



Feeling,
Moving, and Grooving
in Timelessness

- ein studie av tidsoppleving knytt til Elektronisk Dansemusikk

Ragnhild Torvanger Solberg

Masteroppgåve - Institutt for Musikkvitenskap - Universitetet i Oslo - Mai 2011

Framsida: Kjetil Solberg © 2011

Takk!

Ei masteroppgåve blir ikkje til berre ved hjelp av ein sjølv. Difor er det mange eg vil takke som har gitt både støtte og hjelp i denne utfordrande, strevsame og spennande prosessen. Først vil eg takke birettleiaren min Hans T. Zeiner-Henriksen for å ha vore engasjert i problemstillinga mi frå starten av, gitt meg mange konstruktive tilbakemeldingar og ukritisk lånt meg bøker frå sitt personlege bibliotek. Vår felles interesse for elektronisk dansemusikk har også vore gull verdt. Vidare må ei stor takk rettast til hovudrettleiaren min Hallgjerd Aksnes som har gjeve meg og oppgåva mi stor støtte, oppmuntrande ord, kritiske spørsmål og mange litteraturtips. Eg er særst takksam for å ha vore ein del av Aksnes sitt forskingsprosjekt *Music, Motion, and Emotion* – det har vore lærerikt og inspirerande. Forskingsgruppa beståande av Mari Romarheim Haugen, Anita Høyvik, Ingvild Koksvik Amundsen, Ole Kühl og fleire gjesteforskarar, treng også å få ei særskild takk. I tillegg vil eg trekkje fram Anne Danielsen og Rolf-Inge Godøy som begge har gjeve gode forelesingar og verdifulle tilbakemeldingar til meg. Tusen takk til Sigrun S. Åland og Ingvar Ørn Thrastarson for språkvask og betydinga de to har hatt for oppgåva. Ei takk må også rettast til medstudentar for mange naudsynte lunsjpauser med både faglege og ufaglege diskusjonar. Og sist – men ikkje minst – ei *inderleg* takk til venner, familie og kjæresten min Sigmund for støtte, gode ord, og at dykk alle har hatt trua på meg og prosjektet mitt.

Oslo, april 2011

- R.T.S

Innhald

TAKK!	III
-------------	-----

INNHALD	V
---------------	---

KAPITTEL 1: INTRODUKSJON	1
---------------------------------------	----------

<i>1.1 PROSJEKTPRESENTASJON OG PROBLEMSTILLING</i>	<i>2</i>
--	----------

<i>AVGRENSING</i>	<i>3</i>
-------------------------	----------

<i>1.2 TEORI OG METODE</i>	<i>4</i>
----------------------------------	----------

<i>TERMINOLOGI OG OMGREPSAVKLARING</i>	<i>4</i>
--	----------

Elektronisk dansemusikk (EDM).....	5
------------------------------------	---

Groove	6
--------------	---

Emosjonar	8
-----------------	---

Transe.....	12
-------------	----

Flyt (Flow).....	13
------------------	----

Tidløyse	14
----------------	----

<i>MUSIKKANALYSE</i>	<i>15</i>
----------------------------	-----------

<i>EMPIRISK UNDERSØKING OG KVALITATIVE INTERVJU.....</i>	<i>17</i>
--	-----------

<i>1.3 GONGEN I OPPGÅVA</i>	<i>18</i>
-----------------------------------	-----------

KAPITTEL 2: FENOMENET THE CLUB EXPERIENCE.....	21
---	-----------

<i>2.1 KLUBBOPPLEVINGA</i>	<i>21</i>
----------------------------------	-----------

<i>2.2 OPPHAVET</i>	<i>24</i>
---------------------------	-----------

<i>HISTORIOGRAFI OG SJANGEROMGREPET</i>	<i>24</i>
---	-----------

<i>THE LOFT OG DAVID MANCUSO.....</i>	<i>28</i>
---------------------------------------	-----------

<i>UTVIKLINGA AV LANGE MIKSAR OG DJ-ROLLA</i>	<i>29</i>
---	-----------

<i>2.3 VEGEN VIDARE ETTER DISKOPERIODEN</i>	<i>32</i>
---	-----------

<i>PARADISE GARAGE OG THE WAREHOUSE</i>	<i>32</i>
---	-----------

<i>RAVE</i>	<i>33</i>
-------------------	-----------

<i>KLUBBFENOMENET I DAG.....</i>	<i>34</i>
----------------------------------	-----------

KAPITTEL 3: MUSIKK OG TID.....	35
---------------------------------------	-----------

<i>3.1 KVA ER TID?</i>	<i>35</i>
------------------------------	-----------

<i>EI FILOSOFISK TIDSTILNÆRMING.....</i>	<i>38</i>
--	-----------

<i>TELEOLOGISK FORMOPPBYGGING VS. GROOVBASERT MUSIKK.....</i>	<i>41</i>
---	-----------

<i>3.2 MUSIKK OG HUKOMMELSE.....</i>	<i>44</i>
--------------------------------------	-----------

KAPITTEL 4: KROPP OG SINN I MUSIKKOPPLEVINGAR.....	47
---	-----------

<i>4.1. KROPPSLEG RESPONS TIL MUSIKK.</i>	<i>47</i>
--	-----------

<i>4.2. BIOKJEMISKE REAKSJONAR VED RESPONDERING TIL MUSIKK.</i>	<i>52</i>
--	-----------

<i>OKSYTOSIN</i>	<i>53</i>
------------------------	-----------

<i>ENDORFINAR.....</i>	<i>54</i>
------------------------	-----------

<i>DOPAMIN</i>	<i>55</i>
----------------------	-----------

SEROTONIN.....	56
4.3. MUSIKK OG EMOSJONAR.....	57
GLEDE/NYTING (PLEASURE).....	61
EKSTASE / EUFORI.....	64
4.4 ENDRA MEDVITSTILSTANDAR KNYTT TIL MUSIKK.....	68
SJØLVET OG KROPPEN.....	70
TIDLØYSE.....	75
KAPITTEL 5: MUSIKKEN.....	77
5.1 MUSIKKANALYSE.....	77
THE BASIC BEAT / "POUMTCHAK".....	77
FORM OG UTVIKLING.....	80
GROOVEOPBYGGING OG MELODISTRUKTURAR.....	86
FORVENTINGAR KNYTT TIL EDM.....	92
BRUK AV TEKST OG VOKAL I EDM.....	93
KAPITTEL 6: KONKLUSJON.....	97
KJELDER.....	101
LITTERATURLISTE.....	101
MUSIKKEKSEMPEL, FILM OG VIDEO.....	107
NETTSIDER.....	108

Kapittel 1: Introduksjon

Kva kan seiast å vere nokre av musikken sine mest fascinerande eigenskapane? Eit mogleg svar er korleis den engasjerer oss med kjenslene våre, kroppen vår og at musikk står i ein unik posisjon til å setje oss inn i ein anna slags tilstand. Musikk som er utstrekt *i* tid kan paradoksalt – på fleire måtar - få oss til å fokusere annleis og nedprioritere tidsaspektet. Å vere i musikken; engasjert både gjennom emosjonelle og kroppslege rørsler, er noko av det eg sjølv finn mest fascinerande ved musikk. Vidare er det også særskilt spennande korleis vi i lytting og respondering til musikk kan føle at tidsperspektivet endrar seg. *Elektronisk dansemusikk* (EDM) og groovebasert musikk generelt inneheld mange verdifulle og interessante kvalitetar som kan hjelp oss til å kome i denne tilstanden som engasjerer både kropp og sinn. Det har tidlegare blitt markert eit skilje mellom kropp og sinn der det useriøse og impulsive har blitt relatert til kroppen og det seriøse og kontrollerte til sinnet (Frith 1996: 123-124). Men er dette eit skilje som eigentleg kan seiast å vere gyldig i dag? Nyare forskning innanfor såkalla *embodied cognition* viser korleis kropp og sinn er knytt saman. Dette betyr at mentale prosessar også inkluderer *rørsler* og *emosjonar*.

Tid har alltid interessert meg på ulike måtar – og særskilt når det kjem til korleis vi *opplever* tid i samband med musikk. Korleis har det seg at vi kan oppleve tida annleis når vi lyttar til musikk? Kva er det med musikken og omgjevnadane som tilbyr oss å tre inn ein anna type medvitstilstand? Og er emosjonane og rørslene våre av betydning i forhold til musikk? Desse spørsmåla er startpunktet for denne masteroppgåva og eg vil gjennom analyse av elektronisk dansemusikk (EDM) og den tilhøyrande sosiale konteksten forsøkje å svare på dei. Musikk- og temaval er ikkje tilfeldig; det er relatert til mine eigne opplevingar med EDM då eg har følt at *mi* tidsoppleving har endra seg når eg har lytta og respondert til denne type musikk. Opplevinga av tid har endra seg på den måten at eg ikkje har merka at tida passerer og følt at eg har gått inn i ein anna slags medvitstilstand. Denne opplevinga trur eg ikkje eg er aleine om, så difor søkjer eg etter å forstå dette fenomenet og forhåpentlegvis få påpeika ein viss intersubjektivitet.

1.1 Prosjektpresentasjon og problemstilling

Då populærmusikken gjorde sitt inntog i academia og etter kvart vart inkludert i musikkvitskapen, vart den feilaktig anslått til å vere til dels enkel musikk utan tyngde og seriøsitet. Vedrørande analyse låg fokuset på populærmusikk som eit massekulturelt fenomen. Situasjonen til EDM oppfattar eg som nokså liknande; musikken har i stor grad blitt betrakta som useriøs. Grunnane til dette kan vere at kroppsleg respons står i fokus og ikkje konsentrert, stillesittjande lytting. Eller kanskje har det blitt sett på som eit prøvande ungdomsfenomen knytt til festkultur og rusbruk – og ikkje minst misbruk? I tillegg er dette musikk som er produsert utan tradisjonelle musikkinstrument og for nokon manglar då ein vesentleg menneskeleg faktor. Dette kan vidare dreie seg om korleis EDM tilsynelatande manglar mikrorytmikk og har av den grunn blitt av til dømes jazzforskarar skildra som uorganisk og stiv. Men dersom ein til dømes ser på forskingsarbeidet til Hans T. Zeiner-Henriksen (2010a, 2010b) viser det at den indre dynamikken i lydane er avgjerande for musikken sin groovekarakter. Sound og produksjon kjem med andre ord på bana som særdeles viktige parameter. Vidare har også EDM sine kjenneteikn og ulike moment som må utfyllast for å tilfredstille dei kulturelle forventingane – dette skriv blant anna Mark J. Butler om i sin *Unlocking the Groove* (2006). Dette er det første arbeidet som gjev eit grundig innblikk i dei rytmiske, metriske og sosiale dimensjonar ved EDM. Boka er eit viktig bidrag til populærmusikkstudiane, og måten Butler analyserer musikken på er både tradisjonell og utradisjonell. Han inkluderer også historia og den sosiale betydinga til musikken.

Mitt konkrete mål er å greie ut om dei musikalske og kontekstuelle elementa som påverkar tidsopplevinga vår når vi lyttar og responderer til elektronisk dansemusikk i klubbsituasjonen. Dette er naturlegvis ei problemstilling som viser seg å inkludere fleire fagfelt enn berre musikkvitskapen. Men for først å konkretisere dei musikalske elementa som viser seg særskilt sentrale, kan eg nemne form og utvikling, repetisjon, groove- og melodioppbygging, i tillegg til fråver av tekst og vokal.

Klubbsituasjonen er høgst avgjerande når det kjem til tidsoppleving og elektronisk dansemusikk. Dei musikalske elementa blir forsterka i denne situasjonen og kan tydelegast sjåast gjennom dans og rørsle til musikken. Eg vil sjå på dei fysiske og

emosjonelle responsane til EDM i denne konteksten. Naturlegvis er der ein skilnad mellom den tradisjonelle stillesittjande lyttinga til musikk og den meir deltakande. Dette vil også vere eit punkt eg vil gjennomgå i mitt prosjekt. I tillegg vil oppgåva mi vere tilknytta ny forskning med tanke på kognitive prosessar der blant anna rørsle og emosjonar står sentralt. Dette er ei dagsaktuell tilnærming fordi opplevings- og sanseaspektet knytt til musikk generelt er eit forskingsområde i stadig vekst innan musikkvitskapen. I forhold til EDM er det gjort lite forskning knytt til både tidsoppleving og emosjonsaspektet. I dag er det også generelt eit særskilt stort fokus på den menneskelege hjernen, og vi strevar med å kunne forstå den. Musikk er for meg ein sentral innfallsvinkel for å avdekke fleire funksjonar ved hjernen. Kombinasjonen av fleire fagfelt og disiplinær kan verke forsterkande på vår innsikt og forståing av eit fenomen – sjølv om dette kan vise seg å vere delvis kontrasterande teoriområder. Dersom vi skal forstå mentale prosessar best mogleg, ser kroppen ut til å ha relativt stor påverknad på dette området, og fleire studium viser at det går føre seg ei overlapping i hørselsområdet og dei premotore områda i hjernen når det både blir sansa og produsert musikk (Zatorre, Chen & Penhune 2007).

AVGRENSING

EDM kan karakteriserast som ein kontekstavhengig sjanger fordi klubbsituasjonen og dansen tydeleggjer dei musikalske elementa som påverkar tidsopplevinga. EDM er også musikk som er komponert utifrå ein tanke om dans og deltaking i klubbsituasjonen. I analysearbeid er det sentralt også å inkludere sjølve settinga som musikken inngår i for å oppnå best mogleg forståing for fenomenet. Dette poengterer både Stan Hawkins: "[...] the analysis of music only becomes meaningful when positioned in relation to the social space it is received in" (Hawkins 2003: 81) og Anne Danielsen: "[...] the effect of repetition is highly dependent on musical as well as social contexts" (Danielsen 2006: 157). Å gå igjennom heile EDM-historia vil vere ein altfor tidkrevjande og unødvendig jobb for denne oppgåva. Så eg vil av den grunn greie ut om dei kulturelle særtrekka og sentrale utviklingane i EDM-historia som eg ser som relevante i forhold til påverkinga på tidsoppfattinga vår. Eg har valt å fokusere på utforminga av klubblokalet og klubbar, utviklinga av lange miksar og DJ-rolla.

Eg ser det som fruktbart å kombinere fleire faglege innfallsvinklar for å forstå dette fenomenet, og vil nytte både filosofiske tankar knytt til tid, nyare emosjons- og kognisjonsforskning, musikkanalyse, populærmusikkhistorie og ei sosiokulturell tilnærming til klubbingfenomenet for å dekke den fulle breidda i problemstillinga mi. Eg har valt å ikkje fokusere på inntaket av alkohol og sterkare rusmiddel i klubbsituasjonen. Dette er unekteleg sentralt i denne samanhengen, og mange forfattarar¹ har også forska på dette gjennom ulike problemstillingar – særskilt det narkotiske stoffet Ecstasy (MDMA, 3,4-metylendioksimetamfetamin). Men når det gjeld mitt prosjekt ser eg det som tilstrekkeleg å fokusere på korleis musikk, kroppslege rørsler og konteksten påverkar sansane våre.

Val og avgrensingar knytt til litteraturstudiane og musikkanalysane vil eg gå igjennom i den påfølgjande delen.

1.2 Teori og metode

TERMINOLOGI OG OMGREPSAVKLARING

Det har framstått som naturleg for meg å bruke litteratur frå ulike fagdisiplinar for å tilegne meg mest mogleg informasjon og forståing for tidløysetilfellet i tilknytning til EDM. Dette er naudsynt for å få fram fylde og det store omfanget i dette mangedimensjonale fenomenet. Blant anna blir det studert litteratur frå filosofien, emosjons- og kognisjonsforskning og klubbhistorie. Mykje av litteraturen vil bli presentert undervegs i avhandlinga, men nokre av dei meste sentrale omgrepa med tilhøyrande litteratur vil leggjast fram no.

Nokre av dei populærmusikalske omgrepa eg nyttar er engelske og vil ikkje bli oversett til norsk. Dette er fordi desse omgrepa er blitt inkorporerte i den norske populærmusikkterminologien, og av den grunn finnast det heller ikkje nokre fullverdige norske oversetjingar som blir brukt. Eg presenterer her litteratur, terminologi og omgrepsavklaring samstundes, då dette står i sterk samanheng med kvarandre.

¹ Reynolds (1999), Malbon (1999), Sanders (2006), Ward (2010), Silverstone (2011), Perrone (2011) m.fl.

Elektronisk dansemusikk (EDM)

Elektronisk dansemusikk inneheld mange undersjangrar og har mange namn; blant anna klubbmusikk. Ofte blir forkortinga EDM nytta, og dette er ei forkorting eg vil bruke i store delar av oppgåva. Dei mest sentrale sjangrane innanfor EDM er house, techno og trance, og dei innehar fleire felles kjenneteikn. Sidan eg ikkje vil gå særskilt inn i heile historikken rundt EDM, kan det kort nemnast at housesjangeren har sitt opphav i Chicago tidleg på 1980-talet. Nokre år seinare kom techno til i Detroit, medan trancemusikken er meir eit europeisk fenomen frå byrjinga av 1990-talet (Zeiner-Henriksen 2010b). Den sistnemnte sjangeren er utvilsamt knytt til den eigenskapen fleire typar musikk har; å legge til rette og framkalle ein endra tilstand av medvitet – også kjent som transe. I kapittel 2, som omhandlar det eg har valt å kalle *Fenomenet: The Club Experience* vil det også finnast meir utdjupande materiale om ulike utviklingar innan EDM. Her vil eg framheve dei historiske utviklingar og føringar som framstår som relevante for mi problemstilling.

Det som ligg i min definisjon av EDM, er at dette er musikk som blir brukt i klubbsituasjonen. Det er lange miksar som har som fremste mål å få folk til å danse. EDM er også musikk som nesten utelukkande er laga og produsert i databaserte sequencerprogram. Eit av dei mest grunnleggande og felles sjangertrekka er dei rytmiske figurane *four-to-the-floor* og *the poumtchak* som eg vil gjennomgå i kapittel 5. Four-to-the-floor betyr at basstromma slår på kvart slag i takta – dette er mest brukt i sjangrane house, techno og trance, men opphavet kan sporast tilbake til diskoperioden på 1970-talet. *The Poumtchak pattern* er eit omgrep Hans T. Zeiner-Henriksen (2010b) etablerer i avhandlingsa si med same namn. Her utvidast four-to-the-floor med ein hi-hat på kvar åttandedel mellom basstromma. Begge desse mønster meiner eg spelar ei viktig rolle i forhold til tidsperspektivet, og difor har eg valt å fokusere på sjangrane der desse mønster er sentrale. Tempomessig er det meste av musikken eg brukar i musikkanalysane mellom 125 – 130 bpm (beats per minute). At det går i 4/4 er også naudsynt for å gje eit regelmessig og enkelt utgangspunkt for rørsle. I kapittel 5 vil dei musikalske kjenneteikna i EDM som eg hevdar kan påverke tidsopplevinga vår bli grundigare gjennomgått, og der vil det foreligge fleire musikkanalysar.

Groove

Grooveomgrepet er sentralt for mi oppgåve sidan EDM er ein groovebasert sjanger, og ein god groove er viktig for å lettare kunne nyte musikken, røre seg og kome inn i ein tilstand prega av tidløyse. Eg vil her presentere fleire beslekta forståingar/definisjonar av groove og samstundes formidle den forståinga som er mest relevant for prosjektet mitt. I sin artikkel om estetiske perspektiv på populærmusikk (2002) grip Anne Danielsen an *groove* og ser blant anna på kva element som gjer ein groove *god*. Danielsen skriv:

I en standard pop/rock-låt vil det normal være både en groove, dvs. et repetitivt sjikt som går og går så å si uforandret, og strukturelle elementer som spiller seg ut over perioder av fire, åtte eller seksten takter, og som gir grunnlag for en organisering av forløpet i det man kanskje noe misvisende kunne kalle et 'sekvenshierarki' (Danielsen 2002: 131)

Groovebasert musikk består altså vanlegvis av eit rytmisk mønster som blir gjenteke – og dette mønsteret blir forma av fleire ulike rytmiske figurar. Danielsen omtalar dette som ein *basic unit* som har ei fast lengde og eit stabilt tempo (Danielsen 2006: 43-44). Mark J. Butler er ein av få musikkvitarar som har arbeidd spesifikt og inngåande med EDM. Difor vil det vere sentralt å nemne korleis han grip an groove. Butler ser på det som ein kompleks konstruksjon som antyder eit meiningsmangfald både innan musikalske og akademiske diskursar (Butler 2006: 5). I tillegg nemner han også Allan F. Moore si tolking av groove som fokuserer på mønsteret som bassgitaren og trommesettet utformer i lag (ibid.). Dette kan minne om Steven Feld sin diskusjon av opphavet til grooveomgrepet. Feld var ein av dei første til å snakke om groove, og han forklarar det som ein prosess og interaksjon med andre (Keil og Feld 1994). I følgje han er groove ei type forhandling, og gjennom denne forhandlinga finn ein behaget og gleda ved det. På 1960-talet refererte omgrepet og denne forhandlinga til forholdet mellom bassisten og trommeslagaren (ibid.).

Vidare er det viktig å understreke at ein kan forstå omgrepet *groove* på fleire måtar; til dømes som både eit substantiv og som eit verb. Å forklare kva ein groove er og korleis dette definerast kan sjåast på som rimeleg objektivt i motsetnad til å peike på kva som gjer at noko *groovar*. Slik eg ser det, dreier dette seg meir om at vi opplever

dei ulike elementa i grooven som velfungerande, at det gjev oss ei kjensle av velbehag når vi lyttar til den – og kanskje gjev også grooven oss eit ønske om å respondere kroppsleg til den.

Ingrid Monson er også ein av deltakarane i grooveomgrepsdebatten. Ho skriv om groove i kapitlet 'Grooving and Feeling' frå boka *Say Something. Jazz Improvisation and Interaction* (1996). Dette handlar i utgangspunktet om dynamikk og interaksjon blant *musikarar* i eit standard jazzensemble; deira roller og funksjonar i forhold til kvarandre og deira instrument. Fokuset hennar er med andre ord på forholdet mellom spelande musikarar og ikkje så mykje på forholdet dette har ut mot lyttarane. Monson dreg fram at groove kan sjåast på som ein vellukka heilskap der alle elementa i grooven er sjølvstendige, men også avhengige av kvarandre. Dette minner sterkt om Feld si forståing av omgrepet. Kommunikasjonen består med andre ord av sjølvstendige instrument som på same tid er avhengige av kvarandre. Akkurat dette forsøker eg i femte kapittel å vise er tilfellet med dei ulike melodistrukturane i EDM også – for sjølv om det ikkje er enkeltpersonar som spelar kvart element, er det likevel ein verdifull og velfungerande groove der. Fleire av desse groovedefinisjonane legg vekt på menneskeleg kommunikasjon og samspel i sjøve skapinga av musikken. Når det gjeld EDM, er dette som tidlegare nemnt oftast laga av ein person i eit databasert komposisjonsprogram. Likevel ser eg korleis denne definisjonen kan nyttast fordi grooven også blir kommunisert *ut* til dansegolvet i klubbsituasjonen; her møter musikken klubbarene og er vidare med på legge grunnlag for kommunikasjon og samspel dei imellom gjennom deira kroppslege respons til musikken.

Groove er ein “ongoing process of decision making” (ibid.: 43) der lytting står i ei særstilling. Monson nemner også forholdet mellom trommer og bass som essensielt for groovekarakteren og dette meiner eg også er tilfellet i EDM. Dette vil eg gå grundigare igjennom i femte kapittel. Intervjuobjekta til Monson brukar termen *feeling* som eit synonym til groove, og dette understeker den emosjonelle og interpersonlege karakteren av grooven. Nokre av intervjuobjekta hennar samanliknar også det å vere i grooven med å vere i transe eller ut av seg sjølv. Særskilt eit sitat er verdt å trekke fram i tilknytning til tidsaspektet: “it’s about feeling like time itself is pleasurable” (ibid.: 93).

I nyare groove- og rytmeforskning har det blitt stadig viktigare å inkludere rørsle- og opplevingsperspektivet i grooveomgrepet og Guy Madison (2006) definerer groove som: “wanting to move some part of the body in relation to some aspect of the sound pattern” (Madison 2006: 201). Vidare påpeiker han at det ikkje finnast noko bevis på at visse lydmonster faktisk set oss i rørsle, men at dette er ei kvalitativ og subjektiv erfaring. Når det gjeld musikk som har som intensjon å få folk til å danse, kan groove bli forstått som ei realisering av denne intensjonen: “in as much as groove is perceived as pleasant, regardless of whether one actually does dance or move in any other way, the same should apply to music not meant for dancing or to other rhythmic behaviors, such as ritual and drill” (McNeil sitert i Madison 2006: 202).

Ein av grooven sine hovudoppgåver er i mine og andre sine auger å inspirere til rørsle. Når ein opplever musikk som groovar, ønskjer ein å røre seg til musikken og å vere i dette over lengre tid. Groove er høgst kvalitativt, og eg meiner at *groove*opplevinga er med å legge føringar for *tids*opplevinga. Ein god groove vil legge til rette for at ein ønskjer å røre seg til musikken, og slik blir det også lettare å gje seg hen til musikken og emosjonane knytt til denne, og vidare nedprioritere tidsaspektet.

Emosjonar

Det er mange tilnærmingar til emosjonsfeltet, og det er også eit felt bestående av mykje faglitteratur. Det framkjem også ulike definisjonar av omgrepet alt etter kva fagfelt og disiplin ein oppsøker. Den litteraturen eg har valt å fokusere på som relevant for mi avhandling, er sjølv sagt den som står i tilknytning til musikkfeltet. Eg har valt å ta utgangspunkt i dei to følgjande emosjonsdefinisjonane. Den første er den Kleinginna & Kleinginna tilbyr som i stor grad har definert eit viktig utgangspunkt for ulik emosjonsforskning. Definisjonen kom tidlig på 80-talet og omtalar emosjon som ein kompleks struktur fylt med både subjektive og objektive faktorar. I tillegg nemner dei ulike fysiologiske og psykologiske responsar:

Emotion is a complex set of interactions among subjective and objective factors, mediated by neural/hormonal systems, which can a) give rise to affective experiences such as feelings of arousal, pleasure/displeasure; b) generate cognitive processes such as perceptually relevant effects, appraisals, labeling processes; c) activate widespread physiological adjustments to the arousing conditions; and d) lead to behavior that is often, but not always, expressive, goal-directed and adaptive (Kleinginna & Kleinginna 1981: 355).

Den andre definisjonen eg brukar er psykologiprofessor Klaus R. Scherer² sin. Denne er frå 2000-talet og er noko mindre detaljert, men oppsummerer mykje av det same som sistnemnde definisjon:

Emotion is defined as an episode of interrelated, synchronized changes in the states of all or most of the five organismic subsystems³ in response to the evaluation of an external or internal stimulus event as relevant to major concerns of the organism (Scherer 2005: 697).

Denne episoden Scherer skildrar består vidare av fem ulike subsystem og koordinerte endringar i fleire deler; fysiologisk opphissing, motoriske uttrykk og subjektive kjensler. I tillegg må åtferdsklargjering og kognitive prosessar inkluderast (Scherer 2004). Dette inneberer alt frå muskelspenningar, temperaturendring, ansiktsuttrykk, gestikulering til våre subjektive skildringar – med andre ord ei sterk involvering av ulike kroppslege system. Det er også verdt å nemne at emosjonar ofte har sterk effekt på perseptuelle og kognitive prosessar som merksemd, tenking, hukommelse, problemløysing, dømmekraft, beslutningsevne og liknande (ibid. 4). Dette kjem iallfall særleg til syne i problemstillinga eg behandlar og korleis ei følgje av sterke emosjonelle responsar til musikk kan vere ei nedprioritering av tidsaspektet. Emosjonar blir som regel utløyst av *stimulus events* og Scherer skildrar dette som:

By this term I mean that something happens to the organism that stimulates or triggers a response after having been evaluated for its significance. [...] In addition to such events that are more or less external to the organism, internal events are explicitly considered as emotion elicitors by the definition. These could consist of sudden neuroendocrine or physiological changes or, more typically, of memories or images that might come to our mind. These recalled or imagined representations of events can be sufficient to generate strong emotions (Scherer 2005: 700).

Eg har valt å utelukkande bruke termen emosjonar og ikkje kjensler. I følgje Klaus R. Scherer (2004) er skilnaden at ei kjensle (*feeling*) er ein bestanddel av ein emosjon og ikkje eit synonym; emosjon er ein heil prosess som inkluderer mange deler og ei kjensle er då ein av desse komponenta (Scherer 2004: 10). Omgrepet kjensle heng

² Scherer er meddirektør i GERG – Geneva Emotion Research Group. Denne gruppa arbeider med teoretisk utvikling og empirisk forskning av dei affektive vitenskapane. Dei utfører forskning i tilknytning til mange aspekt rundt emosjonar, og forskingsmetodane inkluderer eksperimentelle studiar både i laboratorium og som feltarbeid. Kjelde: <http://www.unige.ch/cisa/gerg.html> [lesedato: 03.03.2011]

³ Disse fem subsystema lar seg vanskeleg oversetje, så eg listar dei opp på originalspråket: 1) Information processing (CNS), 2) Support (CNS, NES, ANS), 3) Executive (CNS), 4) Action (SNS) 5) Monitor (CNS). CNS = central nervous system; NES = neuro-endocrine system; ANS = auto- nomic nervous system; SNS = somatic nervous system (Scherer 2005: 698).

meir saman med den subjektive opplevinga vår av ein emosjonsepisode (Scherer 2005). Dette tek også Maria Witek tak i i artikkelen 'Groove Experience: Emotional and Physiological Responses to Groove-Based Music' (2009).

Vidare gjer også antologien *Music and Emotions* (2001) redigert av Juslin & Sloboda seg svært gjeldande som litteraturkjelde, og eg hentar materiale frå fleire kapittel her. Som eg nemnde tidlegare, omfamnar eg klubbfenomenet i si fulle breidde og nyttar ulike innfallsvinklar for å gje ei basisforståing av emnet.

Klaus R. Scherer og Marcel Zentner har gjort fleire forsøk i samband med musikk og emosjonar, og har både åleine og saman forfatta fleire forskingsartiklar (2004, 2005, 2008, 2009) som gjev eit godt og oversiktleg innblikk i sentrale moment rundt emosjonar og måling av desse. Dei ser på kva emosjonelle tilstandar musikk vekker i oss og ønskjer gjennom empirisk arbeid å kome opp med eit affektivt leksikon. Zentner & Scherer ønskjer å finne den emosjonsmodellen som passar best til å måle emosjonelle responnar knytt til musikk. Dei nyttar eit avkryssingsskjema⁴ som avspeglar den basiske emosjonsmodellen, den dimensjonale og den domenespesifikke. I den anledning er det nyttig å kort presentere desse mest sentrale emosjonstilnærmingane.

Først må det understrekast at desse tilnærmingane står knytt til psykologi som vitskap. Psykologi dreier seg om forklaringa av menneskeleg åtferd. Ei psykologisk tilnærming til musikk søker difor ei forklaring på korleis og kvifor vi opplever emosjonelle reaksjonar til musikk, og korleis og kvifor vi opplever musikk som eit uttrykk for emosjonar (Juslin & Sloboda 2001). Dette kan vidare gjerast på to ulike måtar; den fysiologiske og den fenomenologiske. Ei fysiologisk forklaring forsøker å skildre kva som skjer gjennom å sjå på våre biologiske mekanismar; blant anna nervesystemet vårt. Ein fenomenologisk forklaring vil forsøkje å skildre intensjonar, meiningar og tolkingar frå individet si framferd (ibid.). Eg forsøker i denne oppgåva å kombinere begge desse tilnærmingane ved både å sjå på sjølve fenomenet og knyte det opp mot filosofi samt inkludere våre kroppslege og emosjonelle reaksjonar til

⁴ Jf. GEMS (*Genova Emotional Music Scales*) – det første verktøyet som har blitt spesifikt utforma for å måle emosjonar vekka av musikk.

musikk og dans.

Den første emosjonstilnæringsmodellen er *den kategoriske*. I følge denne tilnærminga opplever menneskjer emosjonar som kategoriar som skiljer seg ut frå kvarandre. Viktig her er konseptet *basic emotion* som er ideen om at det finnast eit avgrensa nummer av medfødde og universelle emosjonskategoriar som alle emosjonelle tilstandar er derivert frå. Å skilje desse emosjonane frå sekundære eller komplekse emosjonar har blitt foreslått gjort på følgjande måte: grunnleggjande emosjonar har tydelege funksjonar som bidrar til individet si overleving, dei er å finne i alle kulturar, dei blir opplevd som unike kjensletilstandar, dei er å finne i tidleg menneskeutvikling, dei er assosiert med tydelege fysiologiske endringsmønster og har distinkte emosjonelle uttrykk. Denne modellen har blitt kritisert av mange grunnar, mest fordi ulike forskarar har kome opp med ulike sett av grunnleggjande emosjonar. Alt avhenger av korleis vi *definerer* emosjonar. Forskarar ser imidlertid ut til å vere einige om desse grunnleggjande emosjonane: glede, tristheit, sinne, frykt, avsky og overrasking (Juslin & Sloboda 2001, Damasio 2000).

Den dimensjonale tilnærminga fokuserer på å identifisere emosjonar basert på plasseringa deira i forhold til eit utval dimensjonar som valens, aktivitet og styrke. Her finn vi blant anna James A. Russell sin *circumplex model* (1980) som eg brukar i 4. kapitlet fordi den på ein god og enkel måte illustrerer emosjonane vi kan møte i klubbsituasjonen. I den samanhengen må Kate Hevner sitt *mood wheel* (1936) nemnast. Mange har teke utgangspunkt i den sjølv om det er ein kritisert modell. Den kan også koplant til Scherer og Zentner sitt forskingsarbeid.

Når det gjeld den *prototypiske tilnærminga* står følgjande idé sterkt: språk og kunnskapsstrukturar assosiert med språk formar korleis menneskjer konseptualiserer og kategoriserer informasjon. Tilnærminga gjev eit interessant kompromiss mellom den kategoriske og dimensjonale emosjonstilnærminga fordi det rettar seg både mot innhaldet i individuelle kategoriar og dei hierarkiske forholda mellom kategoriarar. Denne tilnærminga har ikkje fått særskilt merksemd med tanke på mi oppgåve, men må likevel nemnast.

