

## MUSIKALISK UTTRYCKSPOTENTIAL

### Om meningsrelationer text-musik i rockmusiken

*Rockmusik • mening • uttryck • estetik • populärmusik • Elvis Presley • innehåll  
• tolkning • karaktär • text-musik*

Vad är det egentligen vi hör när vi sätter oss ner framför högtalarna och låter en rocklåt skölja över oss? Om man efter en eller ett par genomlyssningar ombeds beskriva vad man har hört kan man ge svar av en mängd olika slag. Trots mångfalden av tänkbara beskrivningsalternativ så kommer svaren med största säkerhet att vara av två principiellt olika slag: dels sådana som avser låtens struktur i vidaste mening, dels sådana som hänför sig till dess karaktär, "uttryck", "mening", etc. Som exempel på de förra kan man tänka sig iakttagelser av typen: "den är uppbyggd över ett synkoperat basostinato"; "dess form är AABA+coda"; "i sticket är vokalstämman fördubblad"; "codan är textligt uppbyggd av en upprepad nonsensfras". Som exempel på de senare kan nämnas sådant som "hetsig karaktär"; "sångaren har en aggressiv framtoning"; "hela låten andas desperation".

Trots att dessa olika slags uttalanden är av principiellt olika art har de mycket gemensamt. De flesta är nog överens om att den förstnämnda gruppen av påståenden är rena beskrivningar, tillika lätta att verifiera/falsifiera. När det gäller de senare - uttalanden som hänför sig till låtars karaktär - kan det i någon mån vara kontroversiellt att hävda att även dessa är rent beskrivande. Någon vill kanske hänföra sådana påståenden till kategorin "tolkningar" och dessutom hävda att de varken är sanna eller falska utan

blott uttryck för en attityd hos lyssnaren. Således skulle en oenighet rörande uttryckskaraktärer inte vara någon oenighet om låtens egenskaper utan blott ett luftande av respektive lyssnares känslor inför samma låt. Mycket talar emellertid för att påståenden eller utsagor av den typ som ovan exemplifierats kan uppfattas som beskrivningar. Därmed inte sagt att de i alla avseenden är jämförbara med strukturella beskrivningar, t ex vad gäller svårigheterna att verifiera. För att ett påstående om en låts karaktär skall kunna accepteras som en beskrivning snarare än en tolkning krävs emellertid att påståendet begränsas till att utpeka - eventuellt metaforiskt - en karaktärsegenskap. Om vi jämför påståendet om att låten har "hetsig karaktär" med ett annat påstående om att låten "speglar storstadslivets hets" har vi exemplifierat var gränsen kan sägas gå mellan beskrivning och tolkning. Sistnämnda innehåller en specifik referens som måste uppfattas som ett påstående om en relation mellan låten och något utanför den samma.

Detta resonemang antyder ett slags trestegsraket: strukturell beskrivning - karaktärsbeskrivning - tolkning. Den strukturella beskrivningen är uppenbarligen primär i den meningen att de två övriga stegen måste baseras på strukturella iakttagelser. Det är svårt att föreställa sig att en låts karaktär i något avseende skulle vara frikopplad från strukturella egenskaper i vidaste mening. Likaså torde varje rimlig tolkning utgå från karaktärsmissiga iakttagelser. Betrakta exempelvis följande utsaga från Wilfred Mellers om Bob Dylans *Mr Tambourine Man*:

...although the song is notated as though it were in D major, the tune behaves melodically, and is harmonized, as though it were in a Lydian G major - D major's subdominant with sharpened fourth. It can be only fortuitous, though happily so, that the Lydian mode was traditionally associated with healing. Here it is the tonal ambiguity that makes the melody float so dreamily, so that when a D major cadence is reached at the end of the stanza, it has little finality and the music, like the words, seems ready to take off again. So, as the rings of the melody unfold, we are liberated; and the song turns out to be about recharging our spiritual batteries today in order to find life again tomorrow. (Mellers 1984, s 137).

