

ROLL OVER BEETHOVEN

– om analyse af rockmusik

af Lisbeth Ihlemann

Rockmusikken har i det seneste årti konsolideret sig i kunstnerisk og didaktisk henseende på de forskellige musikuddannelsesinstitutioner, men på trods af denne udvikling er analyse af rockmusik stadig et uopdyrket og forkættet område.

Dette kan der være flere grunde til. En af de vigtigste er nok, at rockmusikken¹ mere er blevet set som en socio-kulturel foreteelse end som musik, man seriøst kunne lave musikanalyse på. Følgelig har mange videnskabelige arbejder om rockmusik taget dette (i øvrigt udmærkede) sociologiske udgangspunkt, samtidig med at de pågældende forskere ikke har haft en musikfaglig baggrund.

Derudover har det vist sig problematisk at anvende de kendte musikanalytiske metoder på rockmusik, da de er baseret på analyse af kunstmusik, og ikke uden videre kan appliceres på rockmusik.

I denne artikel vil jeg forsøge at ridse problemfeltet omkring rockmusikanalysen op. Heri vil indgå overvejelser omkring forskelle og ligheder på analyse af hhv. rockmusik og kunstmusik, ligesom jeg vil diskutere nogle af de analytiske optikker, som faktisk foreligger.

Hvad er en analyse?

Den traditionelle musikanalyse² beskæftiger sig primært med musikalske strukturer. Den forholder sig først og fremmest til det, som

1. Jeg bruger en bred definition af termen rock, d.v.s. at den både omfatter den rock-orienterede del af populærmusikken, dansemusik og "rigtig" rock. Der er iøvrigt sket et term-sammenbrud i de sidste år; tidligere tiders distinktioner mellem pop og rock synes at miste deres betydning. For videre diskussion af dette tema, se Frith og Goodwin.
2. Hermed mener jeg musikanalyse, som den generelt bedrives på vore højere læreanstalter.

objektivt kan måles og aflæses i noderne. Meget forenklet kan den traditionelle musikanalyse siges at ville koncentrere sig om formen, men undvige indholdet. Grunden til denne fokusering på form/struktur-aspekter hænger til dels sammen med vanskeligheden ved overhovedet at definere musikkens indhold, som jo i een forstand er ikke-eksisterende: det er ikke-håndgribeligt, det materialiserer sig ikke.

Vil man i analysen forholde sig til musikkens indhold og indholdets betydning/mening bevæger man sig ind på det område, der i den traditionelle analyse opfattes som tolkning. Netop dette tolkningsmoment kan ses som et stridens æble, hvorom divergerende opfattelser af musikanalysens omfang drejer sig. Disse opfattelser kan kort og lidt polemisk skitseres således:

- 1) "De objektive". Ian Bent skriver i sin omfattende artikel "Analysis" i *New Grove's Dictionary*: "analysis [...] aspires to objectivity and considers judgment to be subjective." (s. 342). Bag denne holdning til analysen ligger et naturvidenskabeligt/positivistisk videnskabsideal, hvor det netop er (var) helt essentielt, at der kan føres bevis for facit.
- 2) "De subjektive", hvor tolkning anses for at være en del af analysen. Denne videnskabstænkning har rod i både hermeneutik og fænomenologi. Erkendelsesinteressen rækker her ud over afdækningen af værkets struktur, idet man også ønsker at undersøge musikkens betydning og dermed afkode dens indhold. Ingmar Bengtsson skriver: "...alldeles ofrånkomligen måste det i analyserandet ingå moment av tolkning." (s. 104).³

I ovennævnte artikel diskuterer Bengtsson forskellige aspekter omkring analysen. Diskussionen former sig primært som en kritisk stillingtagen til, hvad den traditionelle musikanalyse formår og især ikke formår. Hovedindvendingen mod den måde hvorpå analyse bedrives er, at den er "teknokratisk". Dermed mener han, at den hovedsaglig består i en sønderdeling af musikken uden hensyn til den musikalske helhed, således at analysen på den måde bliver et mål i sig selv. Hvorved den dybe indsigt i musikken, som burde være analysens egentlige formål, mere eller mindre afskæres.

De to opfattelser har det til fælles, at de begge tager udgangspunkt i musikken selv. Derom skriver Bengtsson: "Kravet [til musikanalysen, red.] kan uttryckas som en tes, nämligen den, att alla iakttagelser,

3. I artiklen "Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen", in "Musik - oplevelse, analyse, formidling."

påståenden, slutsatser, förklaringsförsök och tolkningsmoment etc. måste vara tydligt och insiktsfullt förankrade i kompositionens och/eller verkets struktur.” (s. 110).

Men forskellene rækker langt videre end selve spørgsmålet, om analysen kun skal afdække de musikalske strukturer, eller om en tolkning “hører med”. De egentlige forskelle går nok snarere på videnskabsopfattelse, på holdningen til hvad musik er, og på den måde er der tale om ideologiske forskelle, som bl.a. begrundes sig i personlige overbevisninger og holdninger.

Jeg mener, at analyseprocessen altid må begynde med, at vi stiller os selv spørgsmålet, “Hvorfor skal jeg analysere? Hvad er min erkendelsesinteresse?” Dette spørgsmål sætter så at sige analysen i det rette perspektiv, og gør det nemmere at præcisere analysens retning og intention. Da det er umuligt for een analyse at rumme alle musikstykkets dimensioner (og iøvrigt heller ikke særlig ønskværdigt), kan forskellige analyser på samme musikstykke give et forskelligt “facit”, uden at analyserne af den grund er forkerte. Herom siger Orla Vinther: “Forskellige analyser modsiger ikke nødvendigvis hinanden, men kan udtrykke forskellige indfaldsvinkler på stoffet ... Efter min mening åbner den gode analyse altid et perspektiv, giver derved stof til eftertanke.” (Musik – oplevelse, analyse, formidling, s. 66).

Lad mig her opsummere nogle elementer, som en god analyse efter min mening bør have som fundament:

- analysen skal altid indeholde et moment af tolkning.
- denne tolkning skal kunne “dokumenteres” i musikkens klingende struktur.
- som Bengtsson påpeger, udgår en analyse fra musikalske helheder, og den må bestandig have hele konteksten i syne – med den implicerede dialektik mellem helhed og del (se Bengtsson s. 101).
- analysen skal kunne åbne et perspektiv (ad Vinther).
- analysemetoden skal være adækvat i forh. til musikkens væsen og karakter, hvadenten vi analyserer på det enkelte musikstykke eller på mere generelle stilistiske aspekter.

