

STM 1990

Sign of the times?

Om musikvideo och populärmusikens semiotik

Av Alf Björnberg

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Sign of the times?

Om musikvideo och populärmusikens semiotik

Alf Björnberg

*"Pop video (...) has generated more scholarly nonsense than anything since punk."
(Frith 1988:205)*

Inledning

I framtida nedteckningar av populärmusikens historia under 1980-talet kommer fenomenet musikvideo utan tvivel att ge upphov till ett av de viktigaste och mest omfattande kapitlen. Under loppet av det senaste decenniet har denna nya audiovisuella uttrycksform kommit att inta en alltmer dominerande ställning som marknadsförings- och förmedlingsform för populärmusik, framför allt musik inom genrekomplexet pop/rock. Tack vare målgruppsinriktade satellit- och kabel-TV-kanaler som MTV och Super Channel har musikvideon fått en genomslagskraft som resulterat i påtagliga förändringar av musikindustrins strategier för lansering av populärmusik, av relationerna mellan populärmusik och visuella uttryck och av rockpublikens förhållande till TV-mediet.

En uppmärksammas konsekvens av musikvideons genombrott är utvecklandet av nya former för visuellt berättande, vilka markant avviker från tidigare etablerade normer inom TV och spelfilm. Detta har medfört att musikvideon ofta beskrivits som ett mer eller mindre avantgardistiskt medium, vars "postmoderna" karaktär har betonats (se t.ex. Fiske 1986, Kaplan 1987). Ur estetisk synvinkel innebär postmodernismen en fragmentarisering av berättandet, ett försvagande av fasta subjektpositioner och ett "spel" med stilelement där relationerna mellan tecken och betecknat upplöses. En annan aspekt av det postmoderna är sammansmältningen av konst och kommersialism, av vilken musikvideon har beskrivits som den yttersta konsekvensen: reklamen (dvs. musikvideon) för varan (dvs. musiken) har själv blivit till en vara; rockmusikens potential som "autentiskt" uttryck har omöjliggjorts och förbytts i en noggrant kalkylerad "inautenticitet" (Grossberg 1988).

Den existerande litteraturen kring musikvideo präglas till stor del av två genomgående karakteristika. För det första är diskussionen i huvudsak baserad på produktanalyser av musikvideon som en specifik uttrycksform, utan hänsyn till hur den faktiskt används. Visserligen finns idag intressanta undersökningar av användningen av musikvideo (se t.ex. Roe & Löfgren 1988), men fortfarande saknas tillräcklig kunskap om musikvideons användningssätt och funktioner för att kunna avgöra i vilken utsträckning de slutsatser som dragits utifrån studier av mediaformen i sig är relevanta. Problemmrådet är desto mer intressant eftersom musikvideon idag sannolikt mer har karaktär av "vardagskultur" än av

avantgardistiskt konstnärligt uttryck: genrekonventioner och normer för form och innehåll har utvecklats, ett stort utbud presenteras i regelmässiga former, och troligen har också formerna för användning av musikvideo stabiliserats och ”normaliserats”. Idag finns också en växande amatörproduktion av musikvideo i Sverige i regi av t.ex. studieförbund och kommunal fritidsverksamhet; kanske är videon på väg att bli ett ”naturligt” uttrycksmedium på samma sätt som det utbredda amatörrockmusicerandet.

För det andra kännetecknas litteraturen kring musikvideo av en påtaglig koncentration till den visuella dimensionen på bekostnad av musiken. Förklaringarna till denna koncentration är sannolikt flera. Generellt sett har musikvideon inneburit mer påtagliga och spektakulära förändringar vad gäller de visuella uttrycksmedlen än vad beträffar musiken; i vilken utsträckning det senaste årtiondets populärmusik rent musikaliskt formats av det faktum att visualisering av musik blivit till en estetisk och marknadsföringsmässig norm är betydligt svårare att påvisa än musikvideons ”upprutna” bildspråk. En annan tänkbar orsak är den musikaliska analysens traditionella status som en exklusiv expertkunskap: även om den nära kopplingen mellan musikaliska och icke-musikaliska uttryck i musikvideon förefaller närmast omöjlig att ignorera lyckas ändå flertalet författare med detta avsiktliga tunnelseende, till viss del sannolikt av ovilja att bege sig in på musikvetenskapens specialområde. Icke desto mindre är utgångspunkten för den följande framställningen att en undersökning av denna nära koppling och dess mekanismer och konsekvenser är väsentlig för förståelsen av musikvideon som specifik uttrycksform. Dess typiska visuella berättarkonventioner kan inte enbart, eller kanske inte ens primärt, förklaras som ett uttryck för en postmodern ”fragmentarisering” av estetiska former; i stället måste en analys av musikvideon relateras till det faktum att musiken och dess syntax bildar utgångspunkt för det visuella förloppet.

Ytterligare en skönjbar tendens i musikvideolitteraturen är en negativ kritik av uttrycksformen på estetiska grunder: musikvideon beskrivs som med få undantag baserad på klichéer och formler av föga eller intet estetiskt intresse (se t.ex. Frith 1988, Kinder 1984). Sådan estetisk kritik sammankopplas också ofta med den ovan berörda kritiken av musikens ”autenticitetsförlust”, en kritik motiverad utifrån likheter mellan musikvideo och reklamfilm både vad gäller formspråk och funktioner. Ensidigt estetiska eller autenticitetsbaserade kritiska synsätt är emellertid lika litet tillämpliga på detta område som när det gäller all annan populärkultur. Oavsett om kriterierna utgår från forskarens subjektiva omdöme eller kritikers, historikers och hitlistors consensus torde de flesta som studerar populärmusik eller andra populärkulturella uttryck vara eniga om att de studerade objektens estetiska värde varierar starkt (jfr Brooks 1982, van der Merwe 1989:3). Alla populärmusikgenrer uppvisar både exempel på musik som är ”dålig” på grund av användningen av klichéer och annan musik som är ”bra” trots klichéerna, men också musik som är ”bra” just på grund av ett medvetet bruk av klichéer och ”spel” med dessas etablerade kodkonventioner

(jfr Fiori 1987). Min subjektiva bedömning är att förhållandet mellan andelen estetiskt intressanta resp. ointressanta alster inte är påtagligt annorlunda vad gäller musikvideon som generaliserad genre. Också vad gäller musikvideons "inautenticitet" framstår kritiken som delvis irrelevant; i likhet med populärmusiken i stort produceras musikvideon i en motsättningsfylld skärningspunkt mellan "autentiskt" uttryck och kommersiella intressen, och det kan med fog hävdas att den resterande potential för "autenticitet" (en social, inte estetisk kategori), som trots allt finns, är minst lika signifikativ som "autenticitetsförlusten" i en kommersialiserad och industrialiserad produktionsprocess (jfr Chambers 1985).

Syftet med denna artikel är emellertid inte i första hand att diskutera estetiska kvalitetskriterier för musikvideo. Min utgångspunkt här är att ett studium av musikvideo från en musikvetenskaplig synvinkel främst är av intresse som bidrag till en (i vid mening) *semiotisk* analys av populärmusik, dvs. en analys av hur musikaliskt kodade betydelseinnehåll skapas, bearbetas och förändras i olika kulturella kontexter. Musikvideon knyter i detta avseende an till de tidigare etablerade visuella uttrycksformer vilka inom genrekomplexet rock-/popmusik traditionellt har varit kopplade till musiken: i konsertframföranden, i musikpress och affischkonst, på skivomslag och i olika subkulturers visuella stiluttryck. Det kvalitativt nya i musikvideon är emellertid den nära kopplingen mellan enskilda låtar och dynamiska visuella uttryck av hög informationstäthet. Musiken kan för lyssnarna fungera som bärare av olika typer av menings- eller betydelseinnehåll, både på kulturella, sociala och subjektiva/affektiva plan, och musikvideon utgör ett förslag till tolkning i bild av sådana musikaliska betydelser. Den följande framställningen avhandlar dock inte i första hand musikvideons visuella *innehåll* som symboliskt uttryck för musikalisk mening; jag ämnar i stället diskutera de potentiellt meningsbärande relationer som existerar mellan musikvideons och pop-/rockmusikens karakteristiska *strukturprinciper*.