Här demonstreras de tre stegen sammanvävda och i huvudsak i ordningsföljd. Till strukturell beskrivning räknar vi Mellers beskrivning av harmonikens tonala implikationer och melodikens därav betingade "beteende". Till karaktärsbeskrivningen räknar vi påståendena om melodiens drömlika "flytande" och bristen på slutgiltighet i kadenserna. Till tolkningar slutligen hör Mellers hela sista citerade mening. Ovanstående



citat är förtjänstfullt i det avseendet att samtliga tre led redovisas, åtminstone antydningssvis. Ett problem är samtidigt sammankopplingen mellan de tre stegen, särskilt de två sista. Vi kan möjligen utifrån en allmän musikalisk förtrogenhet inse att tonal flertydighet kan ge en karaktär som kan beskrivas som "drömsk" och "oavslutad". Däremot kan dessa egenskaper inte utan vidare tolkas som symboler eller uttryck för "befrielse" och "uppladdning av våra andliga batterier". Uppenbarligen har Mellers här, fullt rimligt, läst samman sina musikaliska iakttagelser med en tolkning av texten. Här illustreras en mycket vanlig mekanism i tolkningsproceduren: musiken har ofta en intensiv och, på sitt sätt, mycket specifik karaktär. Samtidigt är denna karaktär vanligtvis semantiskt svårfångad och mångtydig. För att kunna ta steget från beskrivning till tolkning behöver vi normalt s a s hjälp utifrån, dvs stöd från något utanför musiken. Det kan vara en text, något konventionellt genrebestämt sammanhang el dyl som har tillräckligt starka semantiska implikationer för att reducera den musikaliska mångtydigheten.

Det förefaller rimligt att se ett nära samband mellan karaktär och uttryck. Däremot är det ofruktbart att hävda att karaktären är identisk med uttrycket. Att något "uttrycks" implicerar en relation; dels fordras något som är uttrycksbärande och något annat som uttrycks. När vi beskriver en musikalisk passage som "hetsig" så kan denna under vissa förutsättningar fungera som uttrycksbärande. När vi säger att den uttrycker "hetsig storstadspuls" gör vi en tolkning av vad den uttrycker. För att tolkningen skall kunna accepteras som rimlig saknas emellertid ett viktigt mellanled (det som ibland kallas interpretand) som förbinder uttrycket med det uttryckta. Saknas detta mellanled är det knappast fruktbart att betrakta egenskapen "hetsig" som ett uttryck, eftersom vi inte kan peka på något som uttrycks. Däremot kan vi även i detta fall hävda att musiken har en hetsig karaktär, och därmed vad vi kan kalla en uttryckspotential. En konsekvens av ovan förda resonemang är att alla strukturella komponenter som kan sägas ha en någorlunda specifik karaktär också har en uttryckspotential. Detta förefaller uppenbart när det gäller mer sammansatta komponenter, som ett helt avsnitt. Mer komplicerat blir det emellertid när vi bryter ner musiken till mindre beståndsdelar. Kan också enskilda element, exempelvis en viss klangfärg, ha uttryckspotential? Ett sådant element kan ju vara en viktig byggsten i en mer sammansatt struktur, och därmed bidra till helhetskaraktären hos denna. Härmed är vi alltså inne på den med flera svårigheter förbundna frågan om relationer mellan delar och helheter. Det är ju fullt möjligt att vi kan utpeka en karaktär hos en mer sammansatt struktur som inte finns representerad hos något av dess element isolerat. Vi kan exempelvis tänka oss att vi upplever ett musikaliskt avsnitt som

"oroligt" och "sökande". Vid analys visar sig avsnittet bestå av sinsemellan mycket olikformade fraser, såväl i längd som i kurvatur. Varje fras tagen för sig är emellertid varken "oroligt" eller "sökande", inte heller de ackord, klangfärger, rytmceller eller övriga element som bygger upp strukturen. Karaktären framkommer endast hos avsnittet som helhet. Å andra sidan kan vi karakterisera ett annat avsnitt som "hetsigt". Vid analys visar det sig att motorik, klangfärg, dynamik och andra element och delkomponenter i varierande grad är bärare av samma karaktär som helheten.

Detta resonemang illustrerar den klargörande distinktion som Beardley gjort mellan "local" och "regional qualities". Den förra termen refererar till förnimbara egenskaper hos ett element, medan den senare utpekar sådana egenskaper hos ett komplex. Vad gäller "regional qualities" skiljer han mellan "summative" och "emergent". De förra är egenskaper hos komplex som i någon mening kan sägas vara summan av de ingående elementens "local qualities", medan de senare är sådana som endast framträder ur komplexet som helhet. Den oroliga och sökande karaktären i ovanstående musikavsnitt med oregelbundna fraser kan anföras som exempel på en "regional quality". (Beardley 1958, s 83 ff).