I tråd med ovennævnte punkter vil jeg først forsøge at besvare spørgsmålene, hvad er rockmusikkens væsen og karakter? Hvordan genererer den betydning?

Dernæst kan jeg forhåbentlig vise, hvor tæt analysen af rockmusik hænger sammen med oplevelsesdimensionen – så tæt, at jeg godt tør antyde en tese, som hedder: en adækvat analyse af rockmusik må tage

udgangspunkt i den totale musikoplevelse, og må som følge deraf indeholde tolkende elementer.

Hvad er rockmusik?

Påstanden om at "rockmusik er ungdommens musik" ses ofte fremført.⁴ På den måde er rockmusik blevet forbundet med betydninger som bl.a. oprør, hedonisme og rodløshed.⁵ Når man tænker på den samfundsmæssige kontekst, rockmusikken oprindeligt spillede sig ind i, er det ikke svært at se, hvorfor den er blevet opfattet således: de stræbsomme, bornerte 50'ere, hvor idealer om det pæne hjem og den nydelige familie med de artige børn var i højsædet.

I forhold til denne "normalitet" har rockmusikken et påtrængende kropsligt potentiale – hermed mener jeg, at musikken appellerer direkte til kropslige udfoldelser/udtryk.⁶ Denne kropslighed er sammen med oplevelsen af at være i nuet, de vigtigste træk i rockmusikoplevelsen: "Det handlar om nuet, det omedelbara och det handlar om det ungdomliga, det energiska. Go-go-go Johnny go-go. Det är en universell icke-verbal kommunikation som hämtar näring ur den energifyllda kroppens motorik." (Brolinson og Larsen, s. 407).

Denne definition af rockens betydning er præcis og dækkende, fordi den beskriver hvordan rockmusikken formidler sig – som et sanset nærvær, en kropslig stemning. Vi kan meget sjældent uddestillere en "præcis" lineær betydning, som f.eks. en fortælling, af rockmusikken. Rockmusikken handler om det den er, nemlig krop. Derudover spiller det naturligvis en afgørende rolle, at musikkens betydning dannes på et plan og med en præcision, som sproget har svært ved at ækvivalere med.⁷

4. F.eks. hos Brolinson og Larsen, hvis nye bog "Satisfactions", simpelthen har undertitlen "Studier i ungdomskulturens musikestetik" (Stockholm 1990). Se også Johan Fornås m.fl. "Under Rocken".

5. Oprørskheden har fungeret som en slags rockmusikkens blå stempel. De fræsende guitarer er blevet emblem for det oprør mod forældregenerationen, som der især har været tale om. Nu hvor guitarfræsernes 1. og 2. generation selv er kommet til at tilhøre forældregenerationen og er blevet en del af "the establishment", er det måske nok på tide at revaluere dette "oprørs" karakteristika, samt prædikatet "ungdommens musik".

6. Egentlig mener jeg, at al musik og al musikoplevelse er kropsligt funderet, se endvidere Bengtsson s. 133-141.

7. Om sprogets manglende evne til præcist at beskrive musik og musikoplevelse [forts.]

Rockmusik har ikke proceskarakter, sådan som megen kunstmusik har det. Et rocknummer har som regel samme karakter nummeret igennem; det gælder i alle parametre, både rytmik, harmonik, sound o.s.v. På den måde har et rocknummer enhedskarakter – og de forandringer musikken måtte undergå undervejs, sker på et mikroplan, som er sekundært i forhold til enhedskarakteren.

Hvordan dannes betydning i musik med denne enhedskarakter?

Det sker på forskellige niveauer. For det første spiller det stilistiske tilhørsforhold en væsentlig rolle. Næsten al rockmusik indskrives i en eller anden stil (rock'n roll, hip hop, soul o.s.v.). Dernæst findes et væld af undergrupperinger, som præciserer dette tilhørsforhold (motown-soul, acid-house, merseybeat o.s.v.).

Når stiltilhørsforholdet skal defineres, spiller en mængde forskellige musikalske elementer ind – som vi senere skal se, er sound'en et af de vigtigste. Men også ekstramusikalske elementer har en stor rolle. F.eks. synes den visuelle præsentation, hele "the imagery"⁸ omkring en solist/gruppe at blive mere og mere væsentlig, både i forhold til en stilistisk kategorisering, men så sandelig også i den overordnede betydningsdannelse.

Med bestemmelsen af stiltilhørsforholdet er der udstukket nogle rammer, indenfor hvilke betydningerne produceres og forstås.⁹ Der er sat nogle normer, konventioner og koder, som hjælper os lyttere med at aflæse (afhøre?) betydningsdannelserne.

Denne betydning vil som regel ikke være særlig specifik, hvilket næsten ligger i sagens natur. Den har overordnet karakter, som for eksempel når magtfulde guitarriffs, to stortrommer, høj volumen, nitter og læder, okkultisme altsammen siger kraft og oprør i heavy metal-varianten.

Spørgsmålet er så, om vi kan finde frem til en mere specifik betydningsdannelse i det enkelte nummer.

Dette spørgsmål kan ikke besvares entydigt. I første omgang kan det muligvis være nyttigt at foretage en "grovinddeling" af rockmusikken, nemlig: 1) musik, som har en høj grad af signifikans og dermed en høj grad af egen betydning, 2) musik, som primært er bærer af stili-

[fortsat] findes en del litteratur, se f.eks. Bengtsson, se endvidere specialet "Prince – the Body & Soul Experience", hvor dette tema også berøres.

8. "The imagery" er et udtryk hentet fra Simon Frith. Det er svært at oversætte præcist; forestillingsverdenen? billeddannelsen? fantasien? – Gode forslag er velkomne.
9. Naturligvis findes der kunstnere, som kan være svære at placere i en stilistisk kategori, men for et flertals vedkommende vil det kunne lade sig gøre med indsigt til følge.

stiske idiomer, men ikke har særlig mange individuelle træk.

Ideen til denne opdeling har jeg hentet hos Frede V. Nielsen,¹⁰ som bruger den til belysning af tolkningspotentialerne i kunstmusik. Han siger:

Måske er det ligefrem muligt at formulere en art lovmæssighed, der siger, at jo mere udpræget en komposition er baseret i en tekst og/eller jo højere grad af individuelt præg den har, desto "dybere" og mere mangespektret vil den analytiske interpretation af kompositionen tendere mod at blive. Og omvendt: jo mere absolut musikalsk og/eller konventionelt (ikke ment i nogen nedsættende betydning) præg kompositionen har, desto mere vil analysen af kompositionen tendere mod det blot strukturorienterede, evt. incl. det stil- og strukturhistoriske i videste forstand. (s. 35).

