

SANGLYRIKK

OLE KARLSEN OG BJARNE MARKUSSEN (RED.)

SANGLYRIKK

TEORI
METODE
SJANGRER

sap SCANDINAVIAN
ACADEMIC
PRESS

Sanglyrikk. Teori – Metode – Sjangrer

© Spartacus Forlag AS / Scandinavian Academic Press, 2022

Utgitt med støtte fra Universitetet i Agder, Universitetet i Sørøst-Norge og Høgskolen i Innlandet.

Denne boken er utgitt Open Access og er omfattet av åndsverklovens bestemmelser og Creative Commons-lisens CC BY-NC 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere, remixe, endre og bygge videre på materialet. Lisensgiveren kan ikke tilbakekalle disse frihetene så lenge lisensvilkårene blir fulgt. Disse innebærer å oppgi riktig kreditering, inkludere en henvisning til lisensen, samt opplyse om hvilke endringer som er foretatt. Dette skal gjøres på en rimelig måte, men ikke på noen måte som tyder på at lisensgiveren godkjenner tredjeparten eller bruken av verket. Materialet kan ikke brukes til kommersielle formål. Det er ikke tillatt å søke juridiske vilkår eller teknologiske tiltak som juridisk begrenser andre fra å gjøre noe lisensen tillater.

Omslagsdesign: Punktum forlagstjenester

Omslagsfoto: William P. Gottlieb. Bildet er av Billie Holiday (1915–1959) på Downbeat i New York og er tatt rundt 1947.

Sats: Punktum forlagstjenester

Satt med Garamond Premier Pro 11/14

ISBN 978-82-304-0342-6

Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverkloven eller i strid med avtaler inngått med KOPINOR.

Scandinavian Academic Press

c/o Spartacus Forlag AS

Pb. 6673 St. Olavs plass, 0129 Oslo

www.scandinavianacademicpress.no

Innhold

Forord	9
Introduksjon	11
<i>Ole Karlsen og Bjarne Markussen</i>	

I

Sangen, det lyriske diktet og lyrikk-kritikkens objekt	25
<i>Ole Karlsen</i>	
Falske profeter?	49
Om stemme og maske i sanglyrikken – med særlig henblikk på Bob Dylan	
<i>Gisle Selnes</i>	
Henvender sanglyrikk seg til lesere og lyttere?	79
<i>Erling Aadland</i>	
Den musikalsk-poetiske analysen	93
En samling metodologiske verktøy til bruk i studiet av sanglyrikk	
<i>Trond Haugen</i>	
Vers, refreng, bro	131
Formledd og sangstrukturer i pop og rock	
<i>Bjarne Markussen</i>	

Textual and Musical Aspects of Satire in Irving Berlin's "Stay Down Here Where You Belong" and Frank Zappa's "Billy the Mountain"	175
---	-----

Michael J. Prince

II

«No talar 'en mannemål!»	209
Forandring og identitet i omskapingsballader	

Bente Velle Hellang

«Lad dem tone dybt og længe»	245
Skillingsviser som sanglyrikk	

Siv Gøril Brandtzæg

Er du i tvil så er det ei vise!	283
Om viser, vitskap og Velle Espeland	

Liv Kreken

Bruken av ord og stavelser i samisk joik	315
--	-----

Stéphane Aubinet

Salmedigtning, salmesang, salmeanalyse	339
Eller: Hvori består det særlige og hymnologisk nybrydende ved Svein Ellingsens salmeproduksjon?	

Erik Skyum-Nielsen

Ros av tolytakteren	363
---------------------	-----

Arnfinn Åslund

Enquête om rock	419
-----------------	-----

Bjarne Markussen

Indie-Folk Music and the Quest for Personal Authenticity 459

Håvard Haugland Bamle

Om analyse av raplyrikk 505

Even Igland Diesen

Om bidragsyterne 531

Forord

Denne boka springer ut fra Forskningsgruppe for sanglyrikk, som har base ved Universitetet i Agder, men medlemmer fra mange institusjoner. Hovedredaktør har vært Ole Karlsen ved Høgskolen i Innlandet. Redaktørene takker Sivje Cathrine Fell-dal ved Scandinavian Academic Press for støtte og oppfølging; Universitetet i Agder, Universitetet i Sørøst-Norge og Høgskolen i Innlandet for økonomisk støtte; og – sist, men ikke minst – alle bidragsyterne for stor faglig innsats.

Løten/Kristiansand i september 2022

Ole Karlsen

Bjarne Markussen

Introduksjon

Ole Karlsen og Bjarne Markussen

I

Lyrikken er en merkelig form for diktning. Den omtales ofte som marginalisert, den er smal og vanskelig tilgjengelig, den når fram til bare noen få, og den er iallfall ikke salgbar. Skjønt det fremdeles av og til skrives og utgis diktbøker som blir bestselgere, er det mye rett i slike påstander. Likevel er det knapt nok halve sannheten, for samtidig som lyrikken kan være smal og vanskelig tilgjengelig, er den faktisk den mest populære og utbredte blant de litterære formene. Ja, det er trolig den formen for diktning folk flest kan mest om. Imidlertid forbinder mange begrepet lyrikk med lesning, skrift og bøker – og ikke med sang og musikk, radio, TV, grammofonplater, CD-er, Spotify og alskens medier og kanaler som formidler sanglyrikk. Denne typen lyrikk er så utbredt at man vanskelig kan verne seg mot den, selv om man måtte ønske det. Det er sanglyrikken som gjør lyrikken til vår mest utbredte diktart, mer utbredt enn de tre andre diktartene epikk, dramatikk og essayistikk.

Nå kan man spørre seg om det sammensatte ordet *sanglyrikk* ikke er en pleonasme – «smør-på-flesk», så å si? For etymologisk er diktarten *lyrikk* forbundet med *lyre*, strengeinstrumentet som ga tonefølge når diktet ble framført i det gamle Hellas. Historisk er diktet uløselig knyttet til musikken, og selv når vi leser dikt i bokform, skriftpoesi, blir vi minnet om dette. Når lesningen realiseres via vårt indre øre, blir øyepoesi på sett og vis til ørepoesi: Diktets ordmusikk klinger! Det kan være grunn til å minne om den berømte svenske skriftpoeten Gunnar Ekelöfs ord om lyrikkens forhold til sin nærmeste søsterkunstart, musikken. Man kunne nesten si at lyrikken, som i likhet med musikken har tiden som sin grunnleggende dimensjon, er dømt til å være musikalsk:

Jag talar om en dikt som, antingen den lärt av musiken eller inte, insett och förstått att tiden har sin egen form, eller rättare: att ett konstverk som har tiden till huvuddimension bör ha en tidsbetingad form [...] som är, eller närmar sig musikens. Det är en form som bl.a. arbetar med omtagningar, motivupprepningar och genomföringar, allusioner på vad som varit eller skall komma, parallelliteter, liknelser (...).¹

Nå finnes det naturligvis dikt som er ren (ord-)musikk. Spesielt kjent for sine lyddikt er dadaistene Kurt Schwitters og Hugo Ball. I de dikteriske eksperimentene de to sto for, blir diktet og diktboka som et partitur for musikere; lydene – fonemene – blir som notetegn å betrakte. Noen har til og med sunget og framført lyddikt til ny musikk, slik Talking Heads gjorde med Hugo Balls «I Zimbra» på albumet *Fear of Music* fra 1979. Nå trenger man ikke gå til dadaismen for å finne lyddikt eller fonetiske dikt. Også barn lager lyddikt når de prøver ut det fonetiske registret, ofte basert på rytmiske, gjerne metriske strukturer de har hørt

i sanger eller dikt. Slike dikt ligger nært opp til nonsensdiktet. Nonsensdiktet er, slik ordet selv sier, dikt som er uten mening, og der språkets referensialitet er opphevet. Og her er vi ved et springende punkt, for verbalspråket er referensielt, diktspråket kan være selv-referensielt som musikken, og ren musikk er (ofte) ikke-referensiell, men bygget opp omkring «omtagningar, motivuppreparingar [...], allusioner på vad som har varit eller skal komma [...]». Bokdiktet møter vi med øyet, og først når det realiseres som poetisk hendelse for vårt indre øre, «hører» vi dets ord-musikk. Sangdiktet tar derimot ingen slike omveier, det er ofte konsipert og oppleves som ren ørekunst. Muligens er sangpoesien flyktigere enn skriftpoesien. Mye kan i allefall tale for at mange sanger ikke har samme bestandighet som bokdiktene. Som ørekunst er sangdiktet i større grad en her og nå-opplevelse enn bokdiktet, og dette har sammenheng med det som er sanglyrikkens viktigste kjennetegn: Det er dikt framført med melodi og innordnet i rytmiske mønstre, som regel med musikalsk akkompagnement. Mens relasjonen mellom lyrikk og bildekunst iallfall historisk sett har vært preget av *paragone* – en kamp om dominans og om hvilken kunstart som er den mest verdifulle –, synes forholdet mellom musikk og lyrikk å ha vært mer forsonet og balansert. Kanskje skyldes det arven fra antikken, der de to kunstartene i grunnen var én, lyrikk var dikt framført til lyre eller fløyte. Senere gjorde romantikkens poeter musikkens «umiddelbare» språk til et ideal. Wergeland skriver i diktet *Svalen* om «Følelsernes Rythmus / Tankens stumme Bølgegang».² Som tidkunst er musikken språkets tvilling og kan bidra til å løfte ordene fram. Komponisten Cecilie Ore løfter fram tekstens uttrykkskvaliteter og tilfører den energi ved å legge rytmikk, klanger og lydimpulser til teksten, sier Paal-Helge Haugen om sin egen opera, *A. Ein skuggeopera*.³ Opera er ellers en sjanger der man kanskje aller mest lytter til sangerens stemme

som en del av det samlede lydbildet, uten å legge altfor stor vekt på hva sangen utsier; musikken får forrang framfor ordkunsten. Noe lignende skjer ifølge den tsjekkiske musikkforskeren Jan Ciglbauer når Jan Erik Vold framfører sine dikt innenfor Jazz & Poetry-tradisjonen; Volds stemme blir et instrument på linje med bass, piano, slagverk m.v.⁴ En annen Jazz & Poetry-forsker med bakgrunn i både litteraturvitenskap og musikk, Walter Baumgartner, viser imidlertid hvordan Vold fortolker sine egne tekster og aksentuerer semantiske forhold i sin framføring.⁵ Om ikke annet tilsier dette at sanglyrikken innbyr til utforskning i ulike fagdisipliner.

Vår store visedikter Alf Prøysen var av den oppfatning at i visa hadde ordkunsten forrang framfor tonefølget. Trolig er det slik at i noen sjangrer, som i viser og rap, er ordet viktigere enn i andre. Ingen har så langt kommet opp med en brukande typologi over sanglyrikkens sjangrer. Sjangerbegrepet er idiosynkratisk, og tilfældighetene råder. Eksempelvis snakker man om barnesanger, arbeidssanger og arbeidssanger, sjangerbenevnelse som åpenbart er knyttet til mottaker- eller brukergruppen. Andre benevnelse er knyttet til brukslyriske forhold, gjerne sosiale ritualer og sammenhenger som innebærer kollektiv sang, som salmer, julesanger, konfirmasjonssanger, bryllupssanger, fotballsanger mv. Slike benevnelse kan med letthet forfleres, og grensene dem imellom synes flytende. Noen sjangrer er i rivende utvikling, mens andre har fått en nokså fastlagt form, som mellomalderballaden og romansen for å gi to eksempler. Musikkindustrien «oppfinner» stadig sjangrer for å selge sine strømmetjenester, som «chill» og «workout». I denne boka er det i hovedsak den underliggende musikk- og sangstilen som har vært avgjørende for sjangerforståelsen; vi opererer med sjangerbetegnelser som joik, rock, pop, folk, jazz, blues mv.

II

Et siktemål med boka er å vise hvordan man kan arbeide med sang og sangtekster. Således finnes det i alle kapitlene analyser eller analyseskisser som eksemplifiserer slikt arbeid. Den første hovedbolken er mest teoretisk og metodisk orientert. I «Sangen, det lyriske diktet og lyrikk-kritikkens objekt» reflekterer Ole Karlsen blant annet over hva sang- og skriftlyrikk har til felles, og hva som skiller dem ad. Ettersom også skrift- eller bokdiktet er kjennetegnet av (ord-)musikalitet, og fordi tekster kan vandre fra boklyrikk og over i sanglyrikkens domene eller motsatt veg, advarer han mot for skarpe grensedragninger og påpeker at i det sanglyriske landskapet kan forskere fra ulike fagfelt beite fredelig sammen.

De to neste kapitlene er viet to sanglyriske fenomen, nemlig stemme og henvendelsesform. I «Falske profeter? Om stemme og maske i sanglyrikken – med særlig henblikk på Bob Dylan» tar Gisle Selnes utgangspunkt i fortellingen om den italienske offiseren som under første verdenskrig beordret sine soldater til å gå til angrep, men der soldatene, henført av offiserens vakre stemme, forble stående i ro. Estetisering av den stemmen som fra naturens side er meningsløs, er Selnes' emne, og med utgangspunkt i sine teoretiske avveininger analyserer han Dylans skiftende stemme-«prakt». I likhet med Selnes er også Erling Aadland Dylan-forsker, og i kapitlet «Henvender sanglyrikk seg til lesere og lyttere?» benytter han seg av Dylans sangverk for å utforske mangetydigheten i sangdiktets *du*. Henvendelser finnes både i dagligspråket og i skriftlyrikken, men hvem refererer egentlig Dylans «you» til? I Selnes' kapittel framgår det at sang-jeget har ulike masker, og Aadland påviser det mangefasetterte og mangetydige også ved sang-duet, som han setter i forbindelse med det jeget som skjuler seg bak maskene.

Sanglyrikk er «modulbasert» lyrikk, den bygges opp av formledd som vers, refreng, bro mv. – som alle har sine funksjoner i sangen. Populærmusikkforskningen har undersøkt de musikalske sidene ved sangens struktur grundig, men har hatt mindre å si om de litterære. Dette forsøker Bjarne Markussen å bote på i kapitlet «Vers, refreng, bro. Om sangstrukturer i pop og rock». Det er sangdiktets grunnleggende bestanddeler Markussen tar for seg: Når oppstår de ulike formleddene, og hvilke former og funksjoner har de? Dette drøftes ut fra både litteratur- og musikkvitenskapelige perspektiver. I Markussens kommentarer til og analyser av sanger og sangbrokker kan man utlede en metodikk, et verktøy for hvordan man kan gå fram i det analytiske tekstarbeidet. Slike analytiske verktøy leveres også av Trond Haugen, slik kapitteloverskriften «Den musikalsk-poetiske analysen. En samling metodologiske verktøy til bruk i studiet av sanglyrikk» lover. Haugen peker på at det bare er gjennom eksperimentelle studier av sanglyrikk – det vil si at vi rett og slett prøver å analysere teksten både som verbal og musikalsk struktur på en og samme tid – at vi kan etablere en solid og innholdsrik verktøykasse for å analysere sanglyriske tekster. Han byr således på flere slike analyser, blant annet av dommedagsvisa «En gantske trøstelig Aandelig Sang oc Vise Om den yderste Dag / oc om de Vdualdis Glæde / etc.» (1624), Carl Michael Bellmans epistel «N:o 81. Til Grälmakar Löfberg i Sterbhuset vid Danto bommen, diktad vid Grafven. Dedicerad til Doctor BLAD» (fra Fredmans epistlar, 1790) og «Verdiløse menn» av Joachim Nielsen (fra *Billig lykke*, 1999). Også i Michael J. Princes kapittel «Textual and Musical Aspects of Satire in Irving Berlin's 'Stay Down Here Where You Belong' and Frank Zappa's 'Billy the Mountain'», som er basert på både litterær og musikalsk satire-teori, står samarbeidet og samvirket mellom tekst og musikk sentralt. Prince viser hvordan disse to protestsangene avslører satirens retorikk og funksjon,

der både intertekstualitet og intermusikalitet inngår i sangenes antikrigsbudskap.

Bokas andre hovedbolk er historisk oppbygd og mer eksplisitt og direkte knyttet til sjangrene. Mellomalderballaden er – naturlig nok – ingen produktiv sjanger, men fremdeles aktuell i nye mediale sammenhenger (digitale medier, film) og i nye fortolkninger, så vel i framføringer som i forskning. Bente Velle Hellang gjør nettopp paradigmeskiftene innenfor balladeforskningen til tema i «'No talar 'en mannemål!' Forandring og identitet i omskappingsballader». Omdreiningspunktet i dette kapitlet er en nylesning av én omskappingsvise, «Varulven», som settes inn i sin balladehistoriske og sjangermessige kontekst og ikke minst: i sin varulv-kontekst i fortid og nåtid. Tradisjonelt har middelalderballaden tilhørt den «høye» kulturen, mens skillingsvisa har vært «den fattige fetter» med tilhold i lavkulturen som almuens opera. Etter flere tiårs dekonstruksjon av «høyt» og «lavt» er nå også skillingsvisa for alvor blitt et forskningsobjekt, og Siv Gøril Brandtzæg konsentrerer seg i «'Lad dem tone dybt og længe'. Skillingsvisen som sanglyrikk» om en gruppe nyhetshetsviser som alle handler om Titanics forlis. Skillingsvisa ble formidlet via skillingstrykket, og man kan således si at den er en type skriftlyrikk. Likevel ble den ofte skrevet til kjente melodier, formidlet via øret og tradert muntlig som utenatlæring. Ikke bare skillingsvisas dramatiske innhold, men også dens mnemotekniske grep står sentralt: Den inviterer til sang. I den folkelige tradisjonen hører også joiken og dens undersjangerer hjemme – alle innenfor den samiske kulturen kan joike. Ellers skiller joiken seg skarpt fra de øvrige sjangrene som her er nevnt, ettersom det ikke alltid er slik at joiken er referensiell i den forstand at språkets – og ordets – semantiske side er det sentrale. Derimot er språklig performativitet viktig: Det eller den som

joikes, *kalles fram* av joikens samlede lydbilde. «Bruken av ord og stavelser i samisk joik» er tittelen på Stéphane Aubinets kapittel. En tekst bestående av bare stavelser vil bli ren musikk, men med ord kommer også mening. Og nettopp når ordene bærer med seg sine semantiske aspekter, kan joiken bære et dypsindig filosofisk innhold, slik Aubinet påviser.

«Vakre viser er æiller lange / Og vakre ord ska en æiller tru. / Hæin Even lik seg der det er mange / Hu Lise græt i ei sæterbu // Høna klukke og gauken gæl i li / og jinta sukke for den tronge kåpa si / Og æille kjerringer i Skravelbakka / Ska snart få go'brød og biteti», sang Alf Prøysen og klarte å få en hel liten novelle inn på åtte verselinjer. Dermed er vi over i den litterære visa, som i motsetning til folkevisene fra mellomalderen og mange av skillingsvisene ikke er skrevet av «Anon», men av en kjent forfatter. Og viser er oftest ikke så lange, iallfall ikke de som er underkastet de Prokrustes-krav som singelen, LP-plata og enda nyere teknologi representerer. «Er du i tvil så er det ei vise!» sa den kjente viseforskeren Velle Espeland, som opererte med en raus sjangerdefinisjon på visa. Liv Kreken benytter Espelands utsagn som hovedtittel på sitt kapittel og drøfter hva en vise er på bakgrunn av gjengse definisjoner, med mange teksteksempler og med en visehistorisk gjennomgang der ikke minst Norsk visearkiv og Visens Venner står sentralt. Ett trekk ved visa er at den har en tendens til å sjangervandre, og således har en av Prøysens aller mest kjente viser, «Julekveldsvisa», nå blitt en salme, iallfall inngår den i *Norsk salmebok*. I kapitlet med hovedtittelen «Salmedigtning, salmesang, salmeanalyse» drøfter Erik Skyum-Nielsen hva en salme består av, og undersøker hva det er ved Svein Ellingsens diktning som gjør han til vår tids mest nyskapende salmedikter.

De tre siste kapitlene i boka er viet sjangrer som har røtter i Amerika: blues, rock og rap. Her får vi naturlig nok et større

innslag av anglisisme i begrepsapparatet, men låtene som omtales, er både engelske og norske. I «Ros av tolvakteren» er det bluesen som er Arnfinn Åslunds tema. Han bretter ut tolvakterens historie, utforsker mulighetene den gir for invensjon og improvisasjon, og drøfter den i lys av Adornos kritikk av jazz og blues. Sjangerer som rock, folk og rap står alle i et intermusikalsk forhold til bluesmusikken, og den – og blueskjemaet – dukker opp igjen også i neste kapittel, som i sin helhet er formet som en enquête om rock. Her gir folk fra ulike «walks of life» sine synspunkt på rock som sjanger, hvilke rockelåter som er de beste, kjennetegn ved rockelåta som verbaltekst og hvordan de ser for seg rockens plass i framtida. Interessant nok kommer det til syne et eksistensielt anliggende i svarene: Å hengi seg til rockemusikken har åpenbart vært avgjørende for respondentene i ulike livssammenhenger.

Autentisitetsproblematikk vedrørende sanglyrikk, sang og framføring berøres mer eller mindre eksplisitt i flere av bokas kapitler. I Håvard Haugland Bamles kapittel, «Indie-Folk Music and the Quest for Personal Authenticity», utredes autentisitetsbegrepet i populærmusikk og populærmusikkforskning. Autentisitet tør også være et stikkord innenfor rap og rapforskning, en sjanger der dialektale og sosiolektale aspekter er sentrale i tekst og framføring. Som Even Igland Diesens kapiteltittel «Om analyse av raplyrikk» tilsier, er det imidlertid det rent praktiske analysearbeidet med raplyrikk som er hovedsaken, en metodologisk innføring som mot slutten topper seg i to eksempelanalyser, «Hvem faen» av Jaa9 og OnkIP (2003) og «Vikje være i din verden» av Store P (2014).

I akademisk sammenheng har sanglyrikken ofte falt mellom to stoler, mellom musikkvitenskapen og litteraturvitenskapen. *Sanglyrikk. Teori – Metode – Sjangerer* er til nå den mest omfattende utgivelsen i Norge om sanglyrikk og hvordan vi skal forholde oss

til den. I *Muntre minner fra Hedemarken* spikket Alf Prøysen til «tolv fjøler så visen ska få noe å ræka på». ⁶ I denne boka har vi spikket til 15 fjøler som sanglyrikken og sangsjangrene skal få «ræka på». Og vi regner med at fjølene vil reke i land både her og der ...

Noter

- 1 Ekelöf, Gunnar. *Skrifter 7*, redigert av Reidar Ekner. (Stockholm: Bonnier, 1992), s. 122.
- 2 Wergeland, Henrik. *Svalen. Et Skjersommormorgens-Eventyr for Mødre, der have mistet Børn*. (Kristiania: S.U. Wergelands Forlag 1841), s. 15.
- 3 Haugen, Paal-Helge. «Musikkens og tekstens dramatiseringar: Om operaens skjelett og poesiens stoffskifte». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*. (Vallset: Oplandske Bokforlag, 2013), s. 90–91.
- 4 Ciglbauer, Jan. «There is a Space between Rythm and Melody». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*. (Vallset: Oplandske Bokforlag, 2013), 127–144.
- 5 Baumgartner, Walter. «J&P konspirasjon! Jan Garbarek, Egil Kapstad, Red Mitchell, Nisse Sandström, Chet Baker featuring Jan Erik Vold». I Ole Karlsen (red.): *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*. (Oslo: Cappelen 2000), s. 210–229.
- 6 Prøysen, Alf. *Muntre minner fra Hedemarken*. (Oslo: Tiden [1959] 2014), s. 17.

Litteratur

Baumgartner, Walter. «J&P konspirasjon! Jan Garbarek, Egil Kapstad, Red Mitchell, Nisse Sandström, Chet Baker featuring Jan Erik Vold». I Ole Karlsen (red.): *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*. Oslo: Cappelen 2000, s. 210–229.

- Ciglbauer, Jan. «There is a Space between Rythm and Melody». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*. Vallset: Oplandske Bokforlag, 2013, s. 127–144.
- Ekelöf, Gunnar. *Skrifter 7*, redigert av Reidar Ekner. Stockholm: Bonnier, 1992.
- Haugen, Paal-Helge. «Musikkens og tekstens dramatiseringar: Om operaens skjelett og poesiens stoffskifte». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*. Vallset: Oplandske Bokforlag, 2013, s. 81–92.
- Prøysen, Alf. *Muntre minner fra Hedemarken*. Oslo: Tiden [1959] 2014.
- Wergeland, Henrik. *Svalen. Et Skjersommormorgens-Eventyr for Mødre, der have mistet Børn*. Kristiania: S.U. Wergelands Forlag, 1841.

I

Sangen, det lyriske diktet og lyrikk-kritikkens objekt

Ole Karlsen

I

I essayet «Lyd og betyd» forteller Morten Søndergaard at han som guttunge på veg hjem fra skolen fikk for vane å gjenta ord for seg selv, enkle ord som «sol» og «måne» eller for han den gang ubegripelige ord som «seismograf» eller «bruttonationalprodukt», og effekten var at «ordet forvandlede sig til en varm lyd i munden, et stykke ordtyggegummi, jeg kunne puste op som talebobler i luften», og «når jeg gentok ordene skete det, at de mistede deres betydning».¹ «Ararat og Mo i Rana! Yokohoma, Mo i Rana! Navne med fortryllet klang!» utbryter Torben Brostrøm euforisk i artikkelen «Poesiens indre lyd».² Også Brostrøm husker sine skoledager, ikke minst nytten av og gleden ved så vel sangtimer som utenatføring av dikt. Han husker at disse versene kunne skape hodebry når de skulle synges: «Nu lyser Løv i Lunde, / grønt ligger Danmarks land. / Imellem blanke sunde / et skjold med sølverrand. / Frugtblomsters hvide pletter / det rige, grønne felt, / mens højt de lyse nætter / slår du sit sommertelt.» Teksten

måtte nemlig synges med trykk på «ligger» og «frugt**blomster**», ettersom melodien krevde det (Brostrøm 2002: 41). Det er om lag en generasjon mellom Søndergaard og Brostrøm, men begge har altså tidlig latt seg bevege av ordmagi og språklig musikalitet, av språklig materialitet. Selv opplevde jeg en skoletid med lyrikkundervisning i mange fag. Vi brukte nok noen dikt i leseboka i norsken, men langt viktigere var sangtimene med Mads Bergs skolesangbok og kristendomstimene med Landstads reviderte salmebok, utvilsomt de to diktantologier i forrige århundres litteraturhistorie som har hatt størst «impact». Og i disse timene lærte vi eminente og dårlige dikt utenat, og vi framførte dem kollektivt uten at vi alltid forsto hva vi framførte – det var selve språkmaterialiteten, orkestreringen av lydmaterialiet, som gjorde at vi lærte dem «by heart».

Dette var i og delvis etter de store sangpoeter Alf Prøysen, Vidar Sandbeck og Jacob Sandes storhetstid; det var midt i en medie-revolusjonær tid med overgang fra radioens storhetstid til fjernsynets inntog i norske hjem; det var i gramfonens tid, men likevel en tid da det fremdeles utkom diktbøker ment som brukslyrikk med noter og besifring; og det var en tid da den engelskspråklige populærmusikken fikk sitt endelige gjennomslag og visesangen med Bob Dylan og andre tok opp konkurransen med våre hjemlige visekonger. I et av sine essays om musikk påpeker Roland Barthes en endring som skjer om lag på denne tiden: Fra å være *utøvere* av sang og musikk blir vi *lyttere* til sang og musikk, og erfaringen er ikke lenger kroppslig, for musikken taler nå «til sjelen», slik Barthes uttrykker det.³ Skjønt i noen sammenhenger er vi fremdeles utøvere av sang og musikk. Vi synger med det nebbet vi har i ulike religiøse eller sekulære sammenhenger: i kirken, i begravelser, på fotballkamper, på konserter mv. Ja, en rockekonsert med en dansende og duvende folkehop kan minne oss om ordet musikk – *musiké* – i dets opprinnelige, greske betydning: en totalitet av ord, toner og kroppsbevegelse.

Så kan man på denne bakgrunn stille seg en rekke spørsmål: Hva er lyrikkforskerens oppgave i alt dette? Hva skal være kritikkens objekt? Er det verbalteksten (i skrift?) som ligger til grunn for framførelsen? Er det teksten slik vi hører den gjennom ulike massekommuniserte avspillingsmekanismer? Er det teksten som vi hører «live», for eksempel på en konsert? Og hvordan skal vi i så fall utforske teksten i lys av konteksten som hele konsertforløpet og publikums rolle «der og da» utgjør? Og i forlengelsen av dette og det ovenstående: Når musikken og språkmaterialet helt eller delvis løser ordene fra deres semantiske innhold, oppstår ikke da også et «second-order»-verbalsystem basert på de ordene som framførelsen bygger på? Og hvordan skal vi i så fall fortolke dette? Og bør vi beholde «bindestreks-lyrikker» som «sang-lyrikk» og «skrift-lyrikk» (eller «bok-lyrikk»), all den tid sanger i alle former og sjangrer i flere århundrer har vært intimt forbundet med skrift, nedskrevet og formidlet via skriften (enten det er i bøker eller på platecovere i nyere tid)? Og kan ikke slike bindestrekslyrikker gjøre oss blinde for talens iboende skriftlighet og skriftens iboende muntlighet, og for hvordan skrifter nærmest er «tekstgeneratorer» i sangen, jf. hvordan eksempelvis salmen (som repertoardiktning) tar opp i seg bibelske tekster? Men før slike spørsmål kan besvares eksplisitt, må vi drøfte følgende: Hva er et lyrisk dikt, hva rommer denne subsjangeren, og hva er forholdet mellom det lyriske diktet og sangen, mellom *the lyric* og *lyrics*?

II

Ordene som en sang består av, av kalles *lyrics*, og «sang» er på sin side er et slags samlebegrep for flere typer dikt eller sangsjangrer (viser, rockesanger, salmer etc.), eller «dikt, vers som det høyrer melodi til» som *Nynorskordboka* slår fast. Men «sang» betyr

også «det å synge». Et performativt aspekt utgjør altså en av ordets betydninger. Det lyriske dikt er framfor alt kort, og – for å ramse opp noen velkjente kjennetegn som lyrikkinnføringsbøkene opererer med – er det preget av:

- framkalling og fastholdelse av *et øyeblikk, en tilstand, en tanke* eller *erkjennelse*
- en nå-opplevelse mer enn et *tidsforløp*
- et *lyrisk jeg* i teksten
- nærhet mellom den som taler, og det omtalte
- ofte *underliggjort, konsentrert* språkbruk (bilderikt, symbolsk, tydelig formelt og «kunstig» språk), den *poetiske* funksjon dominerer
- meningstetthet
- ofte en sterkt *følelsesladet* tekst

I slike lærebokdefinisjoner ligger gjerne det romantisk-modernistiske diktet til grunn, diktet skal være meningstett og komplekst, og paret med dette er gjerne en nykritisk lesepraksis der alle dikt gjøres om til fiksjoner, til dramatiske monologer med mimetiske gjengivelser av et fiktivt jeks utsagn, mens det som gir diktet stemme og knytter det an til dets lyriske opphav, nemlig det audielle, tones ned. «Hvitere enn snø», skrevet av den amerikanske predikanten Eden Reeder Latta i 1870, oppfyller likevel de fleste av disse kriteriene, og leser vi denne sangen i lys av nyere teori, som vektlegger nettopp lydlike aspekter som gir diktet dets rituelle, seremonielle drag, så passer også dét.⁴ Og om det apostrofiske og minimalisering av narrative impulser er vesentlige kjennetegn ved det lyriske diktet, tør nettopp denne salmen være et paradeeksempel på sjangeren. Den første strofen leser slik, og man kan merke seg tekstens mnemoniske aspekter, så som fast metrisk struktur, enderimsstruktur, alliterasjon,

assonans og andre klanger, gjentakelser på ulike nivåer, kort sagt tekstens stemmeføring:

Jesus, du som blodet har gjutit,
 Tänk på mig och se till min nöd;
 Två mig i den renande floden,
 Ty min synd, min skuld är så röd!
 Länge jag gått vill uti öknen;
 Hulde Herde, låt mig ej dö;
 Två mig i det dyrbara blodet,
 Att vitare jag bliver än snö!
 |:Vitare än snö,:|
 Två mig i det dyrbara blodet,
 Att vitare jag bliver än snö.⁵

«Hvitere enn snø» er sentrallyrikk uansett hvilken av de kjente definisjoner av begrepet man anvender,⁶ og sjangermessig er den en bønnesalme, bygd over to parallelle strofer, velegnet for strofisk komponert tonefølge, slik tilfellet er med en rekke sangformer: salmer, viser, pop- og rocketekster mv. Teksten er konsipert som ørepoesi, men den er likevel sterkt merket av skrift og framstår langt på veg som en polyfon collage av utklipp fra ulike bøker i Bibelen, først og fremst Salmenes bok, innordnet i et sentralperspektiv. Mer presist er teksten beregnet på kollektiv framføring i en seremoniell, religiøs sammenheng, og kollektivt framført innenfor en slik ramme mister teksten noe av sin personlige, sentrallyriske karakter og blir mer et uttrykk for en allmenn kristen tematikk, Kristi stedfortredende lidelse og frelsens betydning for enkeltmennesket.⁷ Når sangen har blitt kjent langt ut over engere, mer folkelige religiøse forsamlinger både i Norge og Sverige, skyldes det Elias Akselsens framføring. Med hans framføring blir sangen en *art song* ment for lytting, satt inn

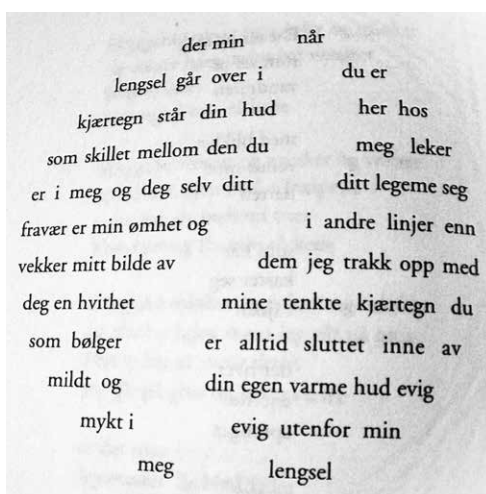
i romanifolkets særegne sangtradisjon med nytt arrangement virtuost understøttet av avansert akkordeon-spill. Med stor patos og inderlighet i framføringa, der sjelen så å si «vrenses ut» og blottlegges, kan man spørre om ikke teksten med Akselsen og musikerne hans får en mer sentrallyrisk dreining der teksten blir uttrykk for det indre sjeleliv uttrykt «til en annen sjel», lytterens sjel, for igjen å minne om Barthes' tenkning. Kanskje kan også barthensianske begreper som «genosang» og «fenosang» – og også det som kalles *songfulness*, sangfylde – være anvendbare når vi skal beskrive hva som er på ferde når teksten framføres.

La oss imidlertid forflytte oss fra øre- til øyepoesi, fra sanglyrikk til mer grafisk basert og visuell eller visuelt orientert lyrikk. Jørn H. Sværen, en av Norges mest framtrædende og mest utprøvende samtidspoeter,⁸ sendte høsten 2018 ut en konvolutt inneholdende tre mindre konvolutter som hver hadde tre bordkort med vers, tre bordvers, altså til sammen ni minimalistiske tekster, tre dikt eller ett dikt i ni avdelinger – alt etter hvordan det fortolkes. Utpakket, stilt opp som bordvers, kan for eksempel følgende installasjon oppstå:



Sværen 2018

Det meste kan naturligvis synges og/eller få en form for tonefølge, men for meg er dikt som dette mest av alt øyekunst, forbundet med bildekunsten mer enn med musikken, selv om ordmusikaliske klanger er fint orkestrert i den enkelte tekst også her. Det samme gjelder naturligvis alle former for «bilde-dikt», så som emblemdikt og konkretistisk lyrikk. Som for eksempel Jan Erik Volds «der min lengsel går over i kjærtegn» fra *mellom speil og speil*, som kom ut i 1965:⁹



Det som i utgangspunktet var to nokså tradisjonelle strofer i frie vers med en nokså konvensjonell tematikk, fikk altså liv i seg med et annet grafisk oppsett. Komplementariteten og balansen holder den bølgende bevegelsen fast i diktets uttegning av yin og yang-emblemet; diktet er på en og samme tid så vel et kjærlighetsdikt som et bilde og en selvkommenterende ekfrase – betegnende nok plassert i en avdeling som med en allusjon til ekfrasen som form kalles «Frosne ord»: Ordene er fastfrosset i bildet de selv utgjør. Også på et bilderetorisk plan fungerer

diktet med metaforer og similer, men der tekstens lydmaterialie med alliterasjon, assonans og andre klanger ikke forsvinner ut av diktet, selv om diktet fremstår som øyekunst. Snarere tvert imot, kunne man si, for nettopp måten bildet fanger inn leserens blikk på, gjør at han først avleser helheten (og yin og yang-emblemet og dets betydningsinnhold) og deretter ledes til lesningen av ordene i diktets to bølgende hovedbestanddeler.

Sværens og Volds dikt kunne vi si, for å bruke en term utmynnet av Hugh Kenner, er alle «stanzas to see».¹⁰ William Carlos Williams' berømte *objet trouvé*-dikt «This Is Just To Say» (1934) er også «stanzas to see», man kunne tenke seg det festet til et kjøleskap med en magnet som en beskjed til en elsket:

THIS IS JUST TO SAY

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold¹¹

William Carlos Williams' berømte replikk da han ble spurt om hva som gjør dette til et dikt, lyder slik: «In the first place, it's metrically absolutely regular [...] So, dogmatically speaking, it has to be

a poem because it goes that way, don't you see?»¹² Nå vil imidlertid enhver som leser diktet høyt for seg selv, *høre* at det er – hadde jeg nær sagt – «absolutely irregular», slik også den amerikanske litteraturforskeren Marjorie Perloff sier.¹³ Om man *ser* på diktet på baksiden, vil man imidlertid merke at alle tre strofene er formet på den samme, regulære måten, og slik sett er de nettopp «stanzas to see», de utforsker spenningsforholdet mellom visuell form, vers og versoverganger og lydsekvenser. Poeten og metrikeren Øyvind Berg opererer med begrepet *visuell prosodi* på dikt som dette, som *ser* ut til å være metrisk regelmessige, men som ikke er det. Diktet kan naturligvis tonesettes og synges, men det vil trolig kreve en gjennomgående musikalsk komposisjon, en komposisjonsform ulik den som kreves for det tradisjonelle diktet, der alle strofer følger samme metriske struktur, gjerne også samme rimstruktur.

«This Is Just To Say» er iallfall i en forstand et enkelt dikt, og enkelhet er noe man gjerne forbinder med ulike sangsjangrer, den litterære visa for eksempel. I den store komposisjonen *Teori om det eneste. Bok 1* (2013) av Nils Christian Moe-Repstad (1972–2022) finnes så vel enkle som mer vanskelig tilgjengelige dikt. Følgende dikt er kanskje både enkelt og komplekst: «Fossilene, / flinten, / droner.»¹⁴ Diktet er ekstremt konsentrert og meningstett. Det omfatter bare med ordet «drone» 3500 millioner år – steinalderen, moderniteten, andre verdenskrig og framover – et ord som etymologisk henger sammen med «drønne». Spennene er så store, lange og svimlende at man som leser føler at «things fall apart; the centre cannot hold» – for å låne ord fra William Butler Yeats' berømte «The Second Coming».¹⁵

Men mon ikke det *er* et sentrum i teksten? Fossilet er innkapslet i steinhard flint. Flint er ikke bare en bergart og et redskap, men også et våpen; flint ble også benyttet i antenningsmekanismene i geværer. Dronen kan, som vi vet, være et langt mer effektivt drapsvåpen enn geværet. Men hva er det som forbinder

dronen med fossilene? Jo, våre aller første fossiler er etter insekter. Dronen er den mannlige bien, ikke arbeideren, men den bien som ikke stikker, og som kun har til oppgave å gjøre dronningen fruktsommelig, slik at biene kan fortsette sin livsavgjørende oppgave for oss, nemlig å bestøve plantene slik at vi får grøde og mat. Men ironisk nok blir dronen, den livgivende, også et språklig uttrykk for det som er dødbringende: et våpen som er blitt brukt i krigssammenheng fra og med andre verdenskrig. Som lesere slynges vi i store buer og sirkler, i tid og rom og mellom vitensområder. I William Butler Yeats' bilde i «The Second Coming» beveger falken seg i stadig større sirkler i en «widening gyre», og til slutt kan ikke «the falcon [...] hear the falconer», og sentrum kan vanskelig fastholdes. På sett og vis er dette en adekvat beskrivelse av og et bilde på de utfordringer man kan møte i Moe-Repstads tekster.

Moe-Repstads tekst krever kanskje ei bokside med noen få svarte tegn omgitt av mye «white space»; med sin kompleksitet krever den langsom lesning, kanskje også muligheten til å bla tilbake for å lese den om igjen.¹⁶ En motsats til denne typen lyriske dikt turte likevel være for eksempel den litterære visa. For visa er et «lyrisk el. episk dikt med enkelt innhold og en enkel melodi», som *Bokmålsordboka* sier, eller litt mer presist med den svenske viseforskeren Bengt R. Jonsson: Ei vise er «en strofisk dikt med strofisk melodi såväl litterärt som musikaliskt oftast präglad av en viss enkelhet i stilen».¹⁷ Jeg tror det er betimelig at Jonsson putter inn «oftast», for at ei vise nødvendigvis er enkel, er i beste fall en halvkvadet vise.

Mange av arbeiderpoeten Alf Prøysens tekster kan illustrere at visa slett ikke nødvendigvis er enkel, og de kan også illustrere at det lyriske diktet kan være fiksjonelt. Prøysen er en mester i å skildre kvinneskikkelser, og eksempelvis i «Lomnæsvisa» møter vi ei bemerkelsesverdig jente, som vi – vel kjente som vi er med

Prøysens univers – umiddelbart oppfatter som tjenestejente, ei som befinner seg på den nedre delen av den sosiale rangstigen.¹⁸ «Lomnæsvisa» er i form og innhold beslektet med de naturmytiske folkevisene. Som folkevisene har den beretningens form med omkved («Kjæm æiller att ... / Kjæm æiller att ...») som beskriver handlingen, og den handlingen som det berettes om, er så rystende at selv naturen, ja, endog kosmiske størrelser som månen (i strofe 4), tar merke av det, som går det et «suk gjennom skabningen».

Det er neppe tilfeldig at handlingen er lagt til Lomnæs og Lomnæsvatnet. I seg selv er Lomnæs et vanlig gardsnavn, det lyder som et storgardsnavn. Jenta som beskrives i visa, har vært utsatt for «tukt og tyning», kanskje på garden Lomnæs og kanskje innebærer «tukt og tyning» noe mer enn at hun som tjenestejente må underkaste seg harde kår og de sedvanlige standsforskjeller. Forstavelsen «lom» (i *Lomnæs*) – og dermed denne fuglens skremmende klageskrik – antyder iallfall noe av grunnstemningen i diktet, som et omen om det teksten forteller om. Forunderlig er det således ikke at «Lomnæsvisa» blir omtalt som en mørk, trist og sorgfull vise. I en viss forstand er det likevel et tankekors at en slik oppfatning har festet seg, all den tid tjenestejenta som diktet forteller om, blir reddet opp fra Lomnæsvatnet av «et rop i / frå Lomnæs-mo» (fra den hun elsker?); hun blir gift og tilmed gardkjerring på Lomnæs, «og væla knirke / og gikk som før». Kjærligheten seirer, kunne vi si, og viser seg sterkere enn både dødsdrift og sosiale klasseskiller.

Når diktet likevel fremstår som trist og sorgfullt, har det blant annet sin årsak i diktutgangen: Til tross for at kjærligheten er sterkere enn så vel døden som sosiale skillelinjer, blir ikke jenta lykkelig. Hun blir bare «kjærring», og hun blir sittende og «spikke fliser ta dag og natt». Så kan man undre seg over denne tristesse og ørkesløshet hos en kvinneskikkelse som er kommet

i en sosial posisjon og livsstilling mange ville misunt henne. La oss imidlertid aller først rekapitulere diktet:

LOMNÆSVISA

Det ligg ei vise i Lomnæsvatnet
og sleike svabærj og siljukratt.
De ville versa har vørti borte,
men koret suldre:
Kjæm æiller att ...
Kjæm æiller att ...

Det flaug ei jinte på lange legger
mot Lomnæsvatnet, hu smaug og smatt,
og hjertet hakke og haugg i bringen
og pusten hikste:
Kjæm æiller att!
Kjæm æiller att!

Nå sku dom få att for tukt og tyning,
hu visste vatnet ga ro og fred,
hu steig i høgda frå æilt det vonde,
hu skulle seire
når hu seig ned ...
når hu seig ned.

Og Lomnæsvatnet låg vâkt og vente
og månen stæinse og væla sto,
og ospa skalv oppi svarte lier.
Da kom et rop i
frå Lomnæs-mo,
frå Lomnæs-mo.

Og vatnet kjinte at taket lausne,
 og ospa blødde som osper gjør,
 og månen seilte på himmelskåla
 og væla knirke
 og gikk som før,
 og gikk som før.

Hu kom tel Lomnæs, nå er a kjærring
 og spikke fliser ta dag og natt,
 men vakkervisa hu skulle søngi
 og stæinse væla ved Lomnæsvatnet
 kjæm æiller att ...
 kjæm æiller att.¹⁹

Jenta unnslipper altså dødens favntak og får sin elskede, men blir likevel gående ulykkelig med et innholdstomt og formålsløst liv som gardkjerring på Lomnæs. Igjen spør vi: Hvorfor denne ulykke? Svaret ligger i jentas svik, i sviktet mot sitt eget kunstnerkall og mot kunsten og kunstverket, i sviket mot «vakkervisa hu skulle søngi / og stæinse væla ved Lomnæsvatnet» – den visa som nå ugjenkallelig «æiller kjæm att». For mens «Lomnæsvisa» på ett plan handler om tjenestejenta som får sin elskede og blir gardkjerring på Lomnæs, er den samtidig et portrett-av-tjenestejenta-som-ung-kunstner. «Lomnæsvisa» har altså en variant av ibsens tematikk i seg, idet den handler om en orfisk-inspirert kunstner som sviker sitt kunstnerkall til fordel for det hun tror er livslykken, for kjærlighets- og familieliv.

Nå er imidlertid «Lomnæsvisa» ikke noe jeg-dikt, men noe ganske annet. Det er en episk-lyrisk fortelling, en liten novelle så å si, ført i pennen av en skriver, et ikke-manifest dikter-jeg gestalter denne jenta og identifiserer seg med henne og hennes skjebne, en skriver som er i stand til å lytte seg fram til den litterære kunstens

singularitet og alteritet og gi sin beretning et allegorisk anstrøk. For strengt tatt handler «Lomnæsvisa» kanskje først og fremst om den «vakkervisa» som aldri blir «søngi», men som vi likevel kan merke rester og spor av, kanskje tydeligst i innlednings- og avslutningsstrofene som rammer inn den dramatiske beretningen om selve selvmordsforsøket.

Vi skal ikke fortape oss i en detaljert analyse av tekstens orfiske motiver,²⁰ men kort konstatere: «Lomnæsvisa» er slett ikke enkel, snarere tvert imot. Det kan imidlertid være fruktbart å skjele til William Empson og hans *Some Versions of Pastoral* fra 1935. Prøysen er en pastoraldikter (jf. den berømte «Blåkløkkevikua», for eksempel), og det han gjør i mange av sine viser, er «to put the complex into the simple», nettopp slik Empson mener den pastorale konvensjonen åpner for.²¹ I sin berømte bok beskriver Empson arbeiderlitteraturen, «proletarian literature», som «*covert pastoral*», det vil si som tildekket pastoraldiktning. For Empson er ikke pastoraldiktning noen flukt fra virkeligheten eller regressiv nostalgisme, slik den gjerne beskyldes for å være. Idyllen som sjanger kan da også slå over i sin rake motsetning, i anti-idyllen, og det er nettopp det som kan sies å skje i «Lomnæsvisa». Man kunne dessuten rykke litt i Empsons kategorier og si at en kompleks tematikk presses inn i en gjenkjennbar og enkel ytre form, den episk-lyriske visa med sin innskrevne minneteknologi, ytterligere intensivert av Robert Normanns tonesetting, som lar «förmedlandet av texten stå i sentrum», som viseforskeren Marita Rhedin sier.²²

Summa summarum: En sanger som virkelig går i clinch med teksten i sin framføring, kan hos tilhøreren skape en form for lytting som er nært beslektet med lesningen. Og med det nærmer vi oss dette kapitlets siste punkt. Så langt kan vi imidlertid konkludere med at det lyriske diktet rommer en bred vifte av uttrykk, fra visuell poesi til en rekke sanglyriske former, fra boklyrikk til muntlig poesi, fra Edda til ABBA, fra øye- til ørekunst, fra konkret poesi

til episk-lyriske viser. Og det er kanskje denne romsligheten som har gjort at det lyriske diktet har vist seg så levedyktig opp gjennom århundrene, og det er kanskje også grunnen til at denne lyrikkens grunnform er i stand til å ta opp i seg stadig nye innovasjoner?

III

La oss vende tilbake til innledningens grunnleggende spørsmål. Hva er lyrikk-kritikerens studieobjekt når det gjelder sanglyrikk? Er det verbalteksten, er det verbaltekst og musikk – eller musikk og lyrikk basert på en vurdering av hvilken av de to tegnsystemer som synes å være dominerende? Eller er det det rent performative, i betydningen selve fremførelsen av sangen, som omfatter vokalistens fortolkning med sine fraseringer, musikkarrangementer, orkesterbesetning mv.? Man kunne også naivt spørre: «Hører» man det samme når man leser en tekst, for eksempel en vise av Prøysen eller en rocketekst av Jokke, som når man lytter til den? For i sanglyriske tekster har vi jo tross alt med to ulike tegnsystemer å gjøre, som skal arbeide sammen eller mot hverandre, gjensidig berike eller motsi hverandre; begge er instabile, men der språket rett nok er mer konvensjonalisert enn musikken.

Fenosang, sier Barthes, blottlegger alle trekk som hører til språkstrukturen i det språket man synger på, sjangerlovene, kort sagt er fenosang alt det i fremførelsen som tjener kommunikasjon og representasjon, «everything which is customarily talked about».²³ I fenosang rettes lytterens oppmerksomhet mot det innhold, den betydning og den uttrykksfylde ordene har, mens i genosangen gjenlyder språkmaterialiteten, og lytterens oppmerksomhet rettes mot ordlyden, mot lydutsigelsen. Ikke mot hva ordene betyr, men «the voluptuousness of its sounds-signifiers». Genosang er der betydningsdannelsen skjer, der hvor melodien

arbeider med språket, der sangen blir til, den er «the diction of language». Fenosang er bare kattefor («lights for cats»), sier Barthes, mens genosang, den rene musikk som paradoksalt medieres fra et vokalt uttrykk og fornemmes av tilhøreren, er det sentrale: «The lung, a stupid organ (lights for cats!), swells but gets no erection; it is in the throat, place where the phonic metal hardens and is segmented, in the mask that significance explodes, bringing not the soul but jouissance.»²⁴

Ifølge Barthes er det «language which speaks, not the author» (ibid.), og i sangen, gjennom sangerens «grainy» stemme, synger sangen, slik språket språker. Og nettopp dette gjør at vi igjen og igjen kan lytte til sanger som «Hvitere enn snø» i Elias Akselsens fremførelse eller «Lomnæsvisa», slik Ingrid Olava framfører den.²⁵ Dette er en kvalitet ved verket som er beslektet med det lyrikkteoretikere som Jonathan Culler og Derek Attridge kaller singularitet. «The singularity of the work is what enables it to be repeated over and over in events that are never exactly the same», skriver Culler i en artikkel om Jacques Derrida.²⁶

Implisitt i det som her er sagt, ligger det at sangframførelsen så å si løsner «the lyrics», ordene i sangen, fra sitt innhold; de blir lyd-signifikanter som inngår i det musikalske lydbildet. I *Reading Song Lyrics* refererer Lars Eckstein til en studie som viser at amerikanske universitetsstudenter på 1970-tallet ikke forsto sin egen samtids svært populære protestsanger når de hørte dem. Eckstein gjør rede for ulike scenarioer der tekstens verbale innslag tones ned eller forsvinner; de kan drukne i lyd, overvokaliseres eller lignende. Men det kan også være slik at en verbaltekst kan få et liv i sanglig sammenheng som den ikke ville ha hatt om den hadde vært en tekst vi måtte lese på papir. I transformasjonen fra dikt til framført sang kan det skje noe som skaper «potential» eller «virtual meaning», mens verbaltekstens «actual meaning» blir «left behind».²⁷ Av dette kan det skapes en helt egen kvalitet som

Eckstein med referanse til musikkforskeren Lawrence Kramer kaller *songfulness*, sangfylde: «Songfulness is a fusion of vocal and musical utterance judged to be both pleasurable and suitable independent of verbal content.»²⁸

Et eksempel på dette er det som skjer med Johann Wolfgang von Goethes berømte «Heideröslin» når den framføres som sang, ofte vakkert framført av guttekor i store konsertsaler eller kirkerom.²⁹ Som lyttere røres og berøres vi av sangen, men hører vi hva den egentlig dreier seg om? Kort sagt handler den om en ung mann som forgriper seg på en ung kvinne; det er en jomfru som skal defloreres. Blomsten som skal plukkes, antropomorft og prosopopeisk framstilt i diktet, verger seg som best den kan, men det hjelper ikke, for som det heter i den siste strofen:

Röslein wehrte sich und stach,
 Half ihr doch kein Weh und Ach,
 Mußte es eben leiden.
 Röslein, Röslein, Röslein roth,
 Röslein auf der Heiden.³⁰

Så kan man spørre seg om ikke språkets uttrykksside løser seg fullstendig fra innholdet og inngår i en høyere enhet sammen med det øvrige musikalske uttrykket når dette framføres. Eller oppstår det på verbalspråkets grunn et nytt «second-order»-verbalsystem der ordene så å si «diktes om» og «oversettes», slik at