

# Musikalske idiomer og konventioner

Der findes, i musicalmusik, forskellige funktioner og intentioner, og disse bliver fremhævet af forskellige musikalske værktøjer fra blandt andet komponisten og orkestratorens side. I dette kapitel vil jeg undersøge musikkens genrer og stilarter som symbolske og dramatiske virkemidler.

---

## Genre og stil som dramatisk virkemiddel

Vi kan ikke komme udenom, at visse instrumenter, teknikker, formstrukturer eller andre musikalske værktøjer bliver forbundet med en vis stil eller genre indenfor musikverden.

*“For instance, certain twelve-bar chord schemes are strongly identified with the blues, certain vocal techniques with soul, certain distorted guitar sounds with rock, and steel guitars with country. Some of these elements appear in many genres and are regular fixtures in only some of the music of the genre with which they are associated [...] but have nonetheless assumed the status of genre signifiers.”<sup>99</sup>*

Denne forbindelse, mellem strukturelle enheder i musikken og forskellige associationer, tilhørsforhold og sociale bindinger, er musicalgenren i høj grad styret af<sup>100</sup>. At musikken er bundet til en bestemt kontekst, kan bruges aktivt og bevidst i musicalgenren til at fremkalde en forforståelse hos publikum, uden at den verbalt skal artikuleres. Musikkens stilart, og de tilhørende associationer, bliver her et værktøj til formidling af en omstændighed i forestillingen.

*“Det, komponisten og arrangøren udnytter er, at de kan operere inden for et helt felt af musikalske udtryk. De er ikke bundet af genrekonventioner eller stil- og formkrav, der stammer fra en æstetisk eller ideologisk styring, de kan frit udnytte musikkens relation til sin omverden, som illustration af deres pointe.”<sup>101</sup>*

Det er den frihed, til at arbejde på tværs af genrer og stilarter, som er med til at udgøre den bredde, som musicalgenren har. Musicalmusik kan indholde adskillelige tværgående stilelementer, alt fra opera til rock. Men fordi musik har disse kontekstuelle og kulturelle

---

<sup>99</sup> Fabian Holt: “Introduction” i *Genre in Popular Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2009) s. 22

<sup>100</sup> Michael Eigtved: “Musik”, s. 94

<sup>101</sup> Michael Eigtved: “Musik”, s. 94

forbindelser, er denne frihed ikke total. Komponisten og dirigenten er hele tiden nødsaget til at forholde sig til disse bindinger og associationer, for bevidst at kunne bruge dem som dramatisk virkemiddel, og først derefter er publikum i stand til at kunne afkode, hvad musikken skal repræsentere og symbolisere.

For at publikum skal kunne være i stand til at afkode disse forhold, og dermed forstå musikkens intention og dramaturgiske funktion, må musikken være lettere tilgængelig skrevet og arrangeret.

*"The musical theater demands that composers provide immediately accessible music in a variety of styles. Once a stage character reaches that magical moment when talking stops and singing begins, what she or he sings must be stylistically comprehensible to the audience"<sup>102</sup>*

Hvis musikken ikke er begribelig for publikum, så går hele forståelse af den dramatiske situation tabt. Først må publikum forstå musikkens generelle betydning i omverdenen, og herefter må denne forståelse overføres på den specifikke tilstand i forestillingen, som musikken skal understøtte eller etablere<sup>103</sup>. Musicals er derfor afhængige af, at publikum kan forstå musikkens betydning og budskab, da musikken netop bruges til uddybning og etablering af handling og følelser. De strukturelle og kontekstuelle forhold er en medvirkende del af musikkens betydning, og derfor må disse nødvendigvis også kunne afkodes på tilgængelig vis.

Stilistiske virkemidler kan ses på flere planer; en forestillings overordnede musikalske styring, en enkelt sangs gennemgående stil, eller en forandring i en isoleret sekvens. Den overordnede musikalske idé eller layout i en forestilling kan betegnes som det musikalske idiom<sup>104</sup>. Det er den dominerende genre eller stilart igennem hele forestillingen, der kan ses som denne styring.

**Eksempel:** *The Lion King* (1997) indholder blandt andet et gennemgående afrikansk kor arrangeret af Lebo M. Teksten er en blanding af afrikanske sekvenser og engelsk tekst. Der benyttes udover dette også en stor mængde percussion og utraditionelle instrumenter, som på [broadwaymusicians.com/lion-king](http://broadwaymusicians.com/lion-king) beskrives som blandt andet: marimbaer, world percussion og "ethnic reeds".

<sup>102</sup> Paul R. Laird: "Musical Styles and Song Conventions", s. 33

<sup>103</sup> Michael Eigtved: "Musik", s. 86

<sup>104</sup> Michael Eigtved: "Musik", s. 121

Løbende gennem forestillingen forekommer der kornumre, hvor der kun bliver sunget på afrikansk. Det afrikanske kor er blandt andet med til at placere forestillingen geografisk: på savannen i Afrika.