Scherer & Zentner skriv mykje om *domenespesifikke* emosjonar. Det tyder nemleg på

at emosjonar i tilknytning til musikk *kan* avvike frå andre emosjonar – med det er førebels ikkje noko forskning som støttar opp om denne hypotesa (Juslin & Sloboda 2001: 122). Vidare finnast det også ulike måtar å måle emosjonar på; gjennom sjølvrapportering, uttrykksfull åtferd (som ansiktsuttrykk og kroppsspråk) eller ulike fysiologiske målingar av emosjonar i ein labsituasjon. Eg vil problematisere måling av emosjonar som oppstår i klubbsituasjonen vidare i kapittel 4.

Transe

Fenomenet transe er ikkje eit utprega vestleg fenomen og det kan verke som mange av oss i Vesten både fryktar sjølve omgrepet og førestellinga om transe. Som mange andre omgrep kan transe definerast på fleire måtar alt etter kva fagdisiplin ein søker/tilhøyrer, men sidan eg ønskjer å undersøkje dette i tilknytning til musikk, gjer boka *Deep Listening* (2004) til Judith Becker seg særskilt gjeldande. Ho skildrar transe som: "[...] a bodily event characterized by strong emotion, intense focus, the loss of the strong sense of self, usually enveloped by amnesia and a cessation of the inner language" (Becker 2004: 43). Ho understrekar også at menneskjer i transe alltid er i rørsle og ofte dansande – "a response in part because of their deep emotionality" (ibid.: 1). Det er nyttig å dra inn tidserfaringsspørsmålet i tilknytning til transe, då eit av kjenneteikna ved transe ofte kan vere å miste kjensla av at tida passerer. Dette står i samband med at: "you lose your strong sense of self, of ego, as you feel one with the music, you lose the sense of time passing, and may feel transported out of quotidian space" (ibid.: 25). Når det gjeld misting av hukommelsen, er ikkje dette så ofte tilfellet i klubbsituasjonen anna enn at ein "gløymer" tida. I tillegg vil kanskje heile opplevinga hugsast som ein bolke og ikkje utprega detaljert, sidan den varer over eit lengre tidsstrek med repetert musikk og rørsler.

Björn Vickhoff nemner også fenomenet transe i si avhandling *A Perspective Theory of Music Perception and Emotion*⁵ (2008). Han definerer og diskuterer transe som ein endra medvitstilstand, i tillegg til at det er eit rituale og ein teknikk som ofte inkluderer musikk, dans og narkotika (Vickhoff 2008: 196). Målet med denne rituen

⁵ Problemstillinga til Vickhoff er kort formulert korleis vi persiperer musikk og dei tilhøyrande emosjonsaspekta knytt til dette.

ser Vickhoff som ein slags passasje, som eg tolkar som ei endring og ein passasje i sjølve medvitet vårt – sidan kognitivt medvit ikkje gjer seg gjeldande i ein tranetilstand (ibid. 196). I forhold til klubbing vil eg vere høgst forsiktig med å definere dette som eit rituale eller ein teknikk. Mest sannsynleg er ikkje dette klubbgjengarar si gjengse definering av fenomenet. Det kan sjølvstundt påpeikast fleire fellestrekk, men det er ikkje av interesse for mi problemstilling.

Andre tilstandar som slektar på transe er hypnose og meditasjon, og felles for desse er:

[...] a lowered sense of cognitive consciousness and a heightened phenomenal consciousness resulting in unreflective presence. A common factor in all meditation techniques is the focusing on something simple and concrete⁶ such as breathing, a sound, a mantra, a body part, the pendulum of the hypnotizer. Thus altered states of consciousness are achieved by focusing on something present. Thinking is repressed. Thinking is an indirect experience of the world where the world is processed with symbols (ibid. 196).

Transe har tradisjonelt blitt sett på som eit religiøst fenomen; ein føler at ein er i kontakt med høgare makter. Men eg ønskjer også gjennom dette prosjektet å påpeike ein mogleg veg til ein meir sekulær transeliknande tilstand gjennom kroppsleg respons til EDM i klubbsituasjonen. Endra medvitstilstandar er essensielt for denne oppgåva og desse tema bli nærare gjennomgått i kapittel 4 som omhandlar kropp og sinn i musikkopplevingar.

Flyt (Flow)

I tilknytning til transe er flyt⁷ relevant å ha med. Den ungarske psykologiprofessoren Mihaly Csikszentmihalyi er grunnleggjaren av dette omgrepet. Flyt er: "the state in which people are so involved in an activity that nothing else seems to matter; the experience itself is so enjoyable that people will do it even at great cost, for the sheer sake of doing it" (Csikszentmihalyi 1990: 4). Det er også sentralt her at ein mister kjensla av seg sjølv. Det er heller ikkje meir merksemd igjen til å tillate personen å betrakte fortida, framtida eller andre midlertidige irrelevante stimuli (ibid.). Koplinga

⁶ I EDM kan til dømes det enkle og konkrete ein fokuserer på, vere basstromma eller nokre av dei repeterte musikalske strukturane. Dette vil eg ta for meg i 5. kapittel i musikkanalysane.

⁷ Jf. Kapittel 4 og 4.4 endra medvitstilstandar knytt til musikk.

til klubbsituasjonen er her innlysende, men omgrepet seier mest om sjølve tilstanden og emosjonane knytt til dette, og ikkje om kva eigenskapar musikken innehar for å lettare leggje til rette for ei slik flytoppleving. Difor vil eg sjølv lansere omgrepet tidløyse for å inkludere viktige aspekt som ikkje nemnast i særleg stor grad i dei andre omgrepa.

Tidløyse

Det som flyt, transing og andre endra medvitsstadier har til felles er mangelen på indre språk (Becker 2004, Vickhoff 2008). Vi menneskjer fører heile tida ei indre samtale med oss sjølv, og når ein er i ein transeliknande tilstand vil denne samtala midlertidig stoppe opp. Når ein startar å vurdere og skildre opplevinga, er ein ikkje lenger *i* opplevinga (Becker 2004, Danielsen 2006).

Grunngjevinga for å kome med eit nytt omgrep er fordi eg synest både transe og flyt manglar nokre vesentlege perspektiv som er sentrale for mi problemstilling. Sjølve kvaliteten på musikken er eit viktig moment som må takast med. Ein må synest musikken *groovar*; at den er god og at ein kjenner ei naturleg lyst til å røre seg til denne musikken – gjerne over lengre tid. I forhold til kva som er skrive før om både transe og flyt, vil eg også ha eit større fokus på dei kontekstuelle elementa. Som tidlegare nemnt er EDM – klubbmusikk – ein sjanger som er skapt ut av ein tanke om å passe til konteksten; sjølve klubbsituasjonen. Denne situasjonen innehar element som legg viktige føringar for tidsopplevinga vår⁸. Vidare er emosjonane og rørslene våre avgjerande faktorar for korleis vi opplever tida sin passasje. Sjølv om den strengt tatt ikkje passerer; for tida er i aller høgaste grad eit abstrakt fenomen som ikkje rører seg – noko som gjer det til eit endå vanskelegare tema å behandle. Kapittel 3 tar for seg ulike aspekt knytt til tid og musikk.

Det er viktig å understreke at det er ulike grader av tidløyseerfaringa. Nokon kan vere i tidløyse over eit lengre strekk, medan andre opplever augneblink eller går inn og ut

⁸ Klubbsituasjonen sine sentrale kjenneteikn i forhold til tidsopplevinga vil bli gjennomgått i kapittel 2: fenomenet *The Club Experience*.

av denne erfaringa. Nokre opplever kanskje ikkje dette i det heile teke, men berre nyt musikken og dansen.

MUSIKKANALYSE

I kapittel 5 følgjer analyse av dei tre låtane: *Housebeat (Original Mix)* (2008) av Spencer & Hill, *Tik Tok (Soul-O-Matic's Original Mix)* (2005) av Bionik Phunk og *Celsius* (2002) av Swayzak. Desse tre inneheld fleire sentrale trekk som etter mitt syn kan påverke tidsopplevinga vår. Sistnemnde låt brukast mest til å illustrere form og utvikling, medan dei to første viser det same samt groove- og melodioppbygging, og bruk av tekst og vokal i EDM. Det er fleire element og låtar eg kunne valt å inkludere og analysert, men mitt fokus ligg på kva musikalske trekk som er med på å endre tidsperspektivet vårt, og eg anser musikkanalysane som eit godt verktøy til å vise nettopp dette.

I forhold til musikkanalysedelen nyttar eg ei skjematisk analyse som tar utgangspunkt i den modellen Stan Hawkins presenterer i sin artikkel *Feel The Beat Come Down: House Music As Rhetorics* (2003) og vidareutviklar denne ved å blant anna inkludere spenningskurve. Dette fungerer godt til å vise utvikling i EDM på eit enkelt og oversiktleg vis. I tillegg viser skjemaet tid, takter, og kort dei dominerande musikalske kjenneteikna. Vidare vil eg transkribere enkelte deler av låtane og verbalt skildre kva som konkret skjer i musikken. Eg vil nytte dataprogram som hjelpemiddel i analysearbeidet; blant anna noteringsprogrammet Finale og Amadeus Pr som er eit lydredigeringsprogram med lydanalyse. Spesielt temposenking, looping og sonogramframstilling vil vere nyttige hjelpemiddel. Saman med dei musikalske analysane vil eg trekkje inn materiale frå dei ulike teoriområda som er aktuelle for meg og dei vil fungere som understrekande for mange av dei musikalske poenga eg diskuterer.

Angående notetranskripsjonane må det understrekast at notebiletet ikkje korrekt gir att den klingande musikken og at representasjonane ser noko “tomme” ut. Eg har gjort ei vurdering vedrørande viktigheita til dei musikalske elementa og på den måten transkribert dei elementa som eg meiner er vesentlege for grooven. Vidare er dei ulike effekt- og soundstrukturane som kjem og går i låtane vanskeleg å transkribere. Desse

er avgjerande for tidsopplevinga fordi dei tilfører dynamikk til låtane, i tillegg til at repetisjonane blir noko endra for kvar gong. Tromme- og perkusjonsdelen i *Tik Tok (Soul-O-Matic's Original Mix)* (2005), som er låta eg i hovudsak har transkribert, blir framstilt bere med enkelte element sidan mitt hovudfokus ikkje i ein fullstendig transkripsjon, men på visse melodiske strukturar. Likevel vil eg for ordens skuld understreke at trommene er avgjerande for groovoppbygginga og -framdrifta.

I mange musikalske høve er det like viktig kvar lyden sluttar som kvar den startar, og som Anne Danielsen hevdar: "the gaps between the sounds create the groove as much as the sounds themselves do" (Danielsen 2006: 54). Pausar eller absolutt stillheit er i tillegg med på å forme den musikalsk forventinga i låtane og tilføre groovane dynamikk. Desse pausane er vesentleg å ha i bakhovudet når ein ser på ein notert representasjon av særskilt elektronisk musikk, der notebiletet kanskje vil oppfattast noko "tomt". I tillegg til at pausane er med på å forme grooven, er det også i denne musikken fleire element som er vanskelege å notere ned. Det eksisterar med andre ord ikkje ennå, så vidt eg veit, éin spesifikk metode som er adekvat ved transkripsjon og analyse av EDM. Eit av mine ankepunkt mot berre å transkribere denne musikken har vore at den energien som har blitt lagt i å velje sound, effektar og generelle produksjonsteknikkar, fell til dels – om ikkje heilt – vekk i ei slik gjengjeving. I nyare sjangrar og i seinare tid har studioutstyret blitt eit sentralt kompositorisk verktøy, og medieringsteknologi har enorm betydning for musikalsk uttrykk (Brøvig-Hanssen 2010: 17).

Eg nyttar også sonogram (eller spektrogram) i musikkanalysearbeidet. Opprinneleg har sonogram blitt brukt til å analysere språk og uttale, men det har etter kvart blitt nyttig i musikkanalysearbeid også. Eit sonogram gjev overblikk over eit spekter av eit visst strekk med lyd. Dette gjer at vi kan *sjå* fleire sentrale trekk ved musikken og gjere det lettare å analysere. Eit sonogram representerer lyd gjennom digital informasjon som ligg lagra i lydfila (Zeiner-Henriksen 2010b: 10). Dataprogrammet analyserer så fila og viser resultatet todimensjonalt, med frekvens på den vertikale aksen og tid på den horisontale. Sonogramma eg brukar nyttar logaritmisk skala på frekvensaksen for betre å vise dei lågare frekvensane, som er viktige i EDM-lydbiletet. Og i kontrast til den lineære skalaen, står denne typen representasjon meir i samanheng med kva frekvensar øyret vårt faktisk høyrer fordi hørselen vår også er

logaritmisk (ibid.).

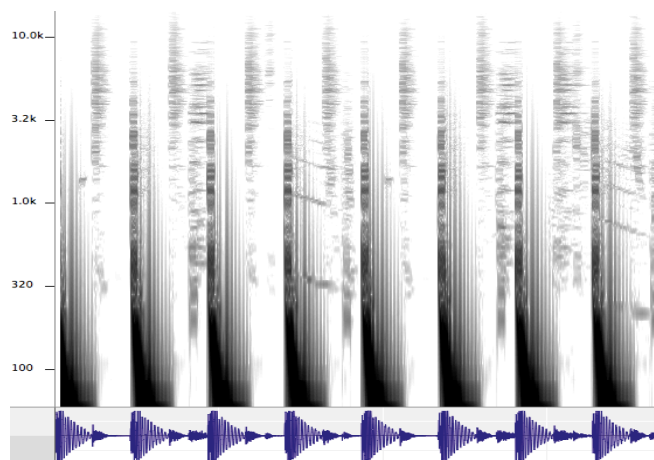


Fig 1.1: sonogramframstilling av Housebeat (Original Mix) – Spencer & Hill, 0:00 – ca 0:04.

I sonogrammet ovanfor kan ein sjå basstrommeslaga som åtte mørke områder nedst medan hi-hat er dei grå lengre stripene høgare oppe. Vidare ser ein at det er meir som skjer på midten annakvart slag og dette er skarptromma. I tillegg er ulike småeffektar også synlege. For min del hjelp sonogramma analysearbeidet mitt og er ein god måte å illustrere enkelte trekk ved EDM som vanskeleg let seg transkribere eller verbalt skildrast. I tillegg fungerer denne typen analyse spesielt bra grunna oppbygginga i EDM der det ofte er lange strekk med berre perkusjon og at elementa blir gradvis påbygd.

EMPIRISK UNDERSØKING OG KVALITATIVE INTERVJU

Det må kort nemnast at eg opphavleg tenkte å utføre 5-6 kvalitative intervju. Grunna tidsramma på oppgåva har ikkje det latt seg gjere, men dette er noko som kan vere aktuelt å gjennomføre ved eit eventuelt vidare arbeid. Eg synest også det er problematisk å utføre intervju eller generelt empirisk arbeid, då eg er kritisk til at intervjuobjekta sjølve skal reflektere over og analysere sine egne erfaringar etter klubbopplevinga. Dette er noko eg problematiserer i kapittel 4 i tilknytning til måling av emosjonar og diskusjonen av kva tilnærming som eventuelt kan fungere best. Det eg i staden har nytta og sett på som verdifull informasjon – i tillegg til mine egne erfaringar og refleksjonar – er Henrik Fexeus sitt forsøk frå det populærvitenskaplege

fjernsynsprogrammet *Vår Aktive Hjerne*⁹ (2010). I dette forsøket legg han til rette for ei transeoppleving, og dette blir diskutert inngående i kapittel 4. Det som er blitt gjort av kvalitative studier i tilknytning til klubbopplevinga, har blant anna Ben Malbon (1999) stått for. Måten Malbon har undersøkt klubbopplevinga er gjennom intervju av og klubbing i lag med 18 deltakarar over eit års tid. Dei fleste vart intervjuet to gongar, og den andre gongen fann stad etter Malbon hadde klubba i lag med dei. Dette arbeidet har vore fruktbart for meg og eg viser til Malbon sitt arbeid i både kapittel 2 om klubbopplevinga og kapittel 4 om kropp og sinn i musikkopplevingar.

1.3 GONGEN I OPPGÅVA

Sjølve masteroppgåva er delt inn i seks kapittel. Det første kapitlet er denne introduksjonen som har presentert sjølve prosjektet, problemstillinga, omgrepsavklaring, teori og metode. I det påfølgjande kapitlet har eg valt å sjå nærare på *fenomenet* som er sjølve opplevinga av å vere dansande tilstades her-og-no på klubb og oppleve korleis musikken og konteksten kan gje ei endra tidserfaring. Her vil eg gå igjennom utviklinga av klubblokalet og korleis dette etter kvart har blitt til det vi i dag kjenner som den “typiske” klubben. Sidan *The Loft* (1970) på mange måtar blir sett på som klubben som sette standarden, vil eg ha eit særleg fokus på denne samt *Paradise Garage*, *The Warehouse*, *Ravefenomenet* og situasjonen i dag. Det viktigaste er ikkje desse klubbane i seg sjølv, men kva som har skjedd med utforminga av klubblokalet for å fremje ei oppleving av tidløyse gjennom blant anna musikken, dansen og lydkvaliteten. Rolla til DJen og utviklinga av lange miksar er også sentrale aspekt knytt til dette. Først i kapitlet vil eg kort problematisere historieskriving knytt til EDM. Det vedkjem saka å sjå på dette sidan eg er høgst utveljande i kva eg vel å fokusere på i EDM-historia – nemleg dei aspekta eg ser som avgjerande i forhold til tidsopplevinga.

Oppsummert handlar hovuddelen i andreakapitlet om dei ulike utviklingane innan klubblokalet og lange miksar, korleis og kvifor desse har gjort seg sentrale – spesielt med fokus på tanken om ei endra tidsoppleving. Målet er både å kunne tydeleggjere og sannsynleggjere koplinga mellom det framlagte materialet og den opplevinga vi

⁹ Originaltittel: *Hjärnstorm*.

kan ha i klubbsituasjonen i dag, der ei endra tidsoppleving står sentralt. Dette kapitlet skal først og fremst fungere som ei innføring i kva klubbopplevinga i hovudsak dreiar seg om.

Kapittel 3 dreiar seg om musikk, tid og hukommelse. Her gjev eg ei innføring i filosofiske tankar knytt til tid og musikk ved hjelp av filosofane Augustin, Henri Bergson og Edmund Husserl som har vore særskilt viktige figurar i tilknytning til desse tema. Det som er mest avgjerande for mi avhandling i dette kapitlet er skilnaden mellom den objektive klokkestyrte tida og den subjektive erfaringsbaserte tida, der sistnemnde tidsoppleving er den som står sterkast i klubbsituasjonen. Eg vil også sjå på korleis hukommelsen vår fungerer i forhold til musikk og gruppering av musikk, og skilnaden på teleologisk formoppbygging og groovebasert musikk, samt lyttetilnærminga vi har til desse to ulike musikkoppbyggingane.

Det fjerde kapitlet heiter *Kropp og sinn i musikkopplevingar*. Gjennomgangstemaet i desse delane er interrelasjonen rørsle, emosjonar og musikk som då blir satt under lupa, og alle desse tre momenta er avgjerande for tidsopplevingsaspektet vårt. Den første delen av kapitlet tar for seg kroppsleg respons til musikk. Der legg eg fram generelle teoriar og refleksjonar kring rørsle til musikk, grunnar for dette kombinert med positive effektar. Sterkt i relasjon til dette kjem så eit segment om biokjemiske reaksjonar der det blir lagt fram fire stoff og hormon som er særleg framtreande når vi lyttar og responderer til musikk: oksytosin, endorfinar, dopamin og serotonin. Dette leier vidare til delen om musikk og emosjonar. Her er gjennomgangstemaet å vise kva emosjonelle responsar som oppstår i tilknytning til musikk og vidare i klubbsituasjonen. Spesielt emosjonane glede/nyting (pleasure) og ekstase/eufori utmerkar seg som avgjerande i ei klubboppleving. Eg problematiserer også måling av emosjonar som oppstår i samband med musikk. Siste del i dette kapitlet omhandlar endra medvitstilstandar knytt til musikk. I forståinga av fenomenet endra medvitstilstandar som transe, flyt og tidløyse kan definerast som, er det også viktig å seie noko om kva sjølvet er. Dette kapitlet er ein sentral del av avhandlinga og det er her hovudtynga ligg – i lag med 5. kapittel.

Kapittel 5 består av musikkanalysar. Gjennom dei tre låtane *Celsius* (2002) – Swayzak, *Tik Tok (Soul-O-Matic's Original Mix)* (2005) – Bionik Phunk og

Housebeat (The Original Mix) (2008) – Spencer & Hill forsøker eg å vise dei musikalske trekka ved EDM som mest ser ut til å påverke tidsopplevinga vår. Dette er blant anna formutviklinga som i stor grad er basert på ei sekvensbasert innføring av elementa, samt ei generell syklisk form. Låtoppbyggingsprinsippet som brukast svært aktivt i EDM handlar om å bygge grooven lag-på-lag med enkle, korte rytmiske og melodiske strukturar som i lag blir til ein velfungerande heilskap. I tillegg spelar også den minimale bruken av tekst, vokal og akkordprogresjon ei rolle. Eg går også kort inn på kva musikalske forventingar vi har til denne typen musikk; deriblant tempo, taktart og spenning. I samband med spenning er låtdelene *breakdown* og *build-up* essensielle.

Avslutningsvis vil eg i sjette kapittel summere opp dei mest vesentlege poenga gjennom avhandlinga og konkluderer med at rørsle, god musikk og klubbkonteksten ser ut til å vere ein god kombinasjon for å lettare føre ein inn i ein tilstand prega av tidsløyse.

Kapittel 2: Fenomenet *The Club Experience*

*I do this just for kicks
Just for the thrill
I got this high without taking a pill
This groove has got me way over the sun
I'm dancing like I am the only one*
- Taio Cruz & Kylie Minogue, 2010

2.1 Klubbopplevinga

Sjå for deg følgjande situasjon: du er ute på klubb ein kveld og dansar. Musikken er fengjande, høg og går og går utan å stoppe. Bassen treff deg deilig midt i brystet, lyden er perfekt og du kjenner du berre *må* danse. Lokalet er mørkt, men lyseffektane blir skotne ut i grøne, raude og blå nyansar og røykmaskina gjer alt herleg diffust. Rundt deg dansar folk; nokre dansar i si eiga vesle boble, medan andre dansar i lag. Bekymringar og stress forsvinn - du flyt avgarde i lag med musikken og nyter å kunne slå deg laus her-og-no. Plutseleg kjem lysa på, musikken stoppar og stengjetid er eit faktum. Igjen står du litt halvvegs fortumla og lurar på korleis det er mogleg at tida har gått så utruleg fort.

Denne situasjonen og opplevinga er sjølve utgangspunktet for masteravhandlinga mi. Kva gjer denne situasjonen til ein eigna arena for ei endra tidsoppleving? Og kva har skjedd sidan den første *ordentlege* nattklubben såg dagens – eventuelt nattas – lys på slutten av 1960-talet og fram til i dag som har styrka forståinga om at tida kan bli ”gløymt” når ein responderer til EDM? Eg er av den oppfattinga at det ligg visse føringar som har gjort til at vi kan forstå klubbopplevinga som prega av tidløyse. Men EDM og klubbsituasjonen har ikkje einerett på denne typen erfaringar. Det aller meste av musikk ønskjer å presentere oss menneskjer for ein mogleg veg inn i ein tilstand der den forgjengelege tida ikkje har hovudfokus. Klubbsituasjonen og EDM er imidlertid eit godt *case study* då tidløyse blir særleg synleg her grunna dei spesielle elementa musikken og konteksten innehar, som vil bli nærare gjennomgått i dette og dei følgjande kapitla med ulike tilnærmingar. I dette kapitlet vil eg fokusere på sjølve klubbfenomenet, og korleis visse utviklingar innan EDM-/klubbkulturen har lagt til rette for eit endra tidsmedvit når vi lyttar og responderer til denne type musikk.

Kva har så skjedd med utforminga av klubblokalet for å fremje denne opplevinga av tidløyse gjennom blant anna musikk, dans og god lyd kvalitet? I denne samanheng er det relevant å sjå på rolla til DJen og lange miksar som kan knytast saman med kroppsleg respons til musikk¹⁰. Utviklinga av lange miksar har gjort musikken meir formålstenleg med tanke på å vere i stand til å føre dansegolvet inn i ein tidlaus tilstand. DJen sin funksjon har også vore avgjerande i den samanheng – ved å aktivt gå inn og mikse og styre musikken i sanntid og ideelt sett respondere til dansegolvet si ”stemning”.

Den typiske klubben er ofte mørk, utan speglar som gjer oss oppmerksame på oss sjølve, ingen klokke som minner oss på tida som går, og med ein spesielt god lyd kvalitet som gjer at musikken blir det mest sentrale, og at ein formeleg *føler* den fysiske verknaden av den. Sjølv om det er fleire visuelle og auditive impulsar som ikkje høyrer til sjølve klubbsettingen, verkar det som vi ignorerer desse og fokuserer på det som er vesentleg for vår oppleving. Dette kan knytast opp til Gibson sin teori om *affordance*; vi vel den informasjonen som er nyttig for oss i den spesifikke situasjonen som gjev oss best mogleg utbytte (Gibson 1979). Dette skriv også Zeiner-Henriksen om i samband med *the pountchak pattern* og kvifor vi i ein bråkete klubbsituasjon med mange ulike impulsar fokuserer på dette mønsteret (Zeiner-Henriksen 2010a). Dei musikalske lydane som har betydning for rørsle til musikken får merksemda vår nettopp fordi dei har ein nytteverdi. I klubbsituasjonen er det i første rekkje musikken og den tilhøyrande dansen som er nyttig. Når tilnærma alle dansar til den same musikken og pulsen kan dette skildrast som ei kollektiv oppleving der ein går frå ein individualistisk til kollektiv tilstand; ein tidlaus, transe- og draumeliknande tilstand der alle i lokalet kjennest som ein del av ein større heilskap.

Klubbfenomenet er både eit høgst sosialt fenomen der samhandling står sentralt og samstundes ein individuell aktivitet. Der er eit ønske om å danse og “to interact with the clubbing crowd as a crowd” (Malbon 1999: 45) framfor å finne ein partner – sjølv om fleire nok også nyttar klubben som sjekkearena. Klubbing dannar ei anna type oppleving av samhøyrse enn den ein kan oppleve i andre sosiale rom. Det er ei oppleving som er mindre eksplisitt fokusert på par (ein-og-ein) og meir på

¹⁰ Kapittel 4 vil ta for seg kropp og sinn i musikkopplevingar.

førestillinga av å vere i mengda (ein-blant-mange) (ibid. 46). I dette må det inkluderast at ein også kan ha eit individuelt fokus og vere komplett oppslukt av sine eigne rørsler og responsar til musikken. Der er rom for å vere individuell i ei klubboppleving: “through, above all, dancing, clubbers can trance unique paths through the clubbing experience, distinguishing themselves as individuals” (ibid. 74). Det kan ofte vere mange andre menneskjer tilstades i klubblokalet, men på grunn av klubblokalet sine kjenneteikn, ser det ut til at dette nærveret er uvesentleg fordi fleire er i si eiga ”boble”. Ein kan gå inn og ut av desse ulike tilstandane; at ein ei stund dansar i lag med andre for så å gå over til å ha eit meir innadventd fokus. Sjølv om ein har dette innadventde fokuset, er det likevel naudsynt at desse andre menneskja er tilstades. Det vil høgst sannsynleg ikkje gje same effekt å danse åleine *åleine* som å danse åleine *saman* med ei folkemengde. Klubbsettingen er ikkje ein situasjon prega av verbal kommunikasjon, men det å røre seg i same rom til same musikken i lag med andre, kan klart definerast som ei kommunikativ aktivitetsform.

Ben Malbon har forfatta boka *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality* (1999) som omhandlar *the club experience*. I boka blir det blant anna fokusert på kulturar, rom og medieringar som påverkar og produserer klubbopplevinga. Han tar utgangspunkt i Storbritannia/England der klubbkulturen har stått særdeles sterkt, men dette gjer seg – slik eg ser det – også relevant for klubbopplevinga her i Noreg.

Sjølve verbet ”å klubbe” kan definerast på følgjande måte:

Club – (often followed by *together*) to gather or become gathered into a group; to unite or combine (resources, efforts, etc.) for a common purpose [C13: from Old Norse *klubba*, related to CLUMP]. (Collings Concise Dictionary sitert i Malbon 1999: 37).

Med andre ord handlar klubbing om noko høgst sosialt – det er ein særdeles urban form for fritidssyssele og er no også blitt ein stor kulturell industri (Malbon 1999). Malbon går også inn i kva grunnane er til at folk vil klubbe: ønskja deira og motivasjonane knytt til klubbopplevinga. Eit intervjuobjekt snakkar blant anna om anonymitet. Vedkommande kjem frå ein liten plass og flytta så inn til London og påpeikar at menneskjer i klubbsituasjonen ikkje bryr seg på same måte om kven du er og kva du gjer. Ein kan sjølv velje om ein vil vere sosial eller anonym i danse- og musikkopplevinga (ibid.: 38-39). Andre trekk fram det innlysande; at dei klubbar for å

ha det morosamt og å kunne danse utan noko form for press til å verbalt kommunisere med andre. Fleire av klubbarane skildrar det å klubbe som ein kjensle av å vere i ein tilstand eller ein stad som er fjerna frå ”normal” tid, rom og sosiale relasjonar i kvardagslivet deira, å vere i ei sfære prega av fantasi, moro og fridom (ibid. 83). Malbon definerer vidare klubbing som ein form for leik og knyter dette saman med Mihaly Csikszentmihalyi sitt flytomgrep¹¹. Førestillingar om tilhøyre og distinksjon er også nemneverdige aspekt knytt til klubbopplevinga; “the word ’clubbing’ is itself connotative of membership and belongings” (ibid.: 37). Denne verdsetjing av skiljet mellom medlem/ikkje-medlem kan sjåast heilt tilbake til byrjinga på nattklubblivet med klubben The Loft og grunnleggaren David Mancuso som eg i det følgjande vil presentere.

Sjølve opphavet til elektronisk dansemusikk er med andre ord sterkt knytt til kontekst og lokalitet: altså nattklubben. I fleire situasjonar blir EDM omtalt som klubbmusikk og klubben er den openbare “heimebana” til denne type musikk, dans og kultur. Her trer ein inn i det mørke lokalet og blir gjennom dans til musikken deltakande. Slik fjernar ein seg i større grad frå kvardagslivet og trer inn i ei anna type oppleving av den passerande tida. Dette ser ut til å ha vore det overordna målet for klubbsituasjonen heilt tilbake til skapinga av den første kjende nattklubben The Loft. Både det musikalske og kulturelle opphavet til EDM er sterkt forankra i diskomusikken som hadde si stordomstid rundt 1970-talet, så difor er det naturleg å gje denne perioden eit særskilt fokus.

2.2 Opphavet

HISTORIOGRAFI OG SJANGEROMGREPET

Histories construct a narrative of the past in which the significance of certain events are emphasised over others, and ideas of cause and effect are woven into an unfolding story. In histories of popular music these narratives are usually built around musical artists, genres of music and the social worlds in which they operated, and the histories are given a strong sense of chronology through the use of key dates. [...] there is not one history of popular music, but many different ones. As well as differing in their styles of scholarship or writing, each book also differs in the particular history that it constructs (Wall 2003: 9 – 10).

¹¹ Jf. med 4.kapittel, s. 69-70 og 1.kapittel s. 13 der dette omgrepet blir presentert meir inngåande.

Wall skriv altså her om nokre av dei mest typiske og tradisjonelle tendensane når det kjem til skriving og konstruksjon av musikkhistoria/-ar. Når det gjeld akkurat EDM og historieskriving påpeikar Zeiner-Henriksen at: “many rock historians have offered rather shallow accounts of dance music genres and their historical roots” (Zeiner-Henriksen 2010b: 34). Sjølv om EDM har, av rockehistorikarane, blitt sett på som eit musikkfelt som ikkje har trengt altfor stor merksemd, har likevel mange akademikarar¹² vore opptekne av EDM og særskilt klubbing som eit sosiokulturelt fenomen. Få andre enn Zeiner-Henriksen (2010b) og Butler (2006) har arbeidd inngåande med sjølve musikken. Når det kjem til å knyte både dei musikalske og kulturelle utviklingane til sjangrane saman, blir det raskt ein meir omstendeleg og komplisert tematikk å angripe. For meg står imidlertid fleire av dei kulturelle elementa i klar samanheng med dei musikalske; dei står fram som visse sjangertrekk¹³ ved EDM. Eit godt døme på dette er utviklinga som skjedde knytt til lange miksar og korleis dette etter kvart har blitt eit sentralt sjangertrekk ved EDM. Historieskriving presenterer også eit anna vanskeleg tema: kva er relevant å inkludere og kva kan bli utelete? Det er også viktig å understreke at eg snakkar om å fortelje *ei* type historie knytt til EDM og ikkje sjølve *historia* om EDM.

To sentrale spørsmål ein kan stille seg her er: *for* kven er historia skriven og *av* kven? Den mest typiske tendensen er at populærmusikkhistoria har vore skriven av kvite menn frå middelklassen; gjerne journalistar og/eller musikkfans (Danielsen: 2010 forelesing 15.09.10). Kva posisjon og bakgrunn ein har, fargar tydeleg korleis ein høyrer på musikk og kva verdi og meining ein ilegg den. For å forstå meininga og funksjonen ved ulike type musikk må ein gå inn i den sosiale konteksten musikken er skapt i. Og dette blir særskilt viktig å gjere når det gjeld klubbopplevinga der den sosiale arenaen er ein vital del av fenomenet. Dei som er klubbarar – og med andre ord har ein relevant kulturell bakgrunn og erfaring til å forstå dette – vil ha meir innsikt og

¹²Nokre av dei som har jobba med EDM gjennom ei kultursosiologisk vinkling er blant andre Sarah Thornton (1995), Hillegonda C. Rietveld (1998), Phil Jackson (2004), Silvia Rief (2009) og Daniel Silverstone (2011).