Kombinationen av musik och rörliga bilder är förvisso inte specifik för musikvideon; igenom hela filmhistorien har filmmusiken spelat en framträdande roll, och flera studier har ägnats åt att analysera dess utformning, funktioner och betydelsedimensioner (se t.ex. Gorbman 1987, Huckvale 1990, Prendergast 1977, Schmidt 1982, Tagg 1979a, 1989). Om än musikvideon uppvisar många innehållsliga och strukturella karakteristika hämtade från spelfilm och TV-dramatik är dock värdet av sådana studier vid analys av musikvideo begränsat. Den traditionella hollywoodska filmmusiken (*underscore*) präglas till allra största delen i sin utformning av det faktum att musiken är avsedd att understryka eller kommentera ett visuellt dramatiskt/narrativt förlopp, som utgör den primära dimensionen i uttrycksformen. I musikvideon fungerar däremot musiken som den centrala betydelsebärande diskursen. Till skillnad från filmmusiken är videomusiken strukturerad efter specifikt musikaliska form- och struktureringsprinciper, och det visuella förloppet har snarast rollen av en översättning eller tolkning av vad musiken "handlar om". En analys

av musikvideons betydelseproduktion bör därför ta sin utgångspunkt i en diskussion av i vilken grad och på vilket sätt musikaliska strukturer kan förmedla mening.

Om musikalisk kommunikation som meningsbärande

I diskussioner kring betydelse och mening i musik brukar ofta framhållas att musiken är *icke-referentiell*: till skillnad från det verbala språket saknar musikaliska strukturer denotationer, och musikalisk mening uppstår genom de konnotationer eller associationer musiken ger upphov till hos lyssnaren. Middleton (1990:220ff) kritiserar analyser som ensidigt betonar denna konnotativa aspekt och menar att de tenderar att ignorera semantiska processer kopplade till musikens syntaktiska struktur; han föreslår termerna "primary signification" resp. "secondary signification" i stället för "denotation" och "konnotation". Middleton diskuterar vidare flera olika modeller för hur musikens "primary signification" fungerar; gemensamt för dessa modeller är att de betonar musikens struktur i motsats till dess "innehåll", vilket lämnas odefinierat. Musikalisk mening uppstår i relationerna mellan olika element ordnade enligt syntaktiska regler; musiken "offers a means of thinking relationships" som är relaterat till mer generella tankestrukturer och även fysiologiska och motoriska processer. Musiken kan därför sägas denotera strukturella relationer mellan begrepp snarare än begreppen i sig; Middleton drar här en parallell till Lévi-Strauss' myt-teori.

"Secondary signification" kan uppstå på många sätt; Middleton (op cit:232) citerar efter Stefani en utförlig förteckning över olika typer av detta slags musikalisk mening, relaterade till olika strukturella nivåer från detaljer i det enskilda musikstycket till hela musikstilar. Företrädare för autonomiestetiska synsätt tenderar ofta att betrakta sådan konnotativ musikalisk mening som ett godtyckligt applicerat bihang och på något sätt skild från musiken "i sig". En sådan inställning bygger emellertid på en idealistisk abstraktion: "musiken i sig" existerar inte avskild från den socialt definierade mening som den tillmäts i sin kulturella kontext. Akustiska förlopp i sig har inte någon mening förrän de relaterats till (kulturellt bestämda och inlärd) musikaliska strukturprinciper, och inlärandet av dessa innebär oundvikligen också ett inlärande av principer för verbal diskurs och ett fält av konnotationer kring musiken. I likhet med de intramusikaliska strukturprinciperna varierar dessa konnotationsfält mellan olika kulturer (jfr Tagg 1990); de varierar dessutom, bl.a. på grund av att de betydelsebärande enheterna ej är väldefinierade i musik, mellan olika individer i samma kultur. Även om musiken således inte äger samma grad av referentiell precision som det verbala språket finns icke desto mindre en viss grad av intersubjektiv överensstämmelse i dessa konnotationsfält; musiken kan sägas ha en "betingad referentialitet".

En specifik typ av "secondary signification" i musik representeras av de *homologirelationer* mellan musikaliska strukturer och andra kulturella uttryck i olika del- eller subkulturer som

påvisats av flera författare, t.ex. Keil (1966) i en studie av soulmusikens funktioner i samtida afro-amerikansk kultur, Willis (1978), vilken behandlar specifika musikstilars betydelse i två brittiska ungdomliga subkulturer (50-talsrock hos "bike boys" och "progressiv" rock hos hippies) samt Shepherd (1982), som genomför en generell homologianalys av olika afro-amerikanskt influerade stilar. Eftersom dessa homologier utgör strukturanalogier mellan musikaliska och sociala/kulturella strukturer är de nära kopplade till "primary signification"-nivån: homologianalyser syftar just till att visa att samma generella strukturprinciper är verksamma både i musik och på andra områden. Det förefaller dock rimligt att göra en åtskillnad mellan homologier och semiotiska (dvs. tecken-) relationer i egentlig mening; de förstnämnda utgör relativt konstanta relationer på djupstrukturnivå, och de fungerar i regel på ett omedvetet plan som en självförstärkande feedback för grundläggande värderingar och tankestrukturer i en kultur. Homologirelationer är därför svåra att pröva med intersubjektiva metoder; de utgör tolkningar från analytikerns sida och står ofta i konflikt med "folk evaluation"-uppfattningar (jfr Willis 1978:192).

Willis presenterar också en diskussion av de teoretiska grunderna för analyser av homologirelationer (ibid:189-203). Han påpekar att mening och betydelse i ett kulturellt uttryck som musik i viss mån är godtyckliga och skapade genom kulturell praxis; dock begränsas denna godtycklighet av de "objektiva möjligheter" som ges av musikens strukturella egenskaper, vilka sätter gränser för omfånget av olika potentiella betydelser. En kritik och vidareutveckling av Willis' och Shepherds homologianalyser ges av Middleton (1985), vilken menar att kulturell praxis som t.ex. musik, trots en viss grad av autonomi, styrs av "artikulationsprinciper", determinerade av sociala faktorer som klass, kön, ålder, etnicitet etc. Han inför efter Gramsci en distinktion mellan "situation" (djupliggande organiska sociala strukturer) resp. "conjuncture" (snabbare föränderliga ytfenomen). Vissa tidsperioder präglas av radikala djupgående förändringar, andra av "situationsstabilitet" och förändringar på ytan. Homologiska samband kan främst påvisas på "situation"-nivå, medan en viss relativ autonomi föreligger för överbyggnadsfenomen på "conjuncture"-nivå.

Flera semiotiskt inriktade analytiska arbeten kring populärmusik präglas av mer eller mindre explicit formulerade homologiska analysmodeller. Ett exempel är Middleton 1972, en "kulturanalytisk" studie över bluesens och rockmusikens historia. Författaren gör generella tolkningar av betydelseinnehållet i olika musikaliska strukturer, och strukturförändringar vid överföringen av musikaliska element från svart till vit kultur förklaras utifrån dessa tolkningar kopplade till skillnader i sociokulturell position. En svaghet i studien är dock att tolkningsmodellerna framstår som något rigida; författaren tillmäter generella strukturdrag en konstant betydelse oberoende av sammanhanget (binär rytm är "death rhythm", modalitet står för "innocence", bruk av ostinato för "tribal

community” etc). Analysmodeller delvis baserade på homologiresonemang tillämpas också i Björnberg m.fl. 1983, Björnberg 1983, Björnberg 1984 samt Winkler 1988.