Brolinson og Larsen er i "Satisfactions" inde på samme problemstilling. De opererer med en opdeling i mere eller mindre betydningsbærende elementer på det enkelte nummers niveau (se s. 51-53). Omend de to kategoriseringer altså udspiller sig på forskellige musikalske niveauer, må de forstås som værende tæt beslægtede. Er et nummer overvejende skruet sammen af udtryksmæssigt svage eller neutrale elementer, vil det helt naturligt placere sig i gruppen af musik, som ikke har individuelle træk og derfor primært bliver bærer af stildiomere.

Denne opdeling er meget enkel, men kan samtidig skabe et vist mål af overblik og klarhed i vurderingen af betydningsdannelsen på musikens forskellige niveauer, lige fra mindste byggesten til de forskellige parametre og nummeret i sin helhed.

Det er dog samtidigt meget vigtigt at gøre sig klart, at betydningsdannelsen i rockmusik (og i al musik?) er betydningsdannelsen i en helhed, i et kompleks. Det vil sige, at meget af musikkens betydning først produceres, når musikkens elementer og parametre føjes sammen. Når musikken ganske enkelt bliver musik. Selvom visse elementer er betydeligt mere udtryksneutrale end andre (som f.eks. en standardiseret akkordprogression), så vil dette element alligevel understøtte helhedens udtryk. Hvis vi forestiller os, at denne akkordprogression ændres, så vil det også få konsekvenser for helhedens karakter og betydning.

De vigtigste parametre i rockmusikkens betydningsdannelse er rytme og vokal, og den vigtigste dimension er sound'en.¹¹ Jeg er op-

10. I artiklen "Musik som mangespektret meningsunivers – konsekvenser for pædagogisk og analytisk virksomhed". Artiklen findes i "Musik – oplevelse, analyse, formidling".

11. Det følgende skal opfattes som et forsøg på at trække nogle overordnede generelle tendenser ud, med den fare det indebærer for en overforenkling.

mærksom på, at disse tre parametre/dimensioner opererer på forskelligt niveau i musikken; rytme er, hvad vi kan kalde et basalt parameter; vokal omfatter både melodi og stemmebrug; sound er en overordnet dimension, som rummer de andre parametre i sig (rytme, klangfarve o.s.v.). På trods af denne inkonsistens vil jeg fastholde, at det er meningsfuldt at fremhæve netop disse tre, hvorom de næste sider vil dreje sig.

Rytme.

Rockmusik bliver tit kaldt rytmisk musik. Det rytmiske parameter træder som oftest i forgrunden for andre parametre, såsom harmonik og melodik (omend der kan være en betydelig varians fra stil til stil). Ser vi eksempelvis på akkord-instrumenternes funktion, så er den rytmiske gestaltning ofte en vigtig del af denne funktion – som det element, der for alvor giver disse instrumenters “stemmer” deres identitet.

Det rytmiske aspekts fremtrædende position har også konsekvenser for rockmusikkens melodik. Her vil vi ofte se, at rytme og rytmisk frasering er mindst lige så vigtig som den melodiske bevægelse, både når der er tale om den vokale melodi, og når der er tale om mindre melodiske bevægelser som riffs eller instrumentale motiver.

Rockmusikkens måske mest centrale form-princip, gentagelsen, er i høj grad medvirkende til, at det rytmiske parameter bliver så fremtrædende. De fleste rocknumre er bygget op omkring to- eller fire-takters rytmeforløb, som repeteres med små variationer. Netop denne næsten ekstatiske monoton er et af forankringspunkterne i forhold til føromtalte fysiske respons. Det uforanderligt pulserende rytmemønster beforder den kropslige fordybelse.

Rytmens betydningsdannelse er således tæt forbundet med det kropslige.¹² I den forbindelse kunne jeg tænke mig at indføre begrebet “feeling”. Et ret ukendt ord i de akademiske arbejder om rockmusik, men almindeligt brugt blandt musikere. Egentlig kan begrebet feeling bruges til en beskrivelse af musikken på alle niveauer (og bliver dermed tæt forbundet med sound), men begrebet har alligevel speciel sammenhæng med den rytmiske karakter (tilbagelænet/fremadlænet, let/tung, hård/blød o.s.v.). Feeling er den rytmisk-musikalske bevæ-

12. Udover denne betydning nævner Brolinson og Larsen yderligere to associationer, som især er forbundet med rytmen. Det er “maskinagtig” (især i synthrock og disco), og “storstadens puls” (især i funk).

gelse, som korresponderer med bevægelsen i musikerens krop. Hvilket også ligger i selve ordet: feeling betyder ikke følelse, men nærmere sansning og er dermed forbundet med følesansen. Man snarere mærke end hører om feeling'en er rigtig.

Det kan være en mikroskopisk forskel i tempo eller i en måde at spille på, som afgør om der er feeling eller ej. For tilhørerens vedkommende gælder det, at hun kan mærke feeling'en, hvis hun er villig til at gå ind på de konventioner, som tegner den pågældende musik. Jeg har f.eks. svært ved at mærke feeling'en i hardcore-punk, fordi dens konventioner ligger mig utrolig fjernt.

Vokal.

Dette parameter kan opfattes som en udvidelse af melodi-parametret. Som ovenfor nævnt omfatter "vokal" både melodik og stemmebrug, og et sådant parameter er af flere grunde at foretrække fremfor det gængse: "melodik". For det første gælder det i de fleste rockstilarter, at stemmens udtryk og frasering er langt mere signifikant end den egentlige melodiske bevægelse. For det andet hænger rockmusikkens melodik som regel så tæt sammen med den personlige vokale gestaltning, at det vil være misvisende at skille disse to elementer ad. Vokalen er et af de vigtigste betydningsbærende parametre, og bliver på den måde et væsentligt element i oplevelsen af sound. Mere om sound senere.

Det vokale udtryk og betydningen af dette udtryk er meget kompleks. En kompleksitet som vi på mange måder kan opfatte som emblematiske for hele rockens udtryksmåde.

Jeg opfatter stemmen som den menneskelige repræsentation i rockmusikken, og det gør jeg af flere grunde. For det første fordi vi identificerer os med stemmen og med sangeren, når vi lytter, ganske enkelt p.g.a. stemmens bolig i menneskets krop. Man kan godt se sangeren som en slags fortæller og stemmen som hendes narrative potentiale.