Vi har härmed antytt några av de svårigheter som infinner sig när man utifrån en musikalisk analys försöker sig på en tolkning. Det räcker alltså inte att peka ut enskilda "karakteristiska" element och hävda att dessa utan vidare präglar helheten. Vi har emellertid intrycket av att just rockmusik påfallande ofta fungerar additivt i detta hänseende. Med detta avses att helhetskaraktären uppkommer som ett resultat av de ingående elementens "sammanlagda" karaktär.

Ett av de mest ambitiösa försöken att på populärmusikområdet analysera fram meningsbärande komponenter har gjorts av Tagg (1979). I anslutning till främst Seegers idéer om minsta musikaliska meningsbärande beståndsdelar - museme - utvecklar Tagg en analysmodell med inriktning på att utsortera meningsbärande komponenter. Dessa komponenter varierar i komplexitet; vissa är på elementnivå, medan andra utgörs av mer sammansatta strukturer. Förfaringssättet har vissa beröringspunkter med det som nedan skall skisseras. Åtminstone en viktig skillnad skall emellertid framhållas: vi vill inte utan vidare betrakta dessa komponenter som meningsbärande i sig, men väl som möjliga beståndsdelar i en mer sammansatt meningsbärande struktur.

Att rockmusikens karaktär till övervägande del uppkommer additivt hänger intimt samman med den avgörande roll som dimensionen sound spelar inom genren. Med "sound" avser vi en musikalisk dimension inbefattande de aspekter av den musikaliska helhetsstrukturen som är kopplade till upplevelsen av ett musikaliskt "nu". Upplevelsen av sound gene-



reras 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. Vi har tidigare (1981 a,b) argumenterat för och exemplifierat sounddimensionens betydelse för genren som helhet. Vi har också skisserat tänkbara infallsvinklar för analys av denna dimension, särskilt med avseende på de viktigaste soundgenererande parametrarna.

I och för sig kan man inte utan vidare påstå att helhetskaraktären hos ett sound med nödvändighet måste uppkomma additivt, dvs som summan av karaktären hos de ingående parametrarna. Däremot visar det sig som regel att det i praktiken fungerar så. Även om det rockmusikaliska soundet ofta är komplext så framträder vanligen ett fåtal parametrar med sådan pregnans och konsekvens att de blir helt karaktärsbestämmande. Denna förkärlek för tydlighet vad gäller exempelvis klangfärger och rytmiska rörelsemönster, i kombination med nämnda konsekvens i gestaltningen, gör att de soundgenererande beståndsdelarna tydligt upplevs som individuella komponenter inom helheten. Motsatt gäller att beståndsdelar som inte fungerar additivt i helheten samtidigt tenderar att bli utan tydlig profil som individuella komponenter i samma helhet. Här bör inskjutas att det också i rockmusiken självfallet finns "karakteristiska" faktorer som inte är additiva. Ett tydligt exempel är harmoniken; det enskilda ackordets karaktär är ju knappast summan av ackordtonernas karaktärer, och frågan är om karaktären hos en ackordföljd kan sägas vara summan av de ingående ackordens.

Den uttryckspotential som kan tillskrivas ett enskilt element är nästan alltid mycket mångtydig. Om vi exempelvis betraktar en klangkaraktär som "fränhet" så är dess möjliga uttrycksmässiga associationsfält synnerligen brett. Som exempel kan man anföra några vanliga uttrycksmässiga associationer i samband med fränheten: tuffhet, utlevelse, hets, upproriskhet, m fl. Fränheten är varken nödvändig eller tillräcklig ingrediens för att dessa karaktärer skall vara för handen, men den tycks uppträda i dessa uttryckssammanhang med högre än slumpartad frekvens. Det verkligt intressanta är således att granska hur detta element samverkar med andra. Något tillspetsat kan det enskilda elementets uttrycksskapande roll jämföras med fonemets roll i språket. Det enskilda fonemet har ju i sig ingen entydig innebörd, men kan tillsammans med andra fonem bilda ett komplex som har sådan innebörd. Det är just en likartad relation som avses med termen *uttryckspotential*; den syftar på elementets bidragande förmåga i en relation, inte dess uttryck i sig.