Selvom publikum ikke kan forstå den afrikanske tekst i sangene, kan de afkode musikkens betydning gennem det musikalske lydbillede, og dermed etablerer musikken og koret alligevel de kontekstuelle forhold i forestillingen.

De sange, hvor der kun bliver sunget på afrikansk, fungerer primært som overgangssange i fortællingen. De skal formidle følelser, stemninger, en forståelse for et tidsmæssigt forløb og geografiske og kulturelle forhold.

*The Lion King* (1997) er ikke udelukkende afrikansk musik, men det er den gennemgående og dominerende musikalske styring, som på denne måde skaber en forbindelse og publikumsforståelse til forestillingens iscenesættelse.

Alle sange i en forestilling er ikke underlagt det musikalske idiom. En sang kan med fordel benytte sig afvigende stilarter, for at understrege en pointe.

**Eksempel:** "Run, Freedom, Run" fra *Urinetown, the Original Cast Recording* (RCA, 2001).

Karakteren Bobby Strong har startet et oprør mod Mr. Cladwell, som bestyrer byens toiletter. Han har fået samlet en gruppe tilhængere, som efterhånden er begyndt at miste troen på ham og hans mission, fordi de er bange for Mr. Cladwell og den magt han besidder. Bobby synger en up-beat gospelsang, for at genvinde oprørernes tillid og få genskabt gejsten omkring revolutionen.

Sangen indholder elementer som "call and response"-princippet, klap på off-beatet og et halleluja-kor. Selve stemningen i sangen er opløftende og deler samme religiøse ånd og oprejsning, som findes i det amerikanske gospelkor. Afslutningsvis har Bobby et "ad libitum"-stykke over teksten:

"I SAID FREEDOM

I SAID FREEDOM

I SAID FREEDOM, RUN, FREEDOM, RUN"

Hvor ensemblet ind imellem kommer med bekræftende, og samstemmende mumlen og udråb, og klaveret har "call and response"-effekt med Bobby i form af små altererede riffs.

Alle disse dele er med til at skabe denne stemning af et stort sort gospelkor, og de bygger på muligvis et groft stereotyp, men om ikke andet en generel stilistisk opfattelse, af gospelgenren, som understøtter budskabet i "Run, Freedom, Run". Det er denne følelse af oprejsning og sammenhold, som binder sangen til gospeltraditionen, og gør denne binding og association til et dramatisk forstærkende virkemiddel.

For at kunne afkode betydningen af et stilartskift, skal dette ses i relation til det musikalske idiom. Denne eventuelle kontrast til det musikalske idiom kan tillægges en særlig betydning, i forbindelse med en specifik situation eller karakter.

Denne sang fra *Urinetown* (2001) benytter en bestemt kontekstuel binding i en enkelt sang, for at fremhæve en pointe. Denne pointe bliver forstærket af den musikalske kontrast til resten af forestillingen, og betydningen af dette stilartskift skal ses ud fra helheden og den overordnede dominerende genre og stil.

Det sidste niveau kan beskrives som en sekvens, der afviger fra resten af sangens musikalske udtryk, på samme måde, som den enkelte sang kan afvige fra det musikalske idiom.

**Eksempel:** "Smell of Rebellion" fra *Matilda the Musical, Original Broadway Cast Recording* (Broadway Records, 2013) indholder flere forskellige musikalske skift, blandt andet et skift hvor karakteren Miss Trunchbull beskriver en fantasi, hun har. Denne drømmesekvens kommer fra en sekvens med et hektisk tempo, båret af bassens markeringer af alle fire slag, og træblæsernes skalaløb på ottendedele, og forvandles til en rolig sekvens, i ballade-langsomt tempo, som starter med lyden af chimes, og dernæst flydetoner fra en synthesizer, med små riffs fra klaveret. Det er især chimes, som instrumentalt symboliserer denne fantasi, da disse ofte er forbundet med drømme. På den måde formår et enkelt instrument at udnytte associationen, der tilhører den, til at understrege en dramaturgisk ændring.

Hvis dette skift ikke havde været så markant, ville publikum muligvis ikke opfanget den ønskede effekt. Igen må sekvensen ses ud fra en større helhed, for at kunne understøtte en dramatisk funktion.

*"I musikteatret udnyttes at musikken konnoterer en binding til bestemte værdier, grupper eller følelser, at den ikke kan betyde hvad som helst."*<sup>105</sup>

Det er netop denne forforståelse for musikalske elementer, der skaber et fundament for at benytte musikken som dramatisk funktion og teatralisk virkemiddel. At frit kunne udnytte kontekstuelle tilhørsforhold i musik på tværs af genrekonventioner, til uddybning af handlingsmæssige og følelsesmæssige elementer, samtidig med at skabe et musikalsk univers, hvor alle disse bindinger kan afkodes og forstås af publikum, kan danne den musikalske udfordring en musicalopsætning blandt andet står overfor.

