Lange og Torben Engberg for at gøre mig opmærksom på dette.
32. At argumentere nærmere for denne opstilling vil kræve et omfattende, interobjektivt sammenligningsmateriale, dvs. sammenligninger mellem forskellige, musikalske objekter (se f.eks. Tagg 1982).

## Summary

The point of departure for the analysis of Björk's 'Hyper-ballad' is the question if there is any correspondence between Björk's rather enigmatic image as a pixie and the music or if the image is just a media performance. The analysis has three components: 1) Björk's general image, 2) the song, and 3) its reception.

In the introduction the semantic field for Björk's image is sketched out. Words like in control, indie credibility, exotic, child-woman, and originality are grouped around the central word pixie. The whole semantic field pixie indicates some confusion on the part of the journalists, both when relating to the music and to the image. The main question in the following musical analysis is which parts of the music might induce this confusion. And the conclusions are 1) that most musemes are static and in contrast to the narrative of the vocal and to the overriding, dynamic arch-form, 2) that the centre (whether harmonically or on the sound-stage) is not clearly defined by the instrumental musemes, and 3) that there are a wealth of style references. This, together with the »stream of consciousness«-text, is interpreted as the oppositions expressed by the semantic field constructed from the reviews of 'Hyper-ballad'. While the instrumental parts and the text are probable sources of confusion, Björk's voice is the constant or the reference point as it adheres to the rock norm saying that the human voice is at the absolute centre of the musical proceedings.

With the duality diversity/identity it is not strange that the verbal responses to Björk in general and to 'Hyper-ballad' in particular circle around pixie and oppositions. The analysis shows that there are sound musical reasons for this: oppositions are all over and they are hard to grasp without repeated and very detailed listening. In this way the music is indeed pixilated or whimsical, but the pixie doing the pixilation is not. As the singer of the song she has defined herself as a persona with very clearcut characteristics - like your average (extra-) ordinary rock singer. The vocal is the steady point in the pixilated music, the steady place from where we can enjoy being confused by the bits and pieces of musical waste. This calls for a reevaluation of the Björk image - she is more of a rock singer and thus more categorizable than her image allows for. Williams may have hit the nail on the head when he writes: »This is where the romance of old runs wild with the clinical vibes of the modern age ...«.

In an appendix another way of establishing semantic fields is discussed. By using words written down by respondents during listening tests it is possible to create other semantic fields. The appendix is only a sketch using words from ten respondents, but the resulting semantic fields indicate that this way of working might result in fields that might differ from the fields set up from the press material, and that this way of working is a very useful tool for adjusting the analyst's observations.