Precisionen i uttryckspotential kan variera mellan olika element i helheten. Parentetiskt bör noteras att precision i detta hänseende är något annat än intensitet. Ett element i rockmusiken som ofta karakteriseras av relativt hög grad av precision, och normalt även hög intensitet, är det vokala. Vi tänker i detta sammanhang främst på den i egentlig mening musikaliska utformningen av dessa element, men viktigt är också att det vokala vanligtvis samtidigt förser oss med en interpretand i form av en text. Just de verbala innehållsanalyserna har också dominerat den del av musikforskningen som sökt reda ut frågor kring uttryck och mening i populärmusiken. (Se t ex Bjurström 1983 och Björnberg 1987).

Det texttema som traditionellt sett dominerat populärmusiken är tveklöst kärlekstemat i alla dess varianter. Även om temats förekomst genom rockhistorien har varierat (Bjurström, a.a. s 123) så är det det mest frekventa vid varje tidpunkt. Det verkligt spännande är fluktuationerna inom temagruppen. Det finns mycket som tyder på att man kan generalisera fram en huvudpolaritet inom temat kärlek. Å ena sidan har vi de mer oskyldiga, lyriska, idealiserade och något pryda kärleksskildringarna. Å andra sidan finner man skildringar präglade av uttalat erotisk karaktär, konflikter, hedonistiska drömmar och "för stunden"-njutningar. Denna polaritet är ju ingalunda specifik för ungdomsmusiken - en jämförelse mellan europeisk schlagermusik och svarta förformer till rockmusik torde väl kunna illustrera polariteten. I flera innehållsmässiga studier har också belegts att det skett en förskjutning i riktning från det oskyldigt drömmande perspektivet till det realistiska och tuffare (senast i Björnbergs avhandling om den svenska Melodifestivalen), något som stöder hypotesen om att rockmusiken fått allt starkare inflytande på "vuxenmusiken" och dess mainstream-karaktär

Hur är då den verbala budskapsdimensionen kopplad till den soundmässiga? Hur är relationen mellan det man brukar kalla "text och musik"? Här står vi dessvärre inför jämförelsevis utforskade frågor inom populärmusiken.

Låt oss välja två åskådningsexempel för att diskutera nämnda polaritet. För att eliminera den tidsmässigt betingade stilvariabeln har vi valt exemplen från samma period. För att inte heller belasta exemplen med variationer i den imagemässiga inbäddningen och den generella personstilsfaktorn har vi hämtat låtparet från samma artist. Det skall understrykas att det här är ett exempel som inte medger generaliseringar. Det är fullt möjligt att den polaritet som föreligger i det beskrivna exempelparet i någon mån är betingad av tids- och personstilsfaktorer. Båda dessa är ju synnerligen väsentliga; det finns goda skäl för att se till dynamiken och fluktuationerna inom ungdomsmusiken som något centralt, likaså är variationerna mellan olika



artistpersonligheter och därmed kopplade vokala framtoningar väsentlig. Syftet är här i första hand att skissera en metod för att komma åt relationer mellan verbala och musikaliska uttrycksfaktorer i allmänhet.

Våra exempel är Elvis Presleys inspelningar av *Love Me Tender* och *Hound Dog* från 1956. Textligt representerar den förra den oskyldiga och lyriska varianten av texttema medan den senare tjänar som exempel på en tuffare och konfliktartad temavariant. Texterna återges här:

LOVE ME TENDER. (Elvis Presley\* och Vera Matson)

*Love me tender, love me sweet  
never let me go  
you have made my life complete  
and I love you so*

*Love me tender, love me true  
all my dreams fulfill  
for my darlin' I love you  
and I always will*

*Love me tender, love me long  
take me to your heart  
for it's there that I belong  
and we'll never part*

*Love me tender, love me true...*

*Love me tender, love me dear  
tell me you are mine  
I'll be yours through all the years  
till the end of time*

*Love me tender, love me true....*

---

\*) Presleys upphovsmannaskap är troligen en kommersiell konstruktion. Det är tveksamt om har i realiteten bidragit till texten. Musiken är, utan källangivelse, baserad på folkmelodin Aura Lee.