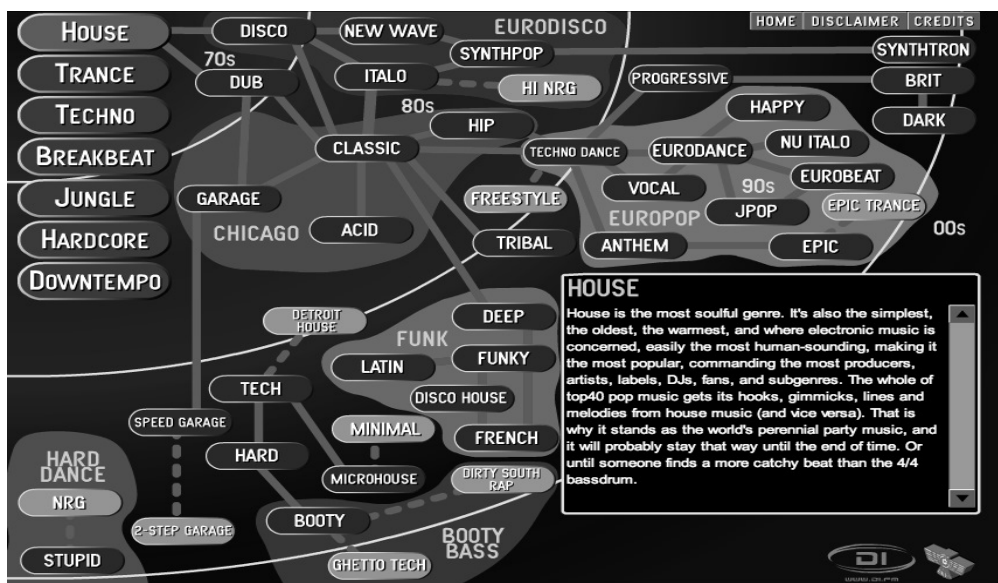
¹³Grunna problemstillinga mi og formatet på oppgåva, er det ikkje relevant å gå inn i ein sjangerdiskusjon. Det eg legg i omgrepet sjanger er kort fortalt visse musikkstilistiske trekk som saman definerer ein slags kategori/stil som skiljer seg frå andre. Det er ei kodifisering som gjev lyttarar både ei orientering, forventning og i tillegg inneheld visse konvensjonar (Wall 2003). Sjangerdanninga har blant anna blitt skapt av media og musikkbransjen for musikkfans, og slik kan det også sjåast på som ein sals- og marknadsstrategi (ibid.).

forståing for meiningsinnhaldet i musikken og opplevinga framfor dei som eventuelt står utanfor ei slik forståing. Noko som i vekslande grad har stått og står sterkt i klubbkulturen, er innsidekunnskap til kva musikk, sjangrar og klubbar som gjeld. Vidare dreier dette også seg om kva ein kan forvente skal skje og gjerast i ei klubboppleving.

Utanommusikalske faktorar må med andre ord takast omsyn til når vi skal studere eit musikalsk fenomen. For det er ikkje berre sjølv musikken som legg premissane; det ligg også kulturelle føringar rundt samt store, styrande marknads- og økonomikrefter. I den samanheng kan den problematiske termen *mainstream* nemnast, som eksempelvis Jason Toynbee har diskutert fleire aspekt ved. Han konkluderer med at: “a mainstream is a formation that brings together large numbers of people from diverse social groups and across large geographical areas in common affiliation to a music style” (Toynbee 2002: 150). Dette er ei skildring passande for EDM og klubbkulturen sidan dette har vist seg å vere musikk og eit fenomen som har blitt tilgjengeleg for mange ulike type folkegrupper i fleirfaldige land.

EDM er følgjeleg ei paraplynemning og har dei siste åra gjennomgått ei slags institusjonalisering (Huq 2002: 90). Internett har dei seinare åra blitt eit særskilt viktig medium i formidlinga og konstrueringa av EDM-sjangrane. Her finnest fleire forum og guidar der klubbarar og EDM-interesserte diskuterer og viser fram diverse framstillingar av ulike sjangrar. Eit illustrerande døme på dette er figuren nedanfor som er henta frå ei nettside som kallast *Ishkur's Guide to Electronic Music*¹⁴. Her kan vi sjå sjangeren house og alle dei ulike forgreiningane ein kan finne innanfor denne hovudsjangeren. Det må likevel understrekast at dette er ei tolking av houseområdet; det finnest både flytande overgangar og sjangertrekk. Men det fungerer som ein god illustrasjon til ein måte å angripe dette på og sjå korleis dei ulike underkategoriane forholder seg til kvarandre:

¹⁴ <http://techno.org/electronic-music-guide/> [Lesedato 05.11.10]



Figur 2.1: Ei framstilling/tolking av housesjangeren og ulike forgreiningar.

Det er også interessant å sjå på kva plassering EDM har fått i eit slags sjangerhierarki. Dersom mainstream blir sett på som eit slags senter som står i motsetnad til det marginale og det alternative, kan vi sjå at EDM har foretatt ei reise frå å vere subsjanger til å gå over til å tilhøyre ein mainstreammarknad; ein suprasjanger. Dansemusikkulturen har ikkje lenger dei typiske og tradisjonelle karakteristikkane på ein subkultur; “it is not a tightly bonded, fringe delinquent working-class group. Nor is it entirely clear that it is a youth culture” (Huq 2002: 91).

For meg som ser på klubbmusikken og -kulturen gjennom eit spesifikt perspektiv, nemleg med fokus på ei endra tidsoppleving, vil fleire av EDM-historiebøkene sjølvstøtt framstå som noko mangelfulle. Behandlinga av tidsmedvit knytt til klubbsituasjonen vil i så måte framstå som lettvindt fordi dette ikkje har vore hovudfokus til dei ulike forfatarane. Det er eit aspekt som mange nemner, men ikkje inngåande i forhold til dei musikalske og kulturelle kjenneteikna. Difor forsøker eg i mitt arbeid å samle og legge fram det som eg vil påstå har vore – og framleis er – med på å legge til rette for ei endra tidsoppfatting. Desse utviklingane som no blir framlagt, vil eg hevde også har vist seg å vere viktige sjangertrekk ved EDM. Dette er så sentrale deler av musikken og kulturen at det har direkte forma og utvikla EDM-feltet. Det første momentet eg vil trekkje fram er utforminga og utviklinga av klubbar og klubblokalet.

THE LOFT OG DAVID MANCUSO

The Loft låg i New York og vart starta av David Mancuso i 1970 (Lawrence 2003). Ein del av Mancuso sitt klubbkonsept dreidde seg om å vere invitert; å ha eit definert skilje mellom medlem og ikkje-medlem. Dette var ei naturleg følgje av sjølve utforminga på lokalet som var nokså lite: klubben var ”dark, warm and, at 1,850 square feet, really quite cozy” (ibid.: 25). I tillegg måtte invitasjonar til for å unngå for mange menneskjer og vidare sleppe alkoholrestriksjonar. Det var i det heile teke ein svært privat situasjon og Mancuso var oppteken av å vere saman med venner og at det kjendest som ein stor familie. Utgangspunktet til Mancuso for ei optimal klubboppleving var basert på følgjande moment: musikken som vart spelt burde helst vere ukjend for publikum og fokuset skulle vere på dansarane og ikkje DJen. Det var også naudsynt med særdeles god lyd kvalitet for å gjere opplevinga best mogleg. Desse momenta til Mancuso er slik eg ser det i større eller mindre grad med på å legge føringar for ei endra tidsoppleving. Ukjend musikk vil mest sannsynleg gje publikum mindre musikalske forventningar og slik kan ein lettare sleppe seg laus. At fokuset ligg på dansen framfor ein spesifikk person – altså DJen – fører også med seg det same; ein konsentrerer seg om musikk- og danseopplevinga og god lyd forsterkar i stor grad dette og er også viktig for den fysiske opplevinga.

Dei første samlingane til Mancuso vart arrangerte i loftsrom som “somehow manages to be both expansive and intimate at the same time” (Lawrence 2003: 1). Det var absolutt ein privat setting som nokre klubbar i seinare tid har forsøkt å bevare gjennom medlemskap og små lokaler. Tittelen til Lawrence si bok *Love Saves The Day* var opphavleg namnet på ei slags valentinsdagfeiring arrangert av Mancuso på The Loft. På dei heimelaga invitasjonane som vart sendt ut til denne festen var Salvador Dali sitt bilete *The Persistence of Memory* plassert. Eit kallenamn på dette biletet er *Melting Clocks* og dette illustrerer særst godt at dei var medvitne fråveret av tid. Det kjem også tydeleg fram i følgjande sitat:

The absence of clocks contributed to the dance dynamic. In the everyday world the clock signifies the unstoppable forward moment of teleological time, but party time unfolds in a different dimension – thus Mancuso’s decision to print Salvador Dali’s melting watches on the Love Saves the Day invitation. When clocks are nowhere to be seen, times started to dissolve, and this provided the dancers at the Loft with an opportunity to forget their socialized selves [...] – and experiment with a different cycle. (Lawrence 2003: 24).

Det var kring 100 menneskjer som kom på Mancuso sin samankomst og han fekk ikkje tid å snakke med alle. Likevel følte han at han fekk kommunisert med gjestane gjennom musikken (ibid. 12-13). Han meinte at inspirasjonen hans kom frå dansarane som igjen var inspirerte av musikken. Dette kan kanskje sjåast på som noko som i seinare tid har blitt målet til DJen. På desse samankomstane var det ikkje speglar eller klokker til å gjere ein medviten på seg sjølv eller tida. I tillegg var det pynta med ballongar for å få ei barneaktig og leikande atmosfære. Det hadde vore både DJar og nattklubbar før Mancuso og The Loft, men han definerte eit slags startpunkt for den kommande dansemusikk- og klubbutviklinga. Og kanskje særleg med tanken om å bli ført inn i ein anna tilstand. Viktige aktørar innan danse- og discokulturen trekk heile tida fram David Mancuso som deira viktigaste inspirasjonskjelde. The Loft var antakeleg den nattklubben med størst innflytelse samanlikna med andre klubbar; “it was the place where the music you dance to today, and the places you go to do it, were first envisaged” (Brewster & Broughton 2006: 150).

UTVIKLINGA AV LANGE MIKSAR OG DJ-ROLLA

Eit svært viktig moment knytt til elektronisk *dansemusikk* er nettopp at det skal dansast til. Det har skjedd visse utviklingar knytt til blant anna kontinuitet i musikken og lydkvaliteten som har gjort det lettare å danse til og at ein i større grad har blitt i stand til å nedprioritere tidsaspektet. Den som har hatt mest å seie for å korleis låtane heng saman i klubbsituasjonen er Tom Moulton. Etter at han hadde vore på eit klubbesøk i 1969 var han djupt frustrert over organisering i musikken;

The [...] problem lay in the organization of the music, which lacked continuity. “I was so frustrated listening to this guy try [sic] to play. People would start to dance, and two minutes later you would hear this other song come in. It sounded terrible and most people would leave the floor” (Lawrence 2003: 71).

Etter denne opplevinga lagde Moulton ein musikk tape som gjekk i éit strekk i 45 minutt. Dette skapte stor entusiasme hjå dei på dansegolvet. I hovudsak repeterte og utvida han dei instrumentale seksjonane og dette vart etter kvart ein grunnleggjande mikseteknikk innan EDM. Dette vart vidareutvikla i ulike klubbar i Chicago, New York og Washington på midten av 70-talet. Då blei det etter kvart ei veletablert norm å kunne mikse låtar saman slik at dei produserte ein konstant straum av musikk

(Langlois 1992: 230). Det var også på midten av 70-talet den “første” remiksen kom: Donna Summer sin *Love To Love You Baby* (1975) produsert av Giorgio Moroder. Her vart instrumentaldelane i låta kraftig utvida i tillegg til at det var eit større fokus på tromme- og perkusjonsmønster. Denne konstante straumen av musikk er avgjerande for dansarane når det gjeld å få ei god danse- og musikkoppleving. Ein blir lettare engasjert i musikken og vil kunne gå fullt inn i opplevinga utan å bli stansa etter 3,5 minutt. Ei anna følge av utvidinga av instrumentaldelane, var at den typiske *vers-refreng*-strukturen vart svekka. Dette har også bidrege til å minke dei musikalske forventingane i klubbsituasjonen.

I same tidsrom kom DJen med sitt *turntable* og dette endra også musikken på fleire måtar. Med to platespelarar og to plater tilgjengeleg samstundes kunne ein få til gode overgangar mellom låtane utan at musikken stansa. I tillegg kunne ein mikse inn deler frå andre låtar og slik lage sin eigen remiks. Etter kvart har det blitt naturleg at låtane byrjar og sluttar utelukkande med trommer og perkusjon for å lettare kunne mikse dei saman og få nettopp denne omtalte konstante musikkstraumen. I tillegg var overgangen frå 7-inch vinyl til 12-inch viktig. Sjølve hendinga skjedde mest tilfeldig; Moulton og assistenten hans var tomme for 7-inchplater og måtte trykke materialet på ei større vinylplate (Zeiner-Henriksen 2010b: 67). Når då musikken vart spreidd over eit større felt, vart lyd kvaliteten kraftig forbetra. Heile frekvensspekteret vart utnytta i mykje større grad, og særleg bassen og bassfrekvensane kom tydelegare fram. Dette har hatt innverknad på danse- og musikkopplevinga og særskilt det lave registeret i ei danselåt peikar seg ut som effektivt og nyttig. Platene fekk også større plass og det gjorde det mogleg å ha lengre miksar.

Den aktive og spontane handlinga det er å danse til musikk viste at det var eit behov for DJen; at nokon kunne respondere og regulere musikken etter stemninga på dansegolvet. Eit av måla til The Loft-skaparen David Mancuso var at fokuset skulle vere på dansarane og ikkje på DJen. Oppgåva til DJen var – og er framleis– blant anna å gje folka på dansegolvet musikk dei ikkje hadde høyrte før kombinert med nokre gjenkjennande element (Langlois 1992). Vidare er det også sagt om DJ-rolla at “central to his art was an understanding of his audience and the dynamics of a dance floor, as well as of the records he was playing” (Brewster & Broughton 2003: 173). Å ha ein person aktivt inne til å regulere musikken ettersom stemninga endrar seg er

mest sannsynleg med på å gjere dansarane endå meir oppslukt av musikken og dansen. Slik kan tidsperspektivet bli nedprioritert og DJar har ofte fleire musikalske knep dei brukar for å tirre, følgje opp og glede dansegolvet. I den samanheng er det verdt å ta med eit sitat frå Tony Langlois sitt arbeid med house:

[...] the music is *not* considered 'impersonal' because it is so obviously the tool of the DJ. House records are not recordings 'of' performances, they are actively 'performed' by the DJ himself, allowing spontaneity, surprise and creativity. It is this direct and reciprocal relationship between the DJ and his audience that makes a rave a qualitatively 'special' event and allows the participants to become emotionally involved with the music. As performers, DJs respond to the crowd, and seek to direct the mood of the event, ideally leading up to a frantic crescendo for the last hour or so (Langlois 1992: 236).

Ein anna del av DJen si rolle er at han ideelt sett kontrollerer klubbsituasjonen ved å styre musikken og lytte til responsen frå dansegolvet. Dei typiske musikalske kjenneteikna for EDM-sjangrane kjem tilsyne i denne situasjonen då folkemengda på førehand sjeldan veit korleis musikken vil utspele seg. På denne måten blir det ei her-og-no-oppleving. Men kombinert med dette vil det også vere ei spenning og forventning knytt til kva musikk ein kanskje får høyre, og bruk av samples frå kjente låtar kan eksempelvis gje eit visst løft i musikken. Likevel vil dei fleste klubbgjengarar ha diverse forventingar knytt til utviklinga i musikken – gjerne at det vil skje variasjonar eller kome til nye element etter 8 eller 16 takter. Dei har også ein forkunnskap basert på tidlegare erfaringar om korleis melodilinjene og rytmikken vil utfalde seg. Kombinasjonen at ein både kjenner og ikkje kjenner til musikken kan gjere at ein vil gå inn og ut av den tidlause tilstanden.

Det har skjedd ei endring i kor synleg DJen er i forhold til David Mancuso sine tankar om dette og korleis dette utspelar seg i dag. EDM har blitt omtala som ein "faceless" sjanger: "a scene without stars and spectacle, gaze and identification" (Melechi sitert i Rupa Huq 2002: 97). I fleire år var altså DJen ikkje særskilt lett å få auge på; han skulle helst vere i bakgrunnen og berre bidra musikalsk. Men i løpet av dei seinare åra har DJen blitt eit fokuspunkt i EDM-kulturen. Det har skjedd ei slags *rockifisering* (Huq 2002: 97) der DJen har fått same status og fokus som rockestjernene. I tillegg har mange DJar fått store internasjonale hits og på denne måten bevegde seg over til suprasjangeren. Eit tydeleg døme på dette er DJen David Guetta som har gjort seg særskilt synleg på hitlistene dei siste åra.

2.3 Veggen vidare etter diskoperioden

PARADISE GARAGE OG THE WAREHOUSE

The Warehouse og Paradise Garage er dei to klubbane som kan karakteriserast som leddet mellom diskoen frå 1970-åra og elektronisk dansemusikk på 90-talet og slik vi kjenner den i dag. Etter kvart representerte dei kvar sin sjanger; *house* og *garage* - som begge har vore sentrale innan EDM-feltet. Dei to klubbane opna høvesvis i 1977 i Chicago og i 1978 i New York. DJane som var initiativtakarane til desse klubbane hadde vore på The Loft og henta mykje inspirasjon derifrå. Samanlikna med The Loft og liknande nattklubbar var lokalet større; “it was one of the biggest dance clubs of its kind, an underground club of its size, which was at the beginning scary, ’cause most clubs in New York that were private were small (David DePino sitert i Bidder 2001: 4). Eit av intervjuobjekta i filmdokumentaren *Maestro*¹⁵ (2003) fortel at mange av dei som kom til Paradise Garage sleit med både stress og ulike personlege problem, men når dei kom inn i den atmosfæren og byrja å danse til musikken, fekk dei utløyst så mykje energi at dei følte seg betydeleg betre etterpå (ibid.). I forhold til andre nattklubbar i samtida fokuserte den på dansing framfor sosial interaksjon. Spesielt står dette som ein tydeleg kontrast til nattklubben Studio 54 der det sentrale var ”å sjå og bli sett” (Lawrence 2003). Fleire av dei som vart intervjuja drog også fram det gode lydanlegget på nattklubben som definitivt var med på å gjere det enklare å danse og meir fokusert på denne aktiviteten. Både Paradise Garage og The Warehouse vidareførte tankane til Mancuso om at medlemskap var viktig og at eit godt lydanlegg var absolutt naudsynt (Bidder 2001). I forhold til ei endra tidsoppleving var det visse faktorar som gjorde sitt for å påverke dette på Paradise Garage:

There were no clocks, there were no windows, you never knew if it was daylight outside, if it was morning. There were no mirrors anywhere. [...] It was wonderful because you released everything in you, you know, you didn’t care if you were sweating, if your hair fell in your face, if your make-up was running, you were having a wonderful time. When you maintain yourself, you’re limiting yourself to how much expression of you energies you’re going to let out, and that’s what we didn’t want people to do, to stop themselves from having a full experience (David DePino sitert i Sean Bidder 2001: 4-5).

¹⁵ Ein filmdokumentar som omhandlar dei tidlege åra av New York Underground DJing og klubbkultur.

RAVE

Opphavleg kom klubbmusikken frå USA, men den spreidde seg vidare til Storbritannia frå Chicago og New York, og også via nattklubbar på Ibiza. I Europa og særskilt Storbritannia fekk klubbmusikk stor suksess (Zeiner-Henriksen 2010b). Ein måte interessa for EDM viste seg på var gjennom rave og raveparties på slutten av 80-talet og vidare over på 90-talet. “[...] Raves are characterised by their long duration, high-volume music and a particular dream-like ambience created by special effects, lighting and music” (Langlois 1992: 230). Det nye når det gjaldt utforming av klubblokalet var at desse samankomstane ofte føregjekk utanfor bykjernen i eit ope landskap eller i eit okkupert lokale (Huq 2002). Då fekk ein tilstrekkeleg plass til store mengder med folk i tillegg til at ein ikkje trengte å bry seg om stenetid og andre reguleringar som kunne øydelegge opplevinga. Rupa Huq (2002) kjem imidlertid med ei viktig understreking når ho skriv at rave ikkje berre var snakk om ei spesifikk dansescene, men at det gjaldt alt frå særskilt ulovlege frie festar til store superklubbar (ibid.).

Philip Tagg også tar utgangspunkt i *case studyet* Rave i artikkelen 'From Refrain to Rave: The Decline of Figure and the Rise of Ground' (1994). Han hevdar at rave er meint for energisk individuell dansing på diskotek eller på raveparties. Her kan ein danse “med” nokon ved berre å vende ansiktet mot dei utan å vere borti kvarandre. Der bør også, i følgje Tagg, vere eit kraftig hi-fi-system, DJen bør seie så lite som mogleg og “get on with the music” (Tagg 1994: 213). Dersom det er innandørs er det vanleg med mykje bruk av rytmiske lasarar og andre lyseffektar. Sidan ravekulturen i Storbritannia raskt vart knytt til bruk av det narkotiske stoffet *Ecstasy* (MDMA) blei det satt i gang mange tiltak for å hindre folk å delta på dansesamankomstane; blant anna *the Entertainment (Increased Penalties) Act* i 1990, *the Criminal Justice og Public Order Act* i 1994 (Huq 2002). Noko av effekten desse tiltaka hadde var at det ved ”hjelp” av avisene sin skremsel, vart desto meir populært å delta (Zeiner-Henriksen 2010b: 57). I 1994 vart til slutt raves forbode, men likevel var nokre klubbtypar framleis legale. At ein viss type klubbing vart gjort ulovleg kan sjåast på som ei marginalisering av dei individa som tilhørde denne kulturen. Likevel er det vanskeleg å argumentere mot då det var nettopp den store bruken av narkotika som førte til dette.

KLUBBFENOMENET I DAG

Dersom det skal seiast noko om klubbsituasjonen anno 2011 har den i løpet av dei seinare åra fått ein betydeleg oppsving. Ein av grunnane kan vere at sidan salstalet har gått kraftig ned på CDar grunna streaming og internett si stadig viktigare rolle som musikkdistributør, har også livekonserten blitt ein meir vesentleg/sentral arena for musikkopplevingane våre. Klubbkulturen står sterkt i Noreg og dei store utandørs klubbfestane som har blitt arrangert dei siste åra, har fått ei særdeles stor oppslutning; eksempelvis dei opphavleg nederlandske festkonseptane *Extrema Outdoor* og *Sensation White*¹⁶. EDM og klubbkulturen gjer seg også særskilt synleg om ein tar eit blikk på dagens populærmusikk. Her kan ein høyre fleire av dei musikalske sjangertrekka og vidare er også mange av tekstane sentrert rundt sjølve klubbopplevinga¹⁷.

Kort oppsummert la The Loft og David Mancuso grunnlaget for klubblokalet og klubbopplevinga der fokuset på dansen framfor DJen, god lyd og nokså ukjend musikk, gav eit godt utgangspunkt for ei endra tidsoppleving. Desse elementa kan ein merke seg som sentrale den dag i dag, og det finnast også mange ulike klubbar med ulike profilar. Dei aller fleste nattklubbar har i dag lisensiert alkoholserving som er med på å påverke utforminga av lokalet, men framleis består størsteparten av lokalet av dansegolv: danse- og musikkopplevinga står klart i fokus. Klubbkulturen har med andre ord posisjonert seg som ein viktig fritidssyssele der ein kan kombinere musikk, dans og sosial interaksjon. No som eg har gjennomgått fleire viktige aspekt knytt til sjølve klubbsituasjonen, vil eg i neste kapittel presentere filosofiske tankar og teoriar vedrørande tid og musikk for å gje ei djupare forståing for dette fenomenet.

¹⁶ Kjelde: Rusdal 2001: *Ravepartyene tilbake i Norge*:
<http://www.dagsavisen.no/kultur/article513303.ece> [lesedato: 14.mars 2011]

¹⁷ Dette vil eg gå grundigare inn på i det femte kapitlet.

Kapittel 3: Musikk og tid.

*Time is a promise and a threat:
The stream we breast holds in solution our hopes and fears.
Time is regret and time is relief:
The solution precipitates some beautiful crystal, but alas!
We are swept onward and to our sorrow must leave the treasure behind.*
- Evander Bradley McGilvary, 1914

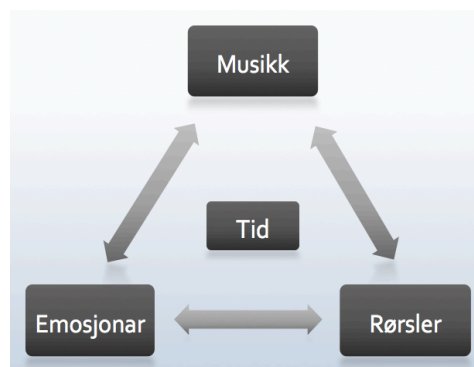
3.1 Kva er tid?

På grunn av klokker, kalendrar og ei periodisering av verdsforløpet, har vi menneskjer vent oss til ei stadig meir nøyaktig og stabil kvantifisering som ikkje sannferdig reflekterer dei kvalitative aspekta ved tidsmedvitet vårt (Wyller 2011). Klokka er mekanisk og går heilt likt og upåverka trass det som skjer i omgjevnadane – noko vi menneskjer ikkje gjer. Det heile kan skiljast i to kontrasterande tidsopplevingar som også kjem til å vere hovudfokuset mitt i min omgang med tid i dette kapitlet. Dette er skiljet mellom ytre og indre tid; klokketid kontra hendings- og handlingstid, objektiv kontra subjektiv tid, eller kvantitativ kontra kvalitativ tid. Det finnast eit kvalitativt skilje mellom den mekaniske, menneskjeskapte klokketida og det som Henri Bergson kallar *la durée* (*varigheita*); vår personlege opplevde tid. Argumentasjonen min dreier seg rundt tidsopplevinga i klubbssituasjonen som eg ser på som sterkt knytt til sistnemnde tidsoppfatting. Bergson meiner at så lenge vi rettar merksemda vår mot klokka og kalenderen si kvantitative romleggjering av tida, får vi ikkje med oss det som gjer tid til tid (*ibid.*). Dette er noko klubbfenomenet ikkje er prega av; merksemda vår er retta mot musikken, dansen og dei andre visuelle og auditive impulsane som finnast på dansegolvet.

Tid, musikk og rørsle står i eit gjensidig forhold til kvarandre. Ein essensiell ingrediens i musikk, og ikkje minst forståinga av musikk, er tida – sidan musikken er utstrekt i nettopp tid. Dette er tankar som kan sporast heilt tilbake til gresk musikkforståing og -tenking. Musikk kjem frå ordet *mousiké*, men grekarane brukte *mousiké* i mykje vidare forstand enn oss. Dette var forbunde med musene og stod for poetane sin song eller heilskapen av dei kunstar som er knytt til songen og ordet. Det vil seie at dei musiske kunstane inkluderte dei kreftene og prinsippa som overskridar det reint menneskelege. *Mousiké* var altså ei samlenemning for åndskulturen

(Sundberg 2000). Tidligare stod mousikéomgrepet i tilknytning til techné, som for grekarane tydde kunnskap, dugleik, ferdigheit – med andre ord kunst i si alminnelegheit. Det skjedde imidlertid ei omgrepsavgrensing ved hjelp av Aristoteles til å seinare avgrense det til å dreie seg om tonekunst. Dersom ein spør etter felles karakteristikkar ved dei kunstytringar grekarane kalla musiske, synest blant anna følgjande trekk å utpeike seg: dei utfoldar seg i tid, dei har nær tilknytning til fenomenet rørsle, dei har forløpskarakter og etablerer seg gjerne som fellesskapsform (ibid.). Alle desse nemnte trekka kan, gjennom det materialet eg framla i kapittel 2, sjåast i klubbsituasjonen; det skjer *i tida*, rørsle er eit vesentleg moment av opplevinga, det innehar ei viss spenningskurve¹⁸ knytt til forløpet, og fenomenet gjev klart fleire klubbarar ei fellesskapskjensle.

Ei tolking ein kan gjere på grunnlag av dette er at både tid og musikk er rørsle. For fysisk å kunne skape lyd er det naudsynt med ein viss aktivitet; når ein til dømes pressar ned ein pianotangent, er reaksjonen at ein hammar slår mot ein streng. Resultatet blir vidare at det oppstår svingingar i form av lydbølgjer. Sjølv om tida er abstrakt, har vi klare forestillingar om at dette også er noko som innehar rørsle; tida står *stille*, tida går *framover* og ein kan tenke *tilbake* i tid. Dette dreier seg om metaforar som er så inkorporerte i vårt samfunn og syn på verda, at vi ikkje lenger oppfattar dei som metaforar, men faktiske forhold – dei tilhøyrer verdsforståinga og organiseringa vår¹⁹. Heilt fysisk vil ein i tillegg kunne sjå på eit tidsur at visarane alltid er i ei form for rørsle. Vidare kan også emosjonar inkluderast i interrelasjonen musikk, rørsle, og tid. Då vil følgjande figur gjere seg gjeldande:



Figur 3.1: Interrelasjon mellom musikk, rørsler, emosjonar og tid.

¹⁸ Jf. med kapittel 5; der vil eg presentere spenningskurver i tilknytning til musikkanalysane.

¹⁹ Dette skriv til dømes George Lackoff og Mark Johnson om i si bok *Philosophy in the Flesh* (1999).

Det er stadig viktig å fokusere på denne samankoplinga, slik at det som er så sterkt knytt saman ikkje blir separert. Når eit eller fleire av desse aspekta blir vurdert eller diskutert, må det alltid takast omsyn til dei andre. Noko av det musikk, emosjonar og rørsle har til felles, er temporalitet. Dei er alle temporale fenomen som oftast har ei byrjing, midtdel/høgdepunkt og ein ende. Likevel vil eg gjennom denne avhandlinga forsøkje å argumentere for korleis EDM fjernar seg frå ei slik typisk oppbygging som kan vere vel så verdifull.

Våre emosjonar og rørsler er i stor grad avgjerande faktorar for korleis vi opplever tida, og då særskilt kva fokus vi gjev tida, og i kva fart vi opplever at tida passerer. Det objektive tidssystemet vårt tar ikkje omsyn til våre subjektive erfaringar og opplevingar. Sidan musikkopplevingar både er dynamisk og subjektive opnar dette opp for eit kvalitativt tidsmedvit. Grunna det nære sambandet mellom musikk og tid, har fleire av dei store tidsfilosofane vore opptekne av musikk og brukt dette som ein illustrasjon på den menneskelege omgongen med tida. I tilknytning til denne oppgåva vil filosofane Augustin (354-430), Henry Bergson (1859-1941) og Edmund Husserl (1859-1938) sine tidsteoriar og -tankar med koplingar til musikk presenterast. Å tilnærme seg og forstå fenomen som tildømes menneskjer si tidsoppleving, er å engasjere seg i feltet fenomenologi. Fenomenologi er kort presentert læra om fenomena – eller ein *vesensvitskap* som Husserl kallar det, som står i motsetnad til faktavitskapane. Det er ein tradisjon som dreier seg om menneska sitt medvit og erkjenning; med andre ord er det ein filosofisk grunnvitskap som ikkje berre vil opphalde seg ved tinga som fenomen, men trenge inn i vesenet og tydinga deira. Husserl sin definisjon av fenomenologi er ei teori- og omgrepsfri og systematisk skildring og analyse av personar sine tankar, kjensler og åtferd²⁰. Grunna oppgåveformatet og tidsramma, har eg brukt nyare sekundærkjelder framfor å gå til originalkjeldene og den tilhøyrande og tidkrevjande tolkingsteorien.

²⁰ Kjelde: Store Norske leksikon *Fenomenologi*: www.snl.no/fenomenologi/filosofi [lesedato: 08.04.2011]

EI FILOSOFISK TIDSTILNÆRMING

“What, then, is time? I know well enough what it is, provided that nobody asks me; but if I am asked what it is and try to explain, I am baffled” (Augustin [1990]: 118). Dette sitatet illustrerer noko av det mest sentrale knytt til opplevinga av tid og forklaringa av det. Ein veit inderleg godt kva tid er, men når ein skal forklare det, blir ein fort hjelpelaus utan moglegheit til å gripe det an. Tid kan ikkje gripast, då det er eit abstrakt fenomen og den fungerer mest som ein objektiv konstruksjon for å skape system og orden i kvardagen vår.

Noko av det mest sentrale Augustin bidrog med i forhold til tid, er utviklinga av ideen om *det utspente nu* – som både rommar *det forgangnes nærvær* (erindring), *det nærværendes nærvær* (merksemd) og *det framtidige nærvær* (forventing) (Sundberg 2000). Gjennom desse tre momenta blir musikken aktualisert. Kor mykje kvar av desse kategoriane blir vektlagt, vil kanskje endre seg etter kva stil og sjanger det er. I EDM sitt tilfelle vil eg hevde at hovudvekta ligg på det *nærværendes nærvær* – med andre ord her-og-no. Dette kan knytast opp til det eg diskuterte i kapittel 2 om klubbopplevinga og korleis den kollektive opplevinga av at alle dansar til same musikk og puls kan kjennast tidlaus, og vidare kan dette koplast til kapittel 5 og dei ulike musikalske elementa si effekt på oss og tidsopplevinga vår. Augustin vektlegg også sterkt erindringa, då dette er basisen vår for all forståing. Både når vi snakkar og tenkjer, deler vi som oftast tida inn i fortid, notid og framtid. Det er gjennom minner og forventing at fortida og framtida kan eksistere i notida, og i følgje Augustin er tidkjensla vår høgst avhengig av dei tre funksjonane forventing, fokus og hukommelse (Frith: 1996).

Spenningsforholdet mellom erindring og forventing er noko både Augustin, Henri Bergson og Edmund Husserl er opptekne av. Husserl kallar det imidlertid for det forgangne (*retensjon*) og det kommande (*protensjon*). Det er i dette spenningsforholdet vi møter noet og dei gode musikkopplevingane kan skapast. Gjennom musikk kan ein lettare illustrere korleis tida verkar på oss, og for å belyse korleis tidsmedvitet vår fungerer, brukar Husserl måten vi oppfattar melodiar på som utgangspunkt (Aksnes 2002). Han hevdar kort sagt at vi opplever melodien som eit kontinuerlig rekke av “noar”. Desse noa er fylt av minner og forventing og ikkje

utelukkande isolerte, og dei blir også heile tida påfylt med nye musikalske inntrykk som vi kan implementere i den allereie eksisterande og pågåande musikkopplevinga vår. Dette skapar musikalsk variasjon og utvikling, og held oss på den måten interessert nok til at vi vil fortsetje å vere i den musikalske straumen.

