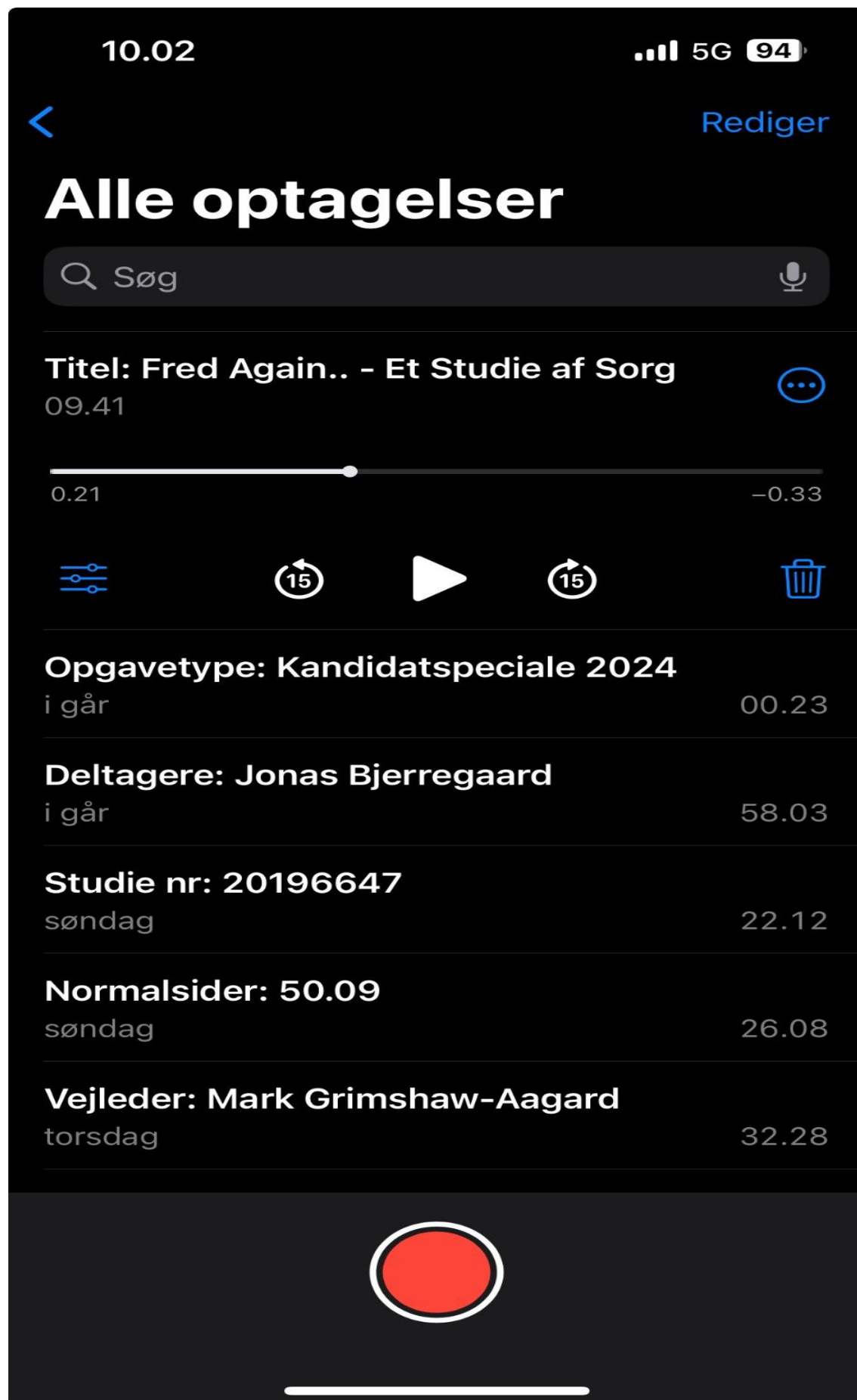




Abstract

Grief is an emotional state that everyone will experience at some point in their lives. It is a complex and universal experience that manifests differently based on an individual's background, culture, and personal relationships. Grief has been a central theme explored across various disciplines, including literature, art, psychology, and philosophy. My motivation for writing this paper stems from encountering diverse descriptions of grief in films, short stories, and poetry, where there is a connection between the stages of the grieving process and spatiality. For instance, in Yahya Hassan's poem "Efter dig" (2013), the emptiness described in the wake of a loved one's loss uses spatial metaphors to reinforce the theme. Similarly, in film, spatial production is a key tool to enhance the grieving process, as seen in the scene from "Harry Potter and the Goblet of Fire" (2005) during Dumbledore's eulogy for Cedric Diggory. The spatial perspectives in visual art, such as Edvard Munch's "The Scream," also link grief to a sense of space, emphasizing themes of emptiness and isolation.

A significant work in the cognitive understanding of grief, "On Grief and Grieving" (2005) by Elisabeth Kübler-Ross and David Kessler, draws parallels between real-life grief and its portrayal in fiction. This exploration raises the question of whether similar spatial perspectives are present in music, especially in modern music production. Historically, grief has been depicted in music, influenced by doctrines such as the Baroque doctrine of affections. Today, grief remains a prevalent theme across genres. My interest lies in how spatiality, which is now more modifiable due to modern technology, plays a role in music. For example, Fred Again's "Actual Life (April 14 - December 17 2020)" explores grief using contemporary spatial staging in recorded music. This observation leads to the central question of whether spatiality in music serves to enhance the expression of grief:

Are there spatial production techniques in "Actual Life 1" (2021) by Fred Again.. that can be shown to support the grief conveyed in the lyrics?

I believe that this study is relevant because the relationship or connection between spatial staging and emotional perception is a relatively unexplored research area.

Afgrænsning

I dette afsnit vil jeg definere mit arbejdsområde og afgrænse undersøgelsen. Jeg afgrænser dette projekt til, at undersøge sammenhængen mellem produktionen af rum og perceptionen af sorg. Det vil sige, at mit primære fokus er at afdække, hvorvidt produktionen af rum understøtter det lyriske indhold om sorg. Yderligere betyder dette, at jeg afviger fra at analysere andre aspekter af musikproduktion, som eventuelt kunne understøtte følelsen af sorg. Derudover afgrænser jeg min undersøgelse til indspillet musik og ikke livemusik.

Derudover er det essentielt at påpege, at mit empiriske grundlag udelukkende omhandler den britiske kunstner Fred Again.. og hans værk "Actual Life (April 14 - December 17 2020)". I løbet af opgaven vil jeg komme med overordnede betragtninger om hele værket, mens de dybdegående auditive analyser vil tage udgangspunkt i flere tracks fra albummet bl.a.: "Me (Heavy)", "Angie (Interlude)", "Angie (i've been lost)", "Julia (deep diving)", "Marnie (wish i had u)" og "Big Hen (steal my joy)". Årsagen til at jeg har valgt Fred Again.. som genstandsfelt er, at hans produktioner er udforskende og detaljeorienteret i forhold til iscenesættelse af rum, samtidigt med, at albummet lyriske tematik er gennemgående sorgfuld.

Formålet med min undersøgelse er at skabe en teoretisk rammesætning til bearbejdelse af musisk data, som sidenhen kan bruges til en "guide" for producere til at understøtte sange med sorg som tematik.

Indholdsfortegnelse

Abstract	0
Afgrænsning	1
Indholdsfortegnelse	2
1. Indledning	4
2. Problemformulering	6
3. Teori - Sorg og musik fra et historisk perspektiv	7
3.1 De Fem Stadier	7
3.2 Doktrinen om affektioner	9
3.3 Moylan - Terminologi og spatial perception	11
Perceived Performance Environment (PPE)	12
Distance Location	13
Image Size (Width)	15
Lateral Location	15
Environmental Characteristics	15
3.4 De Nye Regler - Barry Blesser & Linda-Ruth Salter	16
4. Forundersøgelse	19
4.1 Fred Again..	19
4.2 “Actual Life (April 14 - December 17 2020)”	20
4.3 “Crying on the dancefloor”	21
5. Metodisk tilgang	24
5.1 Tematisk kodning	24
5.2 Sound Stage (Lydscape)	27
5.3 Time-Frequency analysis	28
6. Analyse - Lyrisk og spatial iscenesættelse af sorg	30
6.1 Tematisk kodning af “Me (heavy)”	30
6.2 Soundstage af “Me (Heavy)”	34
6.3 Hypotese og praksis	35

6.4 Tematisk kodning af “Angie (i’ve been lost) [feat. Angie McMahon]”	38
6.5 Tematisk kodning af “Marnie (wish i had you)”	41
6.6 Korrelation og et teoretisk værktøj - Diskussion af resultater	44
6.7 Benægtelse	44
6.7.1 Spatial produktion	44
6.7.2 Fase 1 - Pas på dig selv og bibehold status quo	45
6.8 Depression	46
6.8.1 Spatial produktion	46
6.8.2 Fase 4 - Virkeligheden bliver virkelig	46
6.9 Accept	47
6.9.1 Spatial produktion	47
6.9.2 Fornuft, bearbejdning og bæredygtighed	48
7. Diskussion	49
7.1 “Actual Life (April 14 - December 17 2020)” - Et vedholdende koncept	49
7.2 Konventioner	50
7.3 Teksten bestemmer	52
8. Konkluderende tanker	55
8.1 Opsummering af undersøgelse	55
8.2 Revision af metode	56
8.3 Multi-facetterede forskningsområde	57
Litteraturliste	61

1. Indledning

Sorg er en følelsesmæssig tilstand, som alle mennesker på et eller andet tidspunkt i livet vil opleve. Det er en kompleks og universel erfaring, der kan manifestere sig på forskellige måder afhængigt af individets baggrund, kultur og personlige relationer. I alt fra litteratur og kunst til psykologi og filosofi har sorg været et centralt tema, der udforskes og undersøges på tværs af discipliner. Min motivation for at skrive denne opgave er, at jeg er stødt på forskellige beskrivelser af sorg i film, noveller og poesi, hvor der er en sammenhæng mellem faser i sorgprocessen og spatialitet. Læser man eksempelvis det berømte digt "Efter dig" (Gyldendal, 2013) af Yahya Hassan, beskrives følelsen af at miste en pårørende som "...*nu er alt, hvad jeg har tilbage, en tomhed der skriger og et hjerte der græder*". Årsagen til inddragelsen af Hassans digt er, at tomheden henviser til et rum, som burde være udfyldt. Digtet anvender en spatial metafor for at imitere eller understøtte tematikken i værket. I filmens verden er produktion af spatialitet ligeledes et centralt værktøj til at fremme sorgprocessen. Et eksempel på dette findes i en scene fra "Harry Potter og flammernes pokal" (Newell, 2005), hvor den berømte troldmand Albus Dumbledore holder en mindetale i den store sal på Hogwarts efter Voldemorts mord på Cedric Diggory. Talen begynder med frasen "*Today we acknowledge a really terrible loss*" og afrundes med ordene "...*then Cedric Diggory will not have died in vain. You remember that, and we will celebrate a boy who was kind and honest and brave and true right to the very end*". I takt med at retorikken intensiveres mod slutningen, panorerer billedet fra publikumsområdet til loftet af den store katedral, som tilkendegav størrelsen på den enorme lokation. Dette filmiske værktøj er med til at forstærke tomheden, følelsen af ensomhed og det depressive i talens indhold. En anden kunstform, hvor jeg har observeret denne relation mellem spatiale perspektiver og sorgprocessen, er i kunstmaling. I Edvard Munchs ikoniske værk "Skriget" kan sorg og følelsen af rum ses som forbundet gennem den ensomme og fortabte figur, der synes at skribe i fortvivlelse. Perspektiverne i billedet i form af den store åbne himmel og det uendelige landskab omkring figuren kan symbolisere den tomhed og ensomhed, som sorg ofte bringer med sig. Samtidigt kan det åbne rum også forstærke følelsen af isolation og hjælpeløshed, der hyppigt opleves i sorgprocessen. Disse kompositoriske perspektiver inden for maleriets kunstform, er med til at understrege det tematiske indhold i værket - der bl.a. omhandler sorg og depression. Et hovedværk inden for den kognitive forståelse af sorg er *On grief and grieving* (2005) af Elisabeth Kübler-Ross og David Kessler, som indeholder beretninger fra individers

oplevelser af sorgprocessen. Disse beskrivelser indeholder paralleller mellem sorgens virkelighed og skildringen i den fiktive verden. Dette forekommer bl.a. i en historie om en kvinde i depressionsfasen: “A smart, charismatic woman, Claudia was surprised at the depth of her depression when her grown daughter was dying...” “When she was fighting for her life, my depression had walls, a structure within which fights had to be fought... I was looking for a way out” (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 22). I fortællingen anvendes formuleringer, der henviser til spatiale perspektiver, og Claudia oplever depressionen i et rum, som hun skal navigere i og som modulerer alt efter konteksten. Disse gentagne paralleller mellem reelle historier om sorg i det virkelige liv og måden hvorpå det portrætteres i den fiktive verden (f.eks. poesi, film & billedkunst), belyser et interessant mønster med én elefant i rummet. Dette forårsagede en undren om, hvorvidt dette også gør sig gældende i musik - nærmere bestemt i forhold til musikproduktion som omhandler spatialitet. Ud fra et historisk perspektiv har sorg altid været skildret i musik, og iscenesat ud fra eksempelvis doktrinen om affektioner fra barokken. Fra et nutidigt synspunkt, er sorg stadig en tilbagevendende tematik i en lang række genrer. Min interesse i dette felt skyldes, at spatialitet er et modificerbart aspekt pga. moderne teknologi i modsætning til omstændighederne før indspillet musik. Det vil sige, at rummet ikke er indbygget i kompositionen, som det kan være i et maleri (f.eks. *Skriget* af Edvard Munch). Vi mennesker udleder rumlighed fra tonehøjde (høj/lav), og dette bruges til at repræsentere rummet, men refererer ikke direkte til rummet som et maleri eller symbolikken i et digt. I 2021 udgav den uundgåelige britiske musikproducer Fred Again.. værket “Actual Life (April 14 - December 17 2020)”, der tager udgangspunkt i hans oplevelse med at bevidne en pårørende på deres dødsleje. Dette aktuelle eksempel, som hører hjemme i house genren, med “de nye vilkår” inden for spatial iscenesættelse i indspillet musik. Dermed opstod en undren om, hvorvidt disse observationer af fiktive mediers kompositoriske virkemidler også var et understøttende parametre i forhold til lyrikken. Spatialitet er selvfølgelig en del af musikken, men bruges intentionen til at fremme sorg? Dette leder til følgende problemformulering:

2. Problemformulering

Er der spatiale produktionsteknikker i “Actual Life (April 14 - December 17 2020)” af Fred Again.. der kan påvises at understøtte sorgen i teksterne?

3. Teori - Sorg og musik fra et historisk perspektiv

I dette afsnit vil jeg foretage en gennemgang af væsentlige forskningsområder, som skal bidrage til en rammesætning og forståelse i arbejdet med besvarelsen af min primære problemstilling. Denne gennemgang vil belyse centrale aspekter inden for den psykologiske teori i forhold til sorg, som skal understøtte en underbyggende komparativ analyse af produktionen af spatialitet og empiriens lyriske indhold. I forlængelse af dette vil jeg inddrage en musikhistorisk iscenesættelse af rum i form af musikalske virkemidler. Her tages udgangspunkt i eksempler fra vestlig musikhistorie og “the doctrine of affection”.

En af de mest komplekse emotive stadier i mennesker er sorgprocessen pga. dens nuancerede og subjektive tilstand eller udfoldelse. De to centrale forskere inden for dette forskningsområde er psykiater Elisabeth Kübler-Ross og forfatter David Kessler. I deres værk *On Grief and Grieving* udformede de en teoretisk forståelse og rammesætning for sorgprocessen (Kübler-Ross & Kessler, 2005). Denne teori tager udgangspunkt i de 5 stadier, som et menneske ofte gennemgår i forbindelse med tab. Indledningsvist påpeger de, at disse responser er sigende for størstedelen af dem som gennemgår sorg. Alligevel, er der ingen typisk reaktion på tab, da der ikke er en universel form for tab. Disse processer er lige så individuelle som vores subjektive perception af livet: “*They are tools to frame and identify what we may be feeling. But they are not stops on some linear timeline in grief. Not everyone goes through all of them or goes in prescribed order*” (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 7). Jeg har valgt at inddrage denne teori af Kübler-Ross og Kessler fordi, at den faciliterer en metode, et vokabular og en terminologi, som kan anvendes i den tematiske analyse af lyrikken. Samtidigt med dette har jeg vurderet det hensigtsmæssigt, at benytte de fem faser som kodningsprincipperne i min lyrikanalyse. Denne teori vil blive beskrevet i et senere afsnit.

3.1 De Fem Stadier

Den første fase i sorgprocessen er *benægtelse* (1). Når man mister en nærtstående person, er denne benægtelse mere symbolsk end bogstavelig. Det betyder ikke at du er uvidende om dit tab, men derimod, at du ikke kan forstå vedkommendes øjeblikkelige udeblivelse fra dit liv. På dette stadie er en hyppig reaktion, at kroppen går i choktilstand og indkapsles i

følelsesløshed. Tankerne afviger ofte fra realiteten, og man forsøger at finde andre forklaringer på situationen. Benægtelse fungerer som en forsvarsmekanisme, da den midlertidig distancerer vedkommende fra smerten. Dette er med til at forkorte varigheden af sorgprocessen. Stadiet er ligeledes et overlevelsesinstinkt, da mennesket naturligt kun absorberer følelser som er overkommelige. Med tiden udfases denne historiefortællende tilstand, hvor man efterfølgende søger en forklaring og forståelse. Når det sker, begynder de følelsesmæssige impulser, man tidligere benægtede at blande sig i tankestrømmen (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 10).

En anden fase i sorgprocessen er en tilstand af *vrede* (2). I dette stadie afskaffer individet ofte fornuften, da vreden ikke nødvendigvis er forankret i logik eller validitet. Her forsøger pårørende at kanalisere frustrationer, uforståenhed og vrede over i banale udbrud, som kan være indadvendte eller udadvendte. Dette kunne være spørgsmål som: hvorfor er jeg blevet efterladt? Hvorfor så jeg det ikke komme og forhindre det? Hvorfor kunne lægerne ikke redde vedkommende?: *“Then more feelings hit, and anger is usually at the front of the line as feelings of sadness, panic, hurt, and loneliness also appear, stronger than ever”*

(Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 11). Vrede er et nødvendigt stadie, da det ligeledes fungerer som en forsvarsmekanisme mod de underliggende og kraftigere følelser som ensomhed, smerte og depression. Når man mister, opstår der ofte et skyldsspørgsmål, som er nært beslægtet med stadiet *forhandling* (3). I fase 3, forhandlingsfasen, forsøger individet at finde en måde at undgå eller mindske smerten ved tabet. Dette kan være en tid, hvor man søger efter alternative løsninger eller forsøger at genskabe det, der er gået tabt: *“After a loss, bargain may take the form of a temporary truce... we become lost in a maze of ‘if only...’ or ‘what if...’ statements”* (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 17). Individer kan forsøge at genskabe eller genoplive det, der er gået tabt, i et forsøg på at genoprette det, de har mistet. Dette kan være gennem kognitiv processering eller forhandling med selvet som en form for meningsdannelse. Forhandling kan også indebære en søgen efter mening eller formål i tabet (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 17). Når forhandlingen ikke lykkes, og virkeligheden af tabet begynder at synke ind, kan en følelse af dyb tristhed opstå. Her træder den pårørende ind i en *depression* (4). Dette kan omfatte følelser af ensomhed, fortvivlelse og tomhed. I denne fase intensiveres sorgprocessen, hvor en følelse af håbløshed indtræffer, imens det fulde omfang af tabet begynder at synke ind. Depression kan ligeledes forårsage en række adfærdsmæssige forandringer og problemstillinger, som eksempelvis søvn- og spiseproblemer, stress og rastløshed. Kübler-Ross og Kessler understreger, at depressionsfasen er en normal og naturlig del af sorgprocessen: *“If grief is a process of*

healing, then depression is one of the many necessary steps along the way... allow the sadness and emptiness to cleanse you and help you explore your loss in its entirety”

(Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 22). I en depression opnås en følelse af kvælende ensomhed, som ikke tager højde for de omkringliggende omstændigheder i form af støtte eller lign. I takt med, at depressionen bliver gradvist mindre bevæger individet som mod en *accept* (5) af situationen: *“This stage is about accepting the reality that our loved one is physically gone and recognizing that this new reality is the permanent reality”* (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 24). I fase 5 når individet en tilstand af accept af den virkelighed, der er forbundet med tabet. Dette indebærer ikke nødvendigvis, at smerten forsvinder, men snarere at personen begynder at integrere tabet i deres liv og finde en ny balance. I stedet for at forsøge at undgå eller undertrykke smerten, integrerer personen tabet som en del af deres livshistorie. De finder måder at mindes den person, de har mistet og lærer at bearbejde eller videreføre minderne på en bæredygtig måde.

3.2 Doktrinen om affektioner

Som et forstudie til den egentlige undersøgelse, som analyserer hvordan spatial produktion understøtter sorg, er det relevant at udforske, hvordan denne emotionelle tilstand tidligere er blevet skildret i vestlig musikkultur. I baroktiden var doktrinen om affektioner et udbredt fænomen, der opstod som følge af filosofiske tanker om fornuft og videnskab, især i relation til musik. Denne tankegang udsprang som et modsvar til de fundamentale strømninger, der huserede i renæssancens musikforståelse af emotionel perception: *“Prior to the conception of the doctrine, vocal music was commonly thought to be superior to instrumental music because, through the power of words, it was able to convey emotion that instrumental music could not”* (Hall, 2017 s. 54). Filosofer og komponister mente, at følelser udelukkende kunne videreføres til et publikum gennem retorik, lyrik og poesi. Dette var bl.a. gennem kirkelige budskaber eller teaterforestillinger.

Doktrinen om affektioner sigtede mod at forene menneskets erfaring om videnskab og anatomi med forståelsen af musik (Hall, 2017 s.51). Den repræsenterede en fusion af praktisk musikalsk kunnen og teoretisk musik, som var begyndt at vinde frem i perioden. Selvom de generelt betragtes som værende adskilte, har doktrinen rødder i en dimension af oplysningsfilosofien. Hvor oplysningstiden stræbte efter at forklare naturfænomener, forsøgte doktrinen om affektioner at videnskabeliggøre menneskets reaktion på musik. Den antog, at følelser kunne udtrykkes og fremkaldes gennem specifikke musikalske figurationer og

forestillede sig, at musikken muligvis kunne påvirke kropsvæsker og bidrage til helbredelse af sygdom og ubalance: *“The affections were the rational connection between tones and the soul. In this way, specific musical formations could suggest and elicit specific emotional responses. The Doctrine of Affections aimed to locate and reproduce these specific musical formation”* (Hall, 2017 s.52). Doktrinen om affektioner påvirkede musikalsk komposition gennem brugen af bestemte toner, rytmer og taktarter, der alle kulminerede og udgjorde den karakteristiske barokmusik. Den germanske forståelse understreger, at doktrinen fordrer en diskussion om, hvorvidt musik alene kan være følelsesladet eller om musik er afhængig af retorik, i form af lyrik, for at formidle følelser. I følge doktrinens teoretiske regler, er der flere aspekter, som lokaliserer og fremmer følelsen af sorg i lytteren. I barokken var sammensætning af specifikke modi (modus), som specificerer et bestemt startpunkt i forhold til trin i en skala. Et modus som indeholder moltreklang over grundtonen blev betragtet som værende trist. I barokmusikken blev tristhed ofte udtrykt gennem brugen af specifikke harmoniske progressioner og akkordstrukturer. Ifølge doktrinen, kunne forskydninger til parallelle mol-toner eller brugen af dissonante akkorder som dominantseptimakkorden være karakteristiske træk i triste musikstykker. Dissonans, både melodisk og harmonisk, spillede ligeledes en vigtig rolle i at fremkalde tristhed. Dissonante harmonier som septimer og noner blev brugt til at skabe en følelse af spænding eller ubalance, hvilket bidrog til den følelsesmæssige dybde i musikken (Hall, 2017 s. 57). Et andet musikalsk parametre er rytmik og tid i kompositionen: *“Likewise, sorrowful affection could be expressed through musical means: syncopation, suspension, and slower tempi. Syncopations would symbolize a disturbance of the wholeness, which would lead to sorrow. Suspensions caused dissonance, which served to symbolize uncertainty. Specifically, semi-tones, because of their small scope and dissonance, could be used to elicit the sad affections. For example, in conjunction with countour, semi-tones descending slowly -a lament bass- could be used to symbolize sorrowful longing or egen upcoming death* (Hall, 2017 s. 58).

Dette er blot de centrale aspekter af doktrinen om affektioner, som er et væsentlig koncept i måden, hvorpå sorg historisk set er blevet formidlet i musikken. Dens indflydelse er tydelig i musik af J.S. Bach og Handel.

3.3 Moylan - Terminologi og spatial perception

I dette afsnit vil jeg gennemgå den teoretiske rammesætning og terminologi for spatialitet, som danner grundlaget for undersøgelsen af “Actual Life (April 14 - December 17 2020)”. Det tager udgangspunkt i at kunne analysere, forstå og diskutere, hvorvidt eller hvordan Fred Again.. anvender produktion af rum til at understøtte det lyriske indhold. Dette vil både omhandle auditive analysemetoder, samtidigt med at teorien vil have en supplerende rolle i forhold til relevante diskussionsspørgsmål.

For at kunne evaluere og diskutere, hvorvidt Fred Again.. anvender spatial produktion til at fremme det lyriske indhold, er det nødvendigt at have et teoretisk belæg til den auditive analyse for at kortlægge den spatiale produktion i empirien. En af de centrale forskere inden for spatial perception i indspillet musik er musikforsker William Moylan og hans litterære bidrag *Understanding and Crafting the Mix* (2007) og *Considering Space In Music* (2009). At lytte, analysere og opfatte rum i indspillet musik kan, ifølge Moylan, opdeles i to kategorier: den overordnede lyd og de individuelle lydkilder: *Overall Sound* og *Individual Sound Sources* (Moylan, 2009).

Overall Sound:
Sound Stage Dimensions
Perceived Performance Environment
Individual Sound Sources:
Distance location
Image size (width)
Lateral location
Environment characteristics

Figur 1. The spatial qualities of music recordings organized into the two primary structural levels (Moylan, 2009).

Disse to kategorier opdeler Moylan i yderligere underkategorier eller “dimensioner”. I det generelle lydbillede skelnes der mellem *Sound Stage Dimensions* og *Perceived Performance Environment* (PPE).

Perceived Performance Environment (PPE)

Et PPE er det generelle rum, hvori indspilningen høres og opfattes som værende i. Det er dét miljø som udgør en *sound stage*, hvilket binder alle lydkilderne og deres individuelle rum sammen til et samlet performancerum i dets karakteristika. Som lytter, forventer man en fornemmelse af de spatiale karakteristika i optagelsen, og vil forestille sig, at musikken eksisterer i et virkeligt fysisk rum: *“The recording represents an illusion of a live performance. The listener will conceive the performance as existing in a real, physical space, because the human mind will interpret any human activity in relationship to the known physical experiences of the individual. The recording will appear to be contained within a single, perceived physical space (the perceived performance environment), because in human experience we can only be in one place at one time”* (Moylan, 2007 s.177). Dette ‘miljø’ bliver etableret på en af to følgende metoder: Den første metode er, at den spatiale kvalitet i en PPE kan opnås ved at tilføje specifikke karakteristika af rum til en samlet bus eller i processeringen af det endelige mix. Den anden, og hyppigst anvendte metode, er at et PPE består af en sammensætning af mange forskellige spatiale miljøer. I den sidste metode er det lytteren, som perciperer et samlet miljø ud fra den indbyrdes relation mellem flere rumlige karakteristika. Selvom diverse miljøer alle influerer det generelle rum i et mix, findes definitionen i de prominente lydkilders spatiale karakteristika - de prominente lydkilder er det vigtigste lydlige materiale; dem med højest lydstyrke eller de tætteste lydkilder (Moylan, 2007 s.178).

Parametrene i et PPE udgøres af 6 karakteristika eller dimensioner (Moylan, 2009):

-
1. Frekvensændringer til den overordnede lyd i optagelsen.
 2. Ændring af frekvenser over tid.
 3. Rumklangstid (decay) og tæthed (density).
 4. Pre-delay og de tidlige refleksioner i rummet.
 5. Forholdet mellem direkte lyd og rumklang.
 6. Udvikling af dynamik mellem direkte lyd og refleksioner/efterklang.
-

Disse aspekter skabes i en sammenførelse af alle lydkilders miljø, men defineres af de prominente, fremtrædende og unikke lydkilders rumlige karakteristika: *“This brings the PPE to establish a context for the music: an overall space within which the listener ‘hears’ or ‘conceives’ the piece of music as existing”* (Moylan, 2009). Når en lytter evaluerer et PPE, er

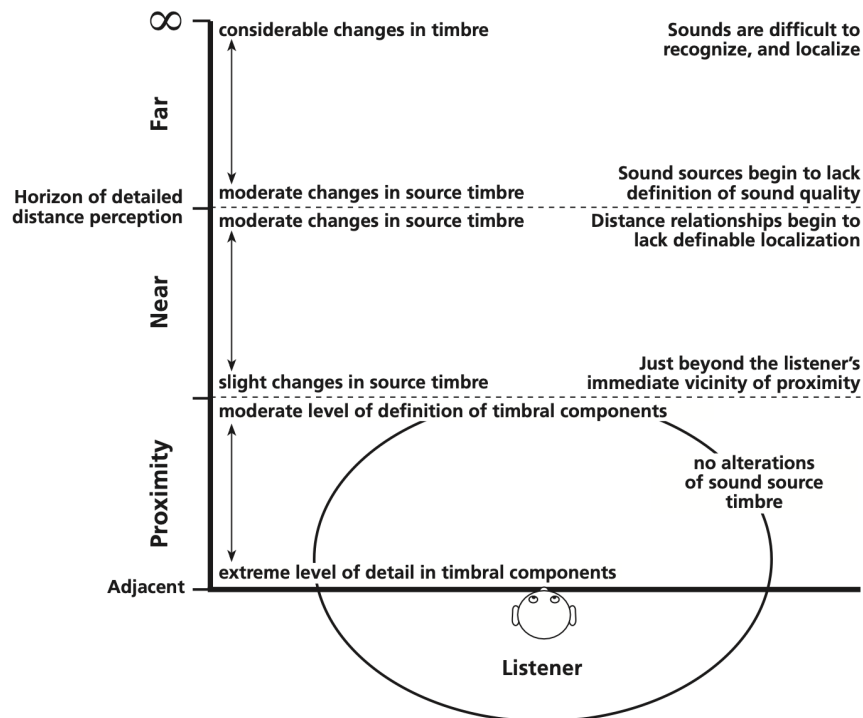
det væsentligt, hvordan lytteren er placeret og på hvilket medie musikken iagttages. Moylans teori tager udgangspunkt i, at lytteren er placeret i midten foran et stereoperspektiv (monitors).

Distance Location

Det første begreb, *distance location*, skal forstås som den perciperede placering af en lydkilde fra lytterens perspektiv. Det er det punkt hvor lytteren forestiller sig placeringen af et lydligt element på dybde-aksen af lydscenen. Lytteren præciserer en distance fra egen lokalitet.

Selve lydkilden er nøjagtigt placeret på lydscenen, men i symbiose med den enkelte lydkildes miljømæssige karakteristika, kan deres samlede lyd udfylde et dybere område (Moylan, 2007 s. 188). Størrelsen på en lydscene defineres ud fra den perciperede distance af den tætteste og fjerneste lydkilde. Lydstyrken er ikke et definerende parameter for distance *“In nature, distant sounds are often softer than near sounds. This is not necessarily the case in recording production. Loudness does not directly contribute to distance localization in audio recordings. At times loudness and distance cues are associated in recordings, but this is often not the case — especially in multitrack and synthesized productions* (Moylan, 2007 s.189). Hvis en lydkilde gradvist har et “fade out”, kan det perciperes som, at den stiger i distance. Dette er ikke pga. af faldende dynamik, men derimod et tab af lydkildens klanglige detaljer. I beskrivelsen af indspillet musik mener Moylan, at der ofte opstår forvirring ved disse termer, da distance ofte omtales i relation til dynamik. Et andet parameter, som ikke er den primære reference til perceptionen af distance, er mængden af rumklang som tilføjes til en lydkilde. Ratioen mellem direkte lyd og efterklang spiller en rolle i forhold til distance, da lydkilder med stor efterklang associeres med fjerne lyde. Refleksionerne, og dets nuancer som tid, frekvens og amplitude, er med til at definere en lydkildes miljø, hvilket influerer den perciperede distance. Moylan anerkender og forholder sig til ovenstående aspekter, men understreger samtidigt, at *distance location* primært er defineret ud fra detaljegraden af lydens klang. Hvis en lydkildes klang er detaljeret, perciperes den som værende tættere på end en lydkilde med lav detaljegrad. Mennesker har en forståelse for hvordan klang ændrer sig ved forskellige distancer, og vi anvender klanglige karakteristika til størstedelen af vores auditive afstandsbedømmelse. Den overordnede klangkvalitet af lydkilden kan blive ændret ud fra karakteristika i dets miljø (Moylan, 2007 s.190).

Et andet aspekt af Moylans analytiske tilgang til *distance location*, er at han opdeler begrebet i 3 primære zoner. Dette er illustreret i nedenstående figur:



Figur 2. Continuum for designating distance location (Moylan, 2007 s.191).

På ovenstående figur ses inddelingen af de 3 områder for distance: *Proximity*, *Near* og *Far*.

Proximity-området er det felt som nærmest omgiver lytteren, og betragtes som lytterens personlige rum. Lydkilder i *proximity*-feltet perciperes som værende tæt på, og udfylder det samme spatiale område som lytteren. I dette felt er detaljegraden af klangen tabsfri.

Near-området strækker sig fra grænsen af det felt som lytteren opfatter sig selv i, til den horisontale linje hvor lytteren begynder at have besvær med at præcisere distance.

Far-området begynder, hvor perceptionen dikterer, at rummet holder op med at være i *near*-området. Her bliver detaljeret undersøgelse af lyden vanskelig, og området strækker sig til, hvor lyden er næsten umulig at genkende. Særligt “fjerne” lydkilder indeholder en svag definition af klangkvalitet (Moylan, 2007 s. 192).

Ud fra et analytisk perspektiv bliver lydkildernes *imaging* i de 3 områder evalueret ved definitionen af lyd kvaliteten i den enkelte lydkilde - mængden af detaljer i klangen. Dette sammenfattes med den givne ratio af direkte lyd og efterklang. Et andet aspekt i evalueringen af distance er, at lytteren relaterer et specificeret lydligt element til andre lydkilders

perciperede *distance location* i et mix. Derfor skal disse konceptuelle spatiale områder betragtes som relative termer, da mennesker lokaliserer lydlige elementer i relation til andre lydkilder. På grund af denne mekanik, er disse placeringer ikke statiske i lydbilledet. Gradvise ændringer af distance forekommer oftest i mellem formled, hvor lydkilder tilføjes eller fjernes, hvilket sætter tilstedeværende lydkilder i relation til den “nye” kontekst: “*At times a sound will become unmasked by the exit of another instrument from the mix, and will move closer to the listener with its increased timbral detail*” (Moylan, 2007 s. 193).

Image Size (Width)

Et andet begreb i Moylans definition, som kan være med til at beskrive de individuelle lydkilder er *Image size* (Width). Dette begreb skal forstås som lydets bredde i stereofeltet. Ud over at lydkilder kan indtage specifikke positioner i lydscenen, har de også en bredde-ratio, der kan variere fra en snæver placering til at fylde hele det potentielle stereofelt. Denne *image size* defineres som lydkilder, der strækker sig mellem to punkter på det horisontale plan (Moylan, 2009).

Lateral Location

Det tredje begreb i Moylans analytiske tilgang til individuelle lydkilder er *lateral location*. Dette term beskriver de ydre rammer som definerer stereo-bredden, der omhandler de lydkilder som befinder sig længst til højre eller venstre i stereofeltet. Moylan anvender denne terminologi i forståelsen af bredde og *imaging* for individuelle lydkilder: “*...the dimension of width is defined by the furthest right and the furthest left sound (lateral localization)*” (Moylan, 2009).

Environmental Characteristics

Inden for musikproduktion er de spatiale forhold og karakteristika særligt essentielle parametre. I Moylans teori beskrives dette som *environmental characteristics*: “*Environmental characteristics of both the host environments of the individual sound sources and the perceived performance environment play significant roles in music production. These artistic elements have the potential to provide significant information for enhancing and communicating the musical message of the piece of music. Currently, they are most often used in supportive roles*” (Moylan, 2007 s. 195). Denne påstand fra Moylan belyser selve essensen af mit undersøgelsesfelt i forhold til, at rum kan understøtte eller formidle et musikalsk

budskab i et musikstykke. Dette drøftes naturligvis i de kommende analyse- og diskussionsafsnit. Disse miljømæssige karakteristika anvendes til flere formål: som et separat element til at skabe dybde på lydscenen, kreere rum inden et rum, danne illusionen af et PPE og forme bredden/dybden på en lydkildes *imaging* (Moylan, 2007 s.197). Et centralt aspekt i evalueringen af disse karakteristika, er lydkildens klanglige kvaliteter som er konceptuelt sammenlignelige. Lytteren vurderer klangen ud fra hvordan lydkilden eller kvaliteten ændrer sig i sit lydmiljø. Dette forstås ud fra lytterens subjektive perspektiv, da individet sammenligner hukommelsen af lyden ud fra det lydlige miljø med det endelige resultat - for at kunne identificere de miljømæssige karakteristika for lydkilden. Denne form for analyse influeres af lytterens erfaring og evne til at genkende specifikke lydkilder, som er essentielt i evalueringen af miljøets karakteristika. Hvis lytteren ikke har et referencepunkt til et lydigt element, bliver det vanskeligere at udpege potentielle ændringer i dets spatiole karakteristika. Er dette tilfældet, vil lytteren oftest benytte lyde med lignende konnotationer i en meningsdannelse (Moylan, 2007 s.197).

3.4 De Nye Regler - Barry Blesser & Linda-Ruth Salter

I analysen og diskussionen af spatioleitet i musikproduktion, er det essentielt at kigge på den kontekst, som vores forståelse formes i. Denne udvikling belyses af musikprofessorer Barry Blesser og Lisa-Ruth Salter i deres værk *Spaces Speak, Are You Listening?* (2007), hvor de udfolder en teoretisk ramme for “de nye regler (normer)” inden for rum: *“By abandoning conventional norms defining music and space, modern artists created contemporary music. Although this class of music is considered by some to be an irreverent and unpleasant form of noise, the new rules of space are still worth investigating because they exist apart from the compositional creations that incorporate them. These rules are interesting both because they predicted the popular music of the late twentieth century and because they suggest future direction for the twenty-first century”* (Blesser & Salter, 2007 s. 165). Disse nye regler er et opgør med konventionelle forestillinger om spatiole perception, og vil influere fremtidige normer inden for dette fænomen. Traditionen om, at musikere samles på en scene og lyttere udfylder et publikumsområde samt traditionen om, at musikere og publikum bibeholder et statisk geometrisk forhold er, ifølge Blesser og Salter, ikke holdbart i en moderne kontekst. I og med, at produktionsudstyr kan alterere virtuelle spatiole egenskaber uden forbehold, kan de universelle fysiske regler om konstante og vedvarende akustiske forhold let delegitimiseres. I den virtuelle spatioleitet er lydkilder ikke længere bundet af fysikkens love,

da rumlige aspekter som placering, refleksionstid, bredde (width) og klang kan ændres på et splitsekund (Blessner & Salter, 2007 s. 166). Ifølge Blessner og Salter, bliver disse aspekter ligeså dynamiske som melodifrase i en kompositionen. Et virtuelt rum er ikke kun et kompositorisk element, men ligeledes et fænomen som kan overføres til andre medier. De argumenterer for, at rum ikke længere kan begrænses til Moylans definitioner, hvor lydkilder placeres i forhold til lytteren: *“Space is no longer just a response to the acoustics of the environment. The older definition of cognitive maps of space as the internal representation of an external world, introduced in chapter 2, becomes fluid, plastic, and even more subjective. Aural architects of virtual spaces are manipulating their listeners’ cognitive maps”* (Blessner & Salter, 2007 s. 166). Det essentielle er måden hvorpå disse cognitive maps bliver til. Cognitive maps, i forhold til rum, defineres som en kombination af geometriske regler og erfaringer fra den virkelige verden. Forståelsen er en subjektiv konstruktion af mental respons på sanselig stimuli, der modificeres af personlig erfaring. Et eksempel på dette er, at vi associerer efterklang med lukket rum, ekkoer med fjerne overflader og topfrekvenser med faste objekter. Vi er ikke bevidste om disse forståelser, da de indlejres fra barnsben og gradvist modificeres gennem livet. I perceptionen af et spatialt miljø, bygger individet *cognitive map* over det spatiale miljø (PPE ifølge Moylan) ved hjælp af en kombination af sanseinformation og erfaringer akkumuleret i løbet af livet (Blessner & Salter, 2007 s. 46). Dette fænomen skal opfattes som en dynamisk og syntetisk kreation, som udvikler sig i løbet af en komposition.

I forlængelse af denne beskrivelse af *cognitive maps*, kommer Blessner og Salter ligeledes med nogle relevante betragtninger i forhold til spatial forståelse, og hvilken indvirkning forskellig karakteristika fremmer. Vores perception af rumklang ændrer sig alt efter miljøets karakteristika. Overdreven rumklang mindsker bl.a. forståeligheden af tale og kommunikation, hæver baggrundsstøjniveauet og kan gøre et fysisk rum lydmæssigt ubehageligt, hvorimod utilstrækkelig rumklang får et rum til at virke lyddødt, ikke-reagerende og uindbydende. Dette er væsentlige aspekter i forhold til spatial iscenesættelse af kompositoriske virkemidler (Blessner & Salter, 2007 s. 61). Et eksempel kunne være, at majoriteten af pop- og hiphop- genren ønsker at fremme forståeligheden af tale og kommunikation (ofte minimal rumklang eller relativt langt pre-delay). Et andet aspekt, som kan være definerende for et rums karakteristika eller størrelse, er hvornår rumklangens energi indtræffer. Hvis en vokal har høj energi i de tidlige refleksioner, kommer rummet til at virke større. Modsat, hvis de tidlige refleksioner er minimale, vil rummet synes

mindre. Disse karakteristika er dog ikke, ifølge Blesser og Salter, sigende i forhold til en affektiv respons: *“The physical properties of reverberation tell us little about their experiential meaning. From a social perspective, reverberation does not intrinsically produce a specific affect; rather, the affect is indirectly determined by the listeners’ aural expectations”* (Blesser & Salter, 2007 s. 61).

Et andet aspekt af “de nye regler” er den teknologiske forfatning, som produktion og spatial iscenesættelse befinder sig i. Som en videreudvikling af den skelsættende opfindelse af multitracking i 1940’erne (Starr and Waterman s. 155) og fysiske reverberation kamre, tog de spatiale muligheder et kvantespring i slutningen af det 20.århundrede. Blesser og Salter pointerer, at der sker en udvikling i forståelsen af rum fra at være en lydteknikers problem til artistisk værktøj: *“Artists are now able to treat acoustics as fluid and amorphous. Each instrument can have its own attendant reverberation. The sonic timbre of a musical note merges with the effect of its space, both in location and reverberation. Musical voices need not be spatially consistent. Within the same composition, a violin in a small space near the listener can exist together with a trumpet in a cathedral at a distance”* (Blesser & Salter, 2007 s. 124).

4. Forundersøgelse

Mit genstandsfelt i denne undersøgelse er det anmelderroste debutalbum “Actual Life (April 14 - December 17 2020)” (2021) af den britiske superproducer Fred Again.. I dette afsnit vil jeg udforme en kort præsentation af værket og kunstneren bag, som forstudie til den dybdegående auditive analyse af hans musik. Dette gøres for at opnå forståelse for kunstneren bag værket, sætte musikken i en kontekst og skabe rammesætning for analysen.

4.1 Fred Again..

Frederick Gibson (Fred Again..) er 31 år og opvokset i London i en musikalsk familie. Fred's karriere som producer startede da han som 16-årig blev inviteret til acapella-koncert hos sin nabo, som tilfældigvis var produceren og musikpioneren Brian Eno (Cragg, 2022). Dette førte til et samarbejde, hvor Fred producerede to collaboration-albums mellem Eno og Karl Hyde (Underwood), da han var 18 år gammel. Dette nye bekendtskab og CV resulterede i, at prominente britiske navne fra rapscenen som Roots Manuva, Flowdan, J Hus og Stefflon Don indgik samarbejder med Fred. Efter rapgenren havde fået øjnene op for den nye producer, fik han henvendelser fra de største britiske artister på popscenen i 2015. Dette omfatter bl.a. arbejde som sangskriver og producer for navne som Ed Sheeran, Rita Ora, Stormzy, Sam Smith, FKA Twigs og George Ezra. I perioden fra 2015 til 2020 betød det adskillige billboard-placeringer med flere hits på førstepladsen, som kulminerede med individuel hæder som *Producer of The Year* til Brit Awards (Abascal, 2023). Samtidigt med disse begivenheder har Eno og Fred et tæt mentorforløb, sparring og et musikalsk samarbejde. For at kunne forstå Fred Again.. som producer, er man derfor nødt til at berøre hans forhold til Brian Eno. I de tidlige 70'ere var Eno en del af gruppen Roxy Music, hvor han efterfølgende producerede plader for navne som Talking Heads, David Bowie og U2. Ligesom Fred begyndte Eno at arbejde på soloprojekter, hvor han bl.a. skabte genren ambient musik. Eno har tidligt argumenteret for at revidere den traditionelle opfattelse af en musikproducer: “*When I started producing records... there was still an assumption that playing with sound itself was a merely technical job - something engineers and producers did. As opposed to the serious creative work of writing songs and playing instruments. With Ambient Music, I wanted to suggest that this activity was actually one of the distinguishing characteristics of new music, and could in fact become the main focus of compositional attention*” (Eno, 2004 s. 95). Dette er blot et af de synspunkter der har været fremtrædende for Eno, som sandsynligvis er videregivet til

Fred. Deres historier er sammenlignelige, da Fred ligeledes skulle tage skridtet fra at assistere en artist i tilblivelsen af et værk til at være den primære rolle i kompositionen. Eno fortæller ligeledes at denne løsrivelse, som forårsagede hans første solo udgivelse af ambient musik, ændrede formålet med musikken: *“And immersion to this point was really: We were making music to swim in, to float in and get lost inside”* (Eno, 2004 s. 95). Disse principper taler ind i den ambiente lyds kompositionsprincipper (statisk, mangel på variation og homogenitet), som Fred Again.. er blevet præsenteret for af Eno. I et dybdegående interview med Zane Lowe (Apple Music) taler de om Freds kreative proces og den ambiente musiks indflydelse på tilblivelsen af hans første single “Kyle (i found you)”: *“This is how it is to sit with Brian. It’s hours of seeing how that drone evolves. I’ve got of hours of us just listening and I love it. Now i play these around my house for hours and hours everyday because it shapes your experience”*

“I’m keen to represent how they were built in the first place which is just these long drones, like different ways of framing the emotion of what the person is saying” (Apple Music, 2022).

Efter at have etableret sig som en af de mest eftertragtede producere inden for popgenren, havde Fred en fornemmelse af, at disse lærdomme fra Eno skulle kanaliseres tilbage i hans egne kompositioner, som han sideløbende havde opgivet i flere uudgivede projekter:

“Essentially there was something I needed to make that I couldn’t do via the lenses I was looking through” (Cragg, 2022). Dette leder tilbage til Eno indflydelse i forhold til, at produceren kan tage hovedfokus i den kreative komposition frem for primært at assistere en artist. Før 2020 har Frederick Gibson aldrig selv lagt navn til et musikalsk projekt, men igen er det hans mentor, som giver ham et skub i den retning. Efter at have shufflet gennem hans itunes bibliotek, og var faldet over en skitse Fred havde tilsendt ham, var beskeden fra Eno ganske klar ifølge Fred: *“Enough now Fred, you have to go back to this stuff, it can’t just be sat on my laptop”* (Cragg, 2022)

4.2 “Actual Life (April 14 - December 17 2020)”

D. 16 April 2021 udkom Frederick Gibson debutalbum “Actual Life (April 14 - December 17 2020)” under pseudonymet Fred Again., hvilket blev hans første udgivelse som soloartist.

Værket består af 17 tracks, som er skrevet i perioden fra d. 14 april til d. 17 december (Genius, 2021). Udgivet i epicentret af pandemiens nedlukning af samfundet, modtog albummet rosede anmeldelser af britiske medier som f.eks. The Standard og The Guardian (Kinney, 2022). Fred Again.. har i flere sammenhænge kommenteret tilblivelsen og processen

bag hans værk, hvor sampling og *voicenotes* skal afspejle det virkelige liv: *“It’s called Actual Life (April 14 – December 17 2020) because I want every album I make to be a kind of diary entry of the time it was made. I like to try and shine a light on the things that otherwise seem unglamorous. I went through some tough things this last year, but I often think the most optimistic people are those doing it in the face of adversity. Hopefully that comes across in the music”* (Apple Music 2022). Dette betyder, at Fred har taget udgangspunkt i memo-optagelser fra hans telefon i denne periode. Ved en gennemlytning eller blot at kigge på tracklisten bliver dette tydeliggjort, da start- og slutdatoen har hver deres titel på albummet. Fred har ligeledes forklaret, at han tilfældigvis faldt over det sample som igangsatte den kreative proces, ved blot at scrolle på de sociale medier: *“You know how it goes when you’re scrolling on Instagram. Suddenly you’re on so-and-so’s page and then suddenly you’re there, and then suddenly I was on an open mic night of him and his beautiful words...I just kind of amassed them (samples) over time. I just put them into a little folder on my phone called ‘Actual Life.’ And then I guess probably the ones that poke out to me at different points will obviously be because of what’s going on in my life.”* (Ho, 2022). Måden, hvorpå processen bag “Actual Life” adskiller sig fra en traditionel fremgangsmåde er, at sangene ikke skrives omkring en oplevelse, men anvender derimod oplevelsen som fundamentet i en sang. Dette bliver særligt tydeligt på hans første single “Kyle (I found you)”, hvor han sampler og manipulerer et oplæst digt ved hjælp af en MPC-controller. Ved at gøre dette kan han tilrettelægge musikalske parametre som timing, pitch, frekvenser og effekter. Fred demonstrerer netop dette, i et interview med Zane Lowe (Apple Music, 2022, 40.23 min - 42.55 min). Denne kollektion af samples fra det “virkelige liv” udgør kernen af albummet, som en kollektiv dagbog fra perioden. Når det er sagt, er der enkelte tracks hvor Fred selv synger som eksempelvis “Me (heavy)”. I det efterfølgende afsnit vil jeg komme med overordnede betragtninger angående det musikalske udtryk og lyriske budskab på albummet.

4.3 Indledende betragtninger

Dette afsnit består af observationer fra flere gennemlytninger af albummet som helhed, som en form for generelle tanker om det auditive og lyriske indhold. Denne analyse vil senere blive overskygget af en dybdegående auditiv analyse af tracks fra albummet.

Som nævnt tidligere har Fred konstrueret essensen af dette værk ud fra vokalsamples, som er indsamlet fra et bredt spektrum - lige fra instagram historier til en open mic med

poesioplæsning. Det umiddelbare musikalske udtryk på det 50 minutters lange album er relativt varieret med en blanding af house-elementer, pop og lo-fi. Dette omhandler bl.a. house-genrens karakteristika som et repetitivt *four on the floor*-beat, 120-130 bpm og brug af Roland eller Korg synthesizere (Masterclass, 2021). Instrumentationen indeholder både ovenstående elementer, men ligeledes akustiske aspekter som guitar, klaver og percussion. Produktionen på “Actual Life (April 14 - December 17 2020)” indeholder flere repetitive figurer som Fred manipulerer og modificerer i løbet af diverse tracks. Et eksempel på dette er bassen på tracket “Yasminah (see your face again)”, som spiller et gentagende mønster gennem kompositionen. Lyden af den moog-lignende synthbas bliver introduceret som et underliggende fundament til trommerne, da den primært er til stede i bunden af frekvensspektret. Denne lydkilde progrediere i overgangen mellem de forskellige formled på flere parametre. Bassen bevæger sig fra baggrunden af produktionen til at være den fremtrædende rolle. Dette er forårsaget af, at et high-pass filter automatiserer flere midt- og topfrekvenser frem i baslyden samtidigt med, at disse frekvenser bliver gradvist forvrænget af *saturation* (00:30 min - 00:41 min). Et andet eksempel, som illustrerer, hvordan Fred modulerer de udvalgte samples, høres i sangen “Julia (deep diving)”. I indledningen introduceres vi for en vokal med ordene “*i’m deep diving into your emotions*”, som er karakteriseret ved minimal processering i form af tydelighed i frekvenserne og minimal rumklang (00:03 min - 00:10). Denne frase får en ny kompositorisk funktion, som et perkussivt og opbyggende element i form af *vocal chops* gennem en MPC-kontroller. Ordene “*deep diving*” markerer alle pulsslagene med en forvrænget *chorus*- og *autotune*-lyd samtidigt med, at de bevæger sig gradvist tilbage i lydbilledet (02:46 - 04:16 min). Lydkilden bevæger sig over i en anden spatial kontekst, som bliver forstærket af variationen i instrumenteringen. Disse eksempler har til formål at illustrere, at produktionen på albummet er mere dynamisk end statisk, selvom denne dynamik muligvis er mindre hørbar end andet moderne popmusik, hvor dynamikken ofte opnås med *silent breaks* eller kraftig variation af instrumentering mellem formled.

Fred har jævnligt ytret i interviews, at dette album forsøger at indkapsle følelsen af, at stå ved sygesengen til en bekendt som ligger for døden (Ho, 2022). På trods af dette, er et særligt aspekt på “Actual Life (April 14 - December 17 2020)”, at alle de kompositoriske valg er truffet af Fred samtidigt med, at alt lyrikken er skrevet af andre - med undtagelse af “Me (heavy)”, som er et af de eneste tracks hvor Fred synger. Derfor består størstedelen af lyrikken af fundne Instagram- og Youtube-klip, tekstbidder fra andre sange, videooptagelser fra telefonen eller lign. På trods af, at han ikke selv er lyriker på hovedparten af albummets

indhold, er det essentielt at påpege, at Fred stadig har ansvaret for udvælgelsen af samples og sammensætningen i diverse kompositioner. De udvalgte vokalsamples eller modificeringer af deres lyriske indhold, bliver genbrugt gentagne i løbet af værket. Et eksempel på dette er tekstbiddet "*we gonna make it through*", som høres på følgende sange:

Yasminah (see your face again) - 01:05 min & 02:25 min,

Adam (interlude) - 01:43 min

Carlos (make it thru) - 00:04 min, 00:16 min, 00:23 min, 00:30 min, 00:36 min, 01:33 min, 01:41 min, 01:46 min, 02:38 min, 02:45 min, 02:51,

Angie (interlude) - 02:28 min & 02:41 min

Angie (i've been lost) feat. Angie McMahon - 04:35 min

Marea (we've lost dancing) - 03:39 min, 04:08 min & 04:24 min

Disse tekstlige repetitioner er et væsentligt aspekt i forhold til forståelsen af albummets kompositioner. For at kunne skabe et overblik over det empiriske materiale og forstå sammenhængen til min problemformulering, vil jeg kombinere forskellige metodiske værktøjer. Dette gennemgås i efterfølgende metodeafsnit.

5. Metodisk tilgang

5.1 Tematisk kodning

Denne hyppige genkomst af en frase eller vokalsample er typisk i forhold til andre tekstbidder på albummet. Disse aspekter bidrager til at kunne fastslå en tematisk struktur på mine udvalgte data. Dette konkretiserer forskerne Virginia Braun og Victoria Clarkes værk *Qualitative Research In Psychology* (2006). Braun og Clarke opdeler deres tematiske forståelse i to niveauer; semantisk og latent. I en semantisk analyse sammenfatter læseren en tematik der udelukkende forholder sig til hvad der står i en given tekst (Clarke & Braun, 2006 s. 84). På et latent niveau udforsker analytikeren, hvad der siges mellem linjerne, og påpeger eventuelle bagvedliggende ideer, mønstre og konceptualiseringer som influerer og forsyner det semantiske indhold i et datasæt. I deres teoretiske rammesætning af tematisk analyse inddeler de udredningen i 6 trin:

Trin 1: Bliv fortrolig med data

- Det indledende trin i enhver kvalitativ analyse indebærer nøje læsning og genlæsning af de indsamlede udskrifter. En omhyggelig gennemgang af hele datasættet, herunder alle interviewtransskriptioner og andre relevante data, er afgørende, for analysen kan fortsætte. Dette kræver en dybdegående forståelse af materialet, og der er ingen genveje, hvis analysen skal være valid. Det kan være nødvendigt at genlæse data flere gange for at opnå en grundig forståelse. Det er også hensigtsmæssigt på dette tidspunkt at begynde at tage noter og nedskrive tanker og idéer, der opstår under læsningen af data (Braun & Clarke, 2006, s. 90).

Trin 2: Generer startkoder

- I denne fase starter du med at strukturere dine data på en meningsfuld og systematisk måde. Kodning fungerer som et redskab til at nedbryde store mængder data til mindre, meningsfulde enheder. Valget af kodningsmetode afhænger af dit synspunkt og dine forskningsspørgsmål. Hvis du fokuserer på specifikke forskningsspørgsmål, kan du bruge en teoretisk tematisk analyse til at undersøge dataene. Hvis din tilgang er mere

åben, kan du vælge at kode mere induktivt, f.eks. ved at anvende linje-for-linje-kodning. Åben kodning indebærer, at du løbende udvikler og justerer koderne i takt med, at du går igennem kodningsprocessen, uden at have forudbestemte kategorier (Braun & Clarke, 2006, s. 91).

Trin 3: Søg efter temaer

- I trin 3 påpeger Clarke og Braun, at en tematisk analyse har til formål at identificere centrale temaer ved at opdage mønstre og sammenhænge i dataene. Man søger efter temaer eller mønstre, der fanger essensen eller det interessante ved dataene og/eller forskningsspørgsmålet. Braun & Clarke påpeger, at der ikke er faste regler for, hvad der definerer et tema, da et temas betydning er afgørende. Hvis datasættet er lille (f.eks. en kort fokusgruppe), kan processen med at identificere temaer og kode dataene overlappe hinanden betydeligt. Ved afslutningen af dette trin organiseres koderne i bredere temaer, der kan give specifikke indsigter i forskningsspørgsmålet. De fleste koder bør på dette tidspunkt være tilknyttet et specifikt tema, selvom nogle koder måske relaterer sig til flere temaer. Det kan være nødvendigt at inkludere et tema for diverse eller løse koder, afhængigt af dataens kompleksitet (Braun & Clarke, 2006, s. 91).

Trin 4: Gennemgå temaer

- I denne fase gennemgås, tilpasses og forfines de tidligere identificerede temaer fra Trin 3. Der foretages en evaluering af deres egenskaber og validitet. I denne fase er det hensigtsmæssigt at konsolidere al relevant data for hvert tema ved at systematisere ens datasæt. Dette kunne eksempelvis gøres ved hjælp af farvekodning til at adskille koder og temaer (Braun & Clarke, 2006, s. 92).

Trin 5: Definer temaer

- Denne fase repræsenterer den sidste justering af temaerne med det formål at fastlægge kernen af, hvad hvert tema repræsenterer. Hvad udtrykker dette tema? Hvis der er underliggende temaer, hvordan påvirker de hinanden og bidrager til det overordnede

tema? Hvordan er temaerne forbundet? På dette stadie kan du også afprøve din forståelse af dine koder og temaer (Braun & Clarke, 2006, s. 92).

Trin 6: Skrivning

- Ud fra det indledende bearbejde i de foregående faser anvender man afslutningsvist det empiriske materiale til at udforme en kondenseret beskrivelse af resultaterne (Braun & Clarke, 2006 s. 93).

I afsnit 6.1 vil jeg eksemplificere en modificeret tematisk analyse af lyrikken på “Me (heavy)”, for at belyse, hvorvidt disse tracks tematiserer sorg. Her modificeres og kondenseres Braun og Clarkes tematiske analysemetode til et kodningsprincip der følger Kübler-Ross og Kesslers faser i sorgprocessen som jeg tidligere har beskrevet i afsnit 3.1. Hvert enkelt linje i den udvalgte sange er farvekodet i henhold til de 5 fem faser, hvor enkelte linjer med en to-delt betydning er inddelt i 2 farver. Hvis en tekstbid ikke er farvekodet, er den vurderet som irrelevant for de 5 faser. Ligesom det er tilfældet i Braun og Clarkes analysemetode, bliver valgene truffet ud fra en subjektiv perception af det lyriske indhold i forhold til de præ-definerede koder. Det vil sige, at andre ville kunne percipere tekstbidderne på en anden måde i relation til Kübler-Ross og Kessler teoretiske rammesætning af sorgprocessen.

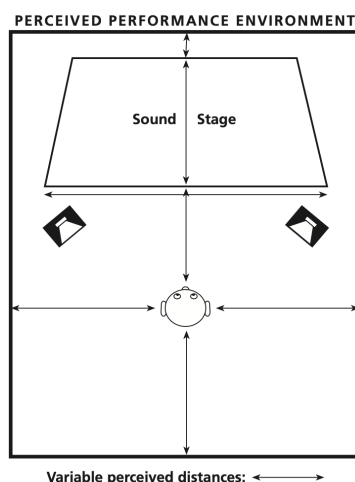
-
1. Benægtelse: **Blå**
 2. Vrede: **Orange**
 3. Forhandling: **Lilla**
 4. Depression: **Rød**
 5. Accept: **Grøn**

I og med at denne metode er specificeret til skrevet tekst, har jeg observeret en diskrepans i forhold til min undersøgelse, da den forholder sig til musik. Derfor vil jeg foretage en adaption af denne metode, så den er tilpasset til musik. Den tematiske kodning bliver påvirket af både den skrevne tekst og vokalistsens bøjninger af indholdet. Adaptationen af analysemetoden tager udgangspunkt i denne multimodale indvirkning, som en skrevet tekst og indspillet fortolkning har i forhold til hvordan jeg perciperer faserne i lyrikken. Derfor udvides de metodiske principper fra et endimensionelt perspektiv med fokus på skrevet tekst

til et todimensionelt værktøj, hvor den pågældende karakteristika i lydkilden også tages i betragtning. Dermed udvides analysemetoden til et nyt forskningsområde, som omhandler spatial produktion i musik. Jeg har valgt at tildele hver enkelt linje i lyrikken en farvekode, selvom den rumlige progression ikke nødvendigvis følger en lineær udvikling fra linje til linje. Formålet med denne farvekodning er at muliggøre en dybere og mere detaljeret diskussion af sorgens kompleksitet. Selvom hver linje behandles individuelt, bidrager det til en mere nuanceret forståelse af sorgens aspekter. Jeg vil anvende denne kodning til at skabe en visuel opsummering i form af et cirkeldiagram, der identificerer den mest fremtrædende fase i sorgprocessen i det pågældende tekstafsnit. Samtidig vil jeg kort redegøre for mine overvejelser om det teoretiske fundament og terminologi, som Kübler-Ross og Kessler har introduceret.

5.2 Sound Stage (Lydscene)

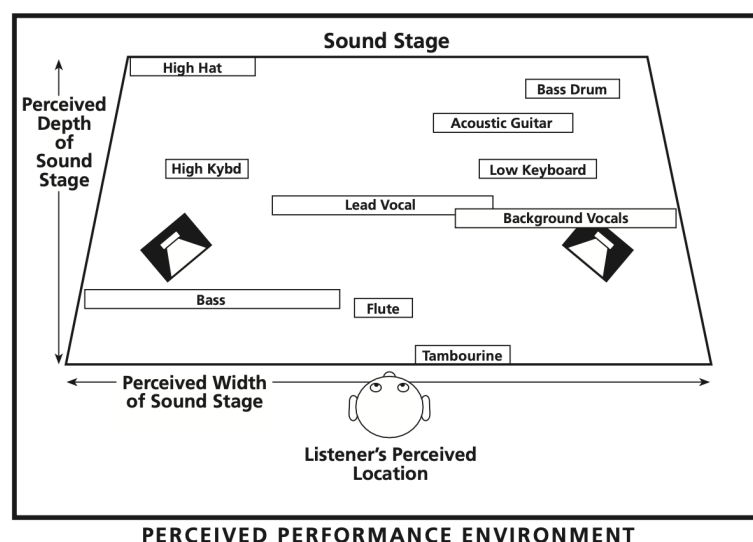
Et metodisk værktøj som kan bidrage til forståelsen af rumlige iscenesættelse er William Moylans *soundstage* (lydscene) eller PPE. Dette er et konceptuelt værktøj, som bygger videre på Moylans bidrag til spatial perception i teoriafsnittet. Ifølge Moylan består et PPE af et to-dimensionelt område, hvori musikken foregår; det horisontale plan og distance/dybde. Dette område udgør en *sound stage* (lydscene), som er det sted, hvor lydkilderne opfattes som værende samlet i en helhed. Størrelsen på denne lydscene kan variere fra alt imellem et minutiøst veldefineret punkt til et rum som strækker sig ud over lytterens lydlige synsfelt og udvider det horisontale stereofelt. Lydkildernes perciperede afstand fra lytteren bestemmer dybden af lydscenen (Moylan, 2007 s. 179).



Figur 3. The sound stage within the perceived performance environment (Moylan, 2007 s.178).

Alle elementer på en lydscene har altid deres egen unikke placering, da to lydkilder ikke kan opfattes som værende til stede på samme fysiske lokalitet. Vores forestillingsevne vil ikke kunne muliggøre dette, men forskellige lydkilder kan alle perciperes inden for disse to dimensioner. Et andet centralt begreb, ifølge Moylans teori, er lydkildernes *imaging*:

“Imaging is the perceived location of the individual sound sources within the two perceived dimensions of the sound stage (see Figure 9-2). Sources are located within the sound stage by their angle (on the horizontal plane) and distance from the listener” (Moylan, 2007 s.179).



Figur 4. Imaging of sound sources within the sound stage (Moylan, 2007 s.180).

5.3 Time-Frequency analysis

For at kunne besvare min centrale problemstilling vil jeg undersøge, hvorvidt forandringen i frekvenser over tid har en sammenhæng til sorgen i det lyriske indhold. Til at undersøge dette perspektiv foretages en *time-frequency analysis*, som har til formål at afdække frekvensspektret af en lydfil over tid. For at udføre denne analysemetode på tracks fra “Actual Life (April 14 - December 17 2020)” anvender jeg softwareprogrammet Audacity og funktionen *plot spectrum tool*, som analyserer og efterfølgende illustrerer frekvenser og tid y- og x-aksen.

6. Analyse - Lyrisk og spatial iscenesættelse af sorg

Ud fra det indledende arbejde i form af den teoretiske, metodiske og pre-analytiske rammesætning, vil jeg i følgende afsnit foretage en analyse af hvordan den spatiale produktion kan imitere eller understrege den lyriske tematik og kodning. Dette gøres med afsæt i konkrete eksempler, komparative analyser af det empiriske materiale og dertilhørende illustrationer.

6.1 Tematisk kodning af “Me (heavy)”

[1.Vers]

Do you feel like talkin'?

I feel like bein' open

I feel my thoughts run around each

evening

But I'm glad I'm feelin'

I wanna run in there and steal you out

Unplug the wires and kiss your mouth

You don't need another whiteboard

evening

But I need you breathin'

[1.Omkvæd]

Before my needs, oh

She's all I need

It won't be long

And I know you're holding on

I'm so tired of being strong

[2.Vers]

But I don't want you to see this face

It's time to be brave (I've been standing
here)

So I pray for the same thing each evenin'

My baby's healin'

[2.Omkvæd]

Before my needs, oh

She's all I need

I know you're holdin' on

And it won't be long

I'm so tired of being strong

[Outro]

I found you exploding

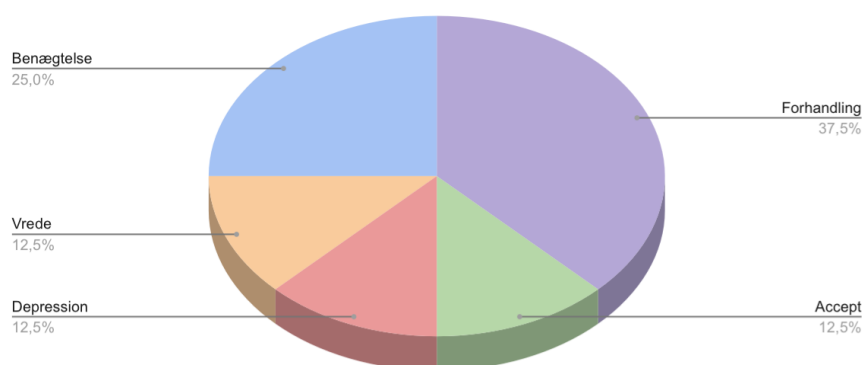
I found you beautiful

I don't know a thing that could feel more
heavy

Babe, I'm ready

I denne metode har jeg valgt at farvekode hvert enkelte linje i lyrikken på trods af, at den rumlige produktion ikke udvikler sig fra linje til linje. Årsagen til at hvert enkelte linje alligevel er farvekodet, er, at dette faciliterer et mere “kompliceret”, nuanceret og detaljeret (og kvantitativt) diskussionsgrundlag af en særligt kompleks emotiv tilstand som sorg er. Ud fra denne kodning udformes en visuel statisk opsummering, i form af et cirkeldiagram, for at udpege hvilke(n) fase i sorgprocessen der er den dominante i et konkret formled. I sammenhæng med disse illustrationer, er en kort redegørelse af mine overvejelser i forhold til det teoretiske fundament og vokabular, som Kübler-Ross og Kessler faciliterer:

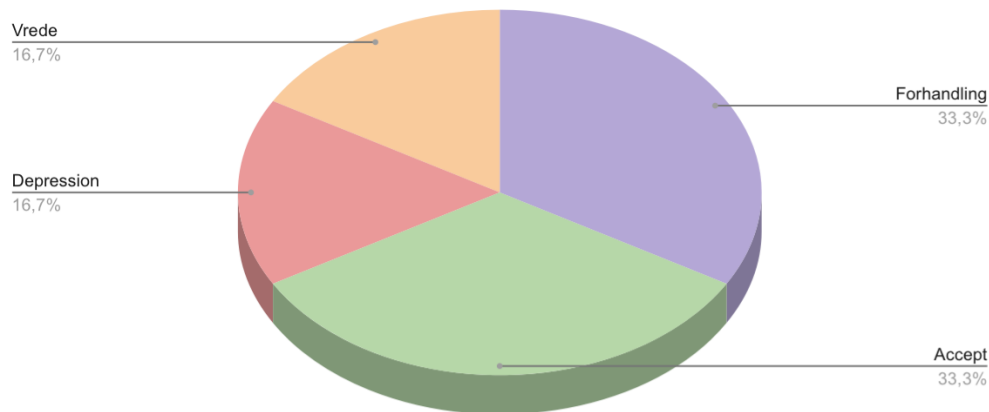
1.Vers “Me (Heavy)”



Figur 5. Cirkeldiagram, 1.vers “Me (Heavy)”

Den dominante fase som er beskrevet i 1.vers, ifølge min subjektive perception, er statistisk set *forhandling*, efterfulgt af *benægtelse*. Dette er forankret i de lilla-markerede linjer (*forhandling*) som, ifølge teorien, er fasen hvor individet søger efter en mening eller formål med tabet (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 17). Årsagen til denne sammenkobling er, at Fred ønsker at starte en samtale om situationen. Derudover er *benægtelse* (blå) ligeledes fremtrædende i 1.vers, da Fred påstår, at hans sygeligt bekendte ikke har brug for den medicinske teknologi. Denne forsvarsmekanisme er kroppens choktilstand, som afviger fra realiteten (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 10).

Omkvæd "Me (Heavy)"

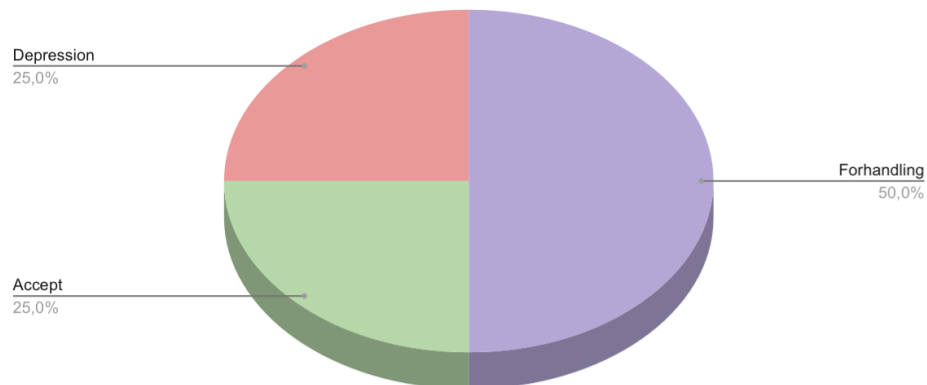


Figur 6. Cirkeldiagram, omkvæd "Me (Heavy)"

I begge omkvæd, som har ens lyrik, er de dominante faser *forhandling* og *accept*.

Forhandlingsfasen kommer til udtryk fordi, at Fred forsøger at tilsidesætte sin egen person og behov for at kunne redde vedkommende. Dette kobles sammen med Kübler-Ross og Kesslers terminologi, om eksempelvis at undgå smerte eller genskabe "det tabte" ved forhandling (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s.17). Derudover udtrykker Fred *accept* (grøn) ved linjerne "*It won't be long..I know you're holding on*" som indikerer, at han erkender og accepterer en ny virkelighed (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 24).

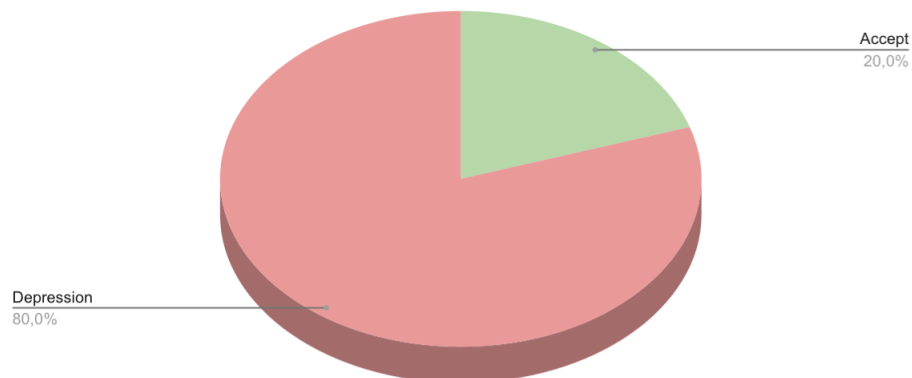
2.Vers "Me(Heavy)"



Figur 7. Cirkeldiagram, 2.vers "Me (Heavy)"

Ligesom 1.vers skildrer forhandlingsfasen, er det stærkt repræsenteret i 2.vers. Han understreger, at han beder eller "forhandler" med højere magter hver aften, for at genskabe det som er tabt (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s.17). Dette efterfølger hans depressive fortvivlelse over sin egen person (depression; rød), og samtidige *accept* (grøn) i form af opråb mod situationen.

Outro "Me(Heavy)"



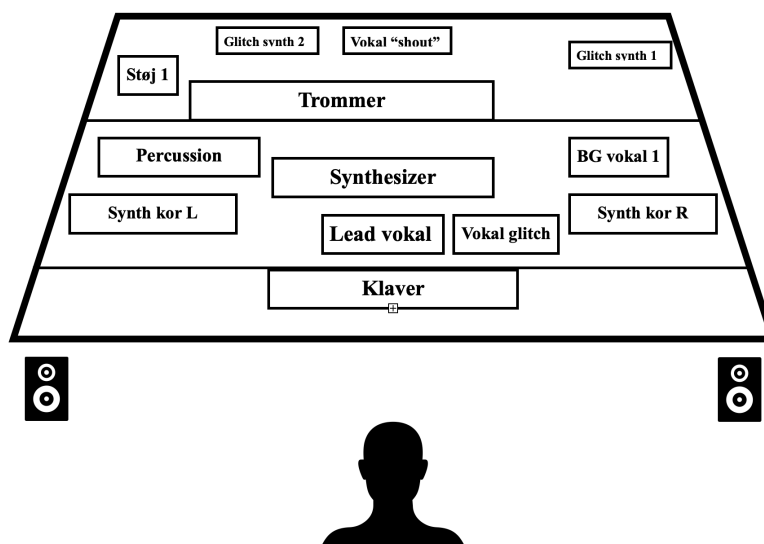
Figur 8. Cirkeldiagram, Outro "Me (Heavy)"

Ligesom det er skildret i Kübler-Ross og Kessler teori, hvor *depressionen* indtræder efter at forhandlingsfasen er tabt, er den samme progressive udvikling fra omkvædene og 2. vers til kompositionens outro (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s.22). Han beskriver, at han ikke har kendskab til en tungere følelse, hvilket kan associeres med depressionens tomhed, håbløshed og fortvivlelse. Fred bliver depressiv over det smukke i en person, som han er ved at miste. Dette belyses i de indledende linjer af outroen.

6.2 Soundstage af “Me (heavy)”

Den følgende figur viser en soundstage (PPE) med afsæt i Moylans illustration af hans analysemetode (Moylan, 2007 s.180). Dette eksempel er tracket “Me (heavy)”. Ifølge Moylans teori, som er lavet ud fra en klassisk rock-instrumentation, er dette en oversigt over lydkildernes *imaging* på lydscenen. På “Actual Life (April 14 - December 17 2020)” er produktionsæstetikken båret af adskillige elektroniske komponenter, som består af bl.a. støj, glitch og modulation. I denne stilart kan det være vanskeligt at lokalisere samtlige lydkilders *imaging*. Ligesom Moylans figur og teori skildrer, er illustration inddelt i områderne *proximity*, *near* og *far*. Figuren er som følger:

Soundstage (PPE) - “Me (Heavy)”

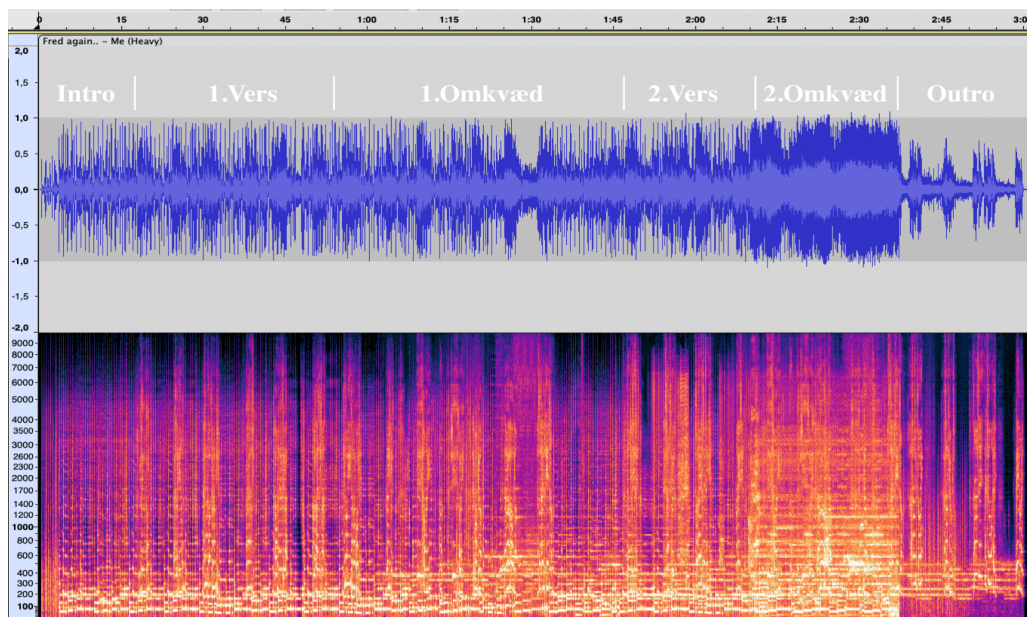


Figur 9. Soundstage (PPE) af “Me (Heavy)”

En central observation fra den auditive analyse af tracket var, at majoriteten af lydkilderne er placeret andetsteds end proximity-området. Dette er forankret i en repræsentation af frekvenser, som forbindes med karakteristika i Lo-Fi (mangel på klanglig kvaliteter)

6.3 Hypotese og praksis

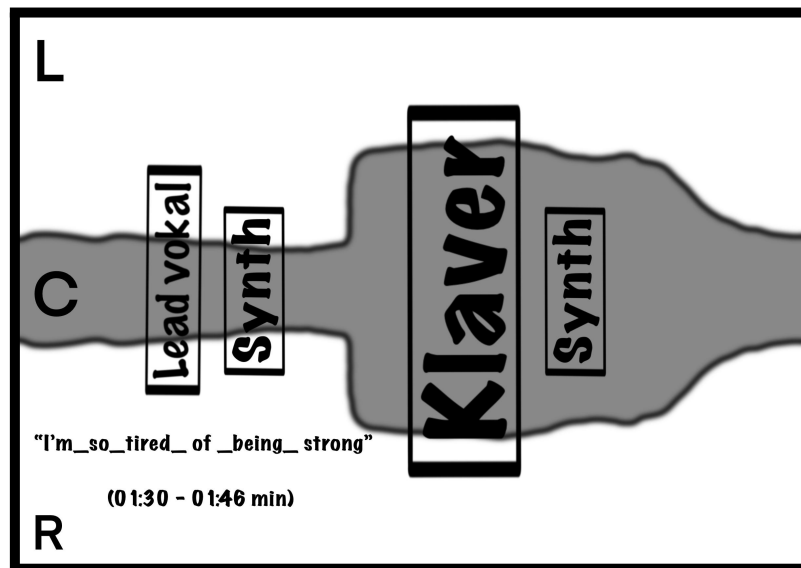
I det pre-analytiske arbejde i den tematiske kodning og den indledende auditive analyse, udarbejdede jeg flere hypoteser angående sammenhængen mellem spatial produktion og det tematiske indhold. Indledningsvist undersøgte jeg, hvorvidt frekvensspektret forandrede sig mærkbart mellem de forskellige formled (og dermed forskellige sorg-faser). Dette undersøgte jeg ved hjælp af det analytiske software-værktøj Audacity og funktionen *plot spectrum tool*. Resultatet illustreres i nedenstående graf:



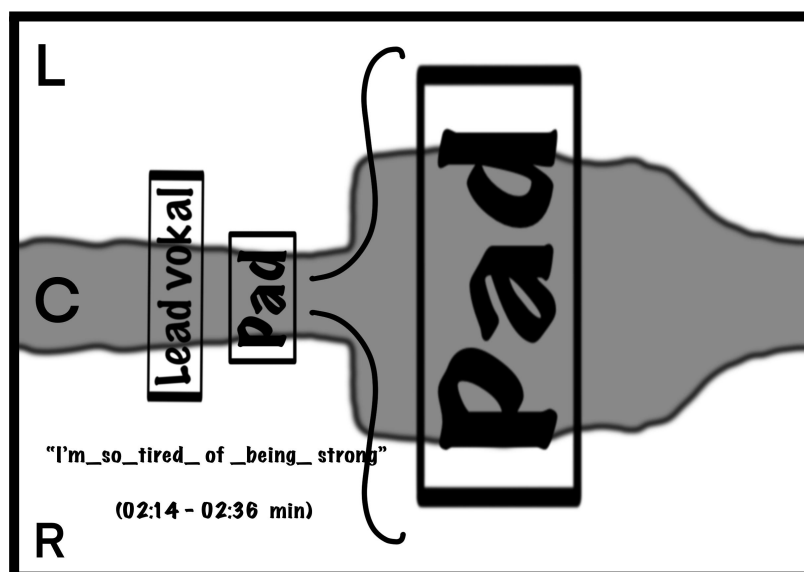
Figur 10. Multigraf af "Me (heavy)"

Denne metode kaldes også for *time-frequency analysis*. Den øvre halvdel viser bølgeformen af lydkilden, hvor det nedre spektrum er frekvenser. I toppen ses den horisontale tidslinje af sangen. Min hypotese var, at der var en sammenhæng mellem *depression* (fase 4) og "smiley"-frekvenserne i mixet. Som grafen viser, var dette ikke tilfældet, da frekvensspektret er forholdsvis statisk i løbet af sangen, hvis man ser bort fra intro og outro. Grafen illustrerer alligevel, at lav-mellemtone og bunden af spektret intensiveres i 2.omkvæd hvilket formentlig skyldes et stigende lydniveau. En anden hypotese opstod ud fra, at jeg fornemmede en ændring i den spatiale produktion i forlængelse af linjen "*I'm so tired of being strong*". Som det fremgår i min præsentation af albummet og den tematiske kodning af lyrikken, genbruger Fred Again.. specifikke tekstbidder på flere kompositioner. Efter at have falsificeret frekvenserne som den primære forandring, har jeg undersøgt stereofeltet. Igen er det

essentielt at understrege, at disse analyseresultater er en subjektiv perception af et teoretisk koncept. Til at analysere og illustrere stereofeltet i relation til denne specifikke tekstbid, anvender jeg Moylans terminologi om lydkilders *image size (width)*, som er belyst i afsnit 3.3. Min observation består af, at denne tekstbid udvider stereofeltet fra et smalt udgangspunkt til en bred fornemmelse af lydbilledet (Moylan, 2009). Denne komparative analytiske observation er illustreret i nedenstående grafer:



Figur 11. Perciperet stereofelt af "Me (heavy)"



Figur 12. Perciperet stereofelt af "Angie (interlude)"

Ud fra en komparativ analyse af lydbilledet i forbindelse med teksten “*I’m so tired of being strong*” registrerede jeg, at stereofeltet udvider sig. I kompositionen “Me (heavy)” forekommer denne modulation fordi, at der bliver tilføjet en lydkilde som har en markant bredere *image size (width)* end det pre-eksisterende lydbillede. Ligesom Moylans soundstage, er lydkildernes bredde illustreret i deres størrelse på stereofeltet *left*, *center* og *right* som, i dette tilfælde, er repræsenteret på y-aksen (x-aksen indikerer tid). På “Me (heavy)” efterfølges linjen af et klaver som, i relation til lead vokalen og synthesizeren den akkompagnere, har en bredere *image size (width)*. I forhold til “Angie (interlude)” opnås den spatiale samme effekt, men fremgangsmåden er anderledes. Lead vokalen er understøttet af en synth-pad, som har en relativt snæver bredde i mixet. Denne lydkilde falder kraftigt tilbage i lydbilledet mens linjen synges (02:10 - 02:14 min), hvor efter den indtræder med en væsentligt bredere *image size (width)*, da den herfra udfylder hele stereofeltet (02:17 min). I begge scenarier kan man argumentere for, at denne linje fungerer som en dør ind til et større rum. Et andet aspekt som disse lydkilder (klaver & pad) har tilfælles er, at de tilfører en ny dimension til sangenes *perceived performance environment*. Som det fremgår på figur 9, viser denne lydscene af “Me (heavy)”, at de klanglige karakteristika i lydbilledet ikke er tydelige, da alle lydkilder befinder sig uden for *proximity*-området. Dette ændrer sig når klaveret indtræder, da dets klanglige kvaliteter og korte refleksionstid gør, at det opfattes i *proximity*-området (01:31 min). I “Angie (interlude)” sker der en modulation af den underliggende synth-pad. Efter linjen tilføjes flere frekvenser i top-mellemtonen, som fremmer lydkildens klanglige karakteristika og flytter den længere frem i *near*-området (02:17 min). Fælles for disse observationer er, at de ændrer forståelsen af *distance location*, klang og bredden af stereofeltet. Man kan argumentere for, at denne linje fordrer forandring i den spatiale produktion. Hvordan kan dette sammenfattes med depressionsfasen? Kübler-Ross og Kessler påpeger, at *depression* ikke er en statisk tilstand, da den ofte forårsager adfærdsmæssige forandringer. Her udmærker de stress og rastløshed, som væsentlige aspekter af depressionsfasen (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s.22). Ifølge ordbogen defineres rastløshed som at være “*ude af stand til at slappe af og koncentrere sig om noget i længere tid*” og stress som “*ydre påvirkning der fremkalder anspændthed*” og “*det at have meget travlt*” (Den Danske Ordbog). Begge disse beskrivelser påpeger, at personen ønsker forandring eller at flytte sig fra den konkrete situation som vedkommende befinder sig i. I og med, at den spatiale produktion modulere eller forandrer sig på flere niveauer kan man argumentere for, at den imitere Kübler-Ross og Kesslers beskrivelse af depressionsfasen.

Dette er forankret i, at den spatiale produktion ikke er statisk og i balance, hvilket er essensen af rastløshed og stress.

En anden observation af hvordan produktionen forstærker tematikken sorg, er i forhold til iscenesættelse af vokal og rumklang. Observationen udspringer af en tendens i sammensætning af den tematiske kodning og vokalens henfald (decay). Det vil sige, at de forskellige faser i lyrikken bliver understøttet af hver sin karakteristika i den spatiale produktion. Denne betragtning er ikke en gennemgående regel på albummet, men en hyppigt anvendt produktionsteknik som går igen. På flere tracks er dette ligeledes et relativt begreb, hvor refleksionstiden perciperes mellem faserne. Et konkret eksempel fra albummet er tracket “Angie (i’ve been lost)”, hvor den tematiske farvekodning er som følger:

6.4 Tematisk kodning af “Angie (i’ve been lost) [feat. Angie McMahon]”

I've been lost, I've been lost

I've been lost, I've been lost for a while

But I'm really tryin'

I've been lost, I've been lost

I've been lost, I've been lost for a while

But I'm really tryin'

But I'm really tryin'

Don't have nothin' left

Don't save me, don't save me

Don't save me

Don't have nothin' left

I've been lost, I've been lost

I've been lost, I've been lost for a while

But I'm really tryin'

I've been lost, I've been lost

I've been lost, I've been lost for a while

But I'm really tryin'

Lost

Lost

But I'm really tryin'

Lost

Don't save me, don't save me

Don't save me

Don't have nothin' left (We gon' make it through)

Lost

Don't save me, don't save me

Don't save me

I've been lost, I've been lost

I've been lost, I've been lost for a while

But I'm really tryin'

I've been hurt, I've been broke

I've been bent out of shape for a while

But you just keep me tryin'

Don't have nothin' left

Don't have nothin' left

Don't have nothin' left

Lost

Don't save me, don't save me

Don't save me

Don't have nothin' left

Don't save me, don't save me

Don't save me

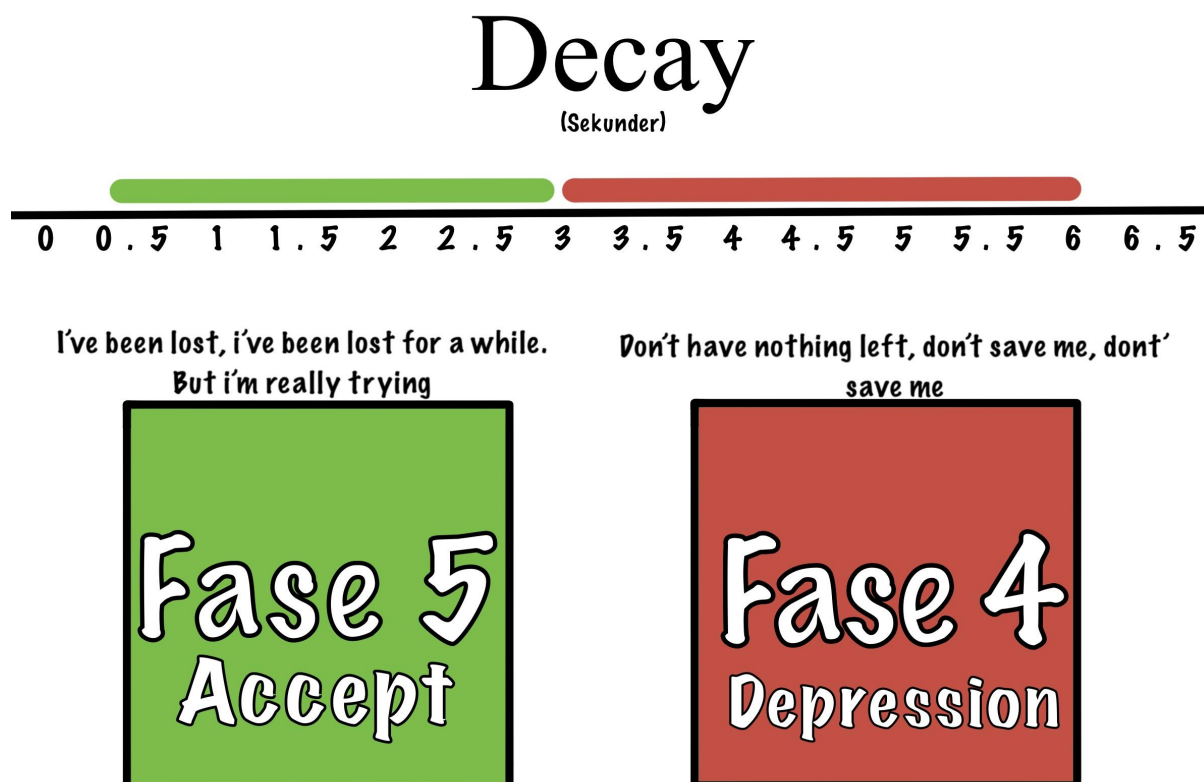
Don't have nothin' left

Oi, Fred, what a time we been in, man

We gon' make it through

Don't have nothin' left

Dette track, der med sit umiddelbare, monotone og repetitive lyriske udtryk, indeholder flere nuancer i den spatiale produktion. Teksten er opdelt i *accept* og *depression*, som skiftevis erstatter hinanden i løbet af kompositionen. Årsagen til, at teksten repræsenterer *accept* er, at den henviser til et problem som man har registreret, accepteret og er i gang med at bearbejde. Frasen “*i'm really trying*” kan sammenfattes med fase 5 (*accept*) fordi, at det er her personen forsøger at integrere tabet i deres liv og finde en ny balance (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 24). I kontrast til denne *accept*, er depressionsfasen relativt tydeligt repræsenteret. Dette kommer til udtryk gennem fraser som “*don't save me*” og “*don't have nothing*”, der lyder som en person der har givet op på tilværelsen. Denne sektion taler ind teoretikernes forståelse, hvor de beskriver *depression* som en følelse af håbløshed. Ud fra disse tematiske nedslagspunkter og variationer mellem faserne, bliver disse tekstbidder placeret i hver deres spatiale produktion. I nedenstående graf ses en illustration af variationen i rumklangens henfald (decay) mellem faserne:



Figur 13. Decay af vokal - "Angie (i've been lost)"

Denne graf viser at den spatiale iscenesættelse af vokalen forandrer sig mellem *accept* (fase 5) og *depression* (fase 4). Vokalens decay er betydeligt længere i teksten, som repræsenterer depressionsfasen, hvilket samtidigt høres i lydkildens miljømæssige karakteristika. Dette er særligt hørbart i de øvre frekvenser i miljøet, som giver et henfald på ca. 3 til 6 sekunder. Dette gør ligeledes, at fase 4 perciperes i midten af *near*-området i relation til fase 5 som opfattes i *proximity*-området pga. dets korte decay (ca. 0.5 - 1 sekund) og lydkildens miljømæssige karakteristika. Disse karakteristika hentyder, med afsæt i Blesser og Salters teoretiske rammesætning, at den tiltagende høje energi i de tidlige refleksioner udvider rummets størrelse mellem faserne.

Andre eksempler fra albummet kan høres på tracks som "Big Hen (steal my joy)", "Julia (deep diving)", "Marnie (wish i had u)" og "Dermot (see yourself in my eyes)". På "Marnie (wish i had u)" er forskelligheden i den spatiale produktion eksemplificeret mellem to repetitive tekstbidder, som repræsenterer hver deres fase i sorgprocessen. De to linjer som gentages er farvekodet således:

6.5 Tematisk kodning af “Marnie (wish i had you)”

Wish I had you near me now

Wish I had you near me now

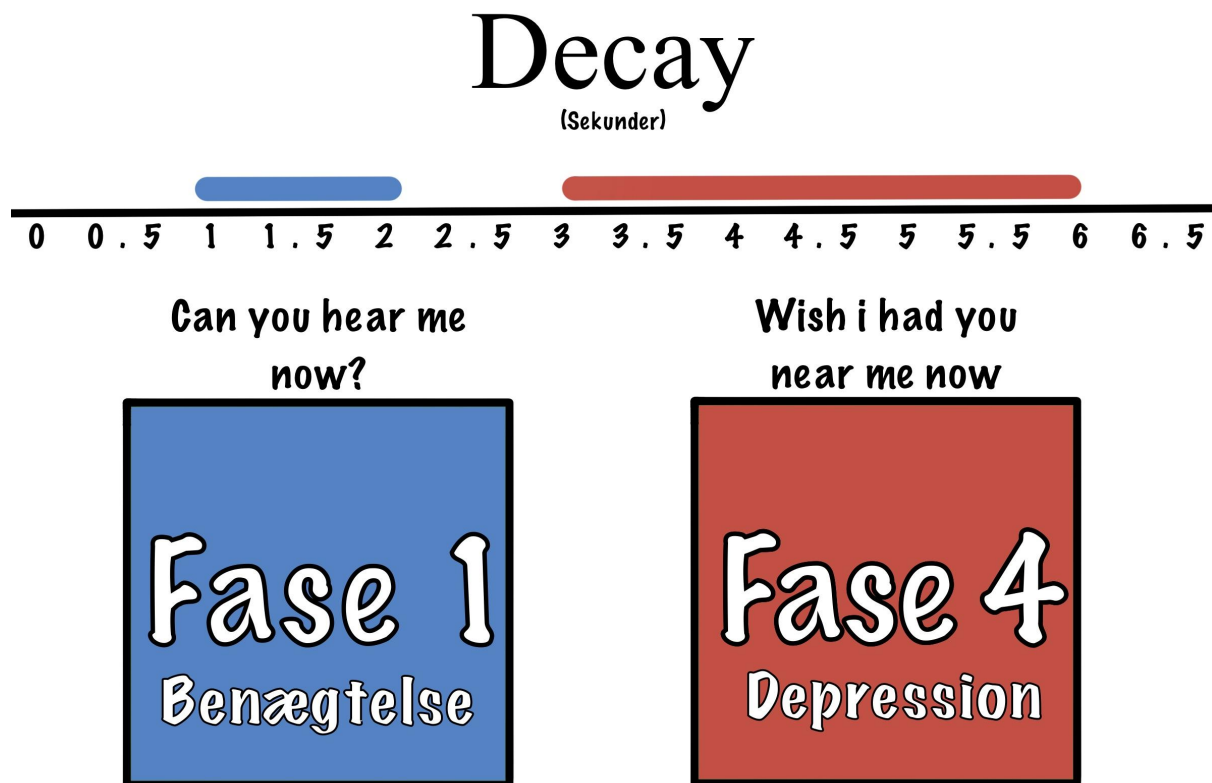
Can you hear me now?

Can you—

Can you hear me now?

Can you—

Denne tematiske kodning tager udgangspunkt i *depression* og *benægtelse*. Årsagen til, at den første linje er depressiv skyldes den ensomhed som teksten henviser til. Personen ønsker, at vedkommende er til stede, hvilket signalerer en følelse af ensomhed eller tomhed, fordi at man beder efter noget andet end man har (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 22). Dette står i kontrast til de efterfølgende linjer, som skildrer en *benægtelse* af tabet. Fred er bevidst omkring, at vedkommende ligger for døden og at personen ikke kan høre eller være opmærksom på ham. Linjen “*Can you hear me now?*” belyser hans uforståenhed og ikke-accept over denne udeblivelse. Derudover understreger tekstbiden en desperation (senere frustration) som er typisk når kroppen går i choktilstand (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s.10). Disse tekstbidder differentierer sig ligeledes i den spatiale produktion med karakteristika som decay og *distance location*. I forhold til decay, har depressionsfasen igen et henfald på ca. 3-6 sekunder (helt op til 18 sekunder), hvorimod benægtelsesfasen har et henfald på ca. 1-2 sekunder.



Figur 14. Decay af vokal - "Marnie (wish i had u)"

Ligesom i det tidligere eksempel, belyser dette track at *depression* skildres i et større rum i forhold til vokalen decay i henhold til den (de) andre faser i kodningen. På "Marnie (wish i had u)" modificeres disse lydkilders *distance locations* på grund af, at de resterende elementer forandrer konteksten, men som udgangspunkt er fase 1 placeret i *proximity*-området og fase 4 bagerst i *near*-området. Dette illustrerer ligeledes i mønstret mellem depressionsfasens placering i forhold til andre faser. Et andet eksempel på dette, er tracket "Julia (deep diving)", som ligeledes skildres mellem to faser i hvert deres spatiale miljø:

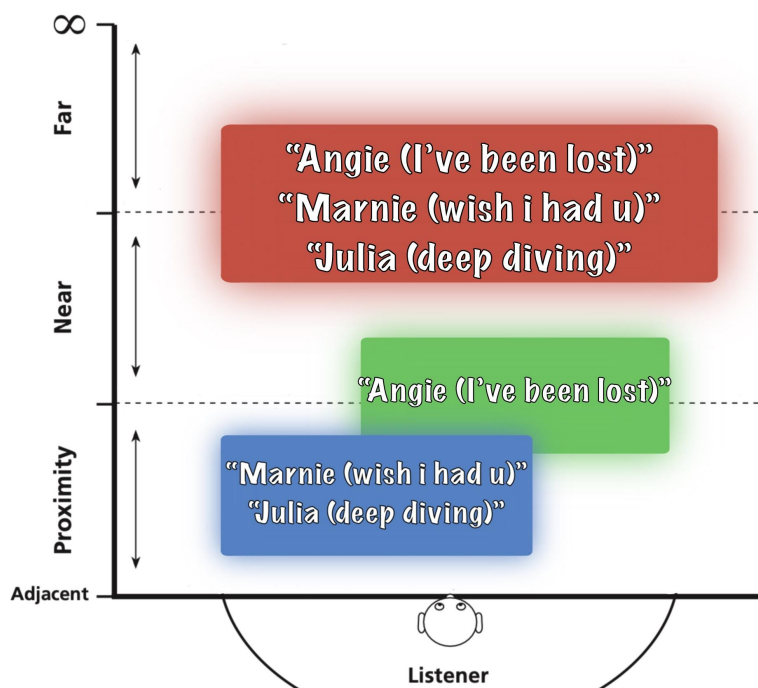
I'm deep divin' into your emotions
 And sometimes I think I might be broke
 But you're bringin' back all my feelings
 And I fuckin' love it

And I just wanna be with you
 And I just wanna be with you, oh

And I just wanna be with you (Oh, oh-oh-oh)

And I just wanna be with you, oh

Ligesom i ovenstående eksempel, er depression forankret i et ønske eller håb om at forandre ens nuværende situation. “*And i just wanna be with you*” udpensler personens ensomhed og længsel efter den savnede, som forekommer hyppigt i depressionsfasen (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 22). Den indledende tekstbid er kodet som *benægtelse* og *accept*. Accepten er til stede, da personen er relativt selvbevidst omkring vedkommendes nuværende tilstand og begynder at integrere tabet (og sin tilstand) i ens liv (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 24). Samtidigt skildrer teksten *benægtelse*, da personen anvender en humoristisk distance til situationens ubehag og dermed forstærker denne forsvarsmekanisme. Dette er tydeligt i linjen “*And I fucking love it*”. Den indledende tekstbid har et kort decay, en bred *image size (width)* og lav energi i de tidlige refleksioner. Derudover er vokalens klanglige karakteristika tydelige, hvilket gør, at den opfattes som værende i *proximity*-området. I den depressive tekstbid, har lydkilden et langt decay, en blød high-cut kurve og høj energi i de tidlige refleksioner, hvilket skubber vokalen tilbage i mixet. Disse observationer af decay og *distance location* skaber et mønster i forhold til fasernes spatiale produktion. I Moylans graf kunne dette eksemplificeres således:



Figur 15. Sammenhæng mellem distance location og sorgfaserne

6.6 Korrelation og et teoretisk værktøj - Diskussion af resultater

Et hovedfokus i analysen har været at belyse en rimelig konsekvent overensstemmelse mellem den tematiske kodning og produktionen af rummet. Med afsæt i ovenstående analysepunkter, har jeg påvist og argumenteret for denne sammenhæng i forhold til forskellige spatiale parametre og faser. Disse komparative observationer på tværs af tracks kunne potentielt retfærdiggøre, at sammenfatte en "kodningshåndbog" til spatial produktion i musik. Denne teoretiske rammesætning vil tage afsæt i specifikke retningslinjer eller beskrivelser af de miljømæssige karakteristika og spatiale parametre som de fem sorgfaser formidler på "Actual Life (April 14 - December 17 2020)" - med et særligt fokus på vokalen. Hver af disse fasers typiske spatiale karakteristika vil understøttes af deres klanglige sammenhæng med Kübler-Ross og Kesslers skildring af faserne. Dette bidrager til en teoretisk forståelse af, hvordan den spatiale produktion kan imitere eller understøtte sorg i teksten. I og med at mine analyseresultater primært berører faserne *benægtelse*, *depression* og *accept*, vil denne sammenfatning kun tage udgangspunkt i disse faser. Dette betyder at denne "kodningshåndbog" ikke vil være komplet og skal derfor betragtes som et forstudie, der potentielt kunne udfoldes med mere empirisk materiale fra forskellige kunstnere. I den følgende sektion vil jeg eksemplificere denne observation af tendenser og deres sammenhæng til sorgteorien:

6.7 Benægtelse

6.7.1 Spatial produktion

Denne forsvarsmekanisme har flere mønstre i den spatiale produktion, der går igen på tracks som "Marnie (wish i had u)", "Julia (deep diving)" og "Big hen (steal my joy)". Dette omhandler bl.a. vokalens placering i mixet. Ifølge Moylans terminologi, er lydkildens *distance location* i *proximity*-området. Den tydelige repræsentation i frekvensspektret med en klar definition i høj mellemtone og topfrekvenserne, fremmer vokalens klanglige karakteristika, hvilket dikterer lydkildens tætte placering. Denne transparente æstetik i mixet iscenesætter lydkilden som et hi-fi element i produktionen. En anden regel er, at vokalen har et relativt kort decay på ca. 0,5 - 2 sekunder, der bidrager til et tørt rum med lav energi i de

tidlige refleksioner. Denne faktor fremmer ligeledes lydkildens placering i *proximity*-området. På et track som “Julia (deep diving)” er vokalens miljømæssige karakteristika defineret ud fra en forholdsvis skarp high-cut kurve på rumklangen, som forstærker perceptionen af den korte refleksionstid. Et andet aspekt i de spatiale karakteristika er rumklangens stereobredde (*image size*), som er relativt smal. I de fleste moderne rumklangs plugins, som er den digitaliserede syntetiske måde at iscenesætte lydkilder, kaldes dette parametre for *width*. Dette princip illustreres i figur 11 og 12.

6.7.2 Fase 1 - Pas på dig selv og bibehold status quo

For at kunne påpege sammenhængen mellem Fred’s iscenesættelse af rum og benægtelsesfasen, er det essentielt inddrage Kübler-Ross og Kesslers definition af *benægtelse*. De understreger, at denne fase primært er en forsvarsmekanisme, som naturligt beskytter personen fra uoverkommelige følelsestrømme. Det er dermed en benægtelse af den følelsesmæssige virkelighed, der gør sorgen håndterbar. Kübler-Ross og Kessler påpeger, at denne fase indeholder en diskrepans mellem den faktiske situation og ens følelsesmæssige udtryk af *benægtelse*. Dette taler ind i, at mennesket burde reagere anderledes, fordi det som udgangspunkt altid er trist eller depressivt at miste. Teorien påpeger ligeledes, at depressionsfasen er den mest repræsentative for sorg og dets overvældende følelsesmæssige påvirkning, hvilket derfor vil være en klarere forståelse af bearbejdningen. Kübler-Ross og Kessler betragter *depression* som “*the appropriate response to a great loss*” (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 20). Med afsæt i dette, vil forsvarsmekanismen forsøge at distancere sig fra dette emotionelle stadie og dermed depressionens karakteristika. Dette kan sammenfattes med den antidepressive spatiale produktion som benægtelsesfasen har, i form af transparente klanglige kvaliteter. Dette skyldes bl.a vokalens tydelige repræsentation i midt-top af frekvensspektret, den snævre *image size (width)* og rumklang, placeringen i *near/proximity*-området og korte decay på ca. 0,5 og 2 sekunder. Disse parametre, som bidrager til en hi-fi kvalitet i lydkilden, er med til at gøre vokalen transparent og overskuelig. Med andre ord kan man sige, at man (be)nægter at træde ind i andet rum og forsøger i stedet at bibeholde status quo. Man undgår den egentlige realitet af kaos, tomhed, og depression som lydbilledet burde repræsentere. Tætheden kan sammenfattes med, at Fred forsøger undgå realiteten om at være nødt til at give slip.

6.8 Depression

6.8.1 Spatial produktion

Depressionsfasen, som af Kübler-Ross og Kessler er omtalt som den mest intense i sorgprocessen, har flere spatiale mønstre der implementeres på “Actual Life (April 14 - December 17 2020)”. Dette kan bl.a. høres på tracks som “Me (Heavy)”, “Angie (Interlude)”, “Angie (I’ve been lost)”, “Julia (deep diving)”, “Marnie (wish i had u)” og “Big Hen (steal my joy)”. Denne fase skal ligeså perciperes i relation til andre lydkilder, og især tekstbidder der repræsenterer en anden fase. Et af de helt centrale fællestræk i den spatiale produktion af *depression*, er at vokalernes *distance location* er i spændet mellem midten af *near* til *far*-området. Disse to punkter kan også markeres med lead vokalen i “Me (Heavy)” med dens midt-*near* placering i mixet til den depressive vokal i “Angie (i’ve been lost)”, som er placeret i *far*-området. De miljømæssige karakteristika i depressionsfasen er en sammenfatning af en bred width-ratio i rumklangen som gør, at vokalen fylder en stor del af stereospektret. Denne rumklang har ligeledes et blødt high-cut, som dæmper de høje frekvenser og gør rummet dybere. Dette forstærkes af vokalen decay på ca. 3-6 sekunder og den høje energi i de tidlige refleksioner, som er med til at udvide rummets størrelse. Derudover er de klanglige kvaliteter mindre tydelige end i benægtelsesfasen der omhandler mindre repræsentation i den øvre del af frekvensspektret. Disse parametre bidrager til, at vokalernes miljømæssige karakteristika i depressionsfasen og deres *distance location*.

6.8.2 Fase 4 - Virkeligheden bliver virkelig

Ud fra denne opsummering er det essentielt at påpege, at den spatiale produktion efterlader lyrik om depression i et stort rum. Dette kan imitere eller understøtte de kognitive principper i depressionsfasen på flere niveauer. Disse store rum med energi i de tidlige refleksioner kan indikere (i den analoge verden), at der ikke er noget eller nogen, som bremser refleksionerne mellem væggene. Kübler-Ross og Kessler påpeger, at denne fase ofte indebærer en følelse af tomhed. De fleste individer kender oplevelsen af at gå i et tomt rum, og har dermed en forståelse for lyden. Vokalens lange decay på eksempelvis “Marnie (wish i had u)” er med til at forstærke den omsluttende ensomhed, der kommer til udtryk i lyrikken. Dette understøttes ligeledes af rumklangens brede width-ratio, da vokalen udvider stereospektret som bidrager til de miljømæssige karakteristika. I modsætning til *benægtelse*, som distancerer sig fra

virkeligheden, bliver disse karakteristika et spejl af de overvældende og intense følelser som depressionsfasen repræsenterer. Intensiteten i de tidlige refleksioner kan også imitere den intense tankestrøm, som realiserer det fulde omfang af tabet. Disse spatiale parametre der skaber et stort rum kan ligeledes give indtrykket af uoverskuelighed pga. størrelsen: “*This depressive stage feels as though it will last forever...perhaps, if there’s is any point in going on alone. Why go on at all?*” (Kübler-Ross & Kessler, 2005 s. 20). En anden betragtning, som ikke er lige så veldokumenteret som ovenstående observationer, er at specifikke tekstbidder med depression er synonym med forandring i den spatiale produktion. Dette kunne eksempelvis være figur 11 og 12 der illustrerer udvidelsen af det perciperede stereofelt, som kunne sammenfattes med de adfærdsmæssige forandringer der kan indtræffe i form af stress og rastløshed.

Et aspekt som ligeledes kan imitere eller understøtte *depression* i den spatiale produktion, er sammenhængen mellem akustisk påvirkning og forståelsen af depression. Blesser og Salter pointerer i deres værk, at overdreven rumklang kan forvride lydmiljøet i et fysisk rum og skabe ubehagelig akustisk resonans eller fornemmelse. I de sekvenser hvor benægtelses-og depressionsfasen er til stede samtidigt (ex. “Marnie (wish i had u)”, skaber sammenspillet en stor (overdrevet) energi af refleksioner, der utydeliggør forståelse af det musikalske indhold. Denne "ubehagelige" fornemmelse kan sammenfattes med det fysiske eller mentale ubehag og den tunge følelsesmæssige påvirkning som Kübler-Ross og Kessler påpeger er typisk i depressionsfasen.

6.9 Accept

6.9.1 Spatial produktion

Den spatiale produktion af den sidste fase (*accept*) i sorgprocessen, er ligeledes et modstykke til depressionsfasen, som giver indtrykket af et stort rum. Den manifesterer sig i flere mønstre inden for den rumlige produktion og fremtræder på adskillige tracks. Dette inkluderer primært vokalens positionering i lydbilledet. Denne lydkildes *distance location* er ofte placeret i *proximity*-området pga. af tydeligheden i dens klanglige definition. Lydkilden gengiver den øverste del af frekvensspektret, som fremmer vokalens karakteristika og hi-fi kvalitet. Et andet aspekt som definerer *accept*, der kan høres på tracks som “Angie (i’ve been lost)” og “Julia (deep diving)” er et kort decay på 0,5 til 1,5 sekunder og en smal width-ratio

af rumklangen som er med til at skubbe fasen frem i mixet. Den minimale fornemmelse af rumklang har ligeledes et blødt high-cut, der gør rummet lille og dødt - som også understøttes af den svage energi i de tidlige refleksioner. Mange af disse parametre er sammenlignelige med de spatiale parametre i benægtelsesfasen, hvilket i denne analyse, skaber en dobbeltbetydning for dette lydlige miljø.

6.9.2 Fornuft, bearbejdning og bæredygtighed

Ud fra analysen af mønstrene i acceptfasen, kan produktionen imitere eller understøtte tematikken på flere niveauer. Disse ovenstående spatiale parametre kan kondenseres til, at vokalens klanglige kvalitet er tydelig og det lydlige miljø er et tørt og lille rum.

En tydelig, tør vokal i et lille rum kan sammenfattes med Kübler-Ross og Kesslers forståelse af accept i sorgprocessen på følgende måder: Den tydelige vokal repræsenterer en accept af den følelsesmæssige realitet og det tab, som individet oplever. Accept indebærer at se og erkende situationen klart uden benægtelse eller forvrængning. Den tørre akustik i det lille rum kan symbolisere en renhed eller en frigørelse fra de følelsesmæssige belastninger og refleksioner, der normalt findes i større rum. Dette kan indikere en form for indre ro eller accept af den sorgfulde tilstand. Det lille rum kan repræsentere en tilstand af indsnævring eller koncentration, hvor individet fokuserer på at forstå og acceptere deres følelser og tab på en mere intim og personlig måde. Dette afspejler processen med at nå acceptfasen, hvor individet integrerer deres tab i deres personlige identitet. Sammenfattende kan en tydelig, tør vokal i et lille rum afspejle individets bestræbelser på at nå acceptfasen i sorgprocessen ved at se klart, frigøre sig fra emotionel belastning og fokusere på en mere intim forståelse og accept af deres følelser og tab.

7. Diskussion

I dette afsnit vil jeg bearbejde de mest relevante diskussionsspørgsmål, som tager udgangspunkt i mine analytiske resultater og de omkringliggende problemstillinger.

Indledningsvist er det essentielt at understrege, at flere af disse diskussionsspørgsmål ville kunne videreføres og bearbejdes med yderligere empiriske undersøgelser, hvor denne sektion blot skal betragtes som en teoretisk redegørelse eller rammesætning for fremtidigt arbejde i dette forskningsområde.

7.1 “Actual Life (April 14 - December 17 2020)” - Et vedholdende koncept

Den subjektive perception af de tematiske faser i sorgprocessen faciliterede et genstandsfelt, som kunne undersøges i en auditiv analyse for at kortlægge sammenhængen med de spatiale produktioner. Denne metodiske tilgang resulterede i en analyse, som delvis besvarer min problemformulering. I løbet af værket lykkedes det at finde flere mønstre i den spatiale produktion, som understøttede min tematiske kodning af lyrikken. Denne argumentation tager udgangspunkt i det teoretiske fundament i forhold til sorg som Kübler-Ross og Kessler faciliterer. Ud fra analysen kan man argumentere for, at der er adskillige spatiale produktionsteknikker, som understøtter sorgen i teksterne. På tracks som “Julia (deep diving)” eller “Big Hen (steal my joy)” bliver depressionsfasen understøttet af spatiale karakteristika, som kan sammenfattes med Kübler-Ross og Kesslers forståelse af depression. Dette omhandler bl.a. følelsen af tomhed, ensomhed og uoverskuelige tanker. Disse beskrivelser af rum implementeres eksempelvis i den spatiale produktion gennem en vokal med langt decay, en bred width-ratio i rumklngen og høj energi i de tidlige refleksioner. Denne metaforiske symbiose mellem sorg og den spatiale produktion er blot et af de mange understøttende forhold fra mine analyseresultater. Et lignende vedholdende koncept gør sig gældende i forhold til andre faser som eksempelvis accept eller benægtelse. Med henblik på disse faser kan man ligeledes argumentere for, at produktionen understøtter sorgen i teksterne. Accept iscenesættes eksempelvis med korte decays, tydelige klanglige kvaliteter, en smal width-ratio i rumklngen og lav energi i de tidlige refleksioner. Dette er med til at forstærke den fattede, anerkendende, intime og virkelighedsnære forståelse af fasen, som Kübler-Ross og Kessler beskriver. På den anden side, er det ikke helt så simpelt at konkludere, at den egentlige brug af spatialitet er et understøttende virkemiddel.

7.2 Konventioner

Opgavens udgangspunkt er at undersøge hvordan den spatiale produktion understøtter det lyriske indhold. Dette kræver at jeg foretager analytiske nedslagspunkter i forhold til mit empiriske materiale. Ud fra min adapterede metodiske tilgang og de medfølgende analyseresultater er det muligt at konkludere, at jeg har fundet mønstre i den spatiale produktion, som besvarer den centrale problemstilling. Disse forbindelser er muliggjorte på grund af den tematiske kodning af det lyriske indhold. Denne subjektive kodning tager udgangspunkt i Kübler-Ross og Kesslers teoretiske rammesætning af sorgprocessen. Men hvad er egentlig styrende for bestemmelsen af dette kardinalpunkt, som er fastlagt ved at lytte og læse, i forhold til analysens fremtidige udfald? Hvis man tager udgangspunkt i Blesser og Salters begreb *cognitive maps*, er det en kombination af det sanselige input og erfaringer akkumuleret gennem livet. Disse erfaringer indlejrer forskellige associationsmønstre som skabes gennem læren om konventioner. I og med, at kodningen af teksten er en subjektiv variabel i min metodiske tilgang, ville en konventionel fremgangsmåde i forhold til spatial iscenesættelse i musikproduktion have styrket argumentationen i kodningen. Ud fra min research på området, virker dette ikke til at være tilfældet. Dette kunne muligvis modbevises ved en udvidet empirisk undersøgelse, men forbindelsen mellem eksempelvis store rum og depression, er ikke ligeså tydelig eller konventionel som doktrinen om affektioner. Selvom man kan argumentere for, at doktrinen om affektioner hører fortiden til, er forbindelsen mellem mol-progressioner og sorg stærkere end relationen til store rum. Denne indoktrinering formes fra barnsben, hvor vi præsenteres for dette fænomen i eksempelvis Disneyfilm, hvor musikkens harmoniske forløb ofte følger narrativet. Fjerner man derimod vokalen, tekst og andet lyrisk indhold og udelukkende forholder sig til harmonik og de rumlige karakteristika (som repræsenterede sorg), er den konventionelle association muligvis stærkere i mol-akkorder. I den vestlige musiktradition er molskalaer ofte blevet brugt til at komponere sorgfulde eller melankolske stykker, hvilket har bidraget til at forstærke denne association. Dette beskriver den britiske musikpsykolog Dr. Vicky Williamson i hendes værk *You Are the Music* (2014). Hun påpeger, at denne tendens primært udspringer af kulturelle påvirkninger. Ved lytning af musik støtter vi os til vores hukommelse af den musik, vi har været udsat for gennem hele vores liv. Den kontinuerlige interaktion med vores musikalske hukommelsesarkiv, faciliterer dannelsen af forventninger om, hvad der potentielt kan følge i

en musikalsk frase, hvilket udgør en væsentlig kilde til nydelse ved musiklytning. En ulempe ved denne overdrevne afhængighed af hukommelsen er imidlertid, at vores musikalske reaktioner ofte bliver styret af stereotyper (Williamson, 2014). Med afsæt i Williamsons betragtninger, kan man argumentere for, at der er en konventionel association mellem mol og tristhed. Dette kan ligeledes understøttes af den teoretiske beskrivelse af doktrinen om affektioner i afsnit 3.2. Det er dog vigtigt at understrege, at denne norm også forstås på et subjektivt plan. Alligevel har jeg en påstand om, at mol-akkorder er et bedre værktøj til videreformidling af sorg end spatial iscenesættelse pga. de kulturelle konventioner i vestlig musik - og manglen på samme i forhold til spatial produktion. Men er der ikke en stærk konventionel forståelse mellem rum og sorg? På den ene side, er der nogle tendenser eller konventioner i andre fiktive medier i forhold til hvordan, at spatiale virkemidler anvendes til at understøtte sorg. Dette gør sig også gældende i Kübler-Ross og Kesslers historier fra virkeligheden, hvor spatiale metaforer bruges til at fremme en pointe. Problematikken opstår derimod, hvis man forsøger at konkludere samme princip inden for lyd, da konventionerne ikke er ligeså stærke. I lyd eller musik kan man argumentere for, at betydningen af spatial iscenesættelse eller miljøets karakteristika, har en dualitet. I min analyse og diskussion af analyseresultaterne påpeger jeg, at sorg skildres med spatiale produktionsparametre (decay, width osv.) som indikerer et stort rum. Dette understøttes som sagt af Kübler-Ross og Kesslers teoretiske beskrivelse af sorgprocessen. Alligevel kan man stille spørgsmålstejn ved denne subjektive analyse ved at inddrage andre narrative i sammenlignelige miljøer. I værket *"Spaces Speak: Are you listening?"* af Blessner og Salter pointerer de, at i forskellige sociale kontekster, kan de samme akustiske karakteristika have varierende betydning, som influerer perception, stemning og adfærd hos de iagttagende: *"In certain religious spaces, they can produce a reverberation that conveys a sense of awe and reverence* (Blessner & Salter, 2007 s. 5). Her omtaler de den indlejret effekt af prædikener i store katedraler, der har til formål at fremme Guds ord og vække følelser som storhed, ærefrygt og ærbødighed. Selvom disse opfattelser omhandler fysiske rum, repræsenterer denne kontekst andre konventionelle associationsmønstre til følelsen af et stort rum. Dette er et eksempel på, at vi ikke forbinder lyden i store rum med sorg eller tristhed på samme måde, som eksempelvis mol-akkorder. Men hvilke konventioner er til stede i den digitale tidsalder? I moderne populærmusik kan man antage, at spatial iscenesættelse i musikproduktionen har til formål at tjene sangens lyriske indhold i forhold til kunstnerens vision. Ligesom i det fromme eksempel, kan man argumentere for at konteksten er styrende for perceptionen. I tekst og vokal, som er de gennemgående aspekter der høres i disse miljøer, er det lyriske indhold i høj grad styrende i

forhold til følelsesmæssig formidling. Et nutidigt eksempel som også modarbejder mine analyseresultater eller illustrerer manglen på konventioner i perceptionen af store rum, er popsangen "My Universe" af Coldplay og BTS (2021). I denne opløftende skildring af kærlighed til et andet menneske præsenteres lead vokalen med et decay på ca. 3-6 sekunder, en høj energi i de tidlige refleksioner, en bred width-ratio på rumklangen og en placering i midten af near-området. Disse miljømæssige karakteristika, som er meget sammenlignelige med de klanglige kvaliteter i depressionsfasen, fremmer en mere opløftende, positiv og optimistisk følelsesmæssig tilstand. Ud fra dette kan man argumentere for, at forbindelsen mellem sorg eller depression og store rum på "Actual Life (April 14 - December 17 2020)" ikke er en entydig tendens eller et gennemgående associationsmønster. Disse principper vil kunne undersøges yderligere, hvis man udvidede det empiriske materiale betydeligt og skabte komparative tendenser på tværs af adskillige kompositioner i vestlig populærmusik. Alligevel kan man argumentere for, at rummet i sig selv ikke formidler en entydig følelse, men derimod et understøttende miljø til tekstens tematik.

7.3 Teksten bestemmer

I 2021 medvirkede Fred Again.. i den britiske musikpodcast Tape Notes, som gennem interviews genforener en artist med tilblivelsen af deres seneste album (Kennedy, 2021). Her diskuterede værten John Kennedy og Fred processen bag "Actual Life (April 14 - December 17 2020)", hvor de blandt andet berørte produktionens funktion i forhold til lyrikken i "Sabrina (i am a party)": "[Fred] *It was starting to give off the right emotion with the pulsing, drums and rhythm of the bass and structure... The space and drone harmony should feel like more phonetic with the claustrophobia that she's talking about, where the harmony builds up and surrounds your head*". [John] *"To capture or match the emotional fragility of what she's saying?"* [Fred] *"Hmm, exactly."* (Kennedy, 2021). I denne sekvens beskriver Fred hvordan han anvender spatialitet og harmonik til at understøtte den forhandling, depression og sorg i Sabrinas vokal. Samtidigt understreger han, at teksten er bestemmende for udfaldet af den spatiale produktion. Helheden skal videreformidle den rigtige følelse til Fred som, i hans optik, kan stå og falde med den spatiale iscenesættelse af teksten. Denne procesbeskrivelse medførte en undren om, hvorvidt faserne i sorgprocessen kan opnås eller understøttes på anden vis i forhold til spatial iscenesættelse. Som jeg påpegede i analysen kan man argumentere for, med afsæt i Kübler-Ross og Kesslers teori, at albummets spatiale

produktion understøtter tematikken sorg. Men hvis man tager udgangspunkt i andre eksempler i samtidens populærmusik, er mit indtryk, at der muligvis er andre symbioser, som modarbejder mit analytiske arbejde. Dette har afsæt i mit brede kendskab til nutidens popmusik og grundlæggende forståelse for spatial iscenesættelse. Disse betragtninger leder hen til en tese om de tre bærende faktorer i forhold til perceptionen af sorg i indspillet musik; hvad bliver der sunget i teksten, hvordan bliver det leveret ud fra et performativt perspektiv og hvad er det harmoniske grundlag? I en umiddelbart potentiel analyse af andre populærmusikalske værker kunne en sammenfatning se således ud:

Track	Harmonik	Performance	Produktion
Happier Than Ever (Billie Eilish)	C Dur	Stille, svag, intim og fortællende	Kort decay, smal image size, proximity
Wish You The Best (Lewis Capaldi)	Eb Dur	Energisk/kraftig, dynamisk og desperat	Langt decay (& pre-delay), bred image size, proximity
London Is Lonely (Holly Humberstone)	G Mol	Dynamisk, falset, vibrato og skrøbelig	Langt decay (& pre-delay), bred image size, near/proximity
Tilbage (Hans Philip)	F Dur	Stille, svag, intim og fortællende	Mellemlangt decay, bred image size, proximity

Figur 16. Umiddelbar komparativ analyse af andre populærmusikalske værker.

Figur 16, som er hurtigt udtænkte subjektive strøtanker, viser hvor forskellig eller nuanceret den spatiale produktion kan være, og stadig understøtte eller videreformidle følelsen af sorg og depressive tematikker. Disse forskellige karakteristika, tonearter og performances fremmer alle følelser som tristhed, sorg eller lign. Eksemplerne udforsker yderpolerne af vokalperformance og rumlig iscenesættelse. I "Happier Than Ever" kan man argumentere for, at den lave energi i de tidlige refleksioner, den tydelige klanglige kvalitet og en placering i det tætte proximity område, er med til indkapsle eller understøtte den klaustrofobiske og depressive tematik i teksten. Dette forstærkes af hendes nærmest hviskende fortællerstemme,

som gør lytteoplevelsen mere klaustrofobisk. Det er vigtigt at understrege, at dette er en subjektiv vurdering, men jeg vil argumentere for, at disse klanglige karakteristika ligeledes kan understøtte eksempelvis depressionsfasen. Modsat kan den anden yderpol af performativitet og spatiale karakteristika, som i Lewis Capaldi eksemplet, ligeledes understøtte sorgen i teksten. I figur 16 fremgår det også, at den harmoniske tonalitet skifter mellem mol- og durtonearter. Disse sorgfyldte musikalske eksempler, der inddrager flere parametre i musik end spatial produktion, indikerer, at dette forskningsområde er markant større end først antaget. Derfor kan man argumentere for, at den egentlige problemformulering kunne være; Er der musikalske aspekter i "Actual Life (April 14 - December 17 2020)" af Fred Again.. der kan påvises at understøtte sorgen i teksterne? Dette inkluderer blandt andet performancen, harmonikken, melodien, rytmikken, tempoet, tonaliteten, spatiale produktionsteknikker, instrumentationen og frekvenserne. Ud fra denne betragtning er min oprindelige problemformulering blot et underspørgsmål til en mere overordnet teoretisk rammesætning inden for sorg i musik. Dermed indeholder et enkelt værk, som "Actual Life (April 14 - December 17 2020)", uanede analytiske perspektiver i forsøget på at indkapsle, hvad der bidrager til at fremme sorgen på albummet. Alligevel, selvom dette fænomen påvirkes af mange indtryk, faktorer og musikalske parametre, er teksten fællesnævneren, der har mest at sige i forhold til perception.

8. Konkluderende tanker

8.1 Opsummering af undersøgelse

Ud fra min undersøgelse af “Actual Life (April 14 - December 17 2020) 1” af Fred Again.. kan jeg konkludere, at der anvendes adskillige spatiale produktionsteknikker som understøttede sorgen i lyrikken. På baggrund af en dybdegående auditiv analyse af flere tracks og en tematisk kodning af lyrikken, kunne jeg se flere mønstre af spatiale produktionsteknikker som bidrog til perceptionen af sorg. Nedenfor ses en opsummering af de vigtigste resultater:

- Lydscenen og dens instrumentation udvider stereofeltet efter centrale tekstbidder med depression som kodning (“Me (heavy)” & “Angie (interlude)” - Se figur 11 & 12 (afsnit 6.3).
- Vokalen spiller en central rolle i perception af sorg, da den videreformidler det tematiske indhold (afsnit 7.3)
- Vokal og tekstbidder med depression som kodning har et længere decay end de resterende faser i sorgprocessen - Se figur 13 & 14.
- Vokal og tekstbidder med depression som kodning har en bredere width-ratio i lydkilden og dens rumklang end de resterende faser i sorgprocessen.
- De spatiale karakteristika (vokal) i benægtelse -og acceptfasen er en placering tæt på lytteren (*proximity*), tydelige klanglige kvaliteter og følelsen af lille dødt/tørt rum - (afsnit 6.7.1 & 6.9.1).
- De spatiale karakteristika (vokal) i depressionsfasen er en distanceret placering i forhold til lytteren (*midt-near & far*), lavere detaljegrad i klang og følelsen af et stort/tomt rum - (afsnit 6.8.1).
- De miljømæssige karakteristika i vokalen er ikke entydige gennem “Actual Life (April 14 - December 17 2020)” i de forskellige sorgfaser, men er af hyppig genkomst på adskillige tracks.

Disse analysepunkter havde en teoretisk rammesætning i form af Kübler-Ross og Kessler indsigt i sorgprocessen, som var med til at retfærdiggøre sammenhængen i processen. Jeg kan ligeledes konkludere, at min subjektive perception af lyrikken og den spatiale produktion stemmer overens med Kübler-Ross og Kesslers teoretiske beskrivelser af faserne i

sorgprocessen. På trods af dette, er det stadig vanskeligt at konkludere, at det er disse spatiale parametre, som understøtter perceptionen af sorg. Min undersøgelse og efterfølgende refleksion har gjort det tydeligt, at der er adskillige andre musikalske og tekniske parametre som påvirker perceptionen eller videreformidlingen af sorg.

8.2 Revision af metode

Som beskrevet tidligere, er denne undersøgelse blot et forstudie, som kan udvides til et enormt forskningsområde. I løbet af min undersøgelse har jeg belyst forskellige mønstre på “Actual Life (April 14 - December 17 2020)” i forhold til produktionsteknikker og sorg i lyrikken. I det forhenværende afsnit understreger jeg vigtigheden af det lyriske indhold, der påvirker udfaldet af den resterende analyse. Selvom, at jeg har forsøgt at holde objektiviteten i min tematiske kodning af disse sangtekster på albummet ved at inddrage Kübler-Ross og Kesslers sorgteori, vil der altid være en grad af subjektivitet i kodningen. På trods af dette, vil jeg alligevel anfægte min analysemetode i forhold til den tematiske kodning. Problematikken opstår eksempelvis ved, at min perception og kodning af en tekstbid kan være *depression*, hvorimod andre kan opfatte eller kode *forhandling*. Denne præmis er uundgåelig, da metoden er subjektiv. Derfor kan udfaldet af to analyser med samme empiriske materiale og metode være vidt forskellige. For at modarbejde dette, ville det være foretrukket at objektivificere analysemetoden. En måde at opnå mere objektivitet kunne være, at overlade den tematiske kodning til en kvantitativ undersøgelse af sangteksterne. Eksempelvis kunne en gruppe på 20-30 respondenter kode teksten i “Me (heavy)” i de fem faser. Deres analytiske bidrag vil facilitere et statistisk fundament og belæg for kodningen af teksterne. Alt efter udfaldet, ville disse analyser kunne understøttes af Kübler-Ross og Kesslers teori. Hvis ikke, kan man argumentere for at den kvantitative perception kan være mere retvisende end teorien fordi, at jeg ønsker skabe en “guide” til at producere spatialitet som understøtter sorg. I og med, at det er lytteren som skal opnå disse følelser i sidste ende, er det altafgørende at forstå lytterens perception af tematikken eller teksten. Igen er det vigtigt at understrege, at denne analysemetode aldrig vil blive fuldkommen objektiv. Et andet aspekt, som kunne højne min metodiske tilgang, er udvælgelsen af det empiriske materiale. Indledningsvist kan man argumentere for, at materialet er relativt endimensionelt, hvor en sammenførelse af forskellige albums, artister og genrer muligvis kunne facilitere en mere nuanceret analyse. Derudover er “problematikken” med “Actual Life (April 14 - December 17 2020)”, at det er et værk, som jeg har hørt til ukendelighed. Min forforståelse, personlige smag og

forudindtagede præferencer i forhold til specifikke sange kan ligeledes have påvirket mit perspektiv i analysearbejdet. Derfor kan man argumentere for, at en mere tilfældig udvælgelse af værker, som omhandler sorg, ville have styrket objektiviteten og dermed troværdigheden i undersøgelsen.

8.3 Multi-facetterede forskningsområde

I den indledende del af min undersøgelse berørte jeg, at andre har arbejdet med iscenesættelse af fænomenet sorg. Selvom min proces beskæftigede sig med spatial produktion, bemærkede jeg alligevel, at dette påvirkes af mange facetter som udgør musikken. Jeg undersøgte hvordan den spatiale produktion understøttede tematikken i teksten. Denne hierarkiske opdeling skal stadig forstås som, at teksten er det primære og den spatiale produktion er det sekundære eller "understøttende". I løbet af processen blev det tydeligt, at der forekom adskillige sekundære eller understøttende aspekter. Teksten fungerer som en form for stamme, som de musikalske parametre slår rødder under. Gennem talløse lytninger af "Actual Life (April 14 - December 17 2020)" bemærkede jeg for eksempel, at der var et mønster i vokalperformance, dynamik, tempo og gain-staging. På tracks som "Me (heavy)" eller "Angie (interlude)" er Freds vokalperformance skrøbelig, stille, fortællende og relativt statisk. Vokalen på disse tracks, som hører overvejende hjemme i depressionsfasen, er med til at videreformidle en specifik stemning og følelse. Man kan argumentere for, at det selvfølgelig er åbenlyst, at perceptionen af tracket ikke er sentimental, hvis en vokalperformance ikke er følelsesladet eller sårbar. Denne betragtning forgrener sig ud i yderligere musikalske aspekter, som eksempelvis sangens melodiske forløb. Er det lange toner med plads til vibrato eller korte staccato toner? Er disse performative og klanglige karakteristika transparente for lytteren? Disse spørgsmål åbner op for en ny dimension, der bevæger sig udenfor klassiske musikalske parametre. Med afsæt i dette kan man undersøge lyden og brugen af det specifikke teknologiske udstyr; ikke blot i forhold til den spatiale produktion. I det før omtalte interview i podcasten Tape Notes afslører Fred Again.. hans proces i forhold til udstyr og vokalindspilning: *"Most of my vocals are recorded on the Iphone, which is why often prefer singing very quietly because I don't love my voice very much but sometimes I do like want to say a thing. When I say it quietly I don't hate it as much. And there is like the noise of the world in the background, it doesn't feel like this disgusting and posh dry vocal...if it was on an Iphone you could hear traffic in the background and a bit of natural reverb of a room or whatever...There is an in-built*

compression in the Iphone voice memos that is beautiful, like I'm obsessed... it's my favorite mic and speaker" (Kennedy, 2021). I denne sektion beskriver Fred processen som gør sig gældende i hans egne vokalindspilninger på albummet. Dette omhandler bl.a. tracket "Me (heavy)". Ud fra dette citat kan man udlede adskillige aspekter, som potentielt kunne have en indflydelse på perceptionen af sorg. Fred understreger, at han er stor tilhænger af mikrofonen i en iPhone, som han hyppigt anvender - bl.a. også på tracket "Me (heavy)". Hvilken betydning har det for vokalens karakteristika? En af de værdsatte karakteristika fra hans perspektiv, er mikrofonens indbygget kompressor, der er defineret ud fra hård kompression af rummet for at fremhæve tale. Allerede på dette stadie opstår der en klar diskrepans mellem Freds bestræbelse på kompression fra en iPhone og forståelsen af depressionsfasen som "Me (heavy)" repræsenterer. Hvis der er en forbindelse mellem sorg, og følelsen af at være alene i et stort tomrum - som Kübler-Ross og Kessler fastslår i deres definition - hvorfor anvender artisten så en komprimeret lyd der gør rummet mindre? Ifølge teoretikerne, er depression en distanceret emotiv tilstand, hvilket ikke stemmer overens med konceptet af kompression af vokaler i populærmusik, som ofte har til formål at bringe en lead vokal frem i et mix. Med det sagt er det muligt, at den ønskede virkning fra Fred er, at han skal fremstå meget lille eller komprimeret i et stort omkringliggende rum. På den måde vil hans tilgang stemme overens med Kübler-Ross og Kessler definition. Dette åbner op for en ny facet, som er betydningen af mixet på et track. Efterbehandlingen af et vokalspor i forhold til parametre som kompression, EQ, saturation og pitch-correction ville i min optik være produktionsmæssige aspekter som påvirker perceptionen af sorg. Ud fra Moylans betragtning om, at spatial perception er forankret i lydkildens klanglige kvalitet, kan man argumentere for, at disse værktøjer er essentielle at have for øje. Disse parametre ville potentielt også kunne diskuteres i forhold til Kübler-Ross og Kesslers beskrivelser af de forskellige faser, da ovenstående begreber har abstrakte konnotationer eller associationer til teorien. Et eksempel kunne være mængden af forvrængning fra saturation eller autotune, som muligvis kunne skabe en relation til benægtelse som en måde at distancere sig fra realiteten. Det er nødvendigt at påpege, at dette blot er strøtanker om et potentielt stort og multifacetteret forskningsområde, som er opstået undervejs i mit arbejde med "Actual Life (April 14 - December 17 2020)". Dette ville kræve egentlige udvidende og dybdegående undersøgelser af en bred palette af populærmusikalsk empiri.

Litteraturliste

Abascal, L. (2023), *How Fred again.. made his heartfelt music feel like a collaborative diary*, Rolling Stone UK, lokaliseret d. 18 februar kl. 11:20

<https://www.rollingstone.co.uk/music/fred-again-actual-life-interview-16307/>

Blessner, B., & Salter, L.-R. (2007), *Spaces speak, are you listening? - Experiencing aural architecture*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Braun, V., & Clarke, V. (2006), *Qualitative Research In Psychology: Using Thematic Analysis In Psychology*, Taylor & Francis Group.

Cragg, M. (2022), *In-demand producer Fred again.. : 'I was fortunate not to be good at anything else'*, The Guardian, lokaliseret d. 8 februar kl 10:02

<https://web.archive.org/web/20221017130359/https://www.theguardian.com/music/2022/oct/17/fred-again-interview>

Den Danske Ordbog; Moderne Dansk Sprog, lokaliseret d. 25 kl. 12:25

<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=Stress>

<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?aselect=rastløs&query=rastløshed>

Eno, B. (2004), *Ambient Music; Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum International Publishing Group, s. 94-97

Genius (2021), *Actual Life (April 14 - 17 December 2020)*, lokaliseret d. 18 februar kl. 10:24

<https://genius.com/albums/Fred-again/Actual-life-april-14-december-17-2020>

Hall, S. (2017), *Musical Offerings Vol. 8 - The Doctrine of Affections: Where Art Meets Reason*, London Walsh Publishing.

Hassan, Y. (2013), *Yahya Hassan*, Gyldendal.

Ho, T. (2022), *Fred again... Breaks Down Every Song on Actual Life (April 14 - December 17 2020)*, KEXP, lokaliseret d. 18 februar kl. 11:04

<https://www.kexp.org/read/2022/4/14/fred-again-breaks-down-every-song-actual-life-april-14-december-17-2020/>

Kennedy J. (Vært), (28/6/2021), *TN:75 Fred Again..*[Episode], *Tape Notes*.

<https://open.spotify.com/episode/5h2NzZLVt1sa9ADdkFhd92>

Kinney, F. (2022), *Fred Again.. review - pop's top producer steps out of the shadow*, The Guardian.

<https://www.theguardian.com/music/2022/mar/22/fred-again-review-pops-top-producer-steps-out-of-the-shadows>

Kübler-Ross., & Kessler, D. (2005), *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss*, Scribner Publishing.

Masterclass (2021), *House Music Guide: A Brief History of House Music*, Masterclass, lokaliseret d. 18 februar kl. 16:49

<https://www.masterclass.com/articles/house-music-guide>

Moylan, W (2007), *Understanding and Crafting the Mix - the Art of Recording*, Routledge.

Moylan, W (2009), *Considering Space In Music*, Journal on the Art of Record Production.

Music, Apple. (26. okt. 2022) - *Fred again...: 'Actual Life 3', Boiler Room, and Creative Process* | *Apple Music*, lokaliseret d. 8 februar kl. 10:10

<https://www.youtube.com/watch?v=zeD0g5xXo7E&t=221s>

Newell, M (2005), *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Warner Bros. Pictures & Heyday Films.

Starr, L., Waterman, C (2003)., *American Popular Music: From Minstrelsy to MTV*, Oxford University Press. 14 Cook, Nicholas, et al., *The Cambridge Companion to Recorded Music*, 2009, s. 33

Williamson, V. (2014), *You Are the Music: How Music Reveals What it Means to be Human*, Icon Books.