Med "fortælling" hentyder jeg hverken til fortælling i streng semiotisk forstand eller til den handling, som evt. måtte forekomme i sangens tekst. Tekst og vokal er naturligvis ganske uløseligt forbundet, men selvom teksten tit ligger til grund for nummerets tema, skal man passe på med ikke at overdrive dens betydningsbærende funktion (og f.eks. at bruge den som "facitliste" for en analyse).

Forholdet mellem vokal og tekst i rockmusikken er snarere sådan, at teksten (og egentlig også melodien) er det råmateriale, som sangeren

bruger til at formidle – sig selv. Brolinson og Larsen udtrykker dette således: “Det innebær inte nödvändigtvis att han [sangeren, red.] identifierar sig med vad som sägs i texten, men text och melodi levererar ett material för vokal posering.” (s. 379).

Denne formidling af sig selv indebærer naturligvis heller ikke, at sangeren fortæller om sig selv som privat person. Det er snarere hans/ /hendes kunstnerpersona og image som rockstjerne, der formidles og derom handler fortællingen. Den er en meta-fortælling, hvori sangeren indsætter sig selv som hovedperson.

På den måde tydeliggøres forholdet mellem værk og kunstner i rockmusikken især i det vokales karakter. Rockkunstneren formidler ikke et bestemt værk; hun er på en måde værket, hun træder frem foran værket og bliver selv den primære begivenhed.¹³

For det andet bliver stemmen som det menneskeliges repræsentation sat i relief af den teknologisering, som præger dagens rockmusik. Den “gammelkendte” modsætning mellem menneske og maskine bliver sat på spidsen i f.eks. *dance*-musikken,¹⁴ hvor det vokale ofte henter inspiration i den meget emotionelle soulstil, mens resten af lydsporet almindeligvis er (tilstræbt) maskinelt.

Selvom jeg har kaldt vokalen for den menneskelige repræsentation i musikken, og selvom vokalen på den måde formidler et “individualiseret ideal”, kan det vokale alligevel være mere eller mindre stileret. De fleste stilarter har deres eget vokalideal, og de kan være meget forskellige (tænk på forskellen mellem country-vokal og soul-vokal). Disse vokale konventioner danner rammen for den vokale fortælling, de er et afkodningssystem, som gør det muligt for lytteren at “afkode” sangeren.

Der kan være fare for, at disse konventioner så at sige overtager det vokale, således at det bliver form uden indhold.¹⁵ Når dette forekommer, sker der én af to ting: det får enten konsekvenser for vokalens betydningsbærende funktion, således at denne bliver svagere, eller også, hvilket synes at være en tendens i de senere år, kan vi se denne rene forms betydningsløshed transcendere ind i et univers af pastiche, parodi, kitsch og/eller nostalgi, og dermed måske få nye betydninger.

13. En tendens, som også synes at slå igennem på den kunstmusikalske front. Tænk f.eks. på begivenheden “Tre verdenstenorer i Rom” i sommeren 1990. De tre tenorer var Pavarotti, Domingo og Carreras.

14. Dance-musik er en forh.v. ny betegnelse for house- og hiphop-inspireret danse-musik.

15. Hvilket bl.a. har været tilfældet med soulvokalstilens enorme udbredelse i 80'erne. Denne ekspansion har medført en udvanding af stilens oprindeligt stærke udtrykskraft.

Sound.

Sound defineres således af Brolinson og Larsen:

Med sound avser vi en musikalisk dimension innefattende de aspekter av den musikaliska helhetsstrukturen som är kopplade till upplevelsen av et musikaliskt "nu". Upplevelsen av sound genereras således av samtliga musikaliska element så som de framträder i ett mycket kort tidsavsnitt av musiken, men vilka normalt sätter sin prägel på ett längre sammanhängande avsnitt. Annorlunda uttryckt kan vi säga att soundet upplevs som den totalitet av klang och rörelse som genomgående präglar det musikaliska förloppet. (Satisfactions, s. 395).

Sound'en er så at sige et vertikalt snit ned gennem hele nummeret, d.v.s. et enkelt "musikalsk nu", hvori alle parametre indgår. Vi kan i dette musikalske nu høre, om det er Beatles eller Stones, Aretha Franklin eller Tina Turner. Det er enestående for rockmusikken, at den så at sige "giver sig til kende" i et enkelt musikalsk nu. I kunstmusik vil vi måske nok kunne høre forskel på et enkelt musikalsk nu i barokmusik eller i musik fra den romantiske periode. Men vi vil meget sjældent kunne høre, hvilket værk eller hvilken interpretation af et værk, der er tale om.

Som ovenfor nævnt kan vi ikke tale om et sound-parameter på samme måde, som vi taler om rytme-parametret o.s.v. Sound er snarere en dimension af musikken, hvori de forskellige parametre indgår – sound'en fremkommer således "additivt". På samme måde kan vi tale om at helhedskarakteren, betydningen af hele nummeret, fremkommer additivt. Hermed menes, at betydningen skal findes i summen af parametrene mere end i det enkelte parameter. Dette har, som vi senere skal se, implikationer for analysen.

Den teknologiske udvikling har og har haft en enorm betydning for skabelsen af sound'en. De teknologiske muligheder har gjort produktionsprocessen til en central del af kompositionsprocessen. Rocken har via teknologien fået redskaber til at opnå den personlige og individuelle profilering og til at dyrke den enhedskarakter, som altid har været rockmusikkens ideal. Det er bl.a. denne individualisering, som giver sig til kende i rockmusikkens musikalske nu. Men samtidig må netop den musikteknologiske udvikling siges at være et tveægget sværd i forhold til dette individualiserede ideal, idet der er en nærliggende fare

or en ensretning og standardisering af de klanglige aspekter.

Klangfarven er en vigtig faktor i soundoplevelsen. Dette parameter synes at få større og større betydning i den sound-skabende proces (på bekostning af f.eks. harmonikken) og i produktion af rockmusik i det hele taget. Da det muligvis kan være vanskeligt at se forskellen på sound og klangfarve, vil jeg give et eksempel: Jimi Hendrix' guitarstil er en sound, som er helt unik og øjeblikkeligt genkendelig. Klangfarven er den lyd, som kommer ud af forstærkerens højttaler, og den er skabt af indstillingen på guitar, forstærker og pedaler. Men sounden skabes, udover af klangfarven, også af måden at spille på (frasering, intonation), rytme, akkordgange, feeling, solostil o.s.v.