Husserl arbeidde mykje med omgrepa *livsverd* og *intensjonalitet*. Med sistnemnde omgrep meinte Husserl at medvitet vårt er stadig retta mot noko. Og når det gjeld tidsopplevinga vår, oppfattar vi ikkje berre det som er direkte nærverande akkurat i augneblinken (Wyller 2011). Når vi menneskjer sansar og registrerer hendingar, er det ikkje berre noko notidig, men også knytt til fortida og framtida. Vi vil alltid ha ei slags forventning til kva som vil skje sjølv om vi ikkje veit det. Slik er det alltid mogleg å overraske eit menneskje – noko det ikkje hadde vore om vi opplevde notida isolert frå eit kvart framtidsmedvit. Det framtidsmedvitet som slik alltid omgjev notidsmedvitet, kallar Husserl, som eg tidlegare nemnte, *protensjon*. Dette står i kontrast til *impresjon* som er det umiddelbart nærverande medvitet (ibid.). Husserl hevdar at det eigentlege tidsmedvitet ikkje består av fasar som utviklar seg over tid, men at det er ein *struktur* av fortid, framtid og notid som ikkje sjølv forelegg i tid, men som skaper ei oppleving av at ting skjer i tid. Slik er tidsmedvitet sjølv tida sin kjelde (ibid.).

Henri Bergson hevda at alt er heile tida i konstant endring, og på grunn av dette er tidsstraumen grunnleggande for all røynd. Denne straumen erfarer vi i oss sjølv – direkte og umiddelbart, og ikkje gjennom omgrep eller sansar. Denne uformidla erkjenninga kallar Bergson *intuisjon*. På grunn av intellektet vårt som treng å vere i stand til å forutseie og kontrollere hendingar, har vi innført eit system som vi kan handtere og bruke; ei verd som er brote opp i handterbare einingar, separate objekt i klart avgrensa romeningar og tidseiningar. Slik fungerer kvardagen vår når det kjem til forretningsliv, vitenskap og vår sunne fornuft. Også den moderne teknologien viser kor nyttig denne måten å ordne verda på er for oss. Denne måten å forhalde seg til verda på er svært nyttig, men den skildrar ikkje verkelegheita. For i følgje Bergson er verkelegheita eit kontinuum; ein kontinuerleg straum utan avgrensa storleikar og målbare lengder. Han meiner også at vi difor lever i to verder samstundes. Den eine verda er vår indre verd, vår umiddelbare erkjenningsverd, der alt er kontinuerlig i rørsle som ein evig straum. Medan den ytre verda, slik intellektet vårt gjengjev den

for oss, er målbar og med avgrensa storleikar vi kan forholde oss til. Tida som pregar den ytre verda – den kalkulererte klokketida – er ein intellektuell konstruksjon og på ingen måte det same som den ”verkelege” tida.

Finn Benestad skriv i boka *Musikk og Tanke* (2005) om parallelar mellom Bergson og komponisten Claude Debussy sine tankar. Blant anna kan det nemnast at tidsopplevinga var eit vesentleg moment Debussy; han såg på det som ein stadig straum der eit inntrykk uavbrote avløyer det neste. Ein får ei kjensle av at inntrykka glir over i kvarandre og at fortida blir notid, og notida blir framtid; ”det er statisk ro og indre dynamikk i skjønneste forening” (Benestad 2005: 324). Dette kan knytast saman med Husserl sine tankar og i samanheng med Bergson og musikk er det av stor viktighet å ta tak i omgrepet *la durée* som eg også nemnde innleiingsvis.

Bergsons tanker om tidsopplevelse er også av interesse i impresjonistisk sammenheng. Han bruker termen *la durée* som det adekvate uttrykk for sjelens innerste vesen. Det menneskelige sjelsliv er innerst inne ikke først og fremst noe romslig, men derimot en kontinuerlig strøm hvor alt formelig glir over i hverandre. Det er således ingen markerte grenser mellom fortid, nåtid og fremtid. Tiden er derfor den riktige kategori til å fatte det sjelelige. Det dreier seg imidlertid ikke om den mekaniske tid, men om den subjektivt opplevde tid, hvor vi ikke opererer med skarpe inndelinger, men der alt går over i hverandre – *la durée*. (Bjelke sitert i Benestad 2005: 324).

Gjennom desse presentasjonane kan det påpeikast fleire likskapar mellom Augustin, Bergson og Husserl sitt tidssyn. Det som særskilt kjem til syne er skilnaden mellom opplevd tid og *objektiv* tid. Alle dei nemnde filosofane har eit fokus på tid som kvalitativ – og dette gjeld også musikkopplevinga. Noko eg imidlertid saknar er dette kombinert med rørsler og emosjonar. Kva påverknad har desse aspekta på tidspersepsjonen vår? Noko av det som gjer klubbsituasjonen til eit spennande studieobjekt er nettopp dette: kombinasjonen av musikk, rørsle og emosjonar og korleis den igjen ser ut til å ha ein stor innverknad på tidsopplevinga vår. Dette blir det gjennomgåande temaet for kapittel 4.

I tilknytning til denne (ut)flytande tidserfaringa vil eg kort nemne fenomenologen Alfred Schultz som var sterkt influert av både Bergson og hans *la durée*, og Husserl sine omgrep *retensjon* og *protensjon*. Schultz snakka imidlertid om indre tid – som skiljer seg frå klokketida – og i musikkopplevingar deler vi menneskjer eit temporalt kontinuum; som eg meiner tydeleg eksemplifiserast ved klubbsituasjonen. Simon

Frith (1996) diskuterer Schultz og Jonathan Kramer sine tidstankar i tilknytning til musikk og nemner at: "Jonathan Kramer supplements Alfred Schultz's concept of inner time with a concept of 'moment time'; he emphasizes the importance in music of the 'now', an experience of the *continuous* present" (Frith 1996: 148).

Kort oppsummert kan det konkluderast med at ei felles, systematisk og objektiv tid ikkje seier oss noko om våre kvalitative og subjektive opplevingar. Den målbare tida er ikkje nyttig når det kjem til våre personlege erfaringar. I den grad tida kan målast, meiner Augustin at den består av tre fasar: fortid, notid og framtid – sjølv om framtida ikkje finnast *endå* og fortida ikkje finnast *lengre*. Notida er, i følgje Augustin, verkeleg og alt finnast i vårt notidsmedvit – noko som gjer Augustin til både ein tidsidealist og ein framtrédande, tidsfilosofisk *presentist*; berre notida – *the present* – er eigentleg røynd. Dette leier vidare til Anne Danielsen og hennar arbeid med funk. Eit av hennar hovudpoeng er at glede, nyting og meining kan oppnåast ved å vere tilstades her-og-no i musikken. Ho skriv: "it is impossible [...] to explain what being in time is like before one comes aware of the fact that one is in time. In the very moment one starts considering funk in this way, one's state is being changed" (Danielsen 2006: 191). Dette knyter Danielsen opp til filosofen Heidegger og skriv om problemet med å vere i noko og på same tid ikkje. Det er skilnad på ei oppleving og ei skildring for vi skildrar nemleg opplevinga *etter* den har skjedd. I dette høvet er det relevant å sjå på den teleologiske formoppbygginga kontra den groovebaserte musikken.

TELEOLOGISK FORMOPPBYGGING VS. GROOVBASERT MUSIKK

Samanlikna med vestleg kunstmusikk har groovebasert musikk som oftast ikkje ei formoppbygging som kan skildrast som ein teleologisk prosess. Der den klassiske musikken har vore lineær, teleologisk eller "lukka" (ibid.: 150), har groovebasert musikk presentert eit meir syklisk (eventuelt ikkje-lineær/anti-teleologisk) form- og utviklingsalternativ. Mykje musikk – både kunstmusikk og populærmusikk – er prega av eit utviklingsperspektiv med spenning som blir løyst og ei tydeleg avslutting. Danielsen påpeikar at dette har skapt ei forventning hjå oss til korleis musikken skal gå og at dette kan skildrast som den dominerande lyttestrategien i vestleg musikkultur. Slik blir ikkje berre musikken, men også sjølve lyttinga teleologisk.

På denne måten har musikken hatt ein klar start og slutt, noko som ikkje er tilfellet når det kjem til groovebasert musikk. Denne musikken har gjerne ein meir syklisk form, og ein kan trekkje parallellar til den buddhistiske tidsforståinga. I staden for kronologisk å følgje eit stykke frå start til slutt, skildrar Anne Danielsen verket meir som ein skulptur som kan lyttast til frå fleire ulike vinklar (ibid.: 155). Ho argumenterer vidare for at ein groove ikkje er stillestående sjølv om den ikkje rører seg mot eit definert og endeleg mål. Det er i heile teke snakk om ein annan måte å tilnærme seg musikken på. Dette finn vi også igjen i minimalismen:

When it becomes apparent that nothing ‘happens’ in the usual sense, but that, instead, the gradual accretion of musical material can and does serve as the basis of the listener’s attention, then he can perhaps discover another mode of listening – one in which neither memory nor anticipation (the usual psychological devices of programmatic music ...) have a place in sustaining the texture, quality, or reality of the musical experience. (Philip Glass sitert i Frith 1996: 154).

Noko av det same nemner også Jonathan Kramer om lytting til eit stykke av Eric Satie: “[...] I was no longer frustrated because I had given up expecting. I had left behind my habits of teleological listening” (ibid. 154). I tilknytning til ei anti-teleologisk formutvikling er det naturleg å nemne minimalismen fordi denne stilen som blant andre Steve Reich og Philip Glass representerer, bryter radikalt med ”klassisk” teleologisk musikk (Fink 2005: 33). Formmessig og dramaturgisk er det fleire likskapar mellom klubbmusikk og minimalismen. Eit tydeleg og konkret døme på dette er korleis Röyksopp (2010) brukar og remiksar Steve Reich sin *Electric Counterpoint III Fast* (1987). I relasjonen mellom EDM og minimalisme kan begge sjåast som ein repetitiv tekstur som blir eit slags lydteppe der merksemda vår går i andre retningar (Danielsen 2006: 161).

Lyttarar som lyttar i eit groovemodus kan vere djupt engasjert i eit evig presens. Den repetitive musikken gjer at merksemda er retta *inn* i grooven til kva som skjer der. Ein groove står ikkje stille, men rører seg heller ikkje bestemt mot eit endeleg mål (ibid.). Når ein groove er vellukka, ser vi ut til å ikkje vise omsyn til eller analysere den, men dersom ein av ulike grunnar ikkje gjer seg sjølv hen til grooven, vil repetisjonen mest

sannsynleg forbli repetisjon²¹ av det same. Det er med andre ord essensielt å gje seg hen til augeblinken og ikkje søke etter syntaktiske strukturar i musikken. Når ein er i *the funk experience* – som også kan overførast til *the club experience* – føler ein at dette kan vare evig. Og ein kan skildre nærveret vårt i grooven som at tidsopplevinga vår paradoksalt ikkje er ei oppleving av tid (ibid. 192). Dette kan tolkast som at vi står utanfor tida fordi vi ikkje erfarer at den går, men berre er *i* den og at vi på ingen måte gjev tida noko merksemd. Eller rettare sagt; at det ikkje er nok rom i fokuset vårt til å starte å vurdere tida sin gong. Men det er viktig for å kunne nå denne tilstanden at interaksjonen lyttar/dansar og musikk må vere over lengre tid utan brot (ibid. 147). Ved hjelp av ein god groove kan kroppen engasjerast til å røre seg og vidare oppleve nyting og ekstase gjennom å vere tilstades her-og-no. Dette er også nokre av hovudpunkta i mi forståing av tidløyse.

Det er mange namn på og skildringar av denne subjektive og utflytande tidserfaringa vi opplever i samband med musikk, og sjølvsagt andre meningsfulle aktivitetar. Dei har fleire felles karakteristikkar, men også nokre små variasjonar. Som eg skreiv i innleiingskapitlet, har eg eit hovudfokus på omgrepa flyt, transe og tidløyse. Slik eg ser det, blir det meir relevant å ta opp desse i fjerde kapitlet i samband med kropp og sinn i musikkopplevingar – og særskilt knytt til endra medvitsstadier og musikk.

Inndelinga i sekund, minutt, timar, dagar og så vidare, er ei konstruert og systematisert attgjeving av tida, men paradoksalt høgst reell og absolutt naudsynt for oss. Musikk tilbyr oss ein mogleg veg til ein anna type tilstand der klokketida ikkje er så aktuell. Her er det ikkje behov for tidsøkonomisering, vi kan oppleve ein logikk i tida der den er tilpassa aktivitetsmønsterane våre (Wyller 2011: 32). Det blir på denne måten umogleg å snakke om lengda på tid sidan den så sterkt er knytt til sinnsstemningane og våre emosjonelle tilstandar. I klubbsituasjonen dreiar det seg ikkje om at tida stansar, men at ein stansar å *betrakte* den og vere viss på tida sin gong. Det er viktig å understreke at det ikkje finnast noko rett eller feil måte å oppleve tida på sidan det ikkje finnast noko objektiv sanning om tida si varigheit.

²¹ Repetisjon vil også bli gjennomgått i kapittel 4 i tilknytning til emosjonen glede/nyting (pleasure).

I eit notidsmedvit er det altså sentralt å følgje den opplevde tida sitt tempo som i stor grad varierer. Heilt banalt kjenner vi felles trekk for både korte og lange tidsopplevingar; keiar vi oss blir vi særers viss på tidsforløpet, men held vi på med ein aktivitet som engasjerer oss og gledar oss, går vi inn i situasjonen og gløymer tida. Det er interessant korleis dette snur når notida glir over i fortida; i tilbakeblikk fortonar innhaldsrike, engasjerte deler av livet seg som lange, medan dei kjedelege, innhaldstomme delane framstår som korte. Det heng mest sannsynleg saman med at den reint subjektive opplevinga fortapar seg og erstattast av ein større eller mindre innhaldsrikdom (ibid. 124).

Det menneskelege noet sitt omfang er situasjonsavhengig og ikkje bestemt av naturen der mykje kan opplevast likt for oss. Tidløyse er ein slags praktisk presentisme; at ein er tilstades i det ein held på med, og det å leve fullt og heilt i noet er noko som finnast i ulike religionar som eksempelvis buddhismen som inkluderer strategiar som meditasjon og yoga. Dei siste åra har denne typen tankesett gjort seg særleg synleg i diverse nyare livssyn og livsfilosofiar som kort sagt baserer seg på slagordet ”leve i noet”. Dette blir jamngodt med at ein ønskjer å få den objektive tida til å forsvinne eller at den ikkje skal vere definerande for kvardagen og opplevingane våre.

3.2 Musikk og hukommelse

Sterkt i samanheng med tidsoppleving og -forståing står hukommelsen vår. Ein god måte å illustrere dette på er ved hjelp av musikk, og Bob Snyder greier ut i boka *Music and Memory* (2000) om korleis hukommelse er ein særers vesentleg del av vår gruppering av musikk. Hukommelse påverkar med andre ord persepsjonen vår av verda og musikkopplevingane våre.

Organiseringa av minnet vårt og avgrensinga i evna vår til å hugse, spelar ei rolle for korleis vi observerer mønster i hendingar og grenser i tida. Kva tid ei hendingsgruppe byrjar eller sluttar og i kva slektskap den har med andre hendingsgrupper, er det langtids- og korttidsminnet som er med på å bestemme. Det er vekselvis desse to tidsminnetypene som arbeider når vi høyrer på musikk – i tillegg til sosial og kulturell lærdom – og det gjev oss også moglegheita til å ha forventingar knytt til musikkens hendingsforløp. Snyder ser grupperingar innan musikk som det menneskelege

nervesystemet sin naturlege tendens til å segmentere akustisk informasjon frå verda på utsida inn i einskapar, der dei ulike komponentane ser ut til å vere beslekta og i lag utformar ein større heilskap (Snyder 2000: 31). Grupperingane skjer både når det gjeld melodiske, rytmiske eller formmessige moment. Vi menneskjer nyttar to typar gruppering; primitiv og lærd. Primitiv gruppering inkluderer ein slags ”frå botn til topp”-prosess der botnen er øyret og involverer berre den umiddelbare notida som er korttidsminnet. Den kontrasterande grupperinga er den lærde som metaforisk kan sjåast på som ”frå topp til botn” som vanlegvis nyttar data frå den primitive grupperinga frå tidlegare lytteerfaringar og som ligg i langtidsminnet (Snyder 2000: 33). Med omsyn til EDM og tidserfaringane ein gjer seg i klubbsituasjonen, er begge desse grupperingane i sving²².

Hukommelseprosessane våre ser altså ut til å fungere på ein funksjonell og variabel måte framfor *ein* fastlagt struktur. Frå eit fysiologisk perspektiv fungerer minnet vårt på den måten at nervecellene i hjernen endrar styrke og antal koplingar til kvarandre i måtar som strekkjer seg ut over tid (ibid.). Det finnast sjølvsagt fleire og ulike hukommelsestrategiar/funksjonar/sansar, men her har det blitt fokusert på den auditive hukommelsen.

Etter å ha presentert ei filosofisk tilnærming til opplevingar av tid og knytt dette saman med korleis hukommelsen vår fungerer, vil det no vere nyttig å inkludere emosjonar og rørsle i denne typen erfaringar. Det påfølgjande kapitlet vil i større grad ta for seg kva som skjer med kroppen og sinnet vårt i musikkopplevingar, og særskilt med henblikk på klubbsituasjonen.

²² Jf. med refleksjonane rundt låtdelene *breakdown* og *build-up* i kapittel 5.

Kapittel 4: Kropp og sinn i musikkopplevingar

*Man becomes cautious, suspicious,
and sometimes even hostile to movement.
He forgets that [movement] is the basic experience of existence.*
- Rudolf Laban, 1974

4.1. Kroppsleg respons til musikk.

Når vi menneskjer høyrer musikk, spelar kroppen vår og rørslene våre ei sentral rolle. Vi er i stand til å synkronisere rørslene våre til eksterne auditive stimuli, både bevisst og ubevisst (Van Dyck et al. 2010). Eit av delmåla i denne avhandlinga er å argumentere for korleis musikkopplevinga vår blir forsterka ved å røre seg til musikk. Meir konkret dreiar dette seg om korleis dansinga vår til EDM i klubbsituasjonen er med på å styrke den totale musikkopplevinga. Både dans og musikk har eigenskapar som kan få oss til å kjenne oss *meir* tilstades og kjenne *mindre* på det keisame; “music excites the body to automatic movement, an exhilaration that defeats boredom and inspires insight” (Lull 1992: 29-30). Når vi dansar på ein klubb er det mykje som gjer at vi prioriterer rørsle og føler behag ved dette. Som eg nemnte i kapittel 2 illustrerer James J. Gibson (1979) sin teori om *affordance* godt korleis vi prioriterer den informasjonen som er relevant for oss for å klare oss best mogleg. Når det kjem til klubbsituasjonen er det først og fremst musikken og den tilhøyrande dansen som er nyttig. Alle rundt ein dansar til den same musikken og dette kan skildrast som ei kollektiv framføring der ein fjernar seg frå sine individualistiske tankar og går over i ein kollektiv tilstand; ein tidlaus, transe- og draumeliknande tilstand. Stan Hawkins skildrar det på følgjande måte: “moveover, while bodily gestures are controlled by the groove, they are also about blissful escapism, about letting go, about becoming ‘one’ with the music, about reshaping communities” (Hawkins 2003: 100). Som eg var inne på i utgreiinga om klubbingomgrepet i andre kapittel, kan ein samstundes ha eit individuelt fokus og vere fullstendig inne i sine eigne rørsler. Her er det sentralt å nemne at ein dansar på ulike måtar når ein dansar i lag med – eller iallfall i same lokale som – andre enn når ein dansar aleine. Ein vil uansett på ein eller annan måte bli påverka av dette. Dette kan vere alt ifrå at ein blir direkte påverka i form av at ein rører seg på same måten som andre, eller indirekte; at ein føler seg friare til å sleppe

seg meir laus fordi ”alle andre” også dansar. Relevant for dette er Judith Becker sitt utsegn:

When two or more seemingly independent processes mutually influence each other to converge in a common pattern [...] bodies and brains synchronize gestures, muscle actions, breathing, and brain waves while enveloped in music. Many persons, bound together by common aims, may experience revitalization and general good feeling. The situation is communal and individual, music descends on all alike, while each person’s joy is his or her own (Becker 2004: 127).

Tradisjonelt har det innan vestleg filosofi og tenking regjert eit syn som skiljer mellom kropp og sinn. Dette har også den tradisjonelle lyttemåten som vestleg kunstmusikk har vore prega av og den akademiske sfæren rundt, blitt påverka av. Dette skriv blant anna Frith (1996) om; ein lyttestil der publikum vart lært opp til å sitje stille under konsertar i intens konsentrasjon utan å vise synlege kroppslege og/eller emosjonelle responsar til musikken. Dette skulle vitne om ei intellektuell forståing av musikken, og det har på fleire måtar skapt eit konstruert skilje mellom ein intellektuell måte å forstå og lytte til musikk på og den meir useriøse, primitive varianten, som blant anna inkluderer kroppsleg respons (Frith 1996). Med dette følgjer også eit - i mine auger - innbilt skilje mellom kropp og sinn i musikkopplevingar. Dette skiljet er i dag ikkje like aktuelt då blant anna populærmusikken med sine tilhøyrande konsertopplevingar har presentert ei meir kroppsbasert tilnærming til lytting og respondering til musikk.

Simon Frith forklarar i boka *Performing Rites* (1996) korleis kroppen har blitt ståande som eit slags symbol på det impulsive, ukontrollerbare og morosame medan sinnet/forstanden har blitt satt opp som motpolen med tydinga det rasjonelle, kontrollerte og seriøse. Med andre ord har rørsle til musikk blitt avskrive som noko fråverande meining og betyding, men nyare forskning har teke meir tak i dette. Eit av Anne Danielsen sine hovudpoeng i boka *Presence and Pleasure* (2006) er som tidlegare nemnt at meininga er å nyte å vere i grooven her-og-no. På fleire måtar kan funk og EDM samanliknast som to sjangrar med særdeles rytmisk fokus og som inviterer til å rørsle og vere tilstades her-og-no. Meininga²³ til EDM kan også skildrast

²³ Musikalsk meining er for denne oppgåva si problemstilling og format eit for stort og problematisk område som eg ikkje vil gå vidare inn på.

slik: “[...] the meaning of house is located in the ways that clubbers respond to it” (Hawkins 2003: 100) og kan av den grunn variere frå person til person.

I forhold til opplevinga av EDM med rørsle og dans er skilnaden på lytting av denne type musikk i ein klubbsituasjon kontra ein *ikkje-dansande* kontekst eit avgjerande poeng. Dette kan vere med på å forklare kvifor enkelte skildrar denne musikken som keisam og altfor repeterande; dei har høyrte på musikken utanfor den tiltenkte konteksten utan å ha respondert kroppslig til musikken. Samstundes er det naudsynt i ei analyse av EDM å vere i ein lyttande, reflektert og konsentrert situasjon framfor dansande på klubb. Vidare er Langlois inne på eit viktig område når han påpeiker klubbarar sitt motiv ved å klubbe: “they are not there to ‘listen’ to the music but to become so emotionally involved that they can physically feel it” (Langlois 1992: 236).

Stan Hawkins hevdar at grensene mellom å lytte og respondere til musikk er høgst uklare:

When responding to music aurally and physically, we become absorbed by the gestures we attend to. It is as if music unfolds through time and urges us in specific ways. Because dance music is reinforced and enhanced corporeally it entails an immediacy and intensity that cannot be achieved in any other manner (Hawkins 2008: 121).

Kvar vi vel å ha fokuset vårt er av stor betydning når det gjeld nedprioritering av tidsaspektet. Noko av det eg forsøker å argumentere for i denne oppgåva, er at vi ikkje fokuserer på tida blant anna fordi vi er fullt opptekne av musikken og rørslene våre, og gjennom desse å respondere til musikken på ein måte som kjennest behageleg. Denne velværa ønskjer vi å vere tilstades i ei stund, for på denne måten er vi aktivt deltakande i lyttinga til musikken og vi kan dermed få ei sterkare musikkoppleving. Frith påpeikar at:

[...] dance matters not just as a way of expressing music but a way of listening to it, a way into the music *in its unfolding* – which is why dancing to music is both a way of losing oneself in it, physically, and a way of thinking about it, hearing it with a degree of concentration that is clearly not ‘brainless’: ‘One who ‘hears’ the music ‘understands’ it with a dance and the participation of the dancer is therefore the rhythmic interpretation which we have described as the aesthetic foundation of appreciation, the essential foothold on the music, so to speak’ (Frith 1996: 142).

Det er også verdt å nemne ein annan måte å sjå denne tydelege koplinga mellom rørsle og musikk på – nemleg gjennom trening. Med tanke på trening blir musikken

ofte nytta til å distrahere, motivere og få oss til å yte meir. Eg trur eit sterkt fokus på klokketida kan bidra til å hemme treningseffekten vår fordi tida opplevast som svært saktegåande og tung. Dette har også Tia DeNora skrive inngående om i si bok *Music in Everyday Life* (2000). Her brukar ho ei aerobicøkt som døme og ser på korleis musikken er lagt opp i forhold til bruk av tempo og intensiteten på treninga. Vedrørande musikkval knytt til aerobic er det svært ofte EDM som blir brukt. Zeiner-Henriksen stiller spørsmålet om kanskje ein av dei medverkande årsakane kan vere fordi musikken svært ofte har dette tydelege pountchakmønsteret som inviterer til rørsle i opp- og nedadgåande retning (2010b: 101).

For meg er det tydeleg at dette skiljet mellom sinnet og kroppen ikkje er haldbart fordi vi persiperer musikk delvis – eller kanskje til og med mest – gjennom kroppen. Rørsle og dans forsterkar forståinga og opplevinga vår av denne typen musikk. Elektronisk dansemusikk er også konstruert/komponert ut i frå ein tanke om deltaking og dans og eg antar at sjølv bruksarenaen står sentralt i DJane sine tankar når dei lagar EDM. Ein kan oppleve ein anna nærleik til musikken når ein rører seg til den i tid. På denne måten opplever og erfarer ein musikken på ein unik og meir aktiv måte. Ein aktiv kropp vil også gjere det lettare å kome inn i ein tilstand prega av tidløyse. Kroppane våre er konstruerte for rørsle, og vi føler oss tilfredse når vi er i fysisk rørsle. Ei transe- eller sterk musikkoppleving er ikkje berre knytt til mentale prosessar, men er i høgste grad noko som involverer oss kroppsleg. Nokre av grunnane til ei sterkare musikkoppleving vil kanskje vere at ein føler og opplever rørsle i musikken meir tydeleg når ein overfører dei same rørsle til vår eigen kropp – eller det du føler er ein naturleg respons til rørsle i musikken. Dette kan knytast til både metafor-teori, som eg vil ta for meg i femte kapittel, og entrainment.

Entrainmentteorien omhandlar at rørsle i musikken overførast og etablerast i oss; ei ekstern rytme - ei rytme i musikken - sett i gang ei rytme i kroppen; ei intern rytme. Med andre ord blir rytmiske strukturar overført til kroppslege prosessar. Dette er særskilt synleg i Zeiner-Henriksen sitt arbeid der han forsvarar hypotesa si om at pountchak-mønsteret som alternerar mellom ei ned- og oppadgåande rørsle overførast til kroppane våre (Zeiner-Henriksen 2010b). I tillegg ser det ut til at kroppen har ganske så stor påverknad på oss når vi lyttar til musikk. Fleire studium

viser at det føregår ei overlapping i hørselsområdet og dei premotore områda i hjernen både når det blir sansa og produsert musikk (Zatorre, Chen & Penhune 2007).

Vidare er, som det var påpeika i introduksjonskapitlet, rørsle sentralt i forståinga av omgrepet groove. Ein god groove eller musikk som groovar vil gje oss eit ønske om å danse og bevege oss (Madison 2006, Witek 2009, Zeiner-Henriksen 2010b). For å repetere groovedefinisjonen til Madison som eg delvis arbeider ut ifrå dreier den seg om at vi ønskjer å røre deler av kroppen vår i relasjon til visse aspekt i musikken (Madison 2006: 201).

Fleire musikkvitarar vier musikk og rørsle stor merksemd. Blant andre ser Björn Vickhoff på koplinga mellom musikk og rørsle, og skriv at musikk består av repetitive mønster som vidare aktiverar repetitive kroppshandlingar. I følgje han er dette kanskje ein av grunnane til at vi kan nyte endelause rytmiske repetisjonar:

The extreme cases are rock music with its monotone pulse, techno which is nothing much but rhythmic sequences, rave dancing, the festival in Rio de Janeiro, where you choose one rhythm in the rhythmical weave and beat it enthusiastically for a whole week, or the continuous monotone rhythms in shaman music, which put the listener in alternative states of consciousness. Since even the so called classical music is made up by rhythmic and melodic repetitive patterns and since there are always motor tendencies in listeners this effect can always be assumed to some degree (ibid. 189).

Hallgjerd Aksnes dreg i si avhandling *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt* (2002) fram eit sitat frå 1966 av Maxine Sheets-Johnstone som omhandlar danseopplevinga som ein nær slektning til musikk. I mine auger og knytt opp til mi problemstilling framstår dette sitatet like aktuelt i dag:

Judgments, beliefs, interpretations are suspended: our experience of the dance is free of any manner of reflection. We are spontaneously and wholly intent upon the continuously emerging form which appears before us, thoroughly engrossed in its enfolding. [...] The meaning of any dance comes alive for us only as we ourselves have a lived experience of the dance, and is not the result of either prior knowledge of dance or of any later reflective efforts. If we reflect upon the dance after it has been presented in the hope of discovering its meaning, we can only arrive at its significance from a distance. Such a meaning is akin to a lifeless fact, a second-hand piece of information, devoid of felt, lived-through significance (Sheets-Johnstone 1966: 4).

Aksnes deler, slik eg forstår det, Sheets-Johnstone si overbevising om at det reflektive ved medvitet vårt stiller seg i bakgrunnen i våre opplevingar med dans og musikk (Aksnes 2002). Vidare påpeiker Aksnes at eit essensielt aspekt ved musikalsk meining

er at det er uløseleg knytt til det å vere *i* den temporale straumen av meining. Vi held fram med å reflektere rundt musikk og skrive om det fordi vi, som Husserl påpeikar, kan tilnærme oss musikk gjennom ulike medvitsmodus (ibid.).

4.2. Biokjemiske reaksjonar ved respondering til musikk.

Ein av grunnane til at lytting og dansing til musikk har positive verknadar på oss er fordi det blir frigjort ulike hormon og nevrotransmittarar i kroppen vår. Dei som framstår som relevante for klubbsituasjonen er oksytosin, endorfinar, dopamin og serotonin. Töres Theorell har forska på musikk og helse og korleis musikk kan ha ein stressdempande funksjon. I boka si *Noter Om Musik Och Hälsa* (2009) skriv han at musikkopplevingar ser ut til å stimulere kroppen sin evne til å reparere og erstatte slitne celler på same måten som fysisk aktivitet/trening. Mykje tyder på at musikk leiår til mindre skadelege stressreaksjonar (Theorell 2009). Noko av det som tydelegvis blir påverka når vi lyttar til musikk og når vi responderer kroppsleg til den er sirkulasjonen, hormona og immunsystemet (ibid.). Musikk har med andre ord positive fysiologiske og psykologiske effektar på oss. Mange tenkjer kanskje at ein av hovudoppgåvene til musikk er å få oss avslappa og rolege, men det kan også få oss til å kjenne oss meir opplagt og gje oss meir energi – som eg ser som tilfellet med klubbsituasjonen. Eit av forsøka Theorell har utført gjeld korsynging og resultatet viste at deltakarane vart meir avspente og energiske. Eit sentralt moment ved korsynging er samhandling og samhald, og her kan det trekkjast parallellar til klubbsituasjonen og dansinga som føregår der.

Ved Universitetet i Bloomsberg har det blitt utført eit anna forsøk som viser verknaden musikk har på det biokjemiske ved å få ti individ til å springe på tredemølle vekselvis med og utan musikk. Forskarane fann ut at musikk fungerte som klart prestasjonsforhøgande då springarane slappa meir av når dei høyrde på musikk som igjen førte til auka blodsirkulasjon til musklane. Utan musikk vart hjarterytma høgare og melkesyreproduksjonen større²⁴.

²⁴ Kjelde: Gansmo & Fjelldal 2004: *Musikk gir bedre helse*, <http://www.nrk.no/musikk/4205910.html> [lesedato 14.12.2010]

Særskilt kombinasjonen dans til musikk ser ut til å vere effektivt når det gjeld hormonutskiljing. Blant anna aktiverast dei tre viktige neurotransmittarane serotonin, endorfin og dopamin når vi rører oss til musikk. Musikk og dans er også kjende for å redusere stresshormonet kortisol og neurotransmittaren noradrenalin. Noko dei to sistnemnde bidrar til er å auke hjarterytma vår i tillegg til ei rekke andre fysiologiske effektar som verker negativt i forhold til reguleringa av metabolisme, immunsystem og vekst (ibid.). Noradrenalin gjev til dømes kroppen plutsleg energi i stressa situasjonar og er meir kjend som ”*fight and flight*”-responsen. Dette kjennest mest ubehageleg på kroppen og har ikkje utprega positive effektar i ein musikalsk samanheng.

Björn Vickhoff skriv følgjande om musikk, hormon og narkotikaliknande erfaringar:

Music opens the taps of drug related substances in the brain. It is likely that people involved with music are seeking the musical creative stage by means of drugs. The natural high caused by the release of modest amounts of transmitter substances can be “helped” by artificial means, which intensifies the music experience. It may change the joy of dancing to rhythmic craze; chills to ecstatic love (Vickhoff 2008: 258).

Musikk er med andre ord med på å gje oss ei narkotikaliknande erfaring på grunn av den høge frigjeringa av hormon, og kan av den grunn vere med på å forklare den ekstatiske og store gledeskjensla vi kan føle i sterke musikk- og danseopplevingar.

OKSYTOSIN

Eit sentralt hormon i vårt møte med musikk er oksytosin. Det er eit hormon som skapar ro i kroppen og som også blir kalla kjærleikshormonet fordi det er svært sentralt for sosiale interaksjonar. Dette kan vere alt frå mor og barn, pardanningar og også større grupper som eksempelvis i musikk- og dansesamanheng. Det skapar med andre ord samhald og tilknytning. Eit av dei første hormona som vart oppdaga var nettopp oksytosin og det har tradisjonelt blitt definert som eit kvinnehormon då det står i særleg samanheng med føding av barn og andre sider ved morsrolla. I ettertid har forskarar oppdaga antistresseffekta dette hormonet har på oss menneskje²⁵.