En musiksemiotisk analysmodell för empirisk undersökning av ”secondary signification” i musik är Philip Taggs induktiva ”interobjective comparison”-metod (Tagg 1979a, 1979b, 1982, 1985). Tagg lanserar begreppet *mussem* som en beteckning för ”the basic unit of musical expression” (Tagg 1979a:71), och metoden innebär att de olika musemens utommusikaliska associationsfält inringas genom jämförelse med andra musikstycken där samma mussem förekommer: om gemensamma drag existerar i de utommusikaliska associationsfält (t.ex. titlar, sångtexter, visuellt/sceniskt/dramatiskt sammanhang) som förknippas med dessa musikstycken kan samma associationer också antas vara förbundna med musemet i fråga i det aktuella analysobjektet. Analysresultaten prövas genom ”hypotetisk substitution”, vilket innebär testning av förändringar i musikalisk mening vid utbyte av olika element i ett mussem. Tagg använder denna metod för en subjektiv/hermeneutisk prövning, men den kan i princip också användas för intersubjektiv verifiering.

Taggs analysmetod förefaller fungera väl i hans analys av titelmelodin till TV-serien *Kojak* (Tagg 1979a), vilket sammanhänger med styckets koppling till ett specifikt visuellt sammanhang och de ofta väl etablerade musiksemiotiska koder den hollywoodska film- och TV-musiktraditionen arbetar med. Även vad gäller analysen av ABBA:s hit *Fernando* (Tagg 1979b) synes analysresultaten i stor utsträckning rimliga, beroende dels på att textens innehåll här implicerar ovanligt konkreta visuella-dramatiska associationer, dels på att de använda musikaliska stilmedlen har en bredd som eljest är sällsynt i nutida mainstreampop. De avsnitt som är mer stilistiskt enhetliga framstår som mer problematiska; exempelvis betraktar Tagg hela ackompanjemanget i refrängen som *ett* generellt mussem med en tämligen diffus affektiv innebörd av ”positiva moderna fritidssysselsättningar”. En sådan relativt grov analys kan visserligen vara berättigad i det musikstilistiskt eklektiska dramatiska sammanhang *Fernando* som helhet gestaltar, men den visar likväl på svårigheterna att tillämpa analysmetoden på sådan musik (t.ex. en stor del av pop-/rockmusiken) som i relativt liten utsträckning refererar till semiotiska koder utvecklade inom den västerländska konstmusiktraditionen och med denna besläktade stilar (jfr Middleton 1990:233ff; jfr även Schmidt 1982:97f om rock som filmmusik).

En studie som betonar just denna frånvaro av väldefinierad mening är Hebdiges (1979) analys av punkkulturens ”signifying practice”. Författaren utgår från poststrukturalistisk semiotik och söker påvisa att punkens stilcollage snarare syftar till ett nedbrytande av fasta koder än till uppbyggnad av ett konsekvent subkulturellt uttryck med väldefinierat meningsinnehåll. Musikens specifika roll i punkkulturen ägnas dock tämligen liten uppmärksamhet, och Hebdige har vissa svårigheter att relatera musiken till punkens övriga stiluttryck. I detta avseende kan arbetet kontrasteras mot den analys av punken som presenteras i Laing 1985. Även denna studie syftar till en övergripande semiotisk

analys av punken, men i motsats till Hebdige ägnar författaren också punkens musikaliska uttryck en utförlig diskussion. Laing erkänner till viss del giltigheten av Hebdiges analys, men betonar motsättningarna i punken mellan å ena sidan den upplösning av semiotiska koder som den sistnämnda fokuseras kring och å andra sidan punkens strävan att skapa en specifik ”punkidentitet”, vilken på vissa punkter (t.ex. vad gäller framställningen av manlig könsidentitet) delvis sammanfaller med tidigare etablerade mönster inom rockkulturen.

De svårigheter som en analys av betydelseinnehållet i detta slags musik innebär har lett till ett uppmärksammande av Barthes teorier om ”the grain of the voice” och dennes distinktion mellan *plaisir* och *jouissance* som två olika slags njutning i upplevelsen (Barthes 1977). *Plaisir* är det egokontrollerade välbehaget kopplat till kulturellt etablerade kommunikativa koder med fasta och entydiga relationer mellan betecknande och betecknat, medan *jouissance* syftar på avnjutandet av ett semiotiskt ”spel” utan fasta koder; i musik är denna fr.a. kopplad till det sinnliga njutningen i att lyssna till en sjungande röst eller instrumentklang i sig, utan hänsyn till vad ”budskapet” är. Tillämpligheten av dessa begrepp vid analys av populärmusik diskuteras bl.a. av Middleton (1990:261ff), som påpekar att *jouissance*-dimensionen är viktig i all (särskilt vokal-) musikupplevelse, om än i varierande grad; i populärmusiken, där individualiserade performativa drag spelar en viktig roll, är den vokala framställningen av sinnlighet och kroppslighet en särskilt viktig faktor. Han menar också att motsättningen mellan dessa olika slags njutning kan förklara den konflikt en lyssnare kan uppleva inför musik som kombinerar ett ideologiskt motbudande ”budskap” (t.ex. verbalt eller visuellt) med ett njutbart ”sound” (jfr även Frith 1988:105-128). Barthes’ tankegångar kan spåras i flera nyare studier kring populärmusik, fr.a. sådana som diskuterar sångröstens funktion i musiken som meningsskapande och identifikationsbefrämjande faktor (se t.ex. Bradby & Torode 1984, Cubitt 1984, Fiori 1987, Laing 1985).

Distinktionen mellan *jouissance* och *plaisir* i musikupplevelsen svarar emellertid inte entydigt mot en distinktion mellan klang (eller *sound*) och struktur. I en tankeväckande studie kring repetitivitetens funktioner i musik söker Middleton (1983) påvisa att *jouissance* inte endast är kopplad till musikens icke-strukturella sidor; också upplevelsen av musikaliska strukturer i sig har aspekter både av *plaisir* och *jouissance*, och förhållandet mellan de båda är bl.a. beroende av typ och grad av repetitivitet i musiken. Middleton skiljer mellan två huvudtyper av repetition, ”diskursiv” och ”musematisk”, där diskursiv repetition innebär att repetitivitet i någon musikalisk parameter kombineras med förändringar i andra parametrar (ett typexempel är melodisk/harmonisk sekvensbildning), medan musematisk repetition innebär upprepning av mindre, mer konstanta enheter. Generellt sett kan diskursiv repetition kopplas till *plaisir* och musematisk repetition till *jouissance* i musikupplevelsen. Denna distinktion har också viktiga konsekvenser för musikvideons visualisering av musikaliska strukturer (se vidare nedan).

Eftersom populärmusik till största delen är vokal musik med en sjungen *text* centreras många analyser av musikens betydelseinnehåll till texterna. Den verbala texten, med sina denotationer och konnotationer, erbjuder ett tacksamt objekt för en semantisk analys, och innehållsanalys av populärmusikaliska texter utgör en etablerad forskningstradition (för en kortfattad översikt se Björnberg 1987:157f). Det meningsinnehåll som kan härledas ur den verbala texten, isolerad från sitt musikaliska sammanhang, utgör emellertid endast en liten del av det totala budskap som kommuniceras; sångtexter är avsedda att sjungas, inte läsas, och i framförandet växelverkar text och musik och skapar nya meningsdimensioner. Laing påpekar att sångtexten kan ge en precisering och konkretisering av musikens mer diffusa och flertydiga mening: "the words of a song give us the key to the human universe that the song inhabits" (Laing 1969:99). Musikens mening påverkar och förändrar emellertid också textens mening på olika sätt beroende av det musikaliska sammanhanget. Den sjungna texten har såväl semantiska som rytmiska, fonetiska och expressiva dimensioner; alla dessa är potentiellt närvarande i all vokalmusik, men vilken eller vilka som dominerar bestäms både av musikaliska faktorer och av textens syntax och fonetik (jfr Middleton 1990:227ff).

Samtliga ovan diskuterade typer av musikalisk betydelseproduktion kan förutsättas vara mer eller mindre verksamma i musikvideon. På en innehållslig nivå visualiseras i musikvideon olika slag av musikalisk "secondary signification", ofta i kombination med en visualisering av den verbala textens semantiska innehåll på ett mikro- och/eller (narrativt) makroplan. Som jag tidigare berört är dock ett specifikt karaktäristikum för musikvideon att det visuella förloppet är nära kopplat till musikens struktur. Detta innebär att den visuella dimensionen också är relaterad till musikens "primary signification"; om musiken erbjuder "a means of thinking relationships" (jfr ovan) erbjuder bilderna en visuell representation av dessa "relationships", visuella homologier till musikaliska strukturer. På vilket sätt denna representationsprocess utformas sammanhänger till stor del med karaktäristiska drag i den musikaliska syntaxen hos den musik som typiskt visualiseras i musikvideon, dvs. nutida pop/rock.