Vi kan altså tale om sound på forskellige niveauer. Brolinson og Larsens definition omtaler sound på det specifikke nummers niveau. I det ovenfor nævnte eksempel taler jeg om den enkelte musikers sound. Endeligt kan vi også tale om sound'en hos en bestemt gruppe, i en bestemt stil eller en bestemt epoke.

Analyse af rockmusik.

Når vi oplever musik, oplever vi en helhed. I en analyse splitter vi helheden ad, for at kunne undersøge de enkelte elementer. Men da rockmusikkens betydning først og fremmest opstår additivt, kan vi få problemer, hvis ikke vi er meget opmærksomme på dialektikken mellem del og helhed. Vi kan for eksempel forestille os et nummer, hvori vi stærkt fornemmer en specifik betydning, som blot ikke kan påpeges i nogle enkelt-elementer. Brolinson og Larsen skriver: "Den uttryckspotential som kan tillskrivas ett enskilt element är nästan alltid mycket mångtydig ... Det verkligt intressanta är således att granska hur detta element samverkar med andra." (s. 396). Det vil sige, at det enkelte element som oftest har et stort omfang af mulige betydningsdannelser, et omfang, der først kan reduceres, når vi sætter elementet ind i dets kontekst med musikkens andre elementer og deres betydninger.

Det lyder jo besnærende ligetil, men helt så enkelt er det naturligvis ikke, for musikken undviger entydighed. Brolinson og Larsen siger herom: "Entydighet är oförenlig med uttrycksintensitet." (s. 403). Det er som om, at netop dette flertydige væsen levner plads til hver enkelt lytters oplevelse og tolkning, at det netop er mangetydighedens udtryksintensitet, som fanger os.

En del af denne flertydighed findes i forholdet mellem musikken selv og det sproglige udsagn om musikken. Hvor musikkens karakter i et bestemt nummer er specifik (der er ingen andre numre, der lyder som f.eks. "Jumping Jack Flash"¹⁶), så kan det sproglige udsagn herom have svært ved præcist at beskrive denne karakter. Brolinson og Larsen konkluderer: "I ett avseende är detta musikens mening. Dess specifika uttryck kan aldrig ersättas med andra uttrycksmedel." (s. 404).

Som nævnt i indledningen, er udbuddet af analytiske metoder og teori-dannelser med specielt henblik på rockmusik ikke overvældende stort. Jeg vil her omtale nogle af de forsøg på etablering af rock-analyse, som kan være relevante i forhold til det foregående.

Brolinson og Larsens opridses i "Satisfactions" en analysemetode, der består af tre trin: strukturel beskrivelse – beskrivelse af karakteren – tolkning. Hvad den strukturelle beskrivelse omfatter, giver næsten sig selv – det er analyse i Bent'sk forstand.

Karakterbeskrivelsen er egentlig et slags mellemlid, som hænger nøje sammen med den måde, Brolinson og Larsen bruger begrebet "karakter" på. Karakter er i deres terminologi omtrent det, vi almindeligvis kalder udtryk. De har valgt at bruge dette begreb, fordi det ligger tæt på beskrivelsen af menneskelige kvaliteter: "Det viktiga i karakteristiska element/komponenter är alltså att de har egenskaper som gör det naturligt att associera till [...] mänskliga karaktärsdrag." (s. 50-51). Netop i denne amorfe lighed ligger en vigtig pointe, fordi den kan forbindes til brugen af beskrivende udtryk, som f.eks. varm, hård, let o.s.v. Og som på den måde peger henimod tolkningen.

Men karakter er ikke identisk med udtrykket, men nærmere med det, som Brolinson og Larsen kalder udtrykspotentialitet. For at tage skridtet fra det, der potentielt kan udtrykkes med en bestemt karakter, til at fastslå et udtryk, må vi foretage en tolkning.

Tolkningen er det sidste trin i Brolinson og Larsens model, og for at kunne nå frem til tolkningen fra beskrivelsen må vi almindeligvis have hjælp af en "interpretant". En interpretant er en faktor som forbinder udtrykspotentialitet med udtrykket, karakterbeskrivelsen med fortolkningen, symbolet med det symboliserede. Denne faktor kan være en tekst, en stilkonvention eller en anden relation, der er stærk nok til at reducere den musikalske flertydighed.

Når jeg ovenfor advarer mod at bruge teksten som facitliste, er det

16. En Rolling Stones- klassiker fra lp'en "Through the Past Darkly" (Big Hits Vol.2), (1969).

ikke helt det samme som at bruge teksten som interpretant, selvom det ved første øjekast kan synes sådan. Når man bruger teksten som interpretant betyder det, at man forholder sig til den på samme måde, som man vil forholde sig til ethvert andet element i analyseobjektet: til at reducere antallet af mulige betydninger.

At bruge teksten som facitliste vil derimod sige, at sætte tekstens betydning foran musikken. Der kan tænkes tilfælde, hvor dette kunne være adækvat,¹⁷ men man må i disse tilfælde overveje forholdet mellem tekst og musik ganske nøje. I størstedelen af rockmusikken har teksten ikke en primær og selvstændig position, den hører derimod uløseligt sammen med musikken.

Til Brolinsons og Larsens analysemodel har jeg to indvendinger, som jeg gerne vil vende tilbage til senere i artiklen. På dette sted skal de derfor kun berøres ganske kort. Jeg vil for det første nedenfor fremhæve en anden analysemodel, som stort set indeholder de samme "trin" som Brolinsons og Larsens, men hvor forløbet i den analytiske proces er anderledes. For det andet er det implicit en forudsætning hos Brolinson og Larsen, at rockmusikken indhold i første omgang kan afdækkes i en objektiv, strukturel analyse. Denne problematik kan gribes radikalt anderledes an, hvilket jeg i efterordet forsøgsvis vil antyde.

I forbindelse med overvejelser omkring analyse af rockmusik kan vi ikke komme uden om Ph. Tagg's analysemodel,¹⁸ som er et af de størst anlagte forsøg på at undersøge betydningsdannelsen i populær-musik. Tagg arbejder ud fra en ide om, at betydning kan produceres helt ned til en enhed så lille som et museum.¹⁹ Analyseobjektets overordnede betydning finder Tagg ved at addere alle museernes betydning, ligesom hos Brolinson og Larsen.