²⁵ Kjelde: Grydeland & Synnevåg 2008: *Kjærlighetshormonet oksytosin*, <http://nrk.no/vitenskap-og-teknologi/1.6206472> [Lesedato: 14.12.2010]

Også fysiologiprofessor Kerstin Uvnäs Moberg har forsket på oksytosin. Ho skriv at oksytosin er produsert av både menn og kvinner i ulike situasjonar, og at forsøk viser at effekta er innlysende når det gjeld begge kjønn. Ein studieserie Uvnäs Moberg har utført viser at oksytosin lett kan bli frigjort i like stor grad av begge kjønn gjennom behageleg varm og rytmisk berøring (Uvnäs Moberg 2003: 6). For klubbstatusjonen sin del er klubbklokalet ofte prega av at mange menneskjer er tilstades på eit avgrensa område. Av den grunn kan også berøring i større eller mindre grad vere ein naturleg del av dette fenomenet.

Oksytosin kan gjere oss meir avslappa, opne og meddelsame i tillegg til mindre mistenksame og kritiske²⁶. Dette blir sett på som positive eigenskapar i dei fleste samanhengar. Men i ei typisk transeoppleving treng ikkje dette nødvendigvis vere utelukkande positivt; det kan føre til at vi blir meir sårbare og lettpåverkelege – særskilt i tilknytning til nokre religiøse sekter som brukar transe aktivt.

For å gå tilbake til Theorell sitt korforsøk viste det seg at songarane fekk ei aukiing av oksytosin som er med på å dempe smerte. Songarane vart rolegare og meir avbalansert grunna frigjeringa av dette hormonet²⁷. Ein kan også setje dette i samheng med ei kjend effekt til oksytosin; nemleg vedlikehalding av ulike type forhold. Samhaldet korsynging er med på å skape kan overførast til samhaldet klubbdansing gjev og det finnast god grunn til å tru at det skjer også i denne situasjonen. Hormonet er ei viktig kjelde til vern mot skadelige effektar av stress. Theorell si undersøking viser altså at musikken bidrar til ei slags velvære og ro i kroppen.

ENDORFINAR

I følgje Store Norske Leksikon er endorfinar: “peptider som forekommer i hjernen og som har smertestillende effekt. Endorfiner binder seg til de samme reseptorene i

²⁶ Kjelde: Grydeland & Synnevåg 2008: *Kjærlighetshormonet oksytosin*, <http://nrk.no/vitenskap-og-teknologi/1.6206472> [Lesedato: 14.12.2010]

²⁷ Kjelde: Gansmo & Fjellidal 2004: *Musikk gir bedre helse*, <http://www.nrk.no/musikk/4205910.html> [lesedato 14.12.2010]

hjernen som morfin, og har en lignende virkning”²⁸. Dette smertelindrande stoffet frigjerast ved behov til dømes ved fysisk strev eller skader²⁹.

Generelt ser musikk ut til å påverke kroppen slik at han frigjere endorfinar som igjen motverkar smerte. Fleire studiar har vist at endorfinar er viktige deler av kjenslene og opplevingane våre når det kjem til musikk og dans. Dette kan også vere tilfellet for klubbsituasjonen der musikk og dans er særskilt viktige bestanddelar, og det gjer det forståeleg kvifor enkelte menneskjer har rapportert om klubbing som stressreducerande. Endorfinar aukar også kroppen sin fysiske kapasitet og kan gje oss ei lukkekjensle. Dette gjeld både i utøving av – og i lytting til – musikk.

Ved frigjeringa av endorfinar kan altså smerte lindrast og det blir blant anna produsert når vi ler, er i seksuell aktivitet, men mest av alt fysisk aktivitet som trening og dans. Det blir kalla “lykkehormonet” eller ”kroppens eige morfin” og i særlege store dosar kan endorfinar gje oss ei kjensle av ekstase eller eufori. Nevropsykologen James L. Henry hevdar i ein artikkel frå 1981 at endra medvitstilstandar – særskilt transe – delvis kan vere forårsaka av frigjeringa av endorfinar (Henry 1981). Henry konkluderer blant anna med at: ”evidence has been cited from a number of different sources to substantiate the proposal that endorphins are involved at least in the pain-free and euphoric states associated with trance” (Henry 1981: 405).

DOPAMIN

I hovudsak er dopamin knytt til belønning og rørsle. Nevrotransmittaren gjev ei kjensle av belønning fordi det stimulerer belønningscenteret vårt i hjernen. Her ligg det også ein motivasjon til å forsetje eller gjenta den aktuelle opplevinga³⁰. Dette kan gjelde ulike aktivitetar og opplevingar; alt frå speleavhengigheit til opplevingar knytt til musikk og dans. Vidare er dette stoffet avgjerande og aktiviserande for våre rørsler og stimulerer den premotore korteksen (Vickhoff 2008: 254). Dopamin kan knytast til

²⁸ Kjelde: *Endorfiner* <http://www.snl.no/endorfiner> [lesedato 14.12.2010]

²⁹ Kjelde: Letnes 2007: *Rusa på kroppens egne stoffer* <http://www.forskning.no/artikler/2007/mai/1180008477.05> [lesedato 14.12.2010]

³⁰ Kjelde: Letnes 2007: *Rusa på kroppens egne stoffer* <http://www.forskning.no/artikler/2007/mai/1180008477.05> [lesedato 14.12.2010]

”the seeking system” og følgjeleg ”be implicated in musically triggered movements and the stimulation of variation in music” (ibid.: 257-258).

Frigjeringa av stoffet i hjernen sitt lystsenter spelar ei sentral rolle då det her finnast millionar av nerveceller som kan ta i mot dopamin (ibid.). Eit høgt dopaminnivå i kroppen vil gje ei auka kjensle av glede og velvære (ibid.). Dopamin aktiviserer behag- og lystsentera i kroppen og kan slik gjere oss meir tilfreds og gje oss meir energi. Dette kjem til dømes til nytte i danseaktivitetar. I tillegg kan det nemnast at dopamin spelar ei viktig rolle for minnet, merksemda og læringa vår.

Valorie N. Salimpoor har også gjort studiar knytt til dopamin og intense positive emosjonelle tilstandar. Resultatet har blant anna vist at det ser ut til å vere ein direkte link mellom musikk og dopamin sitt belønningssystem:

[...] the intense pleasure experienced when listening to music is associated with dopamine activity in the mesolimbic reward system, including both dorsal and ventral striatum. [...] The emotions induced by music are evoked, among other things, by temporal phenomena, such as expectations, delay, tension, resolution, prediction, surprise and anticipation (Salimpoor et al. 2011: 4-5).

Studiet har vore viktig for å forstå rolla til dopamin sitt belønningssystem fordi musikk *ikkje* er biologisk belønning som er avgjerande for vår overleving slik som til dømes mat er. Og det har heller ikkje ein eksogen basis som eksempelvis narkotika har (ibid.).

SEROTONIN

Den siste neurotransmittaren som er verdt å nemne i samanheng med musikk er serotonin. Det gjev oss ei kjensle av velvære, fungerer avslappande og har ein eigen evne til å stimulere humøret i positiv retning³¹. Det frigjerast ved glede, lidenskap og mest sannsynleg også ved seksuell lyst, og likedan står stoffet sentralt i reduksjonen av nervøsit, uro, irritasjon og angst som *kan* vere totalt fråverande eigenskapar når vi lyttar til musikk. Det kan også nemnast at det narkotiske stoffet Ecstasy (MDMA - 3,4-Methylenedioxymethamfetamin), som ofte trekkjast fram i samanheng med EDM-kulturen, fungerer som ein frigjeringsagent for både serotonin, dopamin og

³¹ Kjelde: Letnes 2007: *Rusa på kroppens egne stoffer*
<http://www.forskning.no/artikler/2007/mai/1180008477.05> [lesedato 14.12.2010]

noradrenalin. Velvære og positivt humør ser eg som sentrale verknadar i lyttinga og responderinga av EDM, og gjennom oksytosin, endorfinar, dopamin og serotonin kan ein altså sjå koplinga mellom dei biokjemiske reaksjonane i kroppen vår og vidare kva emosjonelle tilstandar det kan skape i oss.

4.3. Musikk og emosjonar

Emosjonar er eit av dei mest gjennomtrengjande aspekta ved vår menneskelege eksistens, og dei relaterer seg til alle aspekt ved vår menneskelege åtferd (Juslin & Sloboda 2001: 73). Emosjonar er både eit kvardagskonsept og ein vitskapleg konstruksjon (ibid. 74). Dette leiar vidare til ein implisitt og eksplisitt kunnskap; “the implicit knowledge is embodied in the so-called ‘folk theories’ of emotion. We all know something about emotions. We think that they are powerful forces that affect our behaviour and thoughts in powerful ways, that some emotions feel good and some bad” (ibid. 74). Den eksplisitte kunnskapen dreiar seg derimot rundt studiar av følgjande problem; korleis emosjonar utviklar seg, i kor stor grad emosjonar er assosiert med fysiologiske endringar og kor godt vi kan avgjerde emosjonar frå ansikts- og vokaluttrykk (ibid.: 75). Ordet *endring* står i nær tilknytning til emosjon – særskilt i forhold til endringar i sosiale omgjevnadar (ibid.: 6). Juslin & Sloboda hevdar også at musikk dreiar seg om endring, då musikk skjer i tida - i ein konstant straum – og at emosjonelle responsar til musikk ofte er forårsaka av endringar i musikken.

Musikk fungerer også som kvardagsterapi for fleire menneskjer. Til dømes vart det nemnt korleis biokjemiske reaksjonar på musikk og rørsle kan ha ei slags terapeutisk effekt på oss. Sjølv om ikkje musikk blir karakterisert som eit primærbehov for å overleve, er det likevel med på å auke livskvaliteten vår på fleire måtar:

Music recruits neural systems of reward and emotion similar to those known to respond specifically to biologically relevant stimuli, such as food and sex, and those that are artificially activated by drugs of abuse. This is quite remarkable, because music is neither strictly necessary for biological survival or reproduction, nor is it a pharmacological substance. [...] The ability of music to induce such intense pleasure and its putative stimulation of endogenous rewards systems suggest that, although music may not be imperative for survival of the human species, it may indeed be of significant benefit to our mental and physical well-being (Blood & Zatorre 2001: 11823).

Musikk og emosjonar er også nært knytt til hukommelse. Musikk ser ut til å vere ein av dei mest kraftfulle signala som kan få emosjonelle opplevingar frå hukommelsen effektivt fram i medvitnet vår. Dette er blant anna fordi musikk er tilstades i mange viktige hendingar i eit individ sitt liv; religiøse seremoniar, bryllaup, gravferd, dansing og festlegheiter (Scherer 2004: 7). Kvant menneskje har også kvant sitt unike møte og si unike oppleving med musikk. Ofte absorberer musikken oss, engasjerer oss til det fulle og gjer at vi kjem i ein posisjon der vi stengjer alt anna ute. “Den vekker sterke følelser og mange andre reaksjoner, fra fysiske fornemmelser til opplevelse av eksistensiell og åndelig karakter. Opplevelsen kan lede til en forløsning av oppdemmede følelser, innebære befrielse og renselse og fungere som terapi”³².

Faktorar som påverkar sterke opplevingar av musikk kan klassifiserast i musikalske, personlege og situasjonsbestemte faktorar (ibid. 442). Også her er det ei tydeleg blanding når det kjem til klubbsituasjonen då alle desse faktorane ser ut til å vere representerte. Når det gjeld musikalske faktorar har vi det høge volumet, tempoet, dynamikken og dei repetitive musikkelementa. Personlege faktorar som kan nemnast er at dei aller fleste som går ut for å ”klubbe” har ei positiv haldning til denne type musikk. Nokre føler seg kanskje i godt humør medan andre er stressa. I tillegg har nok fleire visse forventingar knytt til kvelden både musikalsk og sosialt. Vedrørande dei situasjonsbaserte faktorane kan sjølv utforminga på klubblokalet nemnast; er det til dømes mørkt, mykje folk og eit godt musikkanlegg, vil dette klart vere med på å legge føringar for opplevinga, både musikalsk og emosjonelt.

Vi menneskjer responderer emosjonelt til musikk og det at musikk skapar emosjonar er gjerne ein av hovudgrunnane til vårt engasjement i samband med musikk. Likevel er det å måle emosjonar i ein typisk labsituasjon ei vanskeleg oppgåve i tillegg til å konkret definere og forstå dei ulike emosjonane musikk vekker i oss. Ei stor utfordring som kjem til syne når det gjeld emosjonar i tilknytning til klubbsituasjonen er korleis vi kan klare å måle desse på godt og nøyaktig vis. Ein måte er sjølv sagt å uttrykke seg subjektivt etter at ein har delteke i hendinga som framkalla emosjonelle responsar. Eit av problema i forhold til dette er kor gjeldande dette er når sjølv

³² Kjelder: *Alf Gabrielsson på Norges Musikkhøgskole*
http://www.nmh.no/Senter_for_musikk_og_helse/70356 [lesedato 17.12.2010]

hendinga er over; individa vil då sjølve ha evaluert sine egne emosjonar i ettertid og skal vidare gjere ei reflektert skildring av desse. Vil dette gje eit korrekt bilete av dei spontane emosjonane ein hadde når sjølve hendinga inntraff? Dette definerer også skilnaden på ein *uttrykka* emosjon og ein *følt* emosjon.

Det er viktig i våre studiar av musikk og emosjonar at vi omfamnar kompleksiteten dette byr på og heller kan innrømme at det ikkje er alt vi kan få brakt på det reine. Ei viktig understreking er at det sjølv sagt ikkje er alt som burde forklarast med ord. Ei av meiningane med forskning er ikkje å erstatte den unike subjektive opplevinga av verda sine naturlege og kulturelle fenomen, men å skildre, forstå og forklare fenomen ved hjelp av ei samling av metodar og prosedyrar som inkluderer likningar, modellar og verbale utsagn (Zentner & Eerola 2009).

Eg introduserte kort ulike emosjonsmålingstilnærmingar i kapittel 1. I dei fleste metodane har det vore eit fokus på verbale rapportar om subjektive kjenslekomponentar. Men her burde det, ifølgje Klaus R. Scherer, inkluderast fysiologiske reaksjonsmønster, kroppsrørsle og motoriske uttrykk. Viktige problem og omsyn som må gjerast når det gjeld sjølvrapporteringsmetoden er blant anna eit bias knytt til sjølvpresentasjon. Dette handlar om eit individ sin tendens til å føle seg sjenert for å rapportere visse emosjonar som kan sjåast på som uønska og dette kan blant anna knytast til lav sjølvtilitt eller ulike sosiale og kulturelle kodar. Vidare er også avgrensinga i forståinga av egne emosjonar eit sentralt moment samt at enkelte kan ha problem med verbalisering av musikalske emosjonar. Sistnemnde framstår som den største ”trusselen” knytt til verbale emosjonsrapportar (Zentner & Eerola 2009).

Det som gjer klubbsituasjonen så spesiell er at her kommuniserer vi blant anna emosjonar utan å bruke ord og omgrep, men gjennom rørsle og kroppsspråk. Dette er då noko som vanskeleg kan registrerast ved hjelp av slike modellar, og iallfall bli avspegla i etterkant ved hjelp av ein rapport frå individet som sjølv har vore i denne opplevinga. Det som kan skje i ei transeoppleving er nettopp at ein ikkje heile tida er medviten emosjonane sine og slik blir det raskt problematisk å kartlegge dette i ettertid. Men kva metodar kan fungere som supplement for å seie oss noko om desse

opplevingane? Ein kan konstruere ein klubbliknande situasjon og måle deltakarane sine fysiologiske responsar som Maria Witek (2009) har gjort i sitt forsøk som blir gjennomgått seinare. Eit eventuelt ankepunkt til dette er at det kan hemme deltakarane sine emosjonelle og fysiske utfaldingar. Å kombinere dette med Ben Malbon (1999) sin innfallsvinkel, som var å bli med klubbarane ut i tillegg til å intervju dei, trur eg kunne fungere høgst fruktbart. Slik får ein nærma seg fenomenet både gjennom objektiv måling i tillegg til observasjon og intervju. Dette vil kanskje også kunne seie oss noko meir om årsakane og effektane klubbing har.

Av den forskinga som er gjort knytt til emosjonar og musikk har hovudtyngda fokusert på vestleg kunstmusikk og musikk med teleologisk oppbygging (Witek 2009: 573). Populærmusikk og særskilt groovebasert musikk har blitt noko oversett. Difor er det viktig å ta med arbeidet til Maria Witek som har fokusert på nettopp groovebasert musikk og dei emosjonelle og fysiologiske responsane på dette. Ho har utført kvalitative intervju med tre groovebaserte musikkprodusentar og musikarar for å kartlegge dei subjektive kjenslemessige opplevingane/erfaringane i tillegg til eit eksperimentelt studie som måler dei fysiologiske responsane til 10 forsøksdeltakarar av denne type musikk (Witek 2009). Noko av dei subjektive erfaringane som vart uttrykt dreidde seg om den mentale tilstanden "*getting into the groove*" som Witek knytter opp til Danielsen (2006) sine tankar om "*moving together with music*". Vidare vart repetisjon dradd fram som den viktigaste ingrediensen både i sjølve groovestrukturane og for å kome i denne mentale tilstanden. Repetitiv groovebasert musikk blir her opplevd som sirkulær framfor statisk (ibid. 575). Resultatet frå undersøkinga som målte dei fysiologiske responsane til groovebasert musikk viser at lyttarane viste særleg aktivisering når dei kjente til og likte musikken og hadde ei personleg tilkyting til den. Opplevinga av spesifikke emosjonar, kjensler og kjenslemessige tilstandar såg ut til å vere avhenging av uttrykket til musikken og sjangertilhøyre. Witek oppdaga også at opptempo groovebasert musikk mest sannsynleg var nærare knytt til lyttarane si forståing av grooveomgrepet; og særleg ønsket om å røre seg og danse til musikken. Dette vart forøvrig ikkje målt i undersøkinga då lyttarane av teknologiske grunnar måtte vere stillesitjande (Witek 2009).

Nokre av effektane ved musikk ser ut til å vere kople til aktivisering³³ og forventning og Witek skriv:

The more a pattern is repeated the stronger our expectations towards similar patterns become and the more likely we are to successfully predict them. Popular music, and groove-based music in particular, might therefore seem a particularly suitable route to emotional stimulation through prediction, due to its repetitive structure. However, this hypothesis has not been empirically investigated (Witek 2009: 573).

I tilknytning til forskning på musikk og særskilt groovebasert musikk ser emosjonen *pleasure* ut til å bli hyppig nemnt. Anne Danielsen trekk til dømes fram dette som eit sentralt aspekt ved lyttinga til funk (2006).

GLEDE/NYTING (PLEASURE)

Glede er ein av hovudmotivatorane og årsakane til svært mykje av dei handlingane og aktivitetane vi utfører. Blant anna konkluderer Aristoteles med at meir enn noko anna her i livet søker menn og kvinner glede (Csikszentmihayi 1990: xi). Sjølv om dette er høgst komplekst og vi søker glede på ulike måtar, ser det iallfall ut til at glede også kan bli funne på klubbdansegolvet når ein lyttar og responderer til EDM. Når det kjem til ordet *pleasure* oversatt til norsk dukkar fleire synonym opp; mellom anna lyst, fryd, fornøyelse, nyting og ønskje. Mi forståing av ordet *pleasure* er vekselvis glede og nyting som eg overset det til i denne oppgåva.

Innanfor psykologien snakkar Sigmund Freud om lystprinsippet (*The Pleasure Principle*). Dette prinsippet dreiar seg om menneskjer sin tendens til å søkje etter glede og unngå smerte. Drivkrafta er *id*³⁴ som søkjer umiddelbar tilfredsstilling for alle behov, ønskjer og lyster. Lystprinsippet kjem særskilt til syne når det gjeld spebarn som er nærmast berre beståande av *id*. Dei veit ikkje på eit rasjonelt nivå kvifor dei ønskjer det dei gjere; dei veit berre at dei til dømes vil ha mat og at dei ønskjer dette i umiddelbar framtid. *Id*et vil ha det som kjennest godt akkurat her og no utan å vurdere realiteten av situasjonen. Ein annan som har jobba med problemstillinga glede knytt til spebarn er Daniel N. Stern. Ei aktuell tilnærming til

³³ Oversett frå det engelske ordet *arousal*. Ein kan også bruke orda opphissing eller vekking.

³⁴ *Id* er, saman med ego og super-ego, ein sentral del av Freud sin strukturelle modell av psyken vår (Freud 1923).

omgrepet glede/nyting som kan vere verdt å nemne er den han presenterer i kapitlet 'Joy and Satisfaction in Infancy' i boka *Pleasure Beyond the Pleasure Principle* (1990). Han skriv at "pleasure is the experience of a fall in internal excitement (consequent to a discharge of energy) and a return to a state of minimal internal activation (hereafter *activation* alone). I will call pleasure, conceptualized in this way, 'satisfaction'" (Stern 1990: 13). Med andre ord fører glede meg seg ei tilfredsstilling – ei tilfredsstilling fordi våre forventingar og ønskjer for visse situasjonar blir møtt. Glede/nyting er, slik eg ser det, ein av hovudårsakane og motiva til at klubbing føregår og handlar også om å gå inn i tilstandar som flyt, transe og tidløyse. Klubbing har ikkje noko utprega funksjon utover dette anna enn ein eventuell kvardagsterapeutisk verknad³⁵. Ein utfører denne aktiviteten nesten utelukkande basert på den gleda den tilbyr oss og som det vart påpeikt i kapittel 2 er klubbing ein fritidssyssele som stiller få krav til oss.

Det er naturleg å setje repetisjon i samanheng med emosjonen glede/nyting. Både EDM og klubb-dansen er høgst repetisjonsprega. Robert Fink (2005) skriv om repetisjon som noko som er sterkt relatert til vår vanlege kulturelle praksis og viser blant anna til Freud som snakkar om repetisjonstendensen vår som ein essensiell del av den menneskelege psykologi for å redusere spenning (2005: 5). Kort kan også Richard Middleton (1986/2006) nemnast: han problematiserer *pleasure* knytt til populærmusikk. Han hevdar at repetisjon er det mest brukbare aspektet av dei populærmusikalske syntaksane og er knytt saman med: "the dialectics of musical pleasure" (Middleton 1986/2006: 16).

Anne Danielsen, som eg har vist til ved fleire anledningar, er også ein sentral musikkvitar når det gjeld diskusjonen rundt repetisjon og nyting. Dette kan sjåast i samanheng med det som vart formulert i tredje kapittel om teleologisk formoppbygging kontra groovebasert musikk. Det er viktig å finne glede i repetisjonen for å vidare kunne nyte grooven og den tilhøyrande musikkopplevinga. Også noko av det ho ønskjer å formidle med forskingsarbeidet sitt om James Brown og Parliament sine funkgroovar er at den musikalske meininga kan bli funnen nettopp

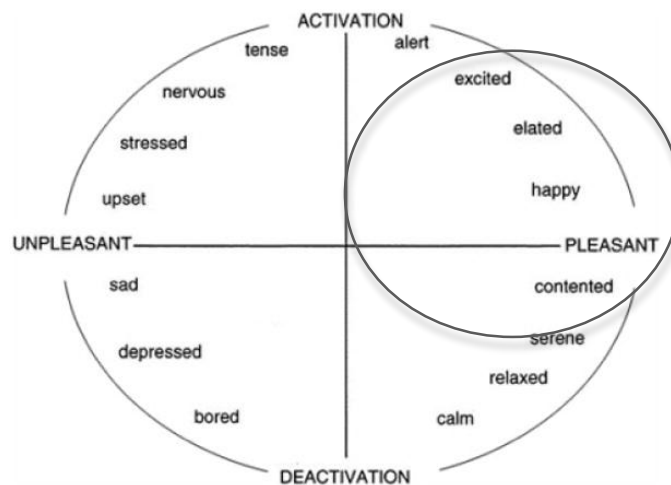
³⁵ Nokre brukar sjølvstapt også klubb-situasjonen som sjekkearena.

ved å vere tilstades her-og-no gjennom den repetitive musikken og slik oppleve glede/nyting (2006).

Nevrovitaren Daniel Levitin (2006) skriv korleis den nevrovitskaplege forskinga dei seinare åra har vist kor nært knytta hukommelsesystemet vårt er til det emosjonelle systemet. Musikk er ekstremt repetitivt samanlika med andre stimuli i kvardagen vår; repetisjon kan ha mange funksjonar og det er fleire konkurrerande hypotesar om kvifor musikk skapar repetitive arbeid (Huron 2006). For å linke dette opp til hukommelsen vår handlar musikalsk repetisjon som ein ufrivilleg form av bevisst memorering. David Huron hevdar det har positive kognitive effektar når vi klarer å forutseie strukturelle hendingar i musikken – det er nært knytt til repetisjon og strukturar vi raskt kan kjenne att. Maria Witek tek tak i denne teorien og foreslår vidare, som eg nemnte tidlegare at groovebasert musikk er, grunna sine repetitive – og av den grunn forventa – strukturar særskilt egna til å gje emosjonell stimulering (Witek 2009). Denne ytringa støttar eg meg til i tilknytning til mitt arbeid og tidløseaspektet. Den emosjonelle stimuleringa EDM gjev, som kjem til uttrykk i glede/nyting og ekstase, er vidare med på å påverke tidserfaringa vår. Blood og Zatorre (2001) påpeikar at evna musikk har til å framkalle slik sterk glede og musikken si antatte stimulering av endogene belønningssystem, forslår at sjølv om ikkje musikk er absolutt naudsynt for menneska si overleving, er det likevel av stor betydning for vår mentale og fysiske velferd. Det som tidlegare vart framlagt av biokjemiske reaksjonar har sterk tilknytning til emosjonen glede og generelt intenst positive affektive tilstandar.

James A. Russell, som eg kort presenterte i innleiingskapitlet, tilhøyrer den dimensjonale emosjonstilnærmingstradisjonen, og hans to-dimensjonale *circumplex model* har blitt nytta i mykje emosjonsforskning. Eg har sirkla rundt dei emosjonstilstandane som kan vere nyttig i defineringa av dei ein kan oppleve i klubbsituasjonen – her står blant anna glede særdeles sentralt. Styrken til denne modellen er gjennom ein enkel, men kraftfull måte vise organiseringa av ulike emosjonar og deira affektive vurdering og fysiologiske reaksjonar (Juslin & Sloboda 2001). Kritikken rettar seg mot at den viskar ut viktige psykologiske distinksjonar og derfor reduserer dei viktige aspekta som er ein del av emosjonsprosessane. Men knytt til mi problemstilling synest eg at det fungerer som eit enkelt og tydeleg supplement

til å få plassert kva som emosjonelt kan skje med oss i klubbsituasjonen. I figuren under (Russell 1980) har eg markert ein sirkel rundt det området som eg meiner klubbgjengarar oftast befinn seg i; ein stad som kan definerast som aktiv(ert) nytting. Eg meiner denne figuren gjer seg gjeldande sidan den markerer aktivitet og kor behageleg emosjonen kjennest. Den plasseringa eg har plassert klubbing i er ein stad mellom nokså aktivisert og med ein positiv og behagleg grunnkjensle.



Figur 4.1 Circumplex model of affect/emotion av Russell (1980).

Ein anna emosjon som gjer seg gjeldande her og som kan plasserast i slektskap med *elated* (oppørmt) og *excited* (entusiastisk) er ekstase/eufori.

EKSTASE / EUFORI

Når hjernen vår bombarderast av sterke inntrykk er det lett å kome i ein euforisk tilstand. Dette kan gjelde alt frå å score mål til å danse på nattklubb. For når hjernen vår blir overstimulert kjem den i eit sårbart stadie. I populærvitenskapsserien *Vår Aktive Hjerne*³⁶ ønskjer Henrik Fexeus å undersøkje dette fenomenet ved hjelp av lys, lyd og dans. For å gjere dette konstruerer han ein situasjon som kan likne på klubbsituasjonen; eit lokale med opent dansegolv, spesielle lyseffektar, røykmaskin, trommeorkester og brennande faklar. Ved hjelp av dette ønskjer Fexeus å overlesse hjernen til testdeltakarane med rytmar og lys, og sjå om han kan få dei til å tre inn i

³⁶ Original tittel: *Hjärnstorm*.

ein spesiell mental tilstand. Hjernen vår er nemleg særskilt ømfintleg på sterkt lys og rytmar, og ekstasen kan kome når den blir overlessa med dette.

Ordet ekstase er opphavleg gresk og tyder blant anna å bli rykka ut av seg sjølv. Ein tenkjer kanskje først på voodoo og liknande mystiske hendingar i samband med dette ordet, men ekstase førekjem i alle slags former; alt frå fotball, sex til frikyrkjesamlingar (Fexeus/Vår Aktive Hjerne 2010).

I følgje Store Medisinske Leksikon er ekstase ein sinnstilstand som er kjenneteikna ved ei sterk indre oppleving av å vere fylt av noko guddommeleg eller vere totalt hengiven til ei førestilling eller ein idé og samstundes ha redusert kontakt med omgjevnadane ved eit innsnevra medvit³⁷. Vidare vil ekstasen som regel vere forbunde med ei intens lukkekjensle og velvære, og den kan forekomme i visse religiøse samanhengar. Men også rusmiddel og fysiske og psykiske sjukdommar kan vere årsaken til dette fenomenet³⁸. Dersom ein ser på kva Store Norske Leksikon skriv, definerast ekstase som ei som regel religiøst prega medvitsending:

Oppmerksomheten er trukket tilbake fra utenverdenen, ofte i en slik grad at den «henrykte» er fullstendig ubevegelig og uvitende om hva som foregår omkring og til og med uten bevissthet om eget jeg, tid og rom. Ekstase er imidlertid ikke bare en bevissthetsinnsnevring, den oppleves samtidig som en bevissthetsutvidelse hvor vedkommende kan ha en ubeskrivelig følelse av å være ett med guddommen eller verdensaltet. Denne høyeste form for ekstase kalles *unio mystica* (mystisk forening). Andre ekstatiske tilstander kan være ledsaget av hallusinasjoner fra forskjellige sanseområder, ofte av stor skjønnhet og intensitet, slik at de fortøner seg som syner og åpenbaringer. Ekstatiske tilstander kan forekomme ved epilepsi, eller frembringes ved ulike former for selvsuggesjon, askese, dans, musikk og narkotiske midler, men har også til alle tider inngått som ledd i den religiøse opplevelsen³⁹.

Ei innvending eg vil kome med mot denne defineringa er at ekstasen her blir framstilt som noko som er sterkt forankra i noko religiøst. Dette er sjølv sagt ofte tilfellet, men ikkje alltid. Det er til dømes nyttig å kombinere dette fenomenet med ei nevrokjemisk vinkling som eg forsøkte å gjere ved å vise til dei ulike biokjemiske reaksjonane musikk og dans kan ha på oss.

³⁷ Kjelde: Store Medisinske Leksikon, *Ekstase* http://snl.no/.sml_artikkel/ekstase [lesedato: 14.12.10]

³⁸ Kjelde: Store Medisinske Leksikon, *Ekstase* http://snl.no/.sml_artikkel/ekstase [lesedato: 14.12.10]

³⁹ Kjelde: Store Norske Leksikon, *Ekstase* <http://snl.no/ekstase> [lesedato: 14.12.10]

Fenomenet ekstase er ikkje studert i detalj nettopp fordi det er eit vanskeleg studieobjekt, men nokre fellesnemnarar finnast det likevel. Blant anna ei sterk lukkekjennele, tida står stille og at ein opplever eit slags åndeleg nærver som ikkje treng å vere av religiøs karakter (Fexeus/Vår Aktive Hjerne 2010). Ein av grunnane til at det ikkje er eit heilt enkelt studieobjekt er fordi ekstase er noko uvanleg og det er i tillegg ein situasjon/oppleving som ikkje er så lett å fange i ein lab (ibid.).

Ein av dei som Henrix Fexeus intervjuar er Georgina Danet som er yoga- og tantrainstruktør. Ho hevdar at ein som er i ekstase er bortanfor sinnet; om ein tenkjer, er ein ikkje i ekstase. Dette er ein variant av den same forståinga som flytomgrepet representerer. Det same med Judith Becker som illustrerer transe med korleis det indre språket vårt opphøyrer. Også Anne Danielsen sine utsagn knytt til å vere *i* grooven kan relaterast til dette; byrjar ein å vurdere og gjere seg opp tankar knytt til musikken, er ein ikkje lengre *i* grooven, men står utanfor (Danielsen 2006).

Den svenske nevrologen Fredrik Ullén har forska på korleis musikk og blant anna ekstatiske tilstandar brukast i ulike fora og korleis det ser ut til å vere ei sentral kjelde til samhald. Han påpeikar at musikk er ein vanleg reiskap i ulike folkeslag og kulturar til å kome inn i ekstase – og ofte gjeld dette musikk i gruppe(r). Dette opplevast som styrkande på gruppetilhøyet. Vidare blir vår oppleving av eg'et – eller sjølvet – svekka og ein smeltar saman. Dette kan i stor grad samanliknast med den tidlegare nemnte overgangen frå individualitet til kollektivitet som kan skje med oss i ei klubboppleving. Ullén trekk også fram flyt som ein tilstand som har tydelege fellestrekk med ekstasen. Han skildrar dette som djup konsentrasjon samstundes som ein ikkje iakttar seg sjølv utanfrå; ein smeltar saman med det ein gjere, kjenner seg tilfreds og får gjerne ei endra tidsoppfatning. Ein av nøklane til det som kallast flyt er at ein utfører noko krevjande, men likevel klarer det. Ein er totalt *i* opplevinga.

Som eg påpeika i innleiingskapitlet har eg ikkje utført noko empirisk undersøking og vel difor å bruke reaksjonane frå testdeltakarane til Fexeus. Det er vanskeleg å vite om ein får eit valid og påliteleg resultat av eit slikt forsøk og om det i det heile teke er mogleg å få ei autentisk oppleving når det er kamera til stades og testdeltakarane har fått tydelege instruksar, men det er likevel interessant å ta med deira ytringar rundt

hendinga. Dersom eg skulle ha konstruert ein liknande situasjon og brukt EDM som utgangspunkt, hadde eg rekna med å få fleire av dei tilsvarande responsane.

Før den om lag timeslange dansehendinga fikk testdeltakarane ei innføring i og informasjon om transe og ekstase. Dette blir gjort fordi Fexeus trur dette vil opne for denne opplevinga. Eg anser dette som noko problematisk då deltakarane kan bli for analytiske med for mykje informasjon og føringar lagt; det er mogleg at eit betre utgangspunkt er mindre informasjon for å gjere hendinga meir spontan. Men samstundes må ein rette blikket deira mot det som skal undersøkast og gjere dei oppmerksame på fenomenet for å sikre seg relevante resultat. Som to av testdeltakarane seier, blir ein nok lettare påverka av informasjonen dei fekk først, men samstundes hadde dei ikkje trudd dei skulle kome i denne tilstanden.