Populärmusikalisk syntax och narrativitet

Jämfört med de flesta andra typer av kommunikation är musik generellt sett påfallande *repetitivt* strukturerad. I själva verket baseras den "segmentering" (uppdelning i syntaktiska enheter) som ligger till grund för såväl musikalisk analys som mer generellt "strukturellt lyssnande" på repeterade strukturer vilka kan beröra samtliga musikaliska parametrar: meter, rytm, periodik, melodik, harmonik, faktur, instrumentering och sound. En väsentlig skillnad mellan den segmentering som utförs av icke musikanalytiskt skolade personer och den som används i musikvetenskaplig analys är dock att den förra sannolikt opererar på större enheter (fraser, motiv, symmetriskt uppbyggda perioder) än den senare (Stefani

1987). Detta förhållande avspeglas också i de typiska syntaktiska principer som ligger till grund för populärmusiken: fraser av konstant längd sammansätts till symmetriska perioder, och på överordnade strukturnivåer dominerar relativt fasta och tydliga formprinciper (t.ex. växling mellan "vers" och "refräng"). En tydligt iakttagbar tendens i efterkrigstidens populärmusik förefaller dock vara en mindre tydlig segmentering på högre nivåer (formavsnitt, period), och segmenteringen på lägre nivåer (fras, motiv, metrisk enhet) kommer därför att dominera.

Denna utveckling sammanhänger självfallet med den generella stilutveckling som ägt rum inom populärmusiken sedan 50-talet. Middleton (1983) föreslår en generell indelning av musikaliska processer i sådana som bygger på "digital selektion", dvs. val bland ett ändligt antal alternativ, och sådana som baseras på "analog selektion", dvs. kontinuerligt variabla parametrar, även om parallella processer i olika musikaliska parametrar kan vara mer eller mindre inkongruenta. Karakteristiskt för "extensionell" strukturerad musik (Chester 1970), som t.ex. den europeiska konstmusiktraditionen och populärmusikstilar i hög grad baserade på denna, är digital selektion i mikroperspektiv och analog d:o i makroperspektiv: små konstanta enheter (toner/motiv) sätts samman till komplexa strukturer som inte omedelbart kan reduceras till enkla formelartade strukturer. I sådan "intensionell" strukturerad musik som förekommer i många folk- och populärmusiktraditioner, och enligt Chester (ibid) kanske fr.a. i afro-amerikansk musiktradition och nutida populärmusikstilar härledda från denna, är förhållandet snarast det omvända: på makroplanet är selektionen digital (t.ex. växling mellan ett fåtal olika klart avgränsade formavsnitt, såsom vers och refräng, i tydliga mönster), medan analog selektion tillämpas på mikronivå ("mikrovariationer" i små enheter t.ex. vad gäller rytm, tonhöjd eller klangfärg).¹ Middleton kopplar också distinktionen mellan extensionell och intensionell strukturering till den tidigare berörda åtskillnaden mellan diskursiv resp. musematisk repetition (jfr s. 69 ovan).

Denna generella distinktion har i sin tur betydelse för den grad av "narrativitet" som kan tillskrivas olika typer av musikalisk struktur. Musikaliska strukturer med en tydlig narrativitet återfinns i första hand i extensionellt uppbyggd funktionellt tonal musik; skolexemplet här är sonat-allegroformens genomstrukturerade "musikaliska drama". Kännetecknande för sådana narrativa musikaliska processer, vilka främst berör harmonik och melodik samt relationerna mellan dessa, är en tonal logik som bygger på en irreversibel direktionalitet: harmonisk/melodiska förlopp av spänning och upplösning ger en framåtriktad "rörelse" i musiken. Dessa processer bygger både på digital selektion på överordnade nivåer

1 Tagg (1979a:217ff) föreslår en indelning av musikaliska processer i "centripetala" (som vänder tillbaka till utgångspunkten) och "centrifugala" processer; denna indelning förefaller dock mest tillämplig vid binär digital selektion som berör överordnade parametrar som tonalitet, periodik, melodiregister etc. Vid flera alternativ eller analog selektion kan rangordning i termer av musikalisk "distans" däremot vara problematisk, vilket också framgår av Taggs tillämpning av denna analysmodell.

(t.ex. växling mellan dur- och molltonalitet eller mellan olika "tonala nivåer") och på analog selektion i rörelsen mellan dessa nivåer (varierande grad av harmonisk/melodisk spänning). Vidare innehåller sådana processer också olika slags interpunktionseffekter såsom t.ex. "öppnande" eller "avslutande" frasbyggnad. Nutida populärmusik är dock ofta i stor utsträckning baserad på modala strukturprinciper, som innebär att detta slags tonala processer spelar en avsevärt mindre framträdande roll, och som i tonalt hänseende ger musiken en mer statisk karaktär (Björnberg 1984). Ju mer modalt präglad musiken är, desto mindre finns av sådan funktionellt tonal narrativitet; i stället kommer "mikrovariationer" i andra parametrar i förgrunden på mikronivå, tillsammans med eventuell växling mellan olika tonala/modala nivåer på makronivå.

Sannolikt är det dessa karakteristika hos pop-/rockmusiken som åsyftas av Frith när han i en diskussion kring musikvideos estetik skriver att "Rock music (...) doesn't seem to have the necessary *density* to take on interesting or complex imagery" (Frith 1988:219; jfr diskussionen kring Taggs *Fernando*-analys s 68 ovan). "Density" kan här i princip förstås som "informationstäthet" i strikt informationsteoretisk bemärkelse. Musikalisk kommunikation innehåller emellertid flera olika slag av information. Moles (1968) indelar musikens informationsinnehåll i "semantisk" information (grovt uttryckt den information som finns i musikens noterbara strukturer) och "estetisk" information (den information som tillkommer i själva den klingande musiken). P.g.a. den viktiga roll repetitivitet spelar i musikalisk syntax har all musik (möjligen bortsett från vissa typer av nutida konstmusik, som här förvisso kan bortses från) en högre grad av strukturell semantisk redundans (dvs. lägre informationstäthet) än det verbala språket men i gengäld en större mängd estetisk information. Huruvida detta principiellt i högre grad gäller populärmusiken än konstmusiken kan diskuteras; det förefaller dock odiskutabelt att den semantiska informationstätheten är lägre i nutida pop/rock än i t.ex. europeisk konstmusiktradition och den hollywoodska filmmusiktradition som baseras på denna, vilket sammanhänger med ovan berörda skillnader vad gäller "narrativa" tonala strukturer. Sannolikt lägger också de förhållningssätt och "lyssnarmodi" (Stockfelt 1988) som är typiska för användningen av nutida populärmusik större tonvikt vid musikens estetiska informationsdimension än vad som är fallet vid det slags strukturlyssnande som utgör konservatorietraditionens ideal.

Denna semantiska redundans är viktig för musikens specifikt musikaliska funktioner, vilket kan förklaras både utifrån fysiologiska och psykologiska förhållanden (se Booth 1981, Middleton 1983, Stefani 1987); den står dock i ett motsättningsförhållande till logisk och direktionell narrativitet. Här finns sannolikt en viktig förklaring till musikvideos "postmoderna" karaktär: ett visuellt förlopp som är homologt med det slags musikalisk syntax som är typisk för nutida populärmusik har en hög grad av strukturell narrativ redundans, men visualiseringen av den semantiskt sett mindre entydiga estetiska informationsdimensionen ger i gengäld en stor frihet vad gäller utformningen av det visuella innehållet (jfr Straw

1988:258). Med en tillspetsad formulering kan sägas att musik, och i synnerhet pop-/rockmusik, helt enkelt generellt sett utgör ett mer "postmodernt" kommunikationsmodus än t.ex. det verbala språket eller klassisk dramaturgi. Som jag påpekat ovan innebär det faktum att musikvideon utgör en visualisering av specifikt (populär-)musikaliska former en viktig skillnad jämfört med traditionell hollywoodsk filmmusik; i filmmusiken medför de krav som ställs av ett narrativt visuellt förlopp att specifikt musikaliska strukturprinciper undergrävs och måste modifieras (jfr Gorbman 1987:13). I musikvideon råder det omvända förhållandet, dvs. den överordnande roll som spelas av musikens syntax medför att traditionellt bildberättande försvåras. Här kan paralleller dras till opera och filmmusical, där inslag av "autonomt" musikaliska former (aria; filmschlager) innebär ett brott i det narrativa flödet. Visualisering av typiska "narrativa" musikaliska strukturer förefaller däremot lättare kunna anpassas till ett traditionellt film/filmmusikförhållande; ett typexempel är bildsättningen av Beethovens Pastoralsymfoni i Disneys *Fantasia*.