*You aint nothin' but a hound dog  
Cryin' all the time*

*.l.*

*Well, you aint never caught a rabbit  
and you aint no friend of mine*

*When they said you were high classed,  
well, that was just a lie*

*.l.*

*Well, you aint never caught a rabbit  
and you aint no friend of mine*

Redan den strofiska formen i respektive text indikerar skillnader i stilistisk hemvist. *Love Me Tender* har en typisk "europeisk" ballad- och vismässig form med ett klassiskt rimschema och ett refrängartat omkväde. *Hound Dog* däremot är ett typexempel på den textliga formelteknik som är typisk för bluesen. Den textliga enheten är här versraden som uttrycksmissigt bearbetas kumulativt. Den textliga strukturen får sin tydliga musikaliska motsvarighet i det tolvtaktiga harmoniska grundmönstret om 3x4 takter. En första väsentlig relation mellan text och musik har just att göra med formen. I *Love Me Tender* betonas strofen som enhet genom den klara periodiska strukturen, medan uppbyggnaden av *Hound Dog* betonar raden som grundformel för melodisk, harmonisk och textlig variation. Bluesharmoniken har en viss grad av självständighet gentemot den melodiska gestaltningen vilket ger vokalsolisten betydande frihet. Visharmoniken är däremot starkare kopplad till melodilinjen - här är det snarare fråga om en harmonisering av melodin än en självständig ackordföljd över vilken melodin gestaltas.

Vad gäller den språkliga dräkten är skillnaderna påfallande mellan det vårdade och nästan höviska tonfallet i *Love Me Tender*, och det medvetet ovårdade språket och den vardagsmässiga nonchalansen i *Hound Dog*. Här finns spår av bluesens metaforiska kodsysteem. (Jfr Oliver 1963, s 315 ff).

Den språkliga artikulationen i *Love Me Tender* bestäms av den intimitet och vädjande innerlighet som man inom amerikansk populärmusik förknippar med termen "ballad". Presley försöker att skapa intrycket av att han menar allvar. Han undviker att applicera artikulatoriska finesser som går utöver en normal "konversationston" och distanserar sig därmed inte från det sentimentala verbala budskapet.



I *Hound Dog* gör bl a textupprepningen ett visst mått av variation i den vokala gestaltningen naturlig. Detta gäller såväl det fonatoriska som artikulatoriska. Första gången sjungs den inledande frasen som ett ilsket utrop, med frän, nästan vrålande röst. Vid upprepningen får frasen en gäckande och retsam karaktär genom en mer manierad deklamation. Tendensen är att genom slapp artikulation sluddra över vissa ord. Vi kan notera hur vissa konsonantfonem, särskilt klusiler, absorberas och avtrubbas i det artikulatoriska flödet. Genom att markant försvaga de obetonade stavelserna och slarva med vokaluttaget åstadkommer Presley vad fonetiker kallat "vocal murmur", vilket vi tolkat som en "rullande rytmisk gestik" (1981b, s 52 ff). Uppenbarligen är det den fasta ackompanjemangsmotoriken som möjliggör den rullande gestiken - sångstämman "surfar" på kompet. Som komplement till denna artikulationstyp fungerar den "stud-sande" deklamationen, där man bl a med hjälpfonem efterslagsmässigt markerar föregående konsonant och samtidigt brygger över till nästa stavelse. Härmed åstadkoms en rytmisk förtätning med pådrivande, lite hetsig karaktär.

I relationen vokallinje-ackompanjemang finner man likaså affektladdade konventioner av skilda slag. I *Love Me Tender* finns den klassisk crooner-auran gestaltad med stark fokusering på vokalsolisten. Hans profilerings kan beskrivas i termer av närhet och intimitet; ett slags "just for you"-relation till lyssnaren. Med nästan förstärkta in- och utandningar placeras sångaren i lyssnarens rum, för att inte säga i soffan. Samtidigt finns emellertid ett mått av oskuldsfull troskyldighet som inte tillhör den klassiska, sofistikerade crooner-stilen av nattklubbstyp. Detta drag förstärks bl a av det enkla kompet; klangbilderna är ganska nakna med spröd gitarr i närperspektiv och övrigt komp på distans. Pleasants har en träffande kommentar till inspelningen: "Elvis sounds like a country boy singing for friends and neighbors on the front porch. That was part of his appeal." (1974, s 276)