Ein ung kvinneleg testdeltakar snakkar om at når ho hadde funne ”si” rytme og vent seg til den, sleppte ho seg meir laus og kørde sitt løp. Ho reflekterte ikkje over kva ho gjorde eller om nokon såg på ho. Ein anna av deltakarane påpeikar at i byrjinga er ein fiksert på kroppen og tenkjer på rørslene, men så forsvinn det meir og meir – etter kvart kjennest det befriande. Ein blir i éit med trommene som berre sit i kroppen. Vidare fortel ein tredje deltakar Fexeus snakkar med at han flaut inn og ut av det; dess lengre tid det tok utan at han kolliderte med nokon, dess meir flaut han bort. Avslutningsvis kan eg nemne ein siste reaksjon frå eitt av intervjuobjekta som seier at det opplevdast som ein lang prosess der ein gradvis slepp kontrollen. Ulike ytre stimuli er naudsynt og gjer at ein lettare slepp taket. I tillegg er musikken ein stor del av nærveret (Fexeus/Vår Aktive Hjerne 2010).

Det er i tilknytning til dette aktuelt å nemne kort Friedrich Nietzsche (1844-1900) og korleis han har tematisert motsetninga mellom distanse og deltaking i erkjenninga ved hjelp av musikk. Han har gjort dette ved å sjå på spennet mellom det *apollinske* og det *dionysiske* (Kjerschow 1993). Det apollinske skildrar ei kosmisk urkraft og er eit uttrykk for måtehald, biletskapande krefter, og det individuerande prinsipp i tilveret

som skapar avgrensingar og målestokkar⁴⁰. I motsetnad til dette står det dionysiske som overskrider grensene, øydeleggjer ei kvar form og er full av vill livsbegeistring⁴¹. Kjerschow skriv: “jo mer subjektet går opp i objektet, jo større mulighet er det for en erkjennelse ’innenfra’, en ’inderlig’ erkjennelse, – inntil subjektet forlater seg selv i en ekstase og mister bevisstheten om at det selv er noe annet enn det det går opp i” (ibid. 68). Erkjenningmoglegheita vil altså forsvinne dersom subjekt-objekt-forholdet forsvinn fordi subjektet går for mykje opp i objektet. I forhold til klubb-situasjonen vil dette dreie seg om at individa vil gå så sterkt inn i opplevinga at den rasjonelle og analyserande tenkinga rundt situasjonen vil endre seg i lag med medvitsstadiet.

Kjerschow si lesing av Nietzsche viser at det livgjevande ved det dionysiske ligg i at det knyter individet nærare til kjelda; individet og heilheita blir foreint idet dei individualiserande medvitsbarrierene svekkast eller fjernast og dette kan opne for ei forførande fellesskapsoppleving (ibid. 69). Overført til å gjelde klubbopplevinga er individet klubbarane og kjelda sjølve tidløysetilstanden der ei forførande fellesskapsoppleving er høgst reell; individa blir gjennom musikken og dansen ein kollektiv heilskap. Vidare blir det av Kjerschow påpeikt at ei slik oppleving sin yttarste konsekvens er at mennesket taper seg sjølv i dét det fortaper seg i det forførande musikalske samvær med sitt dionysiske opphav: ”musikken byr på liv og nærhet, men truer med å oppsluke den som lytter” (ibid. 69).

4.4 Endra medvitstilstandar knytt til musikk.

Endra medvitstilstandar⁴² kan inntreffe ved hjelp av musikk og særskilt i sterke opplevingar med musikk. Ein av desse endra medvitsstilstandane er transe⁴³ som ifølgje Judith Becker er “[...] a bodily event characterized by strong emotion, intense focus, the loss of the strong sense of self, usually enveloped by amnesia and a cessation of the inner language” (Becker 2004: 43). Ein mistar si sterke kjensle av sjølvet, av egoet og ein kan kjenne seg i éit med musikken. I tillegg mister ein kjensla av at tida passerer (ibid. 25). Transe setjast ofte i samanheng med religiøse

⁴⁰Kjelde: Store Norske Leksikon *Appolinsk* www.snl.no/appolinsk/filosofi [lesedato: 13.04.11]

⁴¹Kjelde: Store Norske Leksikon *Dionysisk*, http://snl.no/dionysisk/full_av_livsbegeistring, og *Apollinsk* www.snl.no/appolinsk/filosofi [lesedato: 13.04.11]

⁴²Oversett frå den engelske omgrepet *altered state of consciousness*.

⁴³Jf. Med kapittel 1, s. 12.

opplevingar, men ein kan også gå inn i sekulære transetilstandar. Når ein byrjar å vurdere eller skildre opplevinga, påpeikar Becker, at ein ikkje lenger er i den tilstanden. Det same nemner Anne Danielsen om å vere i grooven. For ho er grooven truverdig og vellukka dersom deltakarane kan gå inn i den og vere der i ei lengre stund og heller ikkje vil analysere eller tenkje noko spesifikt om den, men berre vere tilstades (Danielsen 2006).

Abraham Maslow, ein av grunnleggjarane av humanistisk filosofi, snakkar om ei beslekta oppleving, nemleg *peak experience* (Maslow 1964). Dette står i tilknytning til sjølvrealisering, det høgaste nivået i Maslow sin kjende behovspyramide. Han ba folk om å skildre den beste opplevinga i livet deira og fann blant anna ut at nokre av felleskarakteristikkane var:

Total attention on the object in question, complete absorption, disorientation in time and space, transcendence of ego, and identification or even fusion of the perceiver and the perceived. Peak experience is good and desirable, there is a complete loss of fear, anxiety, inhibition, defence and control (Gabrielsson 2001: 431).

Dette har mykje til felles med skildringa av *flytomgrepet*⁴⁴ til Csikszentmihalyi, definisjonen av ekstase i tillegg til det Judith Becker fokuserer på: musikk og transeopplevingar. Flyt dreiar seg om å vere så involvert i noko at ein mistar kjensla av sjølvet. Dette som ein er involvert i kan vere alt frå musikklytting, musikkspeling, dansing, maling, strikking til å utføre ein operasjon. Når ein er i denne tilstanden ser det ut til vere det einaste som betyr noko og opplevinga er gjerne så fornøyeleg at ein gjer det ”berre for å gjere det” (Csikszentmihalyi 1990). Det som skjer når eit menneske er fullt oppslukt av ein aktivitet er at det ikkje er meir merksemd igjen til å tillate personen til å tenke på fortida, framtida eller andre midlertidig irrelevante stimuli (ibid.).

Grunngjevinga for mi fokusering på flytomgrepet er fordi tidserfaringa ein gjere seg her blir trekt fram som ein vesentleg del av opplevinga. Ein av dei mest vanlege skildringane av det å vere i flyterfaringa er nemleg at tida ikkje lenger ser ut til å passere slik den vanlegvis gjere. Dette er, som eg argumenterer for i kapittel 3, fordi fenomenet ikkje har noko faktisk relasjon til den objektive, klokkestyrte tida, men

⁴⁴ Jf. Kapittel 1, s. 13.

høyres til ei meir subjektiv og erfaringsbasert tidoppleving. I tillegg blir det som med transe i flyopplevinga fokusert på eit tap av sjølvmedvitet vårt. Eit tap av sjølvmedvitet betyr ikkje eit tap av sjølvvet og ikkje eit tap av medvitet, men heller eit tap av medvitet vårt *om sjølvvet*: "loss of self-consciousness can lead to self-transcendence, to a feeling that the boundaries of our being have been pushed forward" (Csikszentmihalyi 1990: 64).

Denne teorien er, slik eg ser det, fullt mogleg å setje i samanheng med det som skjer i klubb situasjonen. Ein situasjon som er merka av eit totalt engasjement i musikken og dansen, vil gje lite rom for at andre perspektiv vil stele merksemda. Følgjande sitat er ei skildring av flytomgrepet, men gjengjev på fleire måtar vesentlege aspekt ved klubbopplevinga:

They concentrate their attention on a limited stimulus field, forget personal problems, lose their sense of time and of themselves, feel competent and in control, and have a sense of harmony and union with their surroundings... some people emphasize the movement of their bodies; others try to maximize emotional communication; still others respond to the social dimensions of the activity (Csikszentmihalyi 1975: 182-3).

I kor stor grad eit individ blir ført inn i ei tilstand prega av eit endra medvit varierer og tilnærmingane til desse fenomen har vore fleire og med ditto mange namn. I forståinga av fenomen og tilstandar som transe og flyt er ein svært sentral bestanddel sjølvvet og vår oppfatting av *eget*.

SJØLVET OG KROPPEN

Ei utgreiing av sjølvvet og medvitet vårt er naudsynt i tilknytning til temaet endra medvitsstadier. Det må understrekast at sjølvvet og medvitet er omfattande og avanserte områder som eg ikkje får gått ordentleg i djupna av, men det blir i det følgjande presentert det eg anser som det viktigaste knytt til mi problemstilling.

"To be human, indeed to be living, is always to be in a situation, a context, a world" (Valera, Thompson & Rosch 1991: 59) og denne konstante konteksten vi lever i er med på å forme oppfattinga av sjølvvet vårt. Forståinga av kva sjølvvet er varierer etter kva litteratur og fagdisiplin ein oppsøker, men eit fellestrekk er at sjølvvet refererer til

individet sine opplevingar og eigenskapar (Steen 2007). Sjølvet vårt og sjølvmedvitet vår blir påverka og endra når vi er i transeliknande tilstandar. Judith Becker stiller til dømes spørsmåla: kven er vi når vi lyttar til musikk og kven er vi når vi transar (Becker 2002: 87)? Vidare skriv ho at “a transformed ’self’ is both a hallmark of trance and a phenomenon frequently associated with musical performance” (ibid.).

Antonio Damasio (2000) påpeikar den innlysende observasjonen vi gjer når vi møter eit menneskje; vi ser eit menneskje og tenkjer at vedkommande har ein kropp med eit tilhøyrande sinn - alle vi møter har dette. ”A mind is so closely shaped by the body and destined to serve it that only one mind could possibly arise in it. No body, never mind. For any body, never more than one mind” (Damasio 2000: 143). Samstundes som han presenterer denne observasjonen, fortel han at vi har fleire typar medvit og sjølv i denne kroppen og sinnet. Damasio deler først medvitet vårt inn i to kategoriar; kjernemedvit og det autobiografiske medvitet. Desse to medvitstypane korresponderer til to typar sjølv; kjernesjølvet og det autobiografiske sjølvet som vi kan sjå i figuren nedanfor (ibid.).

DET AUTOBIOGRAFISKE SJØLVET: Dette sjølvet er basert på den autobiografiske hukommelsen av individuelle opplevingar av fortida og av den forventta framtida. Dei uforanderlege aspekta av eit individ sin biografi formar basisen for det autobiografiske minnet. Den autobiografiske hukommelsen veks kontinuerleg med livserfaringar, men kan delvis bli omforma til å reflektere nye opplevingar. Ulike hukommelsessett som skildrar identitet og person kan bli reaktivert som nervemønster og laga eksplisitt som bilete når det trengst. Kvart reaktiverte minne opererer som ”noko-som-er-kjent” og genererer sin eigen puls av kjernemedvitet. Resultatet er det autobiografiske sjølvet som vi er medvitne.

KJERNESJØLVET: Kjernesjølvet tilhøyrer det annengrads ikkje-verbale oppgjeret som oppstår når eit objekt modifierer protosjølvet. Kjernesjølvet kan bli trigga av alle slags objekt. Mekanismen av kjernesjølvet sin produksjon gjennomgår minimale endringar gjennom livet. Vi er medvitne kjernesjølvet.

MEDVITET

PROTOSJØLVET: Protosjølvet er ei samankopla og midlertidig samstemt samling av nervemønster som representerer organismen sin tilstand, augeblink for augeblink, på mangfaldige plan i hjernen. Vi er *ikkje* medvitne protosjølvet.

Figur 4.2: Damasio sine ulike typar sjølv (Damasio 2000: 174), eiga oversetjing.

Dersom det kort skal dvelast ved kjernemedvitet meiner Damasio at dette gjev organismen ei kjensle av sjølvet for éit augenblink; no, og for éin plass: her (ibid.: 16). Så omfanget av kjernemedvitet er det eg i stor grad har fokusert på i oppgåva,

nemlig her-og-no. Den kastar ikkje lys over framtida og den einaste fortida den vagt lar oss få eit innblikk i, er det som nettopp har skjedd. Det er eit enkelt og biologisk fenomen som berre har eit enkelt organiseringsnivå. Vidare har vi dei meir komplekse medvitstypene som Damasio skildrar som utvida medvit og her er det mange nivå og grader. Desse nivåa og gradene inkluderer blant anna tankar om vår eigen identitet, person og plasserer personen på ein plass i ei individuell historisk tid – fullt klar over den levde fortida, den forventade framtida og vel vitande om verda rundt ein (ibid.). Denne måten å tenke om medvitet på, kan knytast opp til Augustin sine tankar om korleis vi organiserer tida vår og vidare til korleis hukommelsen vår fungerer.

Damasio foreslår også ei kjensle av sjølvvet som har ein førmedviten biologisk presens, *protosjølvvet*: "the proto-self is a coherent collection of neural patterns which map, moment by moment, the state of the physical structure of the organism in its many dimensions" (Damasio 2000: 154). Språket er ikkje ein del av dette sjølvvet. Vi er ikkje medvitne det, og har heller ikkje noko makt over persepsjon eller kunnskap. Ein måte å vite at du har eit medvit er gjennom kunnskap; du veit at du veit. Denne kjensla av å vite står sentralt i *eg*'et. I klubbsituasjonen og ein transelikhende tilstand vil ikkje dette framstå som det mest avgjerande trekket ved medvitet vårt. Det dreiar seg meir om det eg har diskuterte tidlegare: å intuitivt sanse og ta inn det som er rundt oss akkurat her-og-no og ikkje reflektere, vurdere og analysere all den informasjonen ein får.

Eit sentralt kjenneteikn på at vi er sjølvbevisste er vår indre dialog. Store deler av dagen fører vi ei indre samtale med oss sjølve med evalueringar og analyser av det som hender rundt oss i tillegg til det vi sjølv gjere og tenkjer. Når ein trer inn i ein tilstand prega av endra sjølvmedvit stoppar denne indre dialogen (Becker 2004). Sjølvvet, kroppen og vår indre dialog markerer eit skilje mellom oss og konteksten vi befinn oss i. Men når vi er i ein endra medvitsstilstand kan skiljet mellom oss sjølve og omgjevnadane våre bli mykje meir diffuse. Dette antar eg kan vere ein av grunnane til at vår indre dialog stoppar. Eit anna vesentleg poeng er at ein mangel på indre språk fører med seg at sjansen for rasjonalisering minkar betrakteleg. Når ei oppleving blir verbalisert og på den måten transportert frå eit perspektiv til eit anna er det ein stor risiko for rasjonalisering. I vårt indre språk er det mykje bruk av symbolisering, men dersom vi ikkje kan symbolisere, kan vi heller ikkje formulere

kven vi er. På denne måten forsvinn det såkalla ”autobiografiske sjølv” (Vickhoff 2009).

Eit anna spørsmål som er interessant å inkludere i dette perspektivet er kroppen si rolle knytt til sjølv. Kva skjer med kroppen vår når vi er i ein transestilstand? Har vi ulike former for sjølv med tilhøyrande kroppar? Nokre alternativ knytt til dette og ein slags utvida variant av den figuren Damasio presenterer kan vere:

- Eit sjølv, ein kropp.
- Ulike sett med sjølv til å vere i *éin* kropp.
- Ulike sett med sjølv og tilhøyrande ulike kroppar.
- Ikkje noko sjølv, berre *éin* kropp.

Becker understrekar kroppen si rolle i ei transeoppleving fordi det ikkje berre er sinnet vårt som er deltakande – kroppen er med på å styrke og framkalle dette (Becker 2004). Det kan skildrast både som ei *ut-av-kroppen*oppleving samstundes som at ein kjenner seg i éit med kroppen. “Trancers are always active and often dance – a response in part because of their deep emotionality” (ibid. 1). Dette er også synleg på klubbdansegolv. Kroppen fungerer som eit verktøy til å uttrykke emosjonane musikken vekker i oss og på denne måten blir kroppsrørslene den tydelegaste måten å sjå våre responsar til musikken. Som tidlegare nemnt er desse emosjonane i hovudsak glede, ekstase og andre emosjonar som slektar og kransar rundt dei. Desse emosjonane blir skapt i sambandet mellom dei gode groovane og gleda av å røre seg. Både transarar og deep listeners opplever ein sterk emosjonell reaksjon til musikklytting og nokre av desse reaksjonane kan sjåast i form av dans;

Both trancing and deep listening are physical, bodily processes, involving neural stimulation of specific brain areas that result in outward, visible physical reactions. [...] Deep listening and trancing, as processes, are simultaneously physical *and* psychological, somatic *and* cognitive (Becker 2004: 29).

Ved eit midlertidig ”tap” av individualitet er det lettare å gå inn i ein kollektiv tilstand eller rørsle. Det kan også gje ”changed perception of space and time” (Vickhoff 2008: 197).

Relevant å nemne i denne samanheng er Ben Malbon sitt arbeid med klubbarar og klubbopplevinga som eg var inne på i kapittel 2. Ein av grunnane til å danse er, ifølge Malbon, at ein kan gløyme enkelte aspekt ved sin eigen identitet, å uttrykke glede og å finne avslapping: ”dancing fuses notion of ’inside’ (emotions) and ’outside’ (motions) as the internal becomes externalised, and the external becomes internalised” (Butler sitert i Malbon 1999: 91). Dette ønskjer eg å setje i samanheng med Damasio sine tankar om medvitet vårt og at vi kanskje befinn oss mest i kjernemedvitet i ei klubboppleving. Det kan forklare kvifor vi gløymer visse aspekt ved identiteten vår fordi dette er knytt til det autobiografiske sjølvet vårt.

Det eg skildrar som tidløyse kallar også Malbon *now-ness*. ”During the experience, the presence of music, and especially of rhythm, powerfully impacts upon the clubbers’ notions of time as well as their experience of spaces. While the music is playing, the notion of linear time passing can seem to have changed. [...] the pleasures of the present may temporarily obliterate the concerns of life before, beyond and outside the clubbing experience” (ibid. 102). Dette kan jamførast med dei filosofiske tankane og dei beslekta tidløyseomgrepa presentert i kapittel 3.

Der eg skriv om tilstandar prega av tidløyse, skildrar Malbon dei endra tilstandane som kan opptre i klubbsituasjonen som *oseaniske* og *ekstatiske*⁴⁵ opplevingar. Han føreslår at opplevinga av klubbfolkemengda kan gje ein behageleg kjensle av ’*in-betweenness*’ eller *extasis* fordi dei i folkemengda er i ein stadig straum mellom medvit og kjensla av at deira eigne identitetar på den eine sida, og identifikasjonen og tilhøyret som er oppnåeleg gjennom folkemengda på den andre sida (Malbon 1999: 71). Den oseaniske opplevinga er eit omgrep Malbon hentar frå Freud, og det er nyttig å vise til eit sitat av Marghanita Laski for å vise kor likt opp til transe, flyt og tidløyseomgrepet dette ligg:

Oceanic experience might involve feelings of loss (of self, of time, of place, of limitations); feelings of gain (of unity, of ’everythingness’, of oneness, of an ideal place, of release); and feelings of ’quasi-physicality’ – of some form of discontinuity between the physical and emotional experience of one’s own body and surroundings (Laski sitert i Malbon 1999: 107).

⁴⁵ Slik eg forstår det knyter Malbon det narkotiske stoffet Ecstasy opp til det han kallar den estatiske opplevinga. Som eg nemnte innleiingsvis i avhandlinga vil eg ikkje fokusere på korleis inntaket av narkotika påverkar sansane og opplevingane våre knytt til klubbsituasjonen.

Malbon påpeikar også i lag med fleire av sine kjelder at musikken ikkje er nok til å trigge slike endra medvitsstadier. Som eg også argumenterer for, viser Malbon til dansen og konteksten av den dansande mengda og høge musikken som sentrale faktorar. Det som imidlertid Malbon sitt arbeid ikkje går særleg djupt inn i er desse musikalske sidene ved klubbing; han understrekar viktigheita av musikken, men ikkje kva spesifikt ved musikken som kan føre oss inn i ei oseanisk eller ekstatisk oppleving.

TIDLØYSE

Sjølv om både transe, flyt og dei andre beslekta nemnarane er dekkande for mykje av det som skjer i klubbsituasjonen, meiner eg at det er nokre aspekt som ikkje blir nemnt. Eit svært sentralt aspekt er nemleg musikken og kvaliteten på musikken. Ein må finne musikken behageleg og synest at grooven er god. Ein naturleg måte å ville respondere til dette på er ved å røre seg og danse til musikken – og ha eit ønske om å vere i dette over lengre tid. Konteksten er også eit aspekt som må framhevast; den vil hjelpe oss å kome i denne tilstanden. Som tidlegare nemnt er klubben ofte mørk, utan spegel til å gjere oss utilpass, ingen klokker til å gjere oss tidsmedvitne og musikken er høg og med god lyd kvalitet. Dette gjer at musikken står i fokus og ein kan verkeleg kjenne musikken på kroppen. Å vere i tidløyse ser eg på som ein slags kombinasjon av vere tilstades, men samstundes fjerne seg frå situasjonen.

Noko både transe, flyt og tidløyse har til felles er å vere totalt og altopplukt i noet og på den måten ikkje ha særleg rom for andre tankar og kjensler. Slik vil ein ikkje tenke over personlege minner frå fortida, forventingar og håp for framtida eller andre tankar som kan forstyrre. Det er å vere tilstades her-og-no som betyr noko i lag med musikken og dansen. Dersom ein ser på EDM på denne måten kan det karakteriserast som ein type kvar dagsterapi for dei som likar å klubbe. For det er avgjerande at ein likar musikken og vel å oppsøke den situasjonen den blir spelt i. Danielsen seier at til dømes endelause repetisjonar, som EDM er kjenneteikna av, mest sannsynleg vil bidra til at vi trer inn i ein tilstand der vi ikkje merkar oss den passerande tida. Men dette vil eventuelt berre skje i spesifikke situasjonar fordi effekta av repetisjon er like

mykje avhengig av den sosiale som den musikalske konteksten (Danielsen 2006: 157).

Som eg skreiv innleiingsvis i introduksjonskapitlet er det naudsynt å understreke at det ikkje er alle som opplever dette like sterkt. Nokon kan føle at dei er i tidløyse over lengre tid medan andre har meir augneblink eller høgdepunkt med ei slik oppleving. Fleire kjenner nok ikkje på denne opplevinga i det heile teke, men berre kosar seg med sin kroppslege respons til musikken. Eg ser også på klubbing og tidløysetilstanden som noko fleire klubbarar oppsøker fordi det innehar terapeutiske verknadar. Det verkar stressreducerande og som ein pause frå ein hektisk kvardag som er sterkt knytt til klokka og *tidsklemma*. Klubb situasjonen er ein tilpassa stad for å kjenne glede og nyting i noe gjennom musikk og kroppsleg respons. Dette framstår ikkje som ei kvardagsflukt, men som sjølvrekreasjon der ein kan ta eit kort avbrekk frå omgjevnadane våre og oss sjølve.

Det blir frigjort fleire hormon og neurotransmittarar i kroppen vår når vi responderer til musikk, og desse biokjemiske reaksjonane underbyggjer poenget om klubb situasjonen som stressreducerande. Eit anna aspekt som framstår som særskilt sentralt og absolutt naudsynt i tidløyse, er musikken og den tilhøyrande kvaliteten. EDM består av fleire kjenneteikn som ser ut til å påverke tidsperspektivet vårt og desse kjenneteikna vil eg gjennomgå i det påfølgjande kapitlet.

Kapittel 5: Musikken

5.1 Musikkanalyse

Gjennom musikkanalyse av dei tre låtane *Tik Tok (Soul-O-Matic Original Mix)* (2005) av Bionik Phunk, Spencer & Hill sin *Housebeat (Original Mix)* (2008) og *Celsius* (2002) av Swayzak vil eg i følgjande kapittel forsøkje å vise dei musikalske elementa som i størst grad ser ut til å påverke tidsopplevinga vår når det gjeld EDM. Analysen av sistnemnde låt vil hovudsakleg fungere mest til å vise utvikling i EDM, medan dei to første vil eksemplifisere både utvikling, form, grooveoppbygging og bruk av tekst og vokal i EDM. Eg vil knyte dette opp mot det tidlegare framlagte teorimaterialet som omhandlar tidsmedvit i avhandlinga. Musikken kan på mange måtar vere styrande for tidsopplevinga vår, men kombinasjonen musikk, kroppsleg respons til musikk og dei kontekstuelle elementa kan vere med på å setje lyttarane av EDM inn i ein situasjon der dei er meir mottakelege for å oppleve at tida endrar seg. Innleiingsvis vil det foreligge ei utgreiing eit grunnleggande rytmemønster som ofte brukast i denne type musikk: *the “poumtchak”⁴⁶ pattern* (Zeiner-Henriksen 2010b). Dette er eit eksempel på ein *basic beat*. Deretter vil eg gradvis utvide perspektivet mitt og sjå på både utvikling i EDM-låtar og det dominerande formidealet – som eg tidlegare har nemnt står i motsetnad til det dominerande idealet innanfor vestleg kunstmusikk og mykje populærmusikk. Vidare vil eg ta for meg oppbygginga av EDM-groovar og melodistrukturar i denne musikken. Det er også sentralt å knyte dette opp mot musikalsk forventning i forhold til akkordbruk i denne type musikk i tillegg til tempo, taktart og bruk av vokal og tekst.

THE BASIC BEAT / ”POUMTCHAK”

An electronic dance music production might follow many paths. Its starting point or creative origin could be a bassline, a particular synthesizer sound, a drum loop, a melodic theme, or even a vocal phrase. However, literature on dance music production and remixing most often begins with the drums and basic processes involve selecting a time signature, setting a tempo, and choosing what Erik Hawkins in his introduction to remixing calls the ‘basic beat’ (Zeiner-Henriksen 2010b: 87).

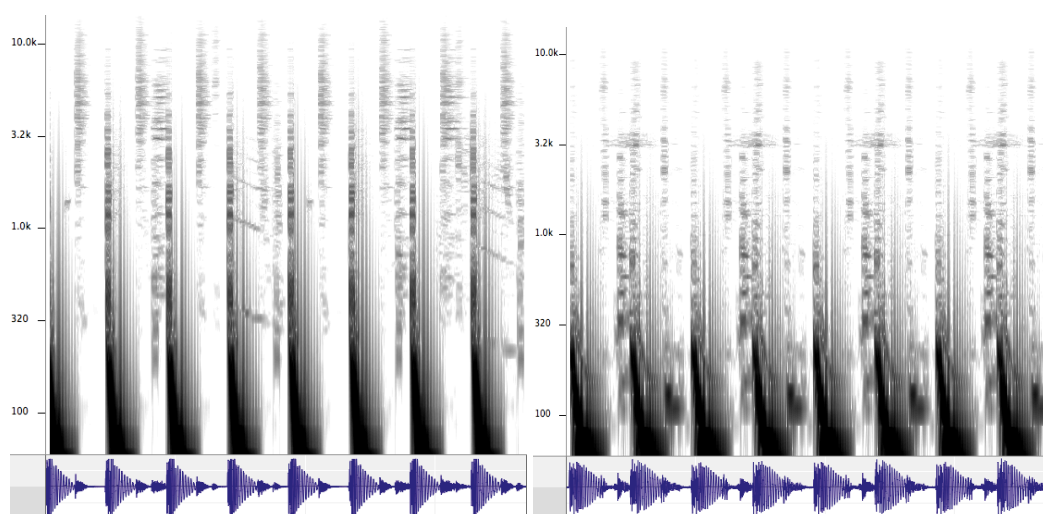
⁴⁶ Dette er eit ord Zeiner-Henriksen innfører i si avhandling som omhandlar samsvaret mellom rytme, lyd og rørsle i EDM (2010b). Det er ennå ikkje eit etablert ord innan populærmusikkforskninga og EDM-kulturen.

Dei fleste EDM-spor byrjar ofte utelukkande med eit trommemønster som består av basstromme og hi-hat i tillegg til skarptromme. Dette heilt grunnleggjande trommemønsteret dannar ein rytmisk grunnstruktur i musikken. *Poumet* står for basstromma og *tchaket* for hi-haten og “a straightforward ‘four-to-the-floor’ bass drum pattern and a hi-hat attack on every upbeat supplies a perfectly adequate starting point for any further variation, and this combination is in fact found in innumerable electronic dance music tracks” (Zeiner-Henriksen 2010b: 87-88). Nedanfor viser figuren ein noterepresentasjon av dette mønsteret:



Figur 5.1: Noterepresentasjon av the poumtchak pattern (Zeiner-Henriksen 2010b: 89).

Ein annan måte å visualisere denne figuren på er gjennom sonogram⁴⁷. Det blir her vist kva frekvensområder som er i bruk og på denne måten tydeleggjerast den repeterande strukturen godt:



Figur 5.2: Til venstre: sonogramframstilling av Housebeat (Original Mix) – Spencer & Hill, 0:00 – ca 0:04. Til høgre: sonogramframstilling av Tik Tok (Soul-O-Matic’s Original Mix) – Bionik Phunk, ca 0:15 – 0:19.

Dette er ikkje ”reine” poumtchak-figurar, men inneheld også nokre andre lydar og instrument som er med på å tilføre dynamikk og andre fokuspunkt. Det visast også gjennom desse sonogramma at basstromma tar særleg stor plass i lydbiletet; den er eit

⁴⁷ Korleis ein les eit sonogram står det om innleiingsvis i kapittel 1 under teori og metode.

sentralt fokuspunkt for dansarar i ein klubbsituasjon. Blant anna har Van Dyck et al. forska på den dynamiske verknaden basstromma har på eit dansande publikum (2010). Resultatet viste at basstromma og dynamiske endringar i den har ei vesentleg effekt på rørsleintensiteten vår når vi dansar. Dei konkluderer også med at den auka bruken av basstrommer i dagens danse- og populærmusikk ikkje berre fungerer som eit stilistisk element, men har positive effektar på dansarane sine rørsler.

I figur 5.2 ovanfor er kvart anslag heilt identisk for både basstromma, skarptromma, hi-haten og dei andre instrumenta og lydane som er delaktige i grooven. Når det eksisterer ein slik musikalsk stabilitet, gjev det dansarane eit stødig rammeverk å danse til. Når ein kan stole på beaten og oppleve den som regelmessig påverkar dette tidsperspektivet; det gjer ein betre i stand til å sleppe seg laus og røre seg til musikken. Tidsaspektet kan slik bli lettare nedprioritert. Noko av det som gjer musikkopplevinga dynamisk er denne forutsigbare beaten sameint med det uforutsigbare: nye element som vekselvis blir tilført, endra og fjerna. Grooven blir med andre ord ikkje forutsigbar og repeterande på ein kjedeleg måte – ein ventar ikkje berre på at det er noko anna som skal dukke opp, men vi kan halde oss inne i grooven og utforske den. Eller for å seie det med Anne Danielsen sine ord: “når den repetitive formen fungerer, når selve det *at* det repeteres, ikke er i fokus, men snarere *hvordan* det gjeres, konsentreres oppmerksomheten om det som allerede er i gang, ikke om det som muligens kommer. Den repetitive formen gjør at fokus går innover i grooven” (Anne Danielsen 2002: 139). Til dømes er the basic beat eller eit pountchak-mønster med på å gje danselåtane stabilitet - eit trygt og stødig rammeverk. I tillegg vil dei vere ekstra stødige sidan musikken oftast er produsert i sequencerprogram der dei gjerne er strengt kvantifisert. Sjølv om ein slags matematisk stabilitet i musikk kan gje eit inntrykk av at det manglar ein menneskeleg faktor er det viktig å understreke at det fungerer godt i EDM-groovar; det er faktisk snarare naudsynt. Denne typen musikk har som overordna formål å vere dansbart, og difor er det ein fordel at det også opplevast som regelmessig og stødig. Så kan dei andre musikalske elementa kome inn og gje oss ei dynamisk musikkoppleving ved hjelp av uventa nyansar medan eit fast trommemønster vil tillate dansarane å fokusere på desse andre rytmiske mønsterane utan å miste grunnfestet. I tillegg treng ikkje, slik eg ser det, kvantifiseringa gå ut over det kvalitative ved musikken fordi det gjerne eksisterer ein verdifull mikrorytmikk i lydane sin dynamikk som er avgjerande for musikken sin groovekarakter og som kan

gjere det godt for folk å bevege seg til den. I samband med eit ønske om å røre seg er det sjølvst, som med all musikk, naudsynt at lyttaren finn glede i musikken og anser den som meiningsfull for dei. Ein anna grunn til at kvantifiserte EDM-groovar kan fungere og er naudsynte, er mangfaldet av lag og strukturar. For at desse ikkje skal opplevast som rotete er det viktig med ei streng plassering av kvart element slik at dei i staden for å øydelegge, utfyller kvarandre og groovar saman.

FORM OG UTVIKLING

I forhold til form og utvikling er det eit vanleg grep for ei EDM-låt å ha ei sekvensbasert innføring av element. Svært ofte byrjar eit dansetrack utelukkande med eit enkelt trommemønster - til dømes ein poumchak - for deretter å bli påbygd fleire og fleire element for kvar sekvens. “[...] In the case with almost all instrumental patterns in EDM, they are presented as cycles” (Butler 2006: 80) og desse mønstra er alt frå rytmiske og melodiske strukturar, effektar og andre sentrale grooveelement. Sekvensinndelinga og generelt heile oppbygginga er vanlegvis særdeles matematisk inndelt. Som oftast varer ein sekvens i 8 takter, men ulike element og strukturar kan også vare i 2, 4, 16 og 32 takter. Det blir danna eit godt og stabilt grunnlag for repetisjon ved desse sekvensane og grupperingane som igjen gjer det enklare å danse til. Repetisjonane vil ofte vere nokså identiske og dette vitnar om bruk av dataprogrammering og *loop*-teknikk. Som eg tidlegare skreiv om i kapittel 3 er ikkje populærmusikk tradisjonelt sett prega av ei sekvensbasert oppbygging og eit teleologisk utviklingsperspektiv. I EDM møter vi ei anna tilnærming til form då musikken har meir ei syklisk orientering. For tidsopplevinga vår har det mykje å seie då vi blant anna blir fjerna frå tankar om forventning. Dersom vi ser på oppbygginga og innføringa av element dei 64 første taktene i *Celsius* (2002) av Swayzak vil det – noko forenkla – sjå slik ut:

Instr. / Takt	01 - 08	09 - 16	17 - 24	25 - 32	33 - 40	41 - 48	49 - 56	57 - 64
Synthtema 1								
Synthtema 2								
Basstr.								
Hi-hat 1								
Synthtema 3								
Skarptr.								
Hi-hat 2								
Synthtema 4								

Figur 5.3: Skjematisk framstilling av elementinnføring⁴⁸ frå takt 1 – 64, i Celsius – Swayzak.