Forskellen på Tagg og Brolinson/Larsen ligger i, at Tagg anser de enkelte elementer/musemer for betydningsbærende i langt højere grad end Brolinson og Larsen, der som ovenfor beskrevet mener, at rockens betydning først kan findes i "additionen". Denne forskel hænger efter min mening i høj grad sammen med de respektive valg af analyseobjekt(er).

17. F.eks. hos en syngende poet som Leonard Cohen. Men selv her spiller musikken så stor en rolle, at det er tvivlsomt om man kan kalde musikken sekundær i betydningsdannelsen.

18. Tagg udvikler denne metode i sin disputats "Kojak ... 50 Seconds of Television Music: toward the Analysis of Affect in Popular Music." (Göteborg 1979).

19. Musemet er egentlig "opfundet" af Ch. Seeger (i artiklen "On the Moods of a Musical Logic", 1960), og betegner en enhed bestående af tre komponenter ("three tone beats"), d.v.s. tre toner, eller en pause og to toner etc.

Omend Tagg's resultat er overbevisende, så har hans analyseobjekt, Kojak-temaet, en temmelig speciel status, som gør en umiddelbar sammenligning med "almindelig" rockmusik vanskelig. I og med at temaet er specielt designet til at være musikalsk signatur til Kojak-serien, må vi anbringe det i kategorien "stærkt individualiseret". Naturligvis har ikke alle musemer i Kojak-temaet lige stor vægt, men lagt sammen bliver betydningen meget præcis, d.v.s. forholdsvis entydig. En noget større grad af entydighed, end vi vil finde i hovedparten af den "almindelige" rockmusik.

En helt anden tilgang til rockmusikanalysen end de ovenfornævnte, er den slags analyse, som tager sit udgangspunkt i teser om, at al musik spejler sine kulturelle og samfundsmæssige omgivelser. Denne sociologisk orienterede analysemodel har måske naturligt nok været tæt knyttet til forskning i ungdomskultur.²⁰ Studiet af rockmusik har i denne forbindelse ofte drejet sig om stil og stilens betydning i subkulturer.

Et vigtigt begreb i analysen af dette forhold mellem stil og subkulturens norm- og værdisystem er homologi. Homologi-relationen er relationen mellem "the group's self-consciousness and the possible meanings of the available objects." (J. Clarke, her citeret fra Brolinson og Larsen s. 19). At denne luftige definition indebærer mange muligheder for overforenkling, kan følgende eksempel vidne om.

Punkmusikken og -kulturen blev genstand for heftig interesse fra bl.a. den sociologisk orienterede musikforskning i slutningen af 70'erne og begyndelsen af 80'erne. Musikkens aggressive udtryk og vrængende stil blev set som et oprør fra gadeungdommen vendt mod forældre-generationen og mod den udsigtsløshed, som krisen i midten af 70'erne medførte for de unge. Iveren for at kanonisere denne tolkning af punkmusikken og punkkulturen var så stor, at man overså, at punk i høj grad var en moderigtig trend med udspring i de engelske art-schools, og at den dermed primært hørte hjemme i middelklassen.²¹ Det forhindrer naturligvis ikke musikken i at udsige ægte raseri. Men i koblingen til de sociale/kulturelle forhold, kommer tolkningen i dette tilfælde på afveje.

Når man ønsker at påvise en homologi, kunne man f.eks. anvende en interpretant. Interpretanten i forbindelse med ovenstående eksem-

20. Som eksponenter for denne forskning kendes herhjemme især Dick Hebdige og Simon Frith. Hebdige var i 70'erne tilknyttet Birminghamskolen, d.v.s. Centre for Contemporary Cultural Studies ved universitetet i Birmingham .

21. Denne "historie" kan der læses mere om i Simon Frith & Howard Home: "Art into Pop" (London 1987).

pel kunne måske have været konventionen om, at "ungdom er oprør". Javel, men historisk set (om end det kun er en kort historie) hører den konvention ikke kun "gadeungdommen" eller arbejderklassen til, den er også forbundet med middelklassen og er ikke uden romantiske undertoner i den forbindelse.

Som det fremgår af ovennævnte er det ikke problemer og løse ender, det skorter på, når man vil begive sig ud i rockmusikanalysen. Mindst ét af disse problemer deles med analysen af kunstmusik. Her tænker jeg på sprogets uformåenhed i forhold til at begribe og omfatte musikken.

Lad os se lidt nærmere på ligheder og forskelle på analyser af hhv. rockmusik og kunstmusik.

Analyse af kunstmusik og analyse af rockmusik.

Allerede med betegnelsernes vidt forskellige niveau antydes de problemer, vi støder ind i, når der skal drages paralleller i denne forbindelse. Implicit i betegnelsen "kunst"musik ligger en vurdering af musikkens lødighed og værdi. Betegnelsen kunstmusik antyder jo, at denne musik er kunst, hvorimod anden musik ikke er så "heldig", at den kan kaldes kunst. Betegnelsen "rock"musik henviser derimod blot til denne musiks kropslige appel.

Problemfeltet kan kort ridses op således: forskellig tilblivelsesproces, forskelligt udtryk, forskellig status (herunder som regel forskellige receptionsbetingelser), forskellig historie, delvis forskellig funktion. Alle disse forskelle kan måske rimeligt nok få os til at stille spørgsmålet: har kunstmusik og rockmusik overhovedet noget tilfælles?

De har i hvert fald dét tilfælles, at begge er musik, betydningsbærende strukturer af lyd og toner. Men derudover springer forskellene mere i ørerne end lighederne. På samme måde med analysen; vi kan måske godt anvende en fælles overordnet teoretisk ramme, d.v.s. nogle overvejelser omkring musikkens væsen, omkring analysemetode og omkring andre æstetiske aspekter. Men når vi når ned til den konkrete analyse, så vil den naturligvis udforme sig meget forskelligt.

Lad os se lidt nærmere på denne påstand, for jeg har jo tidligere antydnet, at analysen af rockmusik må knyttes til en oplevelsesorienteret analysemodel, som også vil indeholde tolkning.

En vigtig forskel på analyse af hhv. kunstmusik og rockmusik er forskellen på analyseobjektets "materialitet". Hvor analysen af kunst-

musik som oftest tager sit udgangspunkt i partituret, analyseres et rocknummer auditivt. I den forbindelse er noderne ikke mere end et hjælperedskab for vor hukommelse, idet mange af rockmusikkens væsentlige elementer nemlig ikke kan gengives med noder.²²

Enhver, der har prøvet det, ved hvor vanskeligt det kan være at skrive eksempelvis en rockvokal præcist ned. Hermed mener jeg således, at noderne vitterligt gengiver mere end bare en nødtørftig skabelon af det sungne. Hvis man vil have syn for den sag, kan man jo forsøge sig med at nedskrive to så forskellige vokaler som Aretha Franklin (prøv "I Never Loved a Man") og David Byrne (prøv "Burning Down the House").²³

Når man *spiller* rockmusik, er man endnu mindre afhængig af et partitur, end man er ved analysen. Man vil normalt lære sin "stemme" ved mundtlig overlevering, hvorimod akkorderne og nummerets gang måske er skrevet ned – indtil man kan det udenad, så bliver de lagt væk.

Hvad er det, vi ikke kan få ned i vort partitur? Det er primært sound'en og det er feeling'en.

Dette hænger på en måde sammen med det værkbegreb, vi har i rockmusikken – eller rettere sagt det værkbegreb, man ikke opererer med i rockmusikken. Når vi taler om det enkelte rocknummer, kan det ikke opfattes som en komposition eller et værk på samme måde, som vi opfatter Beethovens 5. symfoni som et værk. I kunstmusik er kompositionen som regel skrevet ned i et partitur, og selvom forskellige udførelser af denne kan variere, er der dog tale om fortolkninger af samme komposition.

Ved et rocknummer giver det mere mening at tale om hhv. "materiale" og "realisation".²⁴ I realisationsprocessen smelter komposition og produktion sammen, et træk der bliver mere udtalt, som den elektroniske udvikling skrider frem.²⁵ Materialet er altså et grundlag for realisationen, men dette materiale kan forvaltes meget forskelligt og rummer plads til en stor grad af individuel påvirkning af det færdige resultat.

22. Jeg er klar over, at der også indenfor det kunstmusikalske område findes musik, hvor noderne ikke kan opfattes som mere end en vag gengivelse af det musikalske udtryk.

23. "I Never Loved a Man" findes bl.a. på "30 Greatest Hits", nummeret udkom første gang i 1967. "Burning Down the House" er fra lp'en "Speaking in Tongues" med Talking Heads (1983).

24. Begreberne materiale og realisation er hentet fra Brolinson og Larsen.

25. Se f.eks. beskrivelsen af Prince's (formodede) arbejdsproces i specialet "Prince – the Body & Soul Experience".

Denne "personificering" falder godt i tråd med nogle af de tanker, jeg var inde på i beskrivelsen af det vokale, nemlig at fortællingen om stjerne-persona'et står vældig centralt i rockmusikken. Om dette skriver E.T. Cone:²⁶ "...what one is listening to in such cases – as in many virtuoso performances of 'serious' music – is not the piece being performed but the performance itself." Og det er præcist i frembærelsen af dette træk, at sound og feeling har en altafgørende rolle.

Vi kan for så vidt rimeligt problemfrit analysere rockmusik efter den traditionelle model, indtil vi skal igang med analysen af dimensionen sound, herefter kommer vi i store vanskeligheder – fordi sounden har denne additive karakter, d.v.s. den er en helhed, omend kun i det enkelte nu. Analysens sønderdeling går stik imod denne karakter og vil derfor vanskeligt kunne rumme den. Eftersom sound er et yderst betydningsfuldt aspekt af rockmusikken, er det helt nødvendigt at en analyse kan omfatte dette aspekt.

Analysen af musikalske helheder som sound'en vil næsten uvægerligt indeholde subjektive, oplevelsesmæssige aspekter. Hvorfor det? Fordi sound også er defineret som det, man oplever i nuet. Nuet kan egentlig kun opleves, det er ganske svært at dissekere på analysebordet. Den analysemetode, som sætter oplevelsen forrest, har den kæmpe fordel, at man dermed har erkendt den musikalske helhed. Og at den helhed er vores udgangspunkt.

Den traditionelle (teknokratiske) musikanalyse har, alt efter i hvilken musikalsk epoke analyseobjektet hører hjemme, koncentreret sig om harmonik og/eller stemmeføring, og har desuden søgt at afdække motiver, temaer og deres transformationer i den musikalske struktur. Omend der vil blive tale om andre parametre i analysen af rock, kan dette i princippet også lade sig gøre her. Men man kan i høj grad sætte spørgsmålstegn ved, om resultatet bliver meningsfuldt. Hermed når vi til et endepunkt i denne diskussion, hvor det står klart, at dette til syvende og sidst bunder i grundholdninger/ideologier.

Vil man acceptere en oplevelsesorienteret analysemetode, må man f.eks. acceptere den præmis, at musik ikke kan måles, vejes og verificeres på samme måde som et kg sukker.

Vil man analysere rockmusik på den "teknokratiske måde", så åbner man efter min mening ikke mange perspektiver; analysearbejdet bliver en cirkelbevægelse, som ikke peger ud over sig selv. Erkendelsespektret bliver herefter ... alt for snævert for min "ambition". Jeg vil

26. Her citeret fra Brolinson og Larsen, s. 378.

gerne kunne afslutte en analyse med at sige, som Arne Kjær siger om sin Mahler-analyse:²⁷

...intentionen om analytisk at perspektivere min musikalske fascination ved Mahlers musik har faktisk vist sig at kunne indløses på en måde, der i hvert fald har været tilfredsstillende for mig selv."

Kjær skitserer den oplevelses-orienterede analyse-proces' forløb således:

- 1) den musikalske oplevelse.
- 2) verbalisering af denne oplevelse.
- 3) en forløbsorienteret analyse med udgangspunkt i oplevelsen.
- 4) modsætninger eller brudflader i forholdet mellem det oplevelses-definerede udgangspunkt og den analytiske tilegnelse.
- 5) uddybning af analysen, herunder ansatser til fortolkning, der både hviler på detailanalyse, musikhistorisk perspektivering og reviderede oplevelsesorienterede begreber.
- 6) opsamling omkring analysens/fortolkningens indhold og tilegnelsesprocessen.

Denne model er egentlig temmelig bred, og kunne tillempes analysen af næsten alle slags æstetiske objekter. Med visse modifikationer er det en model, som også kan danne basis for analyse af rockmusik. En forløbsorienteret analyse (ad pkt. 3) vil dog ikke have samme relevans i rockmusikanalysen, da rockens betydning øjensynligt ikke genereres i et processuelt forløb, ikke har kunstmusikkens linearitet. Som undtagelser herfra kan nævnes analyse af vokal-parametret og analyse af rockkoncerten, hvor en forløbsorienteret analyse vil være en både naturlig og væsentlig bestanddel.

Skal jeg kort sammenfatte omkring analyse af hhv. rockmusik og kunstmusik, må den foreløbige konklusion blive, at de to ikke har mere til fælles end, at genstanden er musik. Indtil rockmusikanalysen har etableret sig med selvstændig metode, praksis og teoridannelse, tror jeg at vi må søge at oprette en skarp adskillelse til kunstmusikalsk analysetradition. Vi fanger nemlig ikke essensen af, hvad rockens mening er, så længe vi "hænger i skørterne" på kunstmusikanalysen. Senere kunne et møde mellem selvstændige analysemetoder måske blive meget frugtbart for både analyse af rockmusik og kunstmusik.

27. I sit speciale "Wo die schönen Trompeten blasen" (1985), om Mahlers lied af samme navn.

Efterord.

Til slut vil jeg gerne fremhæve to aspekter af de i artiklen berørte problematikker, fordi de fortjener en langt grundigere behandling end de kan få indenfor rammerne af denne artikel.

For det første skal en af mine grundforudsætninger anfægtes, nemlig den antagelse at der eksisterer et objektivt værk. Jeg har indtil nu anset det musikalske materiale som noget, der i en eller anden forstand indeholder en betydning i sig selv, hvilket også pointeres gang på gang hos mine kilder. Vi foregiver at søge denne "objektive" betydning i vores tolkning, og vi legitimerer vores analyse/tolkning med denne betydning. Men spørgsmålet er, om en sådan objektiv betydningsbærende musikalsk struktur eksisterer? Alene musikkens immaterielle væsen kan berettiggende dette spørgsmål. Men også når vi forsøger at sætte analysearbejdet i relief af samtidens videnskabs-teoretiske tanker, må vi se tanken om værkets iboende mening stå for fald.

Lad os da for en stund forlade antagelsen om den betydningsbærende musikalske struktur for at finde ud af, hvor betydningerne så opstår. Her kan vi f.eks. hente inspiration hos den dekonstruktivistiske litteraturteori (i dette tilfælde hos Stanley Fish), og så er svaret svimlende enkelt – betydningen dannes i receptionen af teksten,²⁸ d.v.s. den produceres under lytningen, hos lytteren.

Det er indlysende, at hvis teksten så at sige er tom og betydningen produceres hos tilhøreren alene, må det have en afgørende indflydelse på analysemetoden. Det vil uvægerligt udløse en strøm af spørgsmål, fordi vi bevæger os ud på virkelig dybt vand. Man kan måske spørge sig selv, om man overhovedet kan analysere? Og hvordan man overhovedet skal bære sig ad med at analysere? Her vil jeg gerne igen fremhæve den oplevelsesorienterede analysemodel, som den der måske bedst indfanger den utroligt subjektive reception, der i så fald er tale om.

Men hvis betydningen dannes hos lytteren, er der så nogen grænser for, hvor vildt og følelsesladet analyseresultatet kan blive? Det er der ifølge Stanley Fish, fordi al tekstlæsning, analyse og tolkning befinder sig i en kontekst. Dermed menes, at vi har nogle aftalte rammer, inden-

28. Jeg anvender "tekst" i udvidet forstand – som omfattende ikke kun skrevne tekster, men alle slags kulturelle produkter, herunder også musik.

for hvilke det er tilladeligt at tolke teksten – vi er i fortolkningsfællesskaber.

Men ellers er disse tanker mest teori, hvilket Fish selv fremhæver. I det konkrete analytiske arbejde kan ideerne i sin mest ekstreme grad ikke slå igennem. Men som en befriende og inspirerende måde at anskue værk og læsning på, kan Fish og den dekonstruktivistiske litteraturteori anbefales.

Det andet aspekt, jeg kort vil fremhæve her til sidst, omhandler det stilistiske. Jeg har flere gange i løbet af artiklen berørt stil, og det er slående, hvor stor en rolle stil spiller i betydningsdannelsen. Og det er som om det stilistiske bliver mere og mere vigtigt i rockmusikken.

Den position, visualiteten har fået i rockmusikken op gennem 80'erne, har understreget den øgede vægtning af det stilistiske. En gruppes/solist's stil er nu om stunder et designet koncept, hvor musik, visualitet og markedsføring udgør den hellige treenighed i "the-making-of-the-star", og dermed også i the-making-of-the-money.

Det stilistiske danner ramme for og understøtter rockens karakter af fantasi og fiktion. Brolinson og Larsen siger meget rammende om dette:

"...de innefattar ett moment av föreställning som fjärnar dom från det vardagliga. Samtidigt som de anspelar på verkliga känslor och erfarenheter, så distanseras dom genom ett mått av tillspetsning och stilisering." (s. 408-409).

Netop denne distancering ved hjælp af det stilistiske forflytter en del af rockens betydning til et metaplan om man vil, til ritualets og mytens sfære.

Litteraturliste:

- Bent, Ian D.: *Analysis*, in New Grove's Dictionary, bind 1, s. 340-388.
- Bosæus, Catarina og Lisbeh Ihlemann: *Prince – the Body & Soul Experience* (Speciale fra Å.U. 1988.)
- Brolinson, Per-Erik og Holger Larsen: *Satisfactions – Studier i ungdomskulturens musikestetik* (Stockholm 1990).
- Frith, Simon: *Music for Pleasure* (Polity Press, 1988).
- Frith, Simon og Howard Horne: *Art into Pop* (Routledge, 1987).
- Fornäs, Johan m.fl.: *Under Rocken* (Lund, 1989).
- Goodwin, Andrew: *Music Video in the (Post)Modern World*, in "Screen" Vol. 28, No.3 (1987).
- Hauge, Hans: *En introduktion til Stanley Fish*, in "Kritik" nr. 73 (1985).
- Ihlemann, Lisbeth: *Lyt til musikken – der sker meget mellem slagene*. Kronik i Information, 14. juli 1990.
- Kjær, Arne: *Wo die schönen Trompeten blasen* (Speciale fra Å.U. 1985.)
- Lønstrup, Ansa: *Play it Again, Sam*, in "Otte Ekkoer" (Å.U. 1988).
- Nielsen, Frede V. og Orla Vinther (red): *Musik – oplevelse, analyse, fortolkning* (Egtved 1988).
- Tagg, Philip: *Kojak – 50 Seconds of Television Music: toward the Analysis of Affect in Popular Music* (Göteborg 1979).