---

<sup>105</sup> Michael Eigtved: "Musik", s. 96

---

## Autenticitet eller mangel på samme

En af grundene til, at musicalgenren kan trække på musikkens relationer til dens omverden, uden at skulle bekymre sig om genrekonventioner, og at dette bliver accepteret af publikum, kunne være, i følge Elizabeth L. Wollman, at musicals ikke har et decideret forhold til begrebet autenticitet som sådan<sup>106</sup>.

I denne forbindelse taler jeg om autenticitet i forhold til de genre og stilarter, som musicalgenren benytter sig af, og ikke autenticitet de enkelte musicals hinanden imellem. Hvis vi behandler autenticitet som et socialt og kulturelt begreb, hvor musikkens autenticitet er med udgangspunkt i lytteren, så ville den autentiske eller inautentiske musik kunne bedømmes på et rent subjektivt plan.

*"that authenticity can be heard in the music, yet is an effect not just of the music itself but also of prior musical and extra-musical knowledge and beliefs;"<sup>107</sup>*

Musikken bliver ifølge Auslander vurderet ud fra en musikalsk forforståelse og overbevisning. Og autenticitet er baseret på lytterens kendskab og forståelse af den genre eller stilart, som lyttes til, og det kan være denne forforståelse som gør, at rock-musicals for eksempel sjældent får succes hos både rock-fans og musical-entusiaster samtidig, men forholdet er oftest "enten eller"<sup>108</sup>. Denne forforståelse og genrekendskab er samtidig fundamentet for de musikalske konventioner i Broadway musicals, da musikkens genremæssige funktion er afhængig af publikums musikalske forforståelse, både indenfor og udenfor teatret, men det kan også være musicalgenrens evne til at kombinere disse elementer på nye måder og i dramatiske sammenhænge<sup>109</sup>, der forstyrrer kenderens autenticitetsbegreb i musicalgenren.

Man kan sætte spørgsmålstegn ved, om det er på grund af musicalgenrens brug af stilarter, som gør begrebet autenticitet overflødigt, eller om det er på grund af autenticitetens overflødighed, at musicalgenren kan benytte sig af forskellige stilarter og genre. Dette kræver en langt mere detaljeret diskussion af autenticitetsbegrebet, end jeg

---

<sup>106</sup> Elizabeth L. Wollmann: *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*, s. 32

<sup>107</sup> Phillip Auslander: "Seeing Is Believing: Live Performance and the Discourse of Authenticity in Rock Culture" i *Literature and Psychology* Vol 44/4 (Galileo, 1998) s. 4

<sup>108</sup> Elizabeth L. Wollmann: *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*, s. 31

<sup>109</sup> Michael Eigtved: "Musik", s. 85

foretager mig her, men jeg vil ikke udelukke at autenticitet kan have en indflydelse på "the Broadway sound".

---

## Associationer til "the Broadway sound"

At musik skaber associationer og tilhørsforhold, kan være en udløsende faktor til, at vi kan høre, genkende og forbinde "the Broadway sound" til musicalgenren. Musicalmusikken tager dele af andre genre og stilarter og blander dem med musicaltraditionens mere klassiske lyde og elementer,

*"Ultimately the Broadway style developed a compromise between the European and vaudeville sounds. [...] This new "American" music swiftly became "a combination of what was happening in jazz at the time and the basic orchestrationel principles anybody who worked in Vienna would know." <sup>110</sup>*

Det er denne fusion mellem "det klassiske og rytmisk", det gamle og det nye, og måden hvorpå musikken frit kan flyde på tværs af genre, og benyttes i en dramaturgisk og narrativ sammenhæng, som er med til at danne den specielle lyd af Broadway.

Det er disse konventioner, som adskiller musicalmusik fra "almindelig" populærmusik.

*"Først og fremmest giver musikken altså en symbolsk præsentation af forestillingens underliggende ideer og af den kulturelle kontekst, den er en del af. For det andet er musik, især når den kombineres med tekst, i stand til at eksternalisere følelser og intentioner, således at handlinger, affekter og ønsker, som ellers er "usynlige", kan "visualiseres". For det tredje kan musikken fungere som en slags auditiv scenografi." <sup>111</sup>*

Musikken fungerer som en fortællende værktøj, og omgangen med dette værktøj må udføres med stor forståelse for musikkens elementer som virkemidler. Og det er netop de associationer og bindinger til musikken, som er med til at forstærke musikkens brug og indflydelse i den dramatiske fortælling. Og det er de bindinger til selve musicalmusikken og traditionen herom, at vi som lyttere kan formå at genkende lyden af Broadway.

---

<sup>110</sup> Dominic Symonds: "Orchestration and Arrangement: Creating the Broadway Sound" side 268

<sup>111</sup> Michael Eigtved: "Musik", s. 120