I denne låta og dette skjemaet kjem den sekvensbaserte innføringa og utviklinga særskilt godt fram. Elementa blir lagt lag-på-lag og gjer på denne måten grooven meir spennande og kompleks etter kvart som låta får utvikle seg. På denne måten blir lyttaren aktivt haldt i grooveforløpet utan å synest grooven blir for kjedeleg eller for avansert. Etter kvart som musikken utviklar seg og lyttaren blir meir vant med grooven, skjer det små endringar som likevel gjer at musikken blir interessant og “ny” å lytte til. Ein detalj som kort er verdt å nemne her er at sjølve lydbiletet er prega av ei slags uro grunna ein ustabilitet i det tonale; mest sannsynleg ved hjelp av ein liten *pitch bend*.

Ein annan måte å vise utvikling i eit EDM-track på, er ved hjelp av Stan Hawkins sin skjematisk modell som han presenterer i artikkelen ‘Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric’ (2003). Hawkins brukar sjølv denne modellen til å analysere låta *French Kiss* (1989) av DJen Lil’ Louis - som etter kvart vart nærmast som eit fenomen å rekne i housemiljøet i Chicago. Artikkelen hans har som formål å sjå på dei organisatoriske strukturane og prosessane i housemusikk og gjennom dette forstå den tilhøyrande estetikken (Hawkins 2003). Eg har endra noko på Hawkins sin skjematisk analysemodell og gjort den meir passande for mi tilnærming og problemstilling til denne musikken. Eg har nytta dette skjemaet på låta *Tik Tok (Soul-O-Matic’s Original Mix)* (2005) av Bionik Phunk. Eg har utelatt den opprinnelege formrubrikken og i tillegg inkludert og gjort om groovetype under “dominerande

⁴⁸ Dei ulike elementa er ordna frå topp til botn etter når dei inntreffer i låta og ikkje etter viktighet.

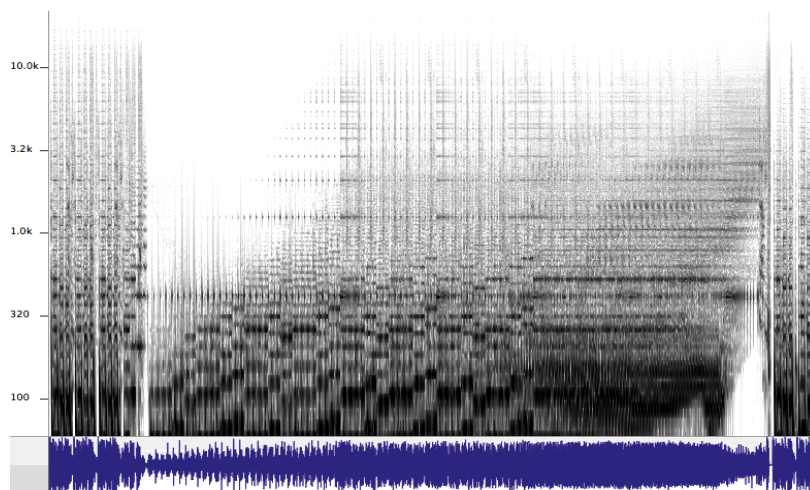
musikalske kjenneteikn”.

Tid:	Takter:	Dominerande musikalske kjenneteikn:
00:00–00:14	1-8 (8t)	<u>Drumpattern Variasjon 1:</u> Housetrommemønster (<i>HTM</i>) utan basstromme.
00:16–00:29	9-16 (8t)	<u>Drumpattern Variasjon 2:</u> HTM med four-to-the-floor-basstromme
00:30–00:44	17-24 (8t)	<u>Drumpattern Variasjon 3:</u> HTM med diverse innslag av perkusjonsinstrument.
00:45– 1:14	25-41 (16t)	<u>Drumpattern Variasjon 4:</u> HTM med synkopert kubjellerytme, “he’!”-vokalsample og gradvis innføring av Groove 1 ved hjelp av lavpass-filtrering.
01:15–01:44	42-57 (16t)	<u>Groove 1, Variasjon 1:</u> HTM og gitarlinjer, synth, bass, diverse vokalsamples.
01:45–02:15	58-73 (16t)	<u>Groove 1, Variasjon 2:</u> HTM og gitarlinjer, synth, bass, utvida vokalsamples, effektar.
02:16–02:45	74-89 (16t)	<u>Groove 1, Variasjon 3:</u> HTM og gitarlinjer, synth, bass, vokalsamples, effektar, tydeleg hi-hat på up-beat.
02:46–03:15	90-104 (16t)	<u>Groove 1, Variasjon 4:</u> HTM og gitarlinjer, synthar, bass, utvida vokalsamples, effektar.
03:16–03:46	105-120 (16t)	<u>Groove 1, Variasjon 5:</u> HTM og fleire vokalsamples, gradvis nedbygging av grooven ved fjerning av ulike element.
03:47–04:16	121-136 (16t)	<u>Breakdown:</u> Nytt forenkla synthtema, kutt i bass og HTM.
04:17–04:31	137-144 (8t)	<u>Build-up 1, Variasjon 1:</u> Synthtema, nytt trommemønster.
04:32–04:46	145-152 (8t)	<u>Build-up 1, Variasjon 2:</u> Synthtema, utvikling i trommemønster, betoning 2. og 4. slaget.
04:47–05:01	153-184 (24t)	<u>Build-up 1, Variasjon 3:</u> Synthtema, utvikling i trommemønster, nytt basstrommemønster, ”respons”-synth til hovudtema.
05:02–05:46	161-184 (16t)	<u>Build-up 1, Variasjon 4:</u> Stadig oppbygging ved hjelp av utvida trommemønster og diverse effektar.
05:47–05:54	185-188 (4t)	<u>Build-up 1, Variasjon 5:</u> Fjerning av pulskjensle, lang synthlyd og filtrering av groove 1.
05:55–06:55	189-221 (32t)	<u>Groove 1, Variasjon 4:</u> Tilbake i grooven, full innføring.
06:56–07:25	222-237 (16t)	<u>Groove 1, Variasjon 6:</u> Gradvis nedbygging.
07:26–07:40	238-245 (8t)	<u>Drumpattern, Variasjon 2.</u>
07:41–08:01	246-253 (8t)	<u>Drumpattern, Variasjon 1.</u>

Figur 5.4: skjematisk framstilling av Tik Tok (Soul-O-Matic’s Original Mix) – Bionik Phunk.

Som ein ser utifrå skjemaet består *Tik Tok (Soul-O-Matic’s Original Mix)* av ulike groovevariasjonar, *breakdown*, *build-up* og diverse trommemønstervariasjonar. Innanfor her er det igjen ulike tema, mønster og figurar som blir ført inn og ut gjennom heile låta og dette skjer på ein slik måte at det ikkje alltid er like lett å seie akkurat når noko byrjar eller sluttar. Sjølv groovevariasjonane vil eg gå grundig igjennom under *grooveoppbygging* og *melodistrukturar*. Det kan imidlertid vere fruktbart å ta eit nærare blick på funksjonen og effekta til både eit *breakdown* og

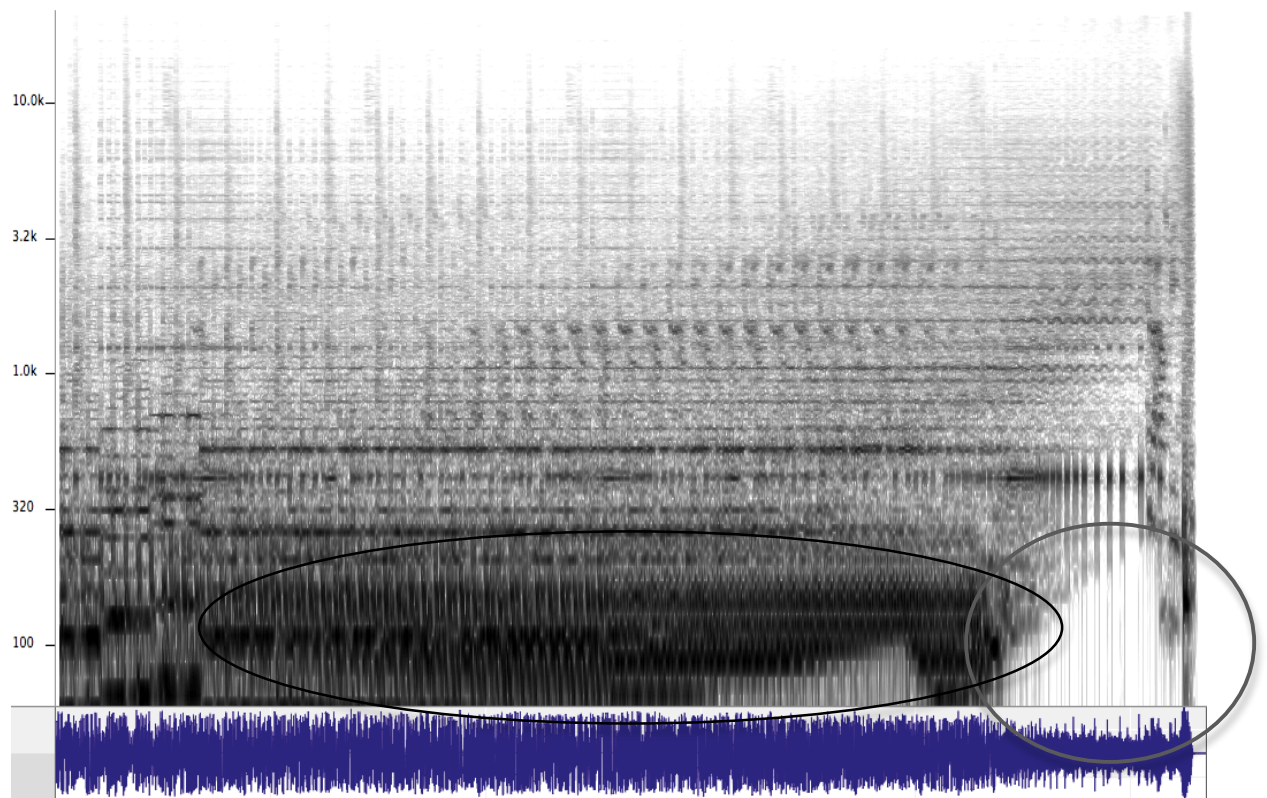
build-up. Noko av det som tilfører dynamikk og som gjev ei ekstra effekt til dei på dansegolvet er nemleg desse delane. Groovevariasjonane blir etter kvart – rundt midt i låta – avveksla med eit breakdown. Det som konkret skjer i musikken er kort forklart at teksturen blir vesentleg tynnare og basstromma blir fjerna. Meir generelt kan eit breakdown vere basert på andre melodi- og rytmestrukturar, slik som i *Tik Tok (Soul-O-Matic's Original Mix)*, men dette kan variere. Etter eit breakdown kjem det ei gjeninnføring av grooven og basstromma som då kallast eit build-up. Det skjer ei gradvis oppbygging, gjerne ved hjelp av lavpassfiltrering⁴⁹ og dette byggjer også opp spenninga hjå folka på dansegolvet. Når alle elementa endeleg er på plass kan dette opplevast som svært forløysande. Fleire DJar ser ut til å bruke dette til å eksperimentere; å prøve ut kor langt dei kan gå, kva som fungerer musikalsk og kor utolmodige og ekstatiske dei kan få dansemengda til å bli. Dette kan setjast i samanheng med teorien om entrainment som eg har vore inne på i det føregåande kapittelet; at ei ekstern rytme blir synkronisert og overført til å bli ei intern rytme i oss. Sonogram er ein av dei visualiseringsmetodane som fungerer godt til å illustrere både breakdown og build-up. I figur 5.5 visast breakdownet og build-up'et til låta *Housebeat (Original Mix) (2008)* av Spencer & Hill. Teksturen blir brått vesentleg tynnare og over ca eit minutt blir det meir og meir intenst og gradvis bygd opp til eit slags klimaks ved hjelp av diverse filtrering før den er tilbake i hovudgrooven:



Figur 5.5: Build-up i *Housebeat (Original Mix) (2008)* av Spencer & Hill, ca 01:52 – ca 02:52.

⁴⁹Lavpassfiltrering er å la dei lave frekvensane få passere medan dei høge filtrerast vekk. Gradvis endrar filteret seg meir og meir slik at høgfrekvensane sleppast inn.

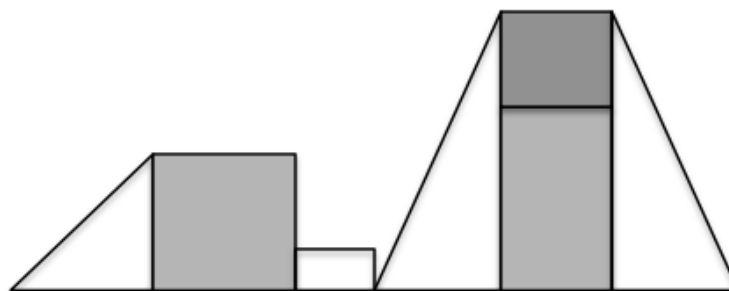
Her førekjem ei gradvis oppbygging som går over ca 1 minutt. I første sekvens er ein sterk bruk av lavpassfiltrering på bassen i tillegg til ein metronomlikande lyd. Elles er trommene, det viktigaste rytmiske rammeverket, utelatt i starten, men byggast deretter opp – først med skarp tromme, hi-hat og noko basstromme, men ikkje med det grunnmønsteret som hovudgrooven består av. Den returnerer først etter massiv fortetting av strukturane som er meir tydeleg i biletet under. Blant anna i bassfrekvensane der ein ser korleis mønsteret blir tettare og tettare. Dette er eit svært typisk verkemiddel som DJar brukar på slutten av eit build-up; å stadig loope eit eller fleire element i kortare og kortare sekvensar slik at noteverdien stadig blir halvert. Dette kan gjerast både med trommene og dei ulike melodistrukturane.



Figur 5.6: Build-updetalj av Housebeat (Original Mix) (2008) av Spencer & Hill, ca 02:27 – 02:49.

I tillegg kjem det i dette sonogrammet tydelegare fram korleis bassgrunnlaget nesten blir komplett fjerna før returneringa av hovudgrooven. Ein av verknadane her er at basstromma mest truleg vil følest ekstra sterk og intens når den då endeleg tilbakevender i lag med resten av grooven.

Breakdown og buildupdelane heng svært tett saman med spenning, og vedrørende spenning og formprinsipp i EDM kan det vere nyttig å gjengje ein figur presentert av Butler i boka *Unlocking the Groove* (2006). Frå ei samtale med ein DJ kalla Stanley får Butler forklart prototypen på formprinsippet han nyttar i sine EDM-låtar – dette får han også oppteikna i form av eit diagram. DJ Stanley synest dette fungerer og det kjem også naturleg til han når han lagar låtane (Butler 2006: 221-222).



Figur 5.7: Diagram av Stanley sin formprototype (Butler 2006: 222).

Denne figuren samsvarer i noko grad med dei låtane eg analyserer, men etter build-up'et går spenninga dramatisk opp sjølv om det er same groove det dreiar seg om. Eg er einig i at opplevinga av denne grooven vil vere annleis etter eit build-up, men eg trur følgjande spenningskurve kombinert med den tidlegare framlagde skjematisk framstillinga av *Tik Tok (Soul-O-Matic's Original Mix)* kan vere meir aktuell:

Dominerande mus.kjenneteikn:	Drumpattern V1:	Drumpattern V2:	Drumpattern V3:	Drumpattern V4:	Groove 1, V1:	Groove 1, V2:	Groove 1, V3:	Groove 1, V4:	Groove 1, V5:	Breakdown
Takter:	1-8 (8t)	9-16 (8t)	17-24 (8t)	25-41 (16t)	42-57 (16t)	58-73 (16t)	74-89 (16t)	90-104 (16t)	105-120(16t)	121-136 (16t)
Tid:	00:00-00:14	00:16-00:29	00:30-00:44	00:45- 1:14	01:15-01:44	01:45-02:15	02:16-02:45	02:46-03:15	03:16-03:46	03:47-04:16

forts. Dominerande mus.kjenneteikn:	Build-Up 1, V1	Build-Up 1, V2	Build-Up 1, V3	Build-Up 1, V4	Build-Up 1, V5	Groove 1, V4	Groove 1, V6	Drumpattern, V2	Drumpattern, V1
forts. Takter:	137-144 (8t)	145-152(8t)	153-164 (24t)	161-184(16t)	185-188 (4t)	189-221(32t)	222-237(16t)	238-245(8t)	246-255 (8t)
forts. Tid	04:17-04:31	04:32-04:46	04:47-05:01	05:02-05:46	05:47-05:54	05:55-06:55	06:56-07:25	07:26-07:40	07:41-08:01

Figur 5.8. Skjematisk framstilling med spenningskurve av Tik Tok (Soul-O-Matic's Original Mix) - Bionik Phunk.

Her har eg forsøkt å tydeleggjere at spenningskurvene er meir flytande og ikkje får eit så kraftig oppsving etter at hovudgrooven returnerer, men at den klart er effektiv. Det er viktig å få presisert når det gjeld denne musikken i klubbsituasjonen at der ei låt sluttar, byrjar ei anna og det førekjem også ofte overlapp i trommegroovane. På denne måten vil den samla strukturen på alle låtane opplevast som evigvarande; eller som Tony Langlois skriv: “structurally, the performance is ‘endless’” (Langlois 1992: 236). Derfor vil spenninga aldri gå heilt vekk sidan låtane som oftast er knytt saman. Vidare påpeikar Langlois eit slags nytt narrativ som DJen skapar i klubbsituasjonen og korleis dette påverkar tidsopplevinga til dansarane:

In the *new* narrative created by the DJ from these records, however, the listener’s experience of time is twisted – rhythmic patterns pound relentlessly for hours at a time, whilst many layers of changing colours and meanings flow in and out of the matrix, enveloping the dancer in a sensual environment in which they can be completely absorbed (ibid.).

Så når spenninga aldri går heilt vekk og lyttaren/dansaren stadig blir halden i musikken og i rørsle, blir sjansen for å tre inn i ein tidlaus tilstand større.

GROOVEOPPBYGGING OG MELODISTRUKTURAR

Etter å ha gjennomgått utvikling og form i EDM vil eg no ta eit grundigare og nærare blikk på korleis grooveoppbygginga er i denne type musikk. I den skjematisk framstillinga av *Tik Tok (Soul-O-Matic’s Original Mix)* blei det under musikalske kjenneteikn kort gjort rede for kva element som grooven består av. Og det er i denne låta – men også generelt - eit sett enkle melodiske og rytmiske strukturar som dannar grunnlaget for ein fungerande heilskap i lag. I den anledning kan Stan Hawkins trekkjast fram då han påpeikar at housemusikk generelt er basert rundt enkle rytmiske mønster som utviklar seg til komplekse lydstrukturar når den blir teknologisk manipulert; variasjonar av eit grunnmønster innan rytme, melodi og harmoni er sentralt for den kompositoriske karakteren av eit track (Hawkins 2003: 82). Eg skriv om ulike groovevariasjonar og for å presisere kva eg legg i bruken av ordet variasjon betyr dette at det er eit eller fleire element som anten blir tilført, endra eller fjerna; det er ikkje likt nok til å vere innan same variasjon, men på same tid er det ikkje ulikt nok til at det kan karakteriserast som ein anna type groove. Ein groove består igjen av ein *basic unit* og i *Tik Tok (Soul-O-Matic’s Original Mix)* sitt tilfelle går dette over 2

takter og består av ulike, varierte vokalsamples, syntheffektar, to el.gitarlinjer, bass og ulike perkusjonsmønster som i lag utgjer trommemønsteret.

The image displays a musical score for the track 'Tik Tok'. It consists of nine staves, each representing a different instrument or effect. From top to bottom, the staves are: 'Sampled Voice' (with the vocal sample 'he!'), 'Reverse Synth Effect', 'Guitar Riff 1', 'Guitar Riff 2', 'Bass Line', 'Shaker', 'Hi-hat', 'Snare Drum', and 'Bass Drum'. The score is written in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The 'Sampled Voice' staff shows a vocal sample 'he!' in a specific rhythmic context. The 'Reverse Synth Effect' staff shows a complex, layered synth effect. The 'Guitar Riff 1' and 'Guitar Riff 2' staves show two different guitar riffs. The 'Bass Line' staff shows a steady bass line. The 'Shaker', 'Hi-hat', 'Snare Drum', and 'Bass Drum' staves show a complex drum pattern.

Fig 5.9: Tik Tok (Soul-O-Matic Original Mix) - *Bionik Phunk: Groove 1, Variasjon 1, ca 01:15 - 01:19.*

Først i takt 42 blir grooven endeleg “satt” etter ulike trommemønstervariasjonar og ved hjelp av lavpassfiltrering skjer det også ei gradvis innføring av grooven. Å starte og avslutte eit dansetrack med utelukkande trommer og perkusjon er, som eg tidlegare nemnde, ei nokså standardisert løysing som dei fleste låtar har. Grunnen for at dette skjer så ofte i denne type musikk er mykje forma ut frå bruksområdet; å kunne danse kontinuerleg utan at musikken stoppar gjer at ein lettare kan gje seg hen til musikken og det påverkar igjen tidsmedvitet vår. Difor startar og sluttar ein EDM-låt svært ofte med berre trommer og perkusjon for å lettare kunne mikse saman låtane til ein samanhengande heilskap som då er nyttig i dansesituasjonen.

Av dei totalt 6 groovevariasjonane eg har delt *Tik Tok (Soul-O-Matic's Original Mix)* inn i, vel eg å ta utgangspunkt i variasjon 1 og 5 og vise noterepresentasjonar av desse. På denne måten blir det illustrert korleis grooven blir påbygd og utviklar seg. Som eg nemnte tidlegare har grooven ein tendens til å bli utvikla gjennom å tilføre, endre og fjerne element. På denne måten eser grooven i høgda og ikkje i lengda og

dette kan by på svært komplekse groovar med mange ulike lag som ein må vere i dialog med (Danielsen 2009: forelesing 24.09.09). Det er generelt ei perkussiv orientering i denne type musikk som kan setjast i samanheng med det tilhøyrande heterogene soundidealet. Dette står i motsetnad til homogen soundkvalitet som eksempelvis kan illustrerast ved ein strykekvartett som arbeider mot ein felles klang og at ingen stemmer skil seg ut (ibid.). Sjølv om ein i EDM kan skilje kvar enkelt av stemmene frå kvarandre, vil ein også kunne oppfatte dei som ein samanhengande heilskap:

The image shows a multi-stem musical score for the song 'Tik Tok'. The stems are labeled on the left: Sample 1, Sample 2, Reverse Synth Effect, High Frequent Noise, Guitar Riff 1, Guitar Riff 2, Bass Line, Shaker, Hi-Hat, Snare Drum, and Bass Drum. The score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics 'Tik tok' and 'I want you to get to-ge-ther' are placed above the Sample 2 stem. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

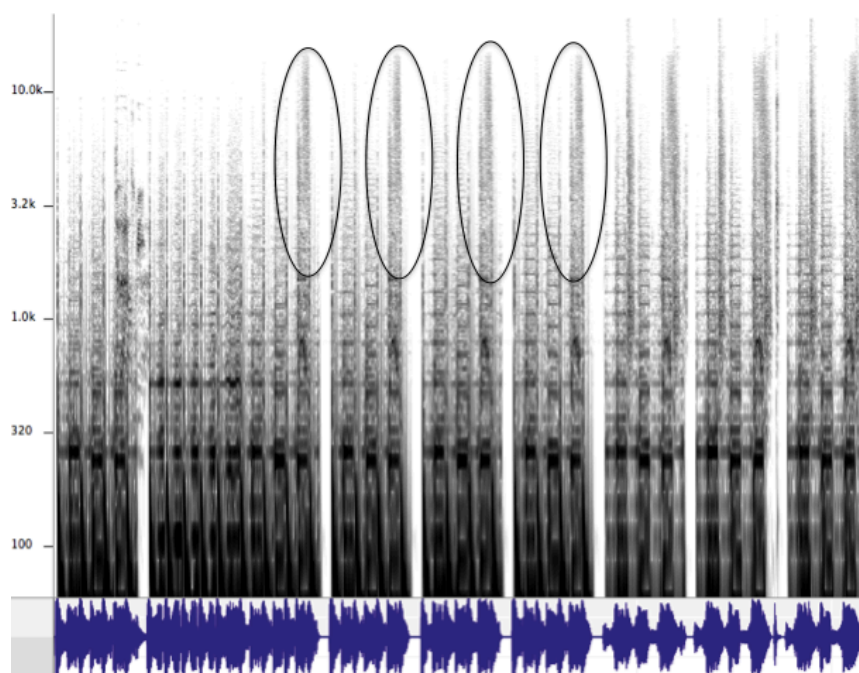
Figur 5.10 : Tik Tok (Soul-O-Matic Original Mix) - Bionik Phunk: Groove 1, Variasjon 5, ca. 03:16 - 03:20.

Dersom vi ser på melodistrukturen til *Guitar Riff 1*, er den utforma på ein måte som gjer at det opplevast som ei slags *konstant* opptakt. Låta får dermed ein god driv framover samstundes som den gjev ei kjensle av noko evigvarande og at musikken stadig er i rørsle. Dette står i motsetnad til den klassiske tradisjonen og mykje populærmusikk der melodiane gjerne har ein klar periodisk struktur. I tillegg gjev også gitarlinja si retning klare indikasjonar om rørsle.

The basic unit i *Tik Tok* (Soul-O-Matic's Original Mix) har i det heile teke ei klar vekt på det siste slaget i 1.takta også ved hjelp av *noiselike sound*; den tar mykje plass på grunn av sitt sterke attack og er generelt høgt miksa i lydbiletet. Å ha ei tydeleg tyngd på slutten av ei takt er ein effektiv loopteknikk innanfor groovebasert musikk – spesielt om det er ein tung 4'ar som ligg over til 1'aren i neste takt (Danielsen 2009:

forelesing 24.09.09) Også den reverserte syntheffekta som fører med seg ei klar tyngd rett før andreslaget bør nemnast som eit element som er med på å trekkje fokuset vårt hit gong på gong. Den fungerer som ei forlenging og forsterking av denne stadige opptakta.

Eit anna døme på dette kan finnast i låta *Housebeat (Original Mix)*.



Figur 5.11: Sonogramframstilling av *Housebeat (Original Mix)* (2008) av *Spencer & Hill*, ca. 01:11 – 01:28.

I figuren ovanfor er det sirkla rundt eit vokalsample som kjem rett før 4.slaget i kvar takt som er tydeleg med på å dra oss i ei oppadgåande retning. Dette kan forståast ut i frå ein tanke om opp og ned i musikken som heng saman med teoriar om metaforar. I følgje Mark L. Johnson og Steve Larson er våre mest fundamentale konsept om musikalsk rørsle og rom definert ut ifrå konseptuelle metaforar som er basert på vår oppleving av fysisk rørsle (2003: 63). Vår oppleving av logikken i fysiske rørsler rundt oss formar også logikken når det gjeld musikalsk rørsle; metaforane seier noko om kva som rører seg, korleis og kvar musikken rører seg (ibid.). Eit sentralt moment her er gravitasjon, kjensla av opp og ned i musikk og som Bob Snyder skriv i *Music and Memory* (2000): "as physical beings, we cannot escape the influence of gravity" (2000: 111). George Lakoff og Mark L. Johnson snakkar om primære metaforar. Dette er noko som etter kvart har blitt så innarbeidd i måten vi opplever omverda vår

på at vi ikkje lengre anser dei som metaforar eller set eit skilje mellom det abstrakte og konkrete (Lackoff & Johnson 1999). Dette har også Zeiner-Henriksen (2010b) fokusert på når det gjeld the poumtchak pattern. I hans arbeid har det vore sentralt å sjå på kva som fører til at vi opplever vertikalitet i musikk; kva som eksempelvis er opp og ned. Zeiner-Henriksen argumenterer at det som er oppe og nede i musikken – høvesvis hi-hat og basstromme – er med på å få oss til å røre oss på same måten og på denne måten styrke musikkopplevinga vår. Dette er eg einig i då eg trur at dei ulike kroppslege lydane med tydeleg retning i til dømes *Housebeat (Original Mix)* gjer det lettare å delta og engasjere seg i musikken. Dersom fokuset vårt ligg på å kroppsleg respondere til dette, vil andre perspektiv lettare bli nedprioritert. I tillegg til å inspirere til rørsle er det omtalte samplet også plassert på ein slik måte at ein aktivt blir halden i grooveforløpet. Eit anna viktig punkt i musikken i *Housebeat (Original Mix)* er at den gjev oss ei slags romorientering då ein kjenner visse effektar rører på seg ved hjelp av panorering mellom høgre og venstre høgtalar. Dette er også med på å gje visse element i musikken retning som ein kan synest er god å delta i og vidare bli oppslukt av.

Melodistrukturane i EDM er generelt oppbygde på ein slik måte at dei ikkje får utvikla seg på det mest anvendte viset innan musikk og eg viser då til den tradisjonelle melodioppbygginga innan vestleg kunstmusikk som også har vore med å lagt tydelege føringar innan populærmusikken. Strukturane i EDM blir nærast avbrotne og melodiforløpet er nokså kort; dei utviklar seg ikkje over lengre tid og først heller ikkje mot eit bestemt mål. Dette er klart med å påverke tidsoppfattinga vår og for å kome i denne tidslause tilstanden, “developmental musical structures have to be avoided” (Danielsen 2006: 147). Strukturane utviklar seg innad i grooven i forhold til dei andre elementa. Dette kan ein til dømes sjå i figur 5.10 på korleis dei to el.gitarlinjene etter kvart utformar ein call-and-response-struktur i lag som arbeider og utviklar seg i grooven. Butler forklarar det slik: “Viewed individually, each layer of motion within an EDM track shapes time in a particular way. Viewed collectively, layers work together to construct meter” (Butler 2006: 138). Noko som også er med på å utvikle denne groovedialogen er ”I want you to get together”-samplet som er henta frå låta *Woman Of The Ghetto (Live)* av Marlena Shaw frå albumet ’Live At

Montreux' (1973)⁵⁰. Det er mogleg at teksten refererer til klubbsituasjonen og særskilt overgangen frå individualitet til kollektivitet. Den kan iallfall opplevast som svært suggerande. Så vi finn med andre ord nokre strukturelle dynamikkar i groovane innan EDM og groovebasert musikk generelt som gjer at den går i ring med resultatet at lyttaren effektivt blir hald i musikken. Lyttarane vil ikkje ønske å trekkje seg ut av musikken og vente på at noko anna skal skje, men dei blir tilbydd ulike fokuspunkt som dei kan gå inn og ut av.

Å kunne ta inn alle desse elementa og figurane samstundes er rimeleg vanskeleg – særskilt med tanke på det hurtige tempoet (ca 126 b.p.m). Ein skilnad som må understrekast er å høyre dette i ein analyserande og konsentrert situasjon der ein kan stoppe og repetere sporet så ofte ein vil framfor at ein er dansande på klubb og kanskje høyrer dette for første gong. For det vil i ein dansesituasjon vere vanskeleg å skilje desse elementa frå kvarandre, utan at det skal vere eit mål i seg sjølv. Å skildre og samanlikne musikk med språk er ikkje noko nytt, og spesielt i forhold til oppbygging finnast det fleire parallellar. I forhold til grooveorientert musikk kan ein skildre og samanlikne forholdet mellom dei ulike musikalske element med ein dialog. I ein dialog er det sentralt å vere i eit kommuniserande forhold til dei andre elementa og finne sin plass framfor å legge seg opp på dei. I den samanheng er det relevant å trekkje inn *the conversational mode* som Anne Danielsen legg fram. Ho skriv at når talet på lag og figurar stig i ein groove blir behovet vårt etter differensiering mellom desse også auka. Ein måte for oss å differensiere på er gjennom gruppering: ”figures are organized as rhythmic dialogues: the performance of a figure does not take place in relation to all of the other figures in the weave, but as part of a dialogue with one other, usually complementary figure” (Danielsen 2006: 52). I EDM er det også ofte svært mange figurar og lag i sving på same tid og her kjem kvantifiseringa til nytte. I ein diskusjon som eigentleg er retta *mot* den gjengse oppfatting av at groove dreiar seg om variasjonar frå ein gitt puls nemner Zeiner-Henriksen at i tracks med mange ulike rytmiske lag som går samstundes, må dei ulike elementa vere strengt plassert i forhold til kvarandre for å gje klarheit, presisjon i grooven og unngå kaos (Zeiner-Henriksen 2010a).

⁵⁰ Dette sampelet er kanskje mest kjent frå låta *Rose Rouge (2000)* av *St.Germain*.

FORVENTINGAR KNYTT TIL EDM

Som eg har nemnt tidlegare blir denne musikken også ofte kjenneteikna ved ein mangel på akkordprogresjon. For å kunne ta mindre omsyn til tida, vil ein medverkande faktor vere at våre forventingar knytt til blant anna akkordar, melodilinjer og tekst blir endra. Å få musikk totalt fri for musikalsk forventing trur eg ikkje er mogleg sidan det er naudsynt med nokre gjenkjennande faktorar for å ha glede av musikken. Spenningsforholdet mellom å vite kva som kjem og ikkje å vite kva som skjer kombinert med spenningsforholdet mellom å *ikkje* få det ein forventar og å få det, er, slik som eg ser det, med på å forme ei god musikkoppleving. Dei som er kjende med EDM vil ha klare forventingar knytt til korleis musikken skal utspele seg særskilt når det gjeld form, temabehandling og fråver av akkordprogresjon. Men utover dette inneheld ofte EDM-låtar noko ekstra som byr på overraskar og element ein *ikkje* forventar. Særskilt dei tidlegare omtalte delene breakdown og build-up er med på å byggje opp forventingar om kva som skal skje i musikken.