Den fränare och samtidigt gäckande vokalartisten i *Hound Dog* deltar på ett helt annat sätt i ett kollektivt, ganska vildsint, musikaliskt framförande. Här nära nog kämpar han sig igenom den tungt markerade motoriken. Fränheten i fonationen paras med dynamisk tyngd och närhet också i kompet. Till de affektskapande elementen i gestaltningen hör också slutligen klangfärgen. I den vokala gestaltningen framträder viktiga och tydliga skillnader mellan de båda exemplen. I *Love Me Tender* är de klingliga huvudingredienserna hämtade ur crooners recept på framgångar med ballader: en ljus nasalitet, ett slags oskolad och okomplicerad fonation, som man även känner igen från countryartister, liksom de ganska "primitiva" vibratot. En helt annan fonation används i *Hound Dog*. Här är det

Presleys rötter i den svarta traditionen (företrädesvis gospel) som lockat till en forcerad fränhet. Intrycket av forcering uppkommer delvis genom att fränheten inte appliceras genomgående, utan kryddar och kolorerar gestiken i vissa fraser. Mest påtaglig är den i låtens öppning - det är en tuffing som tar till orda. Man får intrycket att låtens hela klangliga energi och uppstudsiga beat får sitt näringstillskott ur en enda ansats, initialinsatsen.

Med denna jämförelse har vi velat påvisa vissa principiellt viktiga mekanismer vad gäller olika musikaliska elements uttrycksskapande funktion. Betraktade var för sig har de enskilda elementen en mycket vid associationssfär, dvs en tämligen vag uttryckspotential. Det är närmast så att det enskilda elementet mera utesluter vissa karaktärsmissiga associationer än direkt utpekar sådana. Det fungerar således som ett slags precisering i semantiska sammanhang, dvs det reducerar antalet rimliga tolkningar. Men när ett antal sådana uteslutningar av rimliga associationer samverkar så kan det återstående gemensamma fältet - den associationssfär som samtliga element medger - bli någorlunda välavgränsad.

Mot denna bakgrund är det särskilt viktigt att notera en uppenbar, men alltför sällan uppmärksammas, relation mellan textens uttryck och musikens karakteriserande funktion. Läser vi texten till exempelvis *Love Me Tender* så får vi i ett avseende klart besked om innehållet. Det handlar om kärlek. Vi får också viss information om vilken kärlek det handlar. Men samtidigt finns det en vaghet i det textliga budskapet, där nyanser i stil med gliringar, ironi, ärlighet, nonchalans mm är särskilt svåråtkomliga. Vi får reda på vad sångaren vill ha sagt, men inte vilken attityd han har till det sagda och därmed inte heller utsagens mer implicita mening. Det är här de musikaliska elementens uttryckspotential kan skänka helheten precision. Genom Presleys gestaltning av *Love Me Tender* utesluts många av de attityder som utifrån texten vore tänkbara. Varje text kan gestaltas på en mängd olika sätt, vart och ett fullt övertygande. Samtidigt kan varje partikulär musikalisk gestaltning övertygande kombineras med olika texter. Däremot måste det föreligga någon uttrycksdomän där respektive text och musik överlappar varandra. Rimliga tolkningar av texten måste harmoniera med rimliga tolkningar av musiken. Med den gestaltning Presley brukat i *Love Me Tender* kunde texten inte utan konflikt mellan associationer handla om exempelvis tuff ragging på diskotek.

En konsekvens av ovanstående resonemang blir att ju mindre den gemensamma uttrycksdomänen för de ingående elementen - inklusive texten - är, desto större blir precisionen i uttrycket. Det är emellertid mycket sällsynt med gestaltningar som eftersträvar höggradig precision på detta sätt. En tänkbar anledning härtill är att höggradig precision vinnas på



bekostnad av uttryckets intensitet. Maximal precision kräver nämligen att varje element fungerar uttrycksskapande s a s i marginalen av sin uttryckspotential, då ju området för en rimlig tolkning blir väldigt litet. Detta tycks vara ett generellt drag för alla estetiska objekt; entydighet är oförenlig med uttrycksintensitet. Det förra är kännetecknande för trädgårdsarkitektens planritning och lagstiftarens författningstext - inte för landskapsmålares tavla och inte heller poeters lyrik. Som dessa exempel ger vid handen är motsatsparet entydighet-mångtydighet oberoende av enkelhet-komplexitet.