Till den estetiska informationsdimension som spelar en viktig roll i pop-/rockmusiken kan, såsom ofta framhållits i litteraturen, relateras upplevelsekvaliteter som *beat* och *sound* (Abrahamsen 1988, Fornäs 1980, Lilliestam 1984). Ur en receptionspsykologisk synvinkel innebär accentueringen av dessa kvaliteter en ökad betoning av musikaliska "primärprocesser", kopplade till musikens pre-verbala, "irrationella" strukturskikt, på bekostnad av de sekundärprocesser vilka sammanhänger med rationellt logiska ytstrukturer som melodik och harmonik (Kohut 1957).² Musikens förmåga att genom beat och sound aktivera sådana pre-verbala psykiska nivåer är i ett "normalt" brukssammanhang till stor del beroende av akustiska egenskaper som hög volym och specifika klangkaraktistika, vilka ej kan förmedlas via TV-mediet. I gengäld kan emellertid musikvideons snabba rörelser och höga klippthet, vilka ofta nära följer musikens rytmiska struktur, fungera som en "översättning" av sådana akustiska faktorer till ett visuellt uttryck (se vidare nedan).³

Musikvideo som visualiserade musikaliska strukturer

I musikvideon styrs alltså det visuella förloppet av musikaliska strukturer, med påtagliga konsekvenser för utformningen av den visuella dimensionen. Jag ämnar i det följande diskutera några olika aspekter på relationen mellan musik och bild i musikvideon; syftet är här att formulera generella strukturprinciper snarare än att ge detaljanalyser av enskilda verk.

Samspelet i musikvideon mellan musik och bild är särskilt påtagligt vad gäller *tidsdimensionen*: den strukturering av tiden som musiken åstadkommer bestämmer det

2 En uppenbar koppling förefaller föreligga mellan Kohuts distinktion mellan musikaliska primär- och sekundärprocesser och Barthes' åtskillnad mellan *jouissance* resp *plaisir* (jfr ovan).

3 Forsman (1986) för en intressant diskussion kring dessa funktioner hos musikvideon i ljuset av de västtyska socialisationsforskarnas teorier beträffande en "ny socialisationstyp" präglad av jagsvaghet och narcissistiskt färgade psykiska behovsstrukturer.

visuella innehållets utformning både på makro- och mikroplan. En grundläggande tidsmässig determinant för musikvideon är självfallet låtens totala tidslängd. Den konventionaliserade begränsningen av de flesta pop-/rocklåtar till ca 4 minuter sätter uppenbara gränser för vad som kan framställas visuellt; längre dramatiska/narrativa förlopp är uteslutna eller måste framställas på ett mycket koncentrerat och knapphändigt sätt. Undantagsfall som videon till Michael Jacksons *Thriller* understryker detta förhållande: ambitionen att återge ett mer komplext narrativt förlopp medför att videons längd avsevärt överstiger låtens.

Också inom denna totala tidslängd struktureras det visuella innehållet av musiken. En stor majoritet av sentida pop-/rocklåtar är uppbyggda på någon variant av vers-refrängform (jfr Björnberg 1987:55, 69f), vilket innebär att en låt (inklusive intro, ev solo och coda) normalt består av 8-9 från varandra tämligen klart avgränsade avsnitt. Att denna formdisposition (dvs. växlingen mellan vers- och refrängdelar etc) styr den övergripande dispositionen av bildinnehållet är regel i de flesta musikvideor. Den musikaliska formbyggnaden visualiseras ofta genom övergripande scenväxlingar, t.ex. mellan bilder av artisten/gruppen (eller, i förekommande fall, solisten) i refrängavsnitten och ett mer eller mindre fragmentariskt narrativt förlopp i versavsnitten (se t.ex. videorna till Kraftwerks *The model* och *Down under* med Men at Work). Vers-refrängformen kan såväl musikaliskt som textmässigt beskrivas som en ”multipel centripetal process” (jfr not 1): musikaliskt genom kadensverkan i refrängen, textmässigt genom rörelse från konkretisering/problematisering i verserna till generalisering/bekräftelse i refrängen (se Björnberg 1987:189). Formtypens dominans i de senaste hundra årens populärmusik innebär att den kan betraktas som en djupt insocialiserad musikalisk ”arketyp” för en nutida västerländsk lyssnare. På grund av det *upprepade* återvändande till ett ”viloläge” eller ”centrum” som detta slags formbyggnad innebär står den dock i viss motsättning till en linjär narrativitet.⁴ Det uppstyckande av det visuella förloppet i kortare avsnitt (av storleksordningen 1/2 minut) som medförs av anpassningen till musikens form framstår också som tämligen godtyckligt och irrelevant ur narrativ/dramatisk synvinkel.⁵

I de relativt få fall där bildinnehållets disposition inte anpassats till musikens formbyggnad kan ett narrativt förlopp utan markerade avsnittsgränser sträcka sig över hela videon (exempel finns i många av ZZ Tops videor); en annan möjlighet är en mer diffust

4 Exempel på hur ett visuellt förlopps segmentering styrs av en musikalisk formbyggnad av vers-refrängtyp ges i Larsens (1987) analys av videon till Phil Collins' *Against all odds*. Larsen påvisar också en homologi mellan den narrativa struktur som (fragmentariskt) framställs i bild och ett bågformat intensitetsförlopp i musiken (fr a i parametrarna instrumentation och dynamik); han diskuterar dock inte i vilken utsträckning musikens formbyggnad förstärker eller motverkar denna struktur.

5 Den typiska varaktigheten av ett formavsnitt i populärmusiken är således ungefär densamma som den typiska längden av ett reklamslag i film eller TV, vilket faktum understryker de ofta påpekade beröringspunkterna mellan musikvideo och reklamfilm.

strukturerad ”bilsallad” utan narrativa inslag (ett exempel är New Orders video till *Blue Monday*). Avsnittsbildningen är också naturligt nog mindre märkbar vid visualisering av låtar tillhörande genrer där avgränsningen mellan formavsnitten är mindre tydlig, t.ex. rap- eller house-låtar som *I come off* med Young MC och *Pump up the volume* med Marrs.

Den mest påtagliga kopplingen av videons visuella framställning till musikens tidsstruktur finns emellertid på en tidsmässig mikronivå: i praktiskt taget alla musikvideor är både avbildade rörelser, kamerans rörelser och klippningen synkroniserade med grundpulsen och/eller kortare rytmiska förlopp kongruenta med musikens betoningsmönster eller grundläggande rytmiska gestik. Friths tes att ”*montage is the video-maker’s basic tool simply because it is the visual equivalent of music built up out of studio sound layers*” (Frith 1988:219) förefaller bygga på en teknisk analogi utan direkta upplevelsemässiga konsekvenser; det är snarare så att ”montage” utgör en visuell motsvarighet (av flera tänkbara) till musik som mer präglas av ett starkt markerat beat än av tonala processer av spänning och upplösning. Den nära koppling mellan musikaliska och visuella förlopp som i filmmusiktraditionen något föraktfullt beskrivs som ”mickey-mousing” (jfr Schmidt 1982:48f) spelar alltså, fr.a. vad gäller den rytmiska dimensionen, en viktig roll för musikvideons funktioner som visualisering av specifikt musikaliska upplevelsekvaliteter. Detta slags rytmiska homologier utgör ett av musikvideons viktigaste karakteristika; exemplifieringar torde vara överflödiga.