Også når det gjeld tempoet i denne type musikk, ligg det visse føringar. Den typiske EDM-låta har eit tempo som vanlegvis ligg mellom 120 – 135 b.p.m. Årsaka til tempoet er sterkt knytt til kroppsleg rørsle; dette er tempo som er behageleg å røre seg til. Dansen blir ikkje unormal og anstrengt fordi det anten går for seint eller raskt. Det har også blitt hevda at klubbsituasjonen med sitt mørke lokale og sin overdøyvande og repeterande bass kjennest som ein trygg stad fordi det minner om då ein var eit foster og låg i mors mage. Desse ytringane må behandlast med ein viss skepsis sidan det er høgst usikkert kor vidt ein kan hugse sin eigen fostertilstand. Men det har iallfall vore eit tema sidan klubben The Loft på 1970-talet:

The Loft [...] also symbolically recreated the irretrievable scene of the womb, where the most constant and memorable sound is that of the mother's beating heart, which pulses along at, roughly speaking, the rate of a dance record (Lawrence 2003: 25).

Vedrørende taktart er denne nesten utan unntak 4/4. Ein av grunnane er det same som med tempoet: det er trygt, forutsigbart og enkelt å danse til. Det er også blitt den faste innstillinga i dei aller fleste sequencerprogram. Dette er musikk som ikkje er nedskriven, så vi kan berre anta at det er to eller firedelt. Vi kan heller ikkje vite for sikkert at det er eit nøye overveid val frå DJen si side. Men eit dansetrack i 3/4 trur eg på ingen måte vil gje oss det same stabilitetskjenninga som ei EDM-låt i 4/4. I boka

Dance Music Manual (2009) av Rick Snoman som er, slik som tittelen antyder, ein slags manual eller oppskriftsbok for korleis mykje elektronisk dansemusikk blir laga, skriv han følgjande angående taktart og tempo:

Firstly, we can safely say that house music invariably uses a 4/4 time signature and is produced either *allegretto* or *allegro*. In terms of physical tempo, this can range from a somewhat slow (by today's standards) 110 BPM to a more substantial 140 BPM, but many of the latest tracks seem to stay around the 127 or more recently 137 'disco heaven' BPM. This latter beats per minute is referred to as such since this is equal to the average clubber's heart rate while dancing, but whether this actually makes the music more 'exiting' in a club has yet to be proven (Snoman 2009: 235).

Her nemner også Snoman hjarterytmе som kan vere noko søkt å dra inn her då ein ikkje har særskilt mykje forskning å støtte seg til på dette området. Å kjenne si eiga hjarterytmе er kanskje noko dei færreste av oss gjere – iallfall når det er mykje musikk og aktivitet rundt oss. Men eg støttar opp om hypotesa at det er mogleg at tempoet kan assosierast med korleis hjartet vårt slår i aktivitet.

BRUK AV TEKST OG VOKAL I EDM

Eit av dei elementa som ser ut til å vere nokså fråverande i EDM er ei vokalmelodilinje med tilhøyrande tekst. Rick Snoman hevdar at "vocals in dance are simply a form of distraction from the main event: the underpinning groove, the rhythm that keeps everyone up on the floor" (ibid.: 459). Riktignok finnast det fleire låtar som innehar både vokal og tekst, men då gjerne med ein annan funksjon og eit anna formål. Dersom ein tar utgangspunkt i remiksar – som er ein viktig del av EDM-tradisjonen – vil ein ofte ta i bruk den originale vokallinja, men digitalt kutte den opp i mindre deler, blåse opp små detaljar, legge den lag-på-lag og i det heile teke bruke mykje effektar og filtrering. Frå å vere ein tekstformidlar og ein tydeleg menneskeleg faktor, er ei eventuell vokallinje i EDM ofte blitt tydeleg mediert og dermed gått over til å ha ein rytmisk funksjon. Ragnhild Brøvig-Hanssen påpeikar at vi er særskilt sensitive for stemmemanipulering fordi det er stemma som sterkast uttrykkjer personlegdom for oss (Brøvig-Hanssen 2010). I den gjengse populærmusikken brukast vokallinja aktivt gjennom heile låta og som klart framtrедande 1.stemme, og eg trur ikkje det er utan grunn at desse lange vokallinjene som oftast er fråverande i EDM. Dei vil i stor grad vere med på å forme strukturen og forventingane våre som igjen vil påverke musikkopplevinga vår. Vidare har eg også eit inntrykk av at den

menneskelege faktoren som stemma står for, kan hindre oss i å få den distansen til musikken som kanskje er naudsynt for å tre inn i ein tilstand av tidsløyse. Ein lengre sungen tekst vil sannsynlegvis gje oss ein meir forutbestemt reaksjon og respons då tekst er knytt sterkare opp til og ofte kan relaterast til våre eigne liv; og særskilt kjenslelivet vårt. Dette gjev oss meir direkte assosiasjonar, minnar og indre bilder som eg i større grad trur er styrande for her-og-no-opplevinga vår fordi vi dragast mot analyserande tankar om fortida eller framtida.

Dersom det førekjem vokal i EDM, peikar Philip Tagg på kva måte dette eventuelt blir brukt: “you will find either a female vocalist in quite a high register singing one-bar phrases whose lyrics consist of short, simple repeated phrases or just single words or even just ‘oo-s’ and ‘aa-s’; or, alternatively, you will find a male voice, often sampled, reciting – not singing – single words or short phrases at regular intervals” (Tagg: 1994: 215).

Låta *Tik Tok (Soul-O-Matic’s Original Mix)* brukar vokallinjer og tekst nokså aktivt. Dømer på dette er linjene “get movin’ today”, “I want you to get together”, “tik tok” og “he”. Også *Housebeat (Original Mix)* har innslag av tekst, men i mykje mindre grad. Der er det stort sett linja “to the housebeat” som går igjen. Desse setningane fungerer som reine rytmiske element der sjølve innhaldet ofte refererer til sjølve klubbsituasjonen som føregår her-og-no. Dei kan definerast som tilnærma meiningslause der funksjonen blant anna er at ein kan delta aktivt i tekstlinjene anten gjennom rørsle eller ved å mime eller sjølv synge med. Dette skjer utan å setje i gong dei største refleksjonane over teksten sitt meiningsinnhald. Ytringane er ikkje særleg kognitivt utfordrande og er ikkje meint for å ha ei større meaning slik at vi går inn og analyserer innhaldet. Eit sentralt poeng i denne samanhengen er gjentakning; vokallinjene som blir brukt repetitivt kan etter kvart få ein slags mantraliknande funksjon. Fokuset ligg då ikkje i hovudsak på kva som blir sagt, men at det blir gjenteke mange gongar og igjen kan koplast til transe. På same måte som repeterande trommemønster kan leggje til rette for å lettare kome inn i ein transeliknande tilstand, trur eg desse gjentekne vokallinjer kan ha same verknad.

I forhold til tekstbruk og EDM kan det vere relevant å nemne ein sjanger som i dag er svært aktuell; nemleg den tydeleg dansbare og EDM-inspirerte populærmusikken.

Sentrale aktører her er blant anna artistar som Lady Gaga, Rihanna, Britney Spears, Ke\$ha, Taio Cruz, Usher og Robyn. Eit interessant moment vedrørande fleire av låtane til desse artistane er temaet i tekstane deira. Dette er tekstar som er fokusert på klubbsituasjonen. Særskilt dreiar dette seg om dansing og påverknaden musikken har på oss, i tillegg til det å fjerne seg frå kvardagen gjennom å vere tilstades her-og-no og å “gløyme” tida. Mange av tekstane opphøgar også statusen til DJen og for å sitere Tony Langlois⁵¹:

To a large propotion of the generation now in their teens, it is the DJ rather than the rock and roll guitarist who provides both social and musical role models. [...] they are considered individualistic, even slightly eccentric, and enjoy a privileged status amongst some social groups. At the same time they embody somewhat anti-establishment and disreputable characteristics due to their connections with the legally (and from the outside at least, morally) ambivalent rave scene (Langlois 1992: 234).

Så på ei side kan desse tekstane brukast som eit slags vitnesbyrd om kva erfaringar og opplevingar ulike folk har og ønskjer å ha i forhold til klubbsituasjonen. Vidare viser det kanskje også kor aktuelt denne typen opplevingar er for folk i dag. Her følgjer nokre korte utdrag frå fire låtar med klar EDM-inspirasjon som er gjevne ut i løpet av dei siste ti åra:

Justin Timberlake – Rock Your Body (2002):

Dance with me, just let me rock you
Till the break of day, Dance with me

Rihanna – Please Don't Stop The Music (2007):

It's gettin' late, I'm making my way over to my favorite place
I gotta get my body moving shake the stress away ...
I wanna take you away, Lets escape into the music
[...] DJ let it play, I just can't refuse it
Like the way you do this, Keep on rockin' to it
Please don't stop the, Please don't stop the music

Ke\$ha – Tik Tok (2009):

Don't stop, make it pop, DJ, blow my speakers up
Tonight, I'mma fight, 'Til we see the sunlight
Tik Tok on the clock, But the party don't stop, no

Usher – DJ Got Us Fallin' In Love Again (2010):

So we back in the club, get that bodies rockin' from side to side (side to side)
Thank God the week is done, I feel like a zombie gone back to life (back to life)
Hands up, and suddenly we all got our hands up, no control of my body

[...] Yeah, baby tonight, the DJ got us falling in love again,
So dance, dance, like it's the last, last night of your life, life, gonna get you right

⁵¹ Det er for øvrig skrive for 20 år sidan, men gjer seg gjeldande i forhold til denne tematikken i dag.

‘Cause baby tonight, the DJ got us falling in love again, keep downing drinks like this
Not tomorrow that just right now, now, now, now, now, now.

Musikkvideoen til sistnemnte låt er også klart sentrert rundt klubbkulturen og dansing. Eit interessant moment i videoen er tidsaspektet, der dansinga føregår både i *slow motion* og *real time* på same tid. Dette kan vere ei spennande effekt frå videoskaparane si side, men også tolkast til å symbolisere eit anna type tidsmedvit som førekjem i klubbsituasjonen. Når det gjeld populariteten til Usher sin låt er det ingen tvil om at dette fenger folk – totalt antal visningar av dei tre første treffa av videoen på youtube er i skrivande stund ca 36 500 000⁵².

Etter å ha gjennomgått dei mest sentrale trekka ved EDM som eg ser som påverkande på tidsopplevinga vår, vil eg i neste og siste kapittel oppsummere dei mest sentrale punkta frå oppgåva i lag med ein konklusjon av det framlagte materialet.

⁵² Søk etter Usher – DJ Got Us Fallin’ In Love Again
http://www.youtube.com/results?search_query=dj+got+us+falling+in+love+again&aq=f [Lesedato: 18.10.2010].

Kapittel 6: Konklusjon

Formålet med denne masteroppgåva har vore å finne svar på problemstillinga: kva kontekstuelle og musikalske element ser ut til å påverke tidsopplevinga vår når vi lyttar og responderer til EDM i klubbsituasjonen? Min måte å finne svare på dette har vore gjennom ei interdisiplinær tilnærming til det eg ser på som eit multidimensjonalt fenomen. Dette har blitt gjort ved å starte med den store konteksten, for så å gje ei forståing for tidsomgrepet, deretter inkludere emosjonar og rørsle i dette og til slutt stadig røre seg nærare kjernen ved å gjennomgå sentrale aspekt ved sjøve musikken. Fleire interrelasjonar har peika seg ut som påverkande og naudsynte for tidserfaringa vår. Den første og kanskje mest sentrale er: musikk, rørsle og kontekst. Vidare er også musikk, emosjonar og rørsle ei viktig samankopling. Gjennom oppgåva har eg forsøkt å vise korleis desse grip inn i kvarandre og er stadig gjennomtrengande i forståinga av tidløyse.

I kapittel 2 skildra eg den opplevinga som masteroppgåva har som utgangspunkt; nemleg å vere tilstades her-og-no gjennom å danse på klubb til EDM som går kontinuerleg. Denne aktiviteten kan definerast som klubbing som eg har påpeika både er eit sosialt og individuelt konsept. Ein kan i ein klubbsituasjon erfare tidløyse ved å gå inn og ut av det kollektive og det individuelle. Sidan kapitlet har som hovudfokus å ta tak i klubbkonteksten, har eg gjennomgått dei mest sentrale elementa som eg ser på som dei som har lagt tydelegast føringar på ei nedprioritering av tidsaspektet. I den anledning har eg vist visse trekk ved utviklinga av klubblokalet frå starten av 70-talet med The Loft, som har markert eit klart og tydeleg startpunkt for den moderne nattklubben, og fram til i dag. I tillegg til å vere eit mørkt lokale med fråver av speglar og klokke og med eit stort dansegolv, har også utviklinga av lange miksar, DJ-rolla og særskilt god lyd kvalitet spelt ei sentral rolle for tidsopplevinga. Lange miksar har skapt moglegheita for ein ettertrakta kontinuitet i musikken og med eit spesielt fokus på instrumentaldelene – som klart inspirerer til rørsle hjå dei på dansegolvet. I samanheng med dette står DJen som ein ”skikkelse i skuggen” som ideelt sett responderer til stemninga på dansegolvet og reflekterer dette inn i musikken. Her kjem også lyd kvaliteten inn som ei absolutt nødvendigeheit for ei god danse- og musikkoppleving – om ein ønskjer å vere i denne tilstanden over lengre tid. Høg og

tydeleg musikk er essensielt – utanfor smertegrensa, men innanfor det som bringer frem alle dei naudsynte frekvensområda som tiltalar kroppen vår og dei tilhøyrande rørsleane. Den kvantifiserte og tilsynelatande evigvarande four-to-the-floor basstromma gjev både dei musikalske elementa og dansarane eit stødig rammeverk som ein trygt kan forholde seg til, bevege seg innanfor og i tillegg utfordre.

For å kunne seie noko om *tidsopplevinga* i klubbsituasjonen, har eg gjennomgått og presentert både nokre generelle og filosofiske tankar knytt til tid og tida si rolle i dagens samfunn. Tidsfilosofane Augustin, Henri Bergson og Edmund Husserl er her sentrale aktørar med tanke på mi problemstilling. Eit viktig motsetnadsforhold som har gjennomsyra dette kapitlet er den objektive, klokkestyrte tida versus den subjektive og erfaringsbaserte mennesketida. Mitt argument er at erfaringa av sistnemnde står fram som ein vital del av den tilsynelatande tidlause klubbopplevinga. Dette leiar vidare til lytteerfaringar knytt til groovebasert musikk samanlikna med musikk med teleologisk oppbygging. I ei groovebasert lyttaroppleving framhevar repetisjonen seg og fokuset på å vere *i sjølve musikkopplevinga* framfor å tenkje at musikken rører seg mot eit bestemt mål. Slik kan ein lettare fjerne seg frå forventingar om kva som bør eller skal skje i framtida basert på blant anna våre minner frå fortida, og heller gå opp i noet på ein slik måte at alt anna ikkje ser ut til å spele noko rolle. Akkurat denne typen erfaring har, som eg har nemnd, fleire etikettar; flyt, transe, la durée, indre tid og ideell tid. Eg har samla desse ideane, og lagt til visse aspekt og kalla det *tidløyse*. Fortida og framtida er nyttige konsept når det gjeld å strukturere kvardagen vår og i forklaringa av korleis hukommelsen vår fungerer, men det flyktige noet er det vi har å forhalde oss til.

Rørsleane og emosjonane våre medverkar sterkt i denne typen alttoppslukande tilstandar som tidløyse kan vere. Dette har blitt gjennomgått i det fjerde kapittel som omhandlar kropp og sinn i musikkopplevingar. Eg har understreka kroppen si rolle – det at vi rører oss til musikken – og at det eksempelvis kan frigjere ulike stoff og hormon i kroppane våre. Som eg har vore inne på, har det tidlegare regjert eit syn som skiljer kroppen og sinnet vårt. Eg har argumentert imot dette ved å blant anna påpeike at vi fornemmer musikken gjennom både sinnet og kroppen samstundes, og ei transeoppleving er både ein mental og kroppsleg tilstand. Dette omhandlar også kvar vi vel å ha fokuset vårt. Ved å fokusere på å røre oss til musikken, vil raskt andre

aspekt bli nedprioritert; eksempelvis den klokkestyrte tida. I tillegg er rørsle og hørsla vår kraftig lokalisert i den subjektive og erfaringsbaserte tidsopplevinga vår. EDM blir laga utifrå ein tanke om deltaking og eg trur bruksarenaen *klubben* står sterkt i tankane til DJane når dei komponerer denne musikken.

Av dei emosjonane som EDM og klubbsituasjonen kan skape og gje oss, har eg trekt fram glede/nyting samt ekstase/eufori. Grunnen til at folk vel å klubbe, botnar svært ofte i lyst og glede. Vidare er begge desse emosjonane sentrale i endra medvitstilstandar som transe, flyt og tidløyse. Ein stor fellesnemnar for desse tilstandane er å vere totalt oppslukt i sjølvne opplevinga. Det tidløyse og klubbsituasjonen ser ut til å tilby, er eit nærvær i vårt eige liv der vi ikkje treng å ta omsyn og analysere alle tankar og opplevingar i tillegg til å tenkje mål og minner. Sinnet vårt kommenterer heile tida det vi føler, tenkjer og opplever. Det kan vere fruktbart og kanskje også terapeutisk å ta eit steg vekk ifrå dette og berre vere *i* musikken, dansen og sjølvne klubbopplevinga. Å tillate oss sjølvne gjennom musikken å vere i ein anna dimensjon som kontrasterer til kvardagen vår og som ikkje fører med seg konstant refleksjon. Det er sjølv sagt mange måtar å vere heilt tilstades her-og-no; både meditasjon, yoga, trening, seksuelle opplevingar og ulike religiøse ritualer kan gje oss dette. Men gjennom denne oppgåva har eg vist at også musikk – anten åleine eller særskilt kombinert med dans – står sterkt som ein verdifull inngangsportal til ei slik erfaring.

Dersom det skal seiast noko om spesifikke kvalitetar ved musikken som er meir i stand til å kunne føre oss inn i tidløyse, er det fleire trekk og element som utpeikar seg. I analysane mine har hovudfokuset som sagt vore på elementa som eg ser som påverkande på tidsopplevinga vår. Det første eg trakk fram i det femte kapitlet var formoppbygginga av EDM-låtar. Gjennom låta *Celsius* av Swayzak har eg illustrert dette ved hjelp av ein forenkla figur som viser den sekvensbaserte innføringa av dei musikalske elementa. Dette kombinert med at det heile tida skjer småendingar, gjer at lyttarane blir haldne interesserte utan at for mykje skjer eller stel fokus. Det har også blitt vist spenningskurver og skjematiske analysar av *Tik Tok (Soul-O-Matic's Original Mix)* og *Housebeat (Original Mix)* for å belyse utviklingsperspektivet i låtane samt dei ulike musikkelementa si ”forventa” effekt på klubbarane. Her spelar blant anna låtdelene breakdown og build-up avgjerande roller. Eg har argumentert for

at sjølve grooveoppbygginga, som består av enkle, sjølvstendige melodistrukturar lagt lag-på-lag, saman utformar ein velfungerande heilskap og slik gjev oss ulike fokuspunkt som vi kan gå og inn og ut av. På den måten kan vi vere i grooven over eit lengre tidsstrek utan at det opplevast keisamt eller repetitivt. Den minimale bruken av vokal, tekst og akkordprogresjon har også vore eit viktig poeng i understrekinga av ei endra tidsoppfatting som fjernar seg frå den klokkestyrte tida: “the safest generalization to make about this phenomenon is to say that during the flow experience the sense of time bears little relation to the passage of time as measure by the absolute convention of the clock” (Csikszentmihalyi 1990: 66).

Dersom eg avslutningsvis også skal seie noko om aktualiteten til denne typen problemstilling, kan eg vise til mediedekninga av *Sensation White* som føregjekk den 16. april 2011 i Oslo. I overkant av 20 000 menneskjer deltok på hendinga, og det vart i media nesten utelukkande fokusert på fordommane knytt til narkotika samt ei generalisering av tilhengarane av EDM⁵³. Det tvingar seg med andre ord fram eit behov for fleire perspektiv og vinklingar på slike fenomen som også kan seie noko om kvaliteten denne typen musikkopplevingar har. Det er ikkje utan grunn at så mange menneskjer samlast for å høyre på musikk saman og danse. Klubbsituasjonen tilbyr tydelegvis noko som mange menneskjer finn verdifullt. Eit mogleg svar på kva som er så verdifullt er at her kan ein finne ein god groove som inspirerer til rørsle, som ein ønskjer å vere i over lengre tid. I lag med konteksten kan denne opplevinga føre til ei nedprioritering av den objektive, klokkestyrte tida. Vi gjev oss hen til den subjektive og absolutte erfaringa av å vere tilstades her-og-no i dansen og musikken.

⁵³ Jf. artikkelen ‘– Skuffende lite narkotika’ skriven av NRK p3-sjef Wolfgang Wee <http://p3.no/sensasjonsjournalistikk-om-sensation/>

Kjelder

LITTERATURLISTE

- Aksnes, Hallgjerd 2002: *Perspectives of Musical Meaning : A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*, Oslo: Insitutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Adler, Mortimer J. (red.) 1990: *Great Books of the Western World - 16: St. Augustine: St Augustin The Confessions*, Chicago: The University of Chicago.
- Becker, Judith. 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Benestad, Finn 2005: *Musikk og Tanke*. Oslo: Pensumtjeneste. (1. utg. Oslo: Aschehoug, 1976 med undertittel: Hovedretninger i Musikkestetikkens Historie fra Antikken til Vår Egen Tid).
- Bidder, Sean 2001: *Pump Up The Volume: A History of House*, London: Channel 4 Books.
- Blood, Anne J., og Robert J. Zatorre 2001: 'Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion', *Proceedings of the National Academy of Science of the United States of America*, Volum 98, Nr. 20, s. 11818-11823.
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild 2010: 'Opaque Mediation. The cut-and-paste groove in DJ Food's Break' i Anne Danielsen (red.) *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Farnham, Surrey: Ashgate.
- Butler, Mark J. 2006: *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly 1975: *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*, San Francisco: Jossey-Bass.
- Csikszentmihalyi, Mihaly 1990: *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper and Row.

- Damasio, Antonio 2000: *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*, London: Vintage.
- Danielsen, Anne 2002: 'Estetiske perspetiver på populærmusikk', i Jostein Gripsrud (red.) *Populærmusikken i kulturpolitikken*, Oslo: Norsk kulturråd.
- Danielsen, Anne 2006: *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Danielsen, Anne 2009: *Rytmer og Motrytmer* [forelesing] Universitetet i Oslo, IMV. 24.09.09.
- Danielsen, Anne 2010: *Historie: Resirkulering og intertekstualitet* [forelesing] Universitetet i Oslo, IMV. 15.09.10.
- DeNora, Tia 2000: *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fink, Robert 2005: *Repeating Ourselves (American Minimal Music As Cultural Practice)*, Berkeley: University Of California Press.
- Freud, Sigmund 1923: *the Ego and the Id*, London: Hogarth Press.
- Frith, Simon 1996: *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge: Harvard University Press.
- Gabrielsson, Alf 2001: 'Emotions in Strong Experiences with Music' i Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (red.) *Music And Emotions: Theory And Research*, Oxford: Oxford University Press.
- Gibson, James J. 1979: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin.
- Hawkins, Stan 2003: 'Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric' i Allan F. Moore (red.) *Analyzing Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press: 80-102.
- 2008: 'Temporal Turntables: On Temporality and Corporeality in Dance Culture' i Steven Baur, Raymond Knapp & Jacqueline Warwick (red.)

Musicological Identities: Essays in Honor of Susan McClary, Aldershot: Ashgate, s. 121-134.

Hevner, Kate 1936: 'Experimental Studies of the Elements of Expression in Music' i *American Journal of Psychology*, Volum 48, s. 246-268.

Huron, David 2006: *Sweet Anticipation; Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge: MIT Press.

Huq, Rupa 2002: 'Raving, Not Drowning: Authenticity, Pleasure and Politics in the Electronic Dance Music Scene' i David Hesmondhalgh & Keith Negus (red.) *Popular Music Studies*, London: Arnold, s. 90-102.

Jackson, Phil 2004: *Inside Clubbing: Sensual Experiments in the Art of Being Human*, Oxford/New York: Berg.

Johnson Mark L. & Steve Larson 2003: 'Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion' i *Metaphor and Symbol*, Volum 18, Nr. 2, s. 63-84.

Juslin, Patrik & John Sloboda (red.) 2001: *Music and Emotion: Theory And Research*, Oxford: Oxford University Press.

Keil, Charles og Steven Feld 1994: *Music Grooves: Essays and Dialogues*, Chicago: University of Chicago Press.

Kjerschow, Peder Christian 1993: *Tenkningen som Deltagelse: Musikken som Utfordring for Tenkningens Selvforståelse*, Oslo: Solum.

Kleinginna Jr, Paul R. & Anne M. Kleinginna 1981: 'A Categorized List of Emotion Definitions, with Suggestions for a Consensual Definition' i *Motivation and Emotion*, Volum 5, Nr. 4, s. 345-371.

Lackoff, George & Mark Johnson 1999: *Philosophy in The Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.

Langlois, Tony 1992: 'Can You Feel It? DJs and House Music Culture in the UK' i *Popular Music*, Volum 11, Nr. 2, s. 229-238.

- Lawrence, Tim 2003: *Love Saves the Day: A History of American Dance Music 1970-79*, Dunham and London: Duke University Press.
- Levitin, Daniel 2006: *This Is Your Brain On Music: Understanding a Human Obsession*, London: Atlantic Books.
- Lull, James 1992: *Popular Music and Communication*, Newbury Park, Calif.: Sage Publications.
- Madison, Guy 2006: 'Experiencing Groove Induced By Music: Consistency And Phenomenology' i *Music Perception*, Volum 24, Nr. 2, s. 201-208.
- Malbon, Ben 1999: *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*, London: Routledge.
- Maslow, Abraham H. 1964: *Religions, Values, and Peak-experiences*, Columbus : Ohio State University Press.
- Middleton, Richard 1986/2006: 'In The Groove or Blowing Your Mind? The Pleasures of Musical Repetition' i Andy Bennett, Barry Shank & Jason Toynbee (red.) 2006: *The Popular Music Studies Reader*, London : Routledge.
- Monson, Ingrid 1996: *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago: University of Chicago Press.
- Perrone, Dina 2010: *The High Life: Club Kids, Harm and Drug Policy*, Boulder, Colo.: Lynne Rienner.
- Reynolds, Simon 1999: *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*, New York: Routledge.
- Rief, Silvia 2009: *Club Cultures: Boundaries, Identities and Otherness*, New York: Routledge.
- Rietveld, Hillegonda C. 1998: *This is Our House: House Music, Cultural Spaces and Technologies*. Aldershot: Ashgate.
- Russell, James A. 'A circumplex model of affect' i *Journal of Personality and Social*

Psychology. 1980, Volum 39, s. 1161-1178.

Salimpoor, Valerie N. et al. 2011: 'Anatomically Distinct Dopamine Release During Anticipation and Experience of Peak Emotion to Music' i *Nature Neuroscience*, [publisert online 09.01.2011]

Sanders, Bill 2006: *Drugs, Clubs and Young People : Sociological and Public Health Perspectives*, Aldershot: Ashgate.

Scherer, Klaus R. 2004: 'Which Emotions Can be Induced by Music? What are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?' i *Journal of New Music Research*, Volum 33, Nr. 3, s. 1-13.

Scherer, Klaus R. 2005: 'What are emotions? And how can they be measured?' i *Social Science Information*, Volum 44, Nr. 4, s. 695-729.

Sheets-Johnstone, Maxine 1966: *The Phenomenology of Dance*, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Silverstone, Daniel 2011: *Night Clubbing: Drugs, Clubs and Regulation*, Willan Publishing: London.

Snoman, Rick 2009: *The Dance Music Manual: Tools, Toys, and Techniques, 2nd Edition*, Oxford: Focal Press.

Snyder, Bob 2000: *Music and Memory: An Introduction*, London: The MIT Press.

Spencer, Paul 1985: *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.

Steen, Cathrine W. 2007: *En utviklingspsykologisk forståelse av det subjektive selvet sett i lys av Damasio's arbeider*, Oslo: Psykologisk institutt, Universitetet i Oslo (Hovudoppgåve).

Stern, Daniel N. 1990: 'Joy and Satisfaction in Infancy' i Robert A. Glick & Stanley Bone (red.) *Pleasure Beyond the Pleasure Principle: The Role of Affect in Motivation, Development, and Adaption*, New Haven, Conn.: Yale University Press.

Sundberg, Ove Kr. 2000: *Musikktenkningens historie I: Antikken*, Oslo: Solum Forlag.

Tagg, Phillip 1994: 'From Refrain to Rave: The Decline of Figure and the Rise of Ground', *Popular Music* Volum 13, Nr. 2, s. 209-222.

Thornton, Sarah 1995: *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press.

Toynbee, Jason 2002: 'Mainstreaming, from Hegemonic Centre to Global Networks' i David Hesmondhalgh & Keith Negus (red.) *Popular Music Studies*, London: Arnold, s. 149-163.

Van Dyck, Edith, Dirk Moelants, Michiel Demey, Pieter Coussement, Alexander Deweppe & Marc Leman 2010: 'The Impact of the Bass Drum on Body Movement in Spontaneous Dance' i *Proceedings of the 11th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC11)*, Seattle, Washington, USA.

Varela Francisco J., Evan Thompson & Eleanor Rosch 1991: *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge: MIT Press.

Vickhoff, Björn 2008: *A Perspective Theory of Music Perception and Emotion*, Göteborg: Department of Culture, Aesthetics and Media, University of Gothenburg.

Wall, Tim 2003: *Studying Popular Music Culture*, London: Arnold.

Ward, Jennifer R. 2010: *Flashback: Drugs and Dealing in the Golden Age of the London Rave Scene*, Cullompton: Willan Publishing.

Witek, Maria 2009: 'Groove Experience: Emotional and Physiological Responses to Groove-Based Music' i *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*, s. 573 – 582.

Wyller, Truls 2011: *Hva er tid*, Oslo: Universitetsforlaget.

Zatorre, Robert J., Joyce L. Chen, & Virginia B. Penhune 2007: 'When the Brain

Plays Music: Auditory-Motor Interactions in Music Perception and Production' i *Nature Reviews Neuroscience* 8, s. 547-558.

Zeiner-Henriksen, Hans T. 2010a: 'Moved By the Groove. Bass Drum Sounds and Body Movements in Electronic Dance Music' i Anne Danielsen (red.) *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Farnham, Surrey: Ashgate.

——— 2010b: *The "PoumTchak" Pattern: Correspondences Between Rhythm, Sound, and Movement in Electronic Dance Music*, Oslo: Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Zentner, Marcel, Didier Grandjean & Klaus R. Scherer 2008: 'Emotions Evoked by The Sound of Music. Characterization, Classification, and Measurement' i *Emotion*, Volum 8, Nr. 4, s. 494-521.

Zentner, Marcel & Tuomas Eerola 2009: 'Chapter 8 Self-report Measures and Models i Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (red.) *Handbook of Music and Emotion*, Oxford University Press: Oxford, s. 187-221.

MUSIKKEKSEMPEL, FILM OG VIDEO

Bionik Phunk 2005: *Tik Tok – EP*, ProgCity Records. (Tik Tok (Soul-O-Matic's Original Mix)

Ke\$ha 2009: *Tik Tok EP*. JIVE Label Group, Sony Music Entertainment.

Maestro [filmdokumentar], Josell Ramos, Sanctuary Studio. Utgitt 22.02.2003.

Reich, Steve 1987: *Different Trains/Electric Counterpoint*, Elektra Nonesuch. (Electric Counterpoint Fast. III)

Rihanna 2007: *Don't Stop The Music EP*. The Island Def Jam Music Group.

Røyksopp 2010: *Electric Counterpoint III. Fast – RYXP True To Original Edit* [internettrelease]

Shaw, Marlina 1973: *Live at Montreux*, Blue Note. (Women of The Ghetto)

Spencer & Hill 2008: *Spencer & Hill EP*. Warner Music. (Housebeat Original Mix)

Swayzak 2002: *Dirty Dancing*. IK7 Records. (Celsius)

Timberlake, Justin 2002: *Justified*. Zomba Recording. (Rock Your Body)

Usher 2010: *DJ Got Us Fallin' In Love Again* [video] JIVE Records, Sony Music Entertainment.

Usher 2010: *DJ Got Us Fallin' In Love Again*, JIVE Records, Sony Music Entertainment.

Vår Aktive Hjerne (Originaltittel: Hjärnstorm), Henrik Fexeus, Sesong 2, episode 3. NRK2, sendt lørdag 21.8.2010.

NETTSIDER

Gansmo, Arne Kristian & Stian Fjellidal 26.10.2004: *Musikk gir bedre helse*:
<http://www.nrk.no/musikk/4205910.html> [Lesedato: 14.12. 10]

GERG - Geneva Emotion Research Group: <http://www.unige.ch/c isa/gerg.html>
[lesedato: 03.03.11]

Grydeland, Ivar & Anne Synnevåg 04.09.2008: *Kjærlighetshormonet oksytosin*:
<http://nrk.no/vitenskap-og-teknologi/1.6206472> [Lesedato: 14.12.10]

Ishkur's Guide to Electronic Music: <http://techno.org/electronic-music-guide/>
[Lesedato 05.11.10]

Letnes, Odd 30.05.2007: *Rusa på kroppens egne stoffer*,
<http://www.forskning.no/artikler/2007/mai/1180008477.05> [lesedato 14.12.10]

Rusdal, Espen H. 17.01.2011: 'Ravepartyene tilbake i Norge':
<http://www.dagsavisen.no/kultur/article513303.ece> [Lesedato: 14.03.11]

Store Norske Leksikon *Appolinsk* www.snl.no/appolinsk/filosofi [lesedato: 13.04.11]

Store Norske Leksikon *Dionysisk*, http://snl.no/dionysisk./full_av_livsbegeistring
[lesedato: 13.04.11]

Store Medisinske Leksikon *Ekstase*, http://snl.no/.sml_artikkel/ekstase [lesedato:
14.12.10]

Store Norske Leksikon: *Endorfiner* <http://www.snl.no/endorfiner> [lesedato 14.12.10]

Store Norske leksikon *Fenomenologi*: www.snl.no/fenomenologi/filosofi [lesedato:
08.04.11]

Wee, Wolfgang 18.04.2011: '– Skuffende lite narkotika',
<http://p3.no/sensasjonsjournalistikk-om-sensation/> [lesedato: 19.04.11]

YouTube 2010: *Søk etter Usher – DJ Got Us Fallin' In Love Again*:
http://www.youtube.com/results?search_query=dj+got+us+falling+in+love+again&aq=f [Lesedato: 18.10.10]