Mångtydighet med avseende på karaktär är alltså något som präglar de flesta musikaliska strukturer. Samtidigt är karaktären i ett visst stycke musik i rent musikaliskt avseende synnerligen specifik - mångtydigheten uppkommer i relationen mellan musiken själv och den verbala utsagan om samma musik. Karaktären hos exempelvis *Mr Tambourine Man* är oerhört specifik i den meningen att ingen annan låt har exakt samma karaktär. Men när vi i ord söker fånga denna karaktär så upplever vi beskrivningen som mångtydig och svårfångad eftersom den rent musikaliska karaktären är omöjlig att översätta verbalt. I ett avseende är detta musikens mening, att dess specifika uttryck aldrig kan ersättas med andra uttrycksmedel.

### *Anförd litteratur.*

Beardsley, M.C.

1981 *Aesthetics*. Problems in the philosophy of criticism. 2.ed. Indianapolis.

Bjurström, E.

1983 *Det populärmusikaliska budskapet*. Sociologiska institutionen. Göteborgs Universitet. .

Björnberg, A.

1987 *En liten sång som alla andra*. Melodifestivalen 1959-1983. Göteborg.

Brolinson, P.E. & Larsen, H.

1983a *Rock...* Aspekter på industri, elektronik och sound. Stockholm.

1983b *band Roll*. Aspekter på text och vokal gestaltning. Stockholm .

Mellers, W.

1984 *A darker shade of pale*. A backdrop to Bob Dylan. London.

Oliver, P.

1963 *The meaning of the blues*. New York.

Pleasants, H.

1974 *The great american popular singers*. New York.

Tagg, P.

1979 *Kojak... 50 seconds of television music: Toward the analysis of affect in popular music.* Göteborg.

## *Summary*

### *Expressive capacity; on relations of meaning between lyrics and music in rock*

Descriptions of rock music often focus on its expressive qualities. Consequently they are not mere descriptions in the strict sense, but also contain elements of interpretation. In this article we argue that it is possible and reasonable to separate descriptive statements from interpretative. This means that such a description aims to single out those musical features that are significant for the interpretation of the music in expressive terms.

Let us call such features "characteristic". This term denotes such qualities that some philosophers of art (e.g. Beardsley) refer to as "human qualities". As examples of such qualities we may give "dreamy", "searching", "plaintive", "wild", etc. By virtue of their character such elements of the musical structure may be said to have expressive capacity. Generally, our experience of the character emerges of the structure as a whole, but further analysis will usually reveal that it is chiefly dependent on some specific elements within the structure. Such elements might be a certain type of rhythmic movement, a vocal or instrumental timbre or a specific harmonic progression.

Different elements within one musical structure might have different or even contradictory characters. This is however rarely the case in rock music, where the various characteristic elements tend to reinforce one another. Usually a short segment of the music will reveal the character of the whole.

The character of a single element can generally be described only in vague terms. This means that its expressive capacity is wide; it can be associated with many different, though related, expressions. But usually we have an interaction between several characteristic elements, each with its own "field of expressive associations". When all of these elements work together there will be a somewhat limited common ground, which defines the character of the whole.

Even though the character of the musical structure as a whole may be intense it is still normally somewhat vague. But there is one element,



which we have so far not discussed, that usually provides the listener with contextual reference: the lyrics. Rock lyrics, as many other types of verbal statements, tend to have a comparatively precise reference, i.e. "meaning" in the everyday-sense of the word. At the same time they rarely have a very strong intensity of expression. But this is provided by the expressive capacity of the music. This cooperation between music and lyrics in the creation of meaning and expression is demonstrated through an analysis of two hits with different character, recorded by Elvis Presley.

The argument is that the music by itself has very vague meaning, but intense character. Only in connection with the lyrics is the expressive capacity of the music realised and turned into a meaningful expression.