Bildernas rytmemulerande funktion kan förstärkas med olika slag av teknisk bearbetning. En vanligt förekommande typ av sådan bearbetning är den ”stroboskopeffekt” som uppnås genom att en rörelse ”fryses” i 2-3 bildrutor i taget; den ”hackade” växlingen mellan dessa frysta bilder ger en tydlig upplevelse av rytmisk accentuering (se t.ex. Dire Straits: *Money for nothing* eller A-ha: *Take on me*). Generella skillnader mellan olika musikvideogenrer beträffande visuell rytm är naturligt nog relaterade till skillnader mellan olika musikaliska genrer vad gäller typ av rytmisk gestik: en video till en rockballad har en annan rytmisk karaktär än en hårdrock- eller hip-hop-video. Några videor ger också exempel på en i förhållande till musiken inkongruent eller ”komplementär” visuell rytmisk gestik, där visuella kopplingar till beat och meter nästan helt saknas; som exempel kan nämnas Eurythmics’ *There must be an angel playing with my heart* och *Rock the casbah* med Clash. Upplevelsemässigt innebär förhållandet mellan bildernas rytmgestaltning och musikens markerade beat i sådana fall en analogi till den motsättning mellan ackompanjemangets beat och en i rytmiskt avseende fri och ”oberoende” solist som kännetecknar många afro-amerikanskt influerade musikstilar (jfr Björnberg 1987:99ff).

Medan musikens rytmiska karaktär således spelar en mycket viktig roll för musikvideons utformning är en tydlig visualisering av tonala förlopp av spänning och avspänning (i melodik och harmonik) betydligt mindre vanligt förekommande. Den nära koppling mellan tonala och visuella förlopp som Even Ruud urskiljer i videon till Paul Simons

René and Georgette Magritte with their dog after the war (Ruud 1988:56ff) är ovanlig i musikvideosammanhang, vilket sammanhänger med de tidigare beskrivna generella tonala karakteristika för nutida pop-/rockmusik. Som framhållits ovan är det slags nätverk av differentierade tonala relationer som spelar en framträdande roll i Simons låt sällsynt inom dessa genrer; låtarna är oftare baserade på statiska "modala fält" med en mer konstant generell affektiv karaktär (jfr Björnberg 1984), vilken i musikvideon snarare illustreras på en generell "mood"-nivå jämförbar med genrebundna typer av "secondary signification" (se vidare nedan).

I musikvideon läggs i regel större vikt vid mer direkt sound-relaterade musikaliska parametrar som klangfärg och dynamik, genom olika slag av synestetisk visualisering av klangfärgskvaliteter och dynamiska förändringar. Detta slags illustrationer utgörs ofta av kortvariga effekter av "mickey-mousing"-karaktär; en närliggande typ av visualisering är utnyttjande av musikaliska ljud (ofta slagverksinsatser, men även andra) som "filmiska" ljudeffekter, dvs. simulering av realljud som impliceras av det visuella förloppet. Flera exempel på dessa slag av visualisering finns i videorna till Aerosmiths *Janie's got a gun* (koppling mellan syntcrescendon och strålkastarljus i intron, illustration av gitarrsolot med bilder av glas- och porslinskrossning, synkronisering av pistolskott med virveltrumma) och Ultravox' *Vienna* (koppling mellan filtrerade klanger och dimmig natt, fotoblixtar och virveltrumslag resp. pistolskott och cymbalslag). I likhet med ovan berörda rytmiska karakteristika bidrar sådana effekter till musikvideons emulering av specifikt musikaliska upplevelsedimensioner.

Förutom på musikaliska strukturer baseras visualiseringen i musikvideon i regel också på låtens *verbala text*. Detta slags visualisering kan dels utgå från textens fonetiska och/eller paralingvistiska karakteristika, i vilket fall den närmar sig visualisering av motsvarande musikaliska parametrar som klangfärg och dynamik, dels på textens semantiska innehåll på olika strukturnivåer. Att en musikvideo ger en konkret visualisering av textens mest påtagliga betydelsenivåer (de situationer eller det narrativa förlopp som framställs i texten) är emellertid relativt sällsynt. Detta förhållande har förklarats både utifrån upphovsmännens strävan att undvika fastlagda och entydiga betydelseinnehåll för att ge publiken större möjligheter till egna tolkningar (Ström 1989:88) och ambitionen att markera artistens distans till (och "kontroll" över) textens protagonist (Frith 1988:217). På ett mer generellt affektivt plan kan däremot innehållet i många videor karakteriseras som en visualisering av textens "stämningsläge" (affektivt konnotationsfält till texten som helhet eller enskilda textavsnitt; naturligt nog är detta i regel mer eller mindre kongruent med musikens konnotationsfält) utan direkta referenser till textens bokstavliga innehåll; som exempel kan nämnas videorna till Nik Kershaws *Wouldn't it be good* och Peter Gabriels *Shock the monkey*.

Om än visualisering av längre sammanhängande textavsnitt är sällsynt i musikvideon är konkreta illustrationer av *enstaka ord eller begrepp* i texten mycket vanligt förekommande. Den montageteknik med snabba bildväxlingar som är typisk för uttrycksformen ger möjlighet till visuella ”inpass” på den verbala textens mikroplan utan något nödvändigt samband med den övriga framställningen. Sådana ”begreppsvisualiseringar” kan tjäna till att understryka detaljer i texten, som t.ex. i videon till Midnight Oils *Blue Sky Mine*. De kan ibland spela en dominerande roll i den visuella framställningen; ett illustrativt exempel är videon till Peter Gabriels *Sledgehammer*, som i långa stycken bygger på konkret visualisering av textens metaforer i ett slags ”mickey-mousing”-relation mellan verbal text och bild med påtagligt komisk effekt. En annan vanlig variant av textvisualisering är visandet i bild av skrivna ord ur sångtexten; ett åskådligt och något parodiskt exempel på detta finns i videon till *Need you tonight/Mediate* med INXS.⁶ Paradoxalt nog innebär dessa olika slag av textvisualisering på grund av sin fragmentariska karaktär ofta en fokusering på textens musikaliska (dvs. fonetiska och paralingvistiska) aspekter snarare än på dess semantiska innebörd och narrativa sammanhang.

Musikvideo som kulturellt uttryck: genreavgränsningar

Som jag har sökt visa i den föregående framställningen är visualisering av musikens strukturella mening, dess ”primary signification”, en viktig funktion för musikvideon, kanske dess primära funktion. Bildernas formspråk styrs av musikens struktur i en strävan att ge visuella analogier till specifikt musikaliska upplevelsekväligheter. Musikvideons visuella *innehållsdimension* kan på motsvarande sätt betraktas som en visualiserad tolkning av musikens konnotativa betydelser, dess ”secondary signification”. Som tidigare nämnts kan musik associeras med en mängd olika slag av sådana konnotativa betydelser, kopplade till olika musikaliska strukturnivåer från enskilda musem till hela gener eller stilar. Det slags konventionaliserade ”semantiska” innebörder på musemnivå som Tagg analyserar spelar dock en mindre betydelsefull roll i musikvideon, vilket sammanhänger både med musikens strukturella karakteristika och med musikvideons specifika funktioner. Väsentligare för musikvideons innehåll är övergripande associationsfält på genre- eller stilnivå, dvs. geografiskt, historiskt och socialt determinerade visuella uttryck kopplade till bestämda musikaliska gener och stilar: soulmusik förbinds med dans, hårdrock med våld och action, popballader med romantisk kärlek, tradrock med ”street credibility” etc.⁷

6 Denna visualiseringsprincip förs till sin yttersta konsekvens i videon till Princes Sign o’ the times, vilken helt och hållet baseras på en visualisering av den skrivna sångtexten (jfr Strøm 1989:89).

7 Denna betoning av genretypiska associationsfält kan ses som en konsekvens av populärmusikens övervägande tendens till ”grammar orientation”, där det enskilda verkets koder huvudsakligen bygger på tidigare existerande regler och konventioner, i motsats till konstmusikens ”text orientation”, där det enskilda verket i större utsträckning definierar sina egna koder (begreppen härrör från Ecos semiotik; jfr Middleton 1990:173f).

Musikvideons förhållande till sådana genrebundna uttryckskonventioner är emellertid också ofta tämligen fritt; liksom vad gäller visualisering av konkret textinnehåll undviks alltför entydiga betydelserelationer. I den mån gemensamma drag existerar i videor till olika låtar inom en och samma musikaliska genre är dessa sannolikt i minst lika hög grad relaterade till strukturella som till innehållsliga karakteristika.

Tidigare utförda genreindelningar av musikvideor är till största delen baserade på det visuella innehållet och/eller dess strukturprinciper. En grundläggande kategorisering är Kinders indelning av videor utgående från vilken av komponenterna ”performance”, ”narrative” och ”dreamlike visuals”, vilka refererar till dominerande typ av visuellt innehåll, som dominerar (Kinder 1984; jfr Ruud 1988:18, Ström 1989:90f). Den sistnämnda typen (av Ström (ibid) kallad ”kollasj”) renodlar den fragmentariserade montage-teknik som framhållits som kännetecknande för musikvideoformen som helhet. Det är alltså här fråga om en generell indelning utan någon referens till musikalisk genre. Kaplans (1987) ofta citerade indelning av musikvideor i romantiska, nihilistiska, socialt medvetna, klassiska resp postmodernistiska är grundad i psykoanalytiskt färgad filmteori och refererar både till visuellt formspråk och ”ideologiskt” innehåll. Även om vissa kopplingar existerar mellan dessa videogener och musikaliska genrer (exempelvis kopplas de två första kategorierna till mainstreammusik med rötter i 60-talspopen resp. hårdrock) lägger även denna indelning tonvikten vid den visuella dimensionen.

Trots litteraturens fokusering på visuellt innehåll kan hävdas att musikens stil- och genretillhörighet utgör ett väsentligt kriterium för avgränsning av olika musikvideogener. Den nutida populärmusikens komplexa konglomerat av stilar och genrer, med sina respektive sociala och ideologiska konnotationer, fungerar för publiken som en *a priori* given bakgrund för receptionen av musikvideo. Brukarnas förhållningssätt och preferenser vad gäller musikvideon styrs sannolikt till stor del av deras musiksmak, även om den relativt breda stilistiska spännvidden i programmeringen hos kanaler som MTV kan bidra till vidga dessa preferenser. Det vetenskapliga studiet av musikvideo har hittills huvudsakligen inriktats mot analyser av uttrycksformens generella karakteristika. En viktig uppgift för framtida analyser är emellertid att undersöka vilka gemensamma drag beträffande visuellt innehåll och formspråk som existerar i musikvideor tillhörande en och samma musikaliska genre (t.ex. soul, disco, hiphop, hårdrock, syntpop, tradrock, rockballad, popballad etc), hur dessa visuella karakteristika samspelar med genretypiska musikaliska strukturer samt hur musikvideon bidrar till att förstärka eller modifiera olika genrens symboliska kods-system, värdenormer och sociokulturella legitimitet (jfr Trondman 1990). I litteraturen kring musikvideo finns ansatser till musikstilistiskt grundade analyser av musikvideo (se t.ex. Brumark m.fl. 1985, Fenster 1988, Ström 1989:100ff), men dessa har hittills spelat en relativt undanskymd roll jämfört med analyser baserade på film- och TV-teori.

Konklusion: musikvideon som musikvetenskapligt forskningsobjekt

En tänkbar orsak till den mängd "scholarly nonsense" som producerats kring ämnet musikvideo är denna uttrycksforms förvirrande mångdimensionalitet: i en fragmentariserad "postmodern" blandning växelverkar musik, verbal text och bilder i en komplex produktion av potentiella betydelser. Frågeställningar rörande vilka av dessa betydelser som realiseras i typiska brukarsituationer kan i princip belysas empiriskt men innebär stora metodproblem. Musikvideons visuella innehåll erbjuder ett "spel" med betydelser refererande till filmhistoria, TV-konventioner, reklam, bildkonst, subkulturella stiluttryck m m, vars uttolkande ägnats stor uppmärksamhet i litteraturen. Den tes jag argumenterat för här är emellertid att en viktig funktion för musikvideon också är att ge brukaren visuella upplevelser, analoga med musikalisk njutning, vilka delvis föregriper och fungerar oberoende av bildernas referentiella innehåll (även om det sistnämnda naturligtvis inte är oviktigt); till "the grain of the voice" i musiken kan sägas svara "the grain of the image" i den visuella dimensionen. Dessa olika slag av potentiella betydelser produceras i ett växelspel mellan musikalisk och visuell "signification" på olika nivåer. Studiet av musikvideo är således av musikvetenskaplig vikt på grund av de bidrag detta studium kan ge till förståelsen av hur musikaliska element och strukturer kan fungera som meningsbärande. Det musikanalytiska perspektivet utgör emellertid också ett väsentligt inslag i den tvärvetenskapliga ansats som en grundlig analys av denna mångdimensionella uttrycksform förutsätter, men som hittills i stor utsträckning saknats. En sådan analys bör även kombinera "produktanalysen" med empiriska undersökningar av användningen av musikvideo, av hur olika musikvideogenrer används i olika sammanhang av olika publikgrupper utifrån skilda förhållningssätt, alltifrån koncentrerat tittande/lyssnande till mer bakgrundsmässigt bruk, av relationerna mellan musikvideoanvändandet och etablerade receptionsformer för musik resp. bild, och av musikvideons roll i ett större sociokulturellt sammanhang.

Litteratur

- ABRAHAMSEN, P.: *Sound. En diskussion af termen sounds relevans for populärmusikanalyse set i et socialpsykologisk perspektiv*. Specieafhandling i musik, AUC. Aalborg 1988.
- BARTHES, R.: *Image — Music — Text*. London 1977.
- BJÖRNBERG, A.: Bättre begagnat — om musikalisk återanvändning i 80-talet. I: *Nordisk forum nr 39-40*, s. 63-68. København 1983.
- BJÖRNBERG, A.: There's something going on — om eolisk harmonik i nutida rockmusik. I: *Tvärspel — trettioen artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling*, s. 371-385. Göteborg 1984.
- BJÖRNBERG, A.: *En liten sång som alla andra. Melodifestivalen 1959-1983*. Göteborg 1987. Diss.
- BJÖRNBERG, A. ; BRETTE, K. ; FORNÄS, J. ; LILLIESTAM, L.: Skräck och fascination — två hitanalyser. I: *Nordisk forum nr 39-40*, s. 40-44. København 1983.
- BOOTH, M. W.: *The experience of songs*. New Haven & London 1981.
- BRADBY, B. ; TORODE, B.: Pity Peggy Sue. I: *Popular Music 4. Performers and audiences*, s. 183-205, (red.: Middleton R. & Horn D.). Cambridge 1984.
- BROOKS, W.: On being tasteless. I: *Popular Music 2. Theory and method*, s. 9-18 (red.: Middleton R. & Horn D. Cambridge 1982.
- BRUMARK, P. ; STÅHL, J. ; TÄRNHÄLL, G.: *Rockvideo*. Lunds Universitet : Informationsteknik 1985.
- CHAMBERS, I.: Pop music, popular culture and the possible. I: *Popular Music Perspectives 2*, s. 445-450 (red.: Horn D., Tagg Ph. D. & Green M.). Göteborg, Exeter, Ottawa & Reggio Emilia 1985.
- CHESTER, A.: Second thoughts on a Rock Aesthetic: The Band. I: *New Left Review 62*, s. 75-82. London 1970.
- CUBITT, S.: 'Maybellene': meaning and the listening subject. I: *Popular Music 4. Performers and audiences*, s. 207-224 (red.: Middleton R. & Horn D.). Cambridge 1984.
- FENSTER, M.: Country music video. I: *Popular Music 7/3*, s. 285-302. Cambridge 1988.
- FIORI, U.: Listening to Peter Gabriel's 'I have the touch'. I: *Popular Music 6/1*, s. 37-43. Cambridge 1987.
- FISKE, J.: MTV: post structural post modern. I: *Journal of Communication Inquiry 10/1*, s. 74-79. 1986.
- FORNÄS, J.: *Socialisationsteori för musikvetare*. (Stencilerade skrifter från Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet ; 8015). Göteborg 1980. Stencil.
- FORSMAN, M.: Det eviga nuet. I: *Filmhäftet 54*, s. 4-14. Uppsala 1986.
- FRITH, S.: *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*. Cambridge 1988.

- GORBMAN, C.: *Unheard melodies. Narrative film music*. Bloomington & Indianapolis 1987.
- GROSSBERG, L.: 'You (still) have to fight for your right to party': music television as billboards of post-modern difference. I: *Popular Music* 7/3, s. 315-332. Cambridge 1988.
- HEBDIGE, D.: *Subculture. The meaning of style*. London 1979.
- HUCKVALE, D.: Twins of Evil: an investigation into the aesthetics of film music. I: *Popular Music* 9/1, s. 1-35. Cambridge 1990.
- KAPLAN, E. A.: *Rocking around the clock. Music television, postmodernism & consumer culture*. New York & London 1987.
- KEIL, C.: *Urban blues*. Chicago 1966.
- KINDER, M.: Music video and the spectator. Television, ideology and dream. I: *Film Quarterly* 38/1, s. 2-15. Berkeley 1984.
- KOHUT, H.: Observations on the psychological functions of music. I: *Journal of American Psychoanalytical Association* 5, s. 389-407. New York 1957.
- LAING, D.: *The sound of our time*. London 1969.
- LAING, D.: *One chord wonders: Power and meaning in punk rock*. Milton Keynes & Philadelphia 1985.
- LARSEN, P.: Bortom berättelsen. I: *Filmhäftet* 56-57, s. 82-96. Uppsala 1987.
- LILLIESTAM, L.: Syntarnas intåg eller från melodi och harmonik till klang och rytm. Tio teser om det tidiga 80-talets rockmusik. I: *Tvårspelet — trettioen artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling*, s. 352-370. Göteborg 1984.
- van der MERWE, P.: *Origins of the popular style. The antecedents of twentieth-century popular music*. Oxford 1989.
- MIDDLETON, R.: *Pop Music and the Blues*. London 1972.
- MIDDLETON, R.: 'Play it again, Sam': some notes on the productivity of repetition in popular music. I: *Popular Music* 3. *Producers and markets*, s. 235-270 (red.: Middleton R. & Horn D. Cambridge 1983).
- MIDDLETON, R.: Articulating musical meaning/re-constructing musical history/locating the 'popular'. I: *Popular Music* 5. *Continuity and change*:5-43 (red.: Middleton R. & Horn D. Cambridge 1985).
- MIDDLETON, R.: *Studying popular music*. Milton Keynes & Philadelphia 1990.
- MOLES, A.: *Information theory and esthetic perception*. Urbana 1968.
- PRENDERGAST, R.: *Film music: a neglected art. A critical study of music in films*. New York 1977.
- ROE, K. & LÖFGREN, M.: Music video use and educational achievement: a Swedish study. I: *Popular Music* 7/3, s. 303-314. Cambridge 1988.
- RUUD, E.: *Musikk for øyet. Om musikkvideo*. Oslo 1988.
- SCHMIDT, H-C.: *Filmmusik*. Kassel 1982.

- SHEPHERD, J.: A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular musics. I: *Popular Music 2. Theory and method*, s. 145-177 (red.: Middleton R. & Horn D. Cambridge 1982).
- STEFANI, G.: Melody: a popular perspective. I: *Popular Music 6/1*, s. 21-35. Cambridge 1987.
- STOCKFELT, O.: *Musik som lyssnandets konst. En analys av W.A.Mozarts symfoni N° 40*, g moll K.550. Göteborg 1988. Diss.
- STRAW, W.: Music video in its contexts: popular music and post-modernism in the 1980s. I: *Popular Music 7/3*, s. 247-266. Cambridge 1988.
- STRØM, G.: *Musikkvideo*. Oslo 1989.
- TAGG, Ph. D.: *Kojak — 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg 1979a. Diss.
- TAGG, Ph. D.: Fernando. I: *Dansk Musiktidsskrift 1979/3*, s. 124-156. 1979b
- TAGG, Ph. D.: Analysing popular music: theory, method and practice. I: *Popular Music 2. Theory and method*, s. 37-67 (red.: Middleton R & Horn D). Cambridge 1982.
- TAGG, Ph. D.: La musicologie et la sémantique de la musique populaire. I: *Analytica. Studies in the description and analysis of music in honour of Ingmar Bengtsson*, s. 77-95. Stockholm 1985.
- TAGG, Ph. D.: *An anthropology of stereotypes in TV music?* IASPM-Norden Working Paper S-7. Göteborg 1989.
- TAGG, Ph. D.: "Universal" music and the case of death. I: *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, s. 227-265 (red.: Pozzi R.)Firenze 1990.
- TRONDMAN, M.: Rock tastes — on rock as symbolic capital. A study of young people's music tastes and music-making. I: *Popular music research. An anthology from NORDICOM-Sweden*, s. 71-85 (red.: Roe K. & Carlsson U.). Göteborg 1990.
- WILLIS, P.: *Profane Culture*. London 1978.
- WINKLER, P.: Randy Newman's Americana. I: *Popular Music 7/1*, s. 1-26. Cambridge 1988.

Summary

During the last decade music video has developed into one of the dominating media for the dissemination of popular music. The object of this article is to give an outline of theories and methods for semiotic analysis of popular music and of the relationships between musical and visual structure specific to contemporary music video, and to illustrate how these relationships work in practice towards the production of meaning in music video.

The existing literature on music video is characterized by biases towards "product analysis" rather than investigation of the actual use of music video, and towards analysis of visual rather than musical structure and content. Theories on the structures and functions of film music are also of limited value to a musico-semiotic analysis of the form; this analysis should instead be related to theories on the semiotics of popular music.

The production of meaning in music may be differentiated into "primary signification", directly related to musical structure, and "secondary signification" or "connotation", which may operate on a number of structural levels (Middleton). Semiotic-analytical studies on popular music include Middleton's, Willis' and Shepherd's works on musical-cultural homologies, Tagg's musematic analyses, the analyses by Hebdige and Laing based on post-structural semiotics, and the analyses of relationships between verbal and musical meaning carried out by Laing and others. All of these analytical approaches may be potentially fruitful to the analysis of music video.

The semiotics of music video are related to syntactical characteristics of contemporary popular music. Music in general, and modern popular music in particular, is remarkably repetitiously structured. Pop/rock music is also mainly characterized by intensional modes of construction, in contrast with the distinctly "narrative" musical structures of extensionally constructed functional tonal music. The "semantic information density" (Moles) is also lower in contemporary pop/rock music than in Western European art music tradition and popular styles based on this tradition. This is an important explanation of the "post-modern" character of music video: visual processes homologous to such types of musical syntax have a high degree of structural narrative redundancy, while visualization of the "aesthetic information dimension" allows for a great freedom of choice as regards visual content. The experiential qualities of beat and sound prominent in pop/rock music are visually "translated" in the rapid motions and high cutting density of music video.

The musical-visual interaction in music video is particularly manifest with regard to the dimension of time on various levels: total duration, segmentation into formal sections and, particularly, on the temporal micro-level of pulse, meter and basic rhythmic gestures. Manifest visualization of tonal processes of tension and release is considerably less frequent; greater emphasis is laid on more directly sound-related musical parameters, by way of various types of synaesthetic visualization of timbral qualities and dynamic changes. Visualization is often also in various ways based on the song's verbal lyrics.

Existing models of genre differentiation in music video is mainly based on visual structure and content; there is thus a need for complementary genre analyses based on musical style and genre. The study of music video is musicologically important because of its potential contributions to the semiotics of popular music; however, the musical-analytical perspective also constitutes an important element in the multidisciplinary approach which a thorough analysis of this multidimensional signifying practice requires, but which so far has largely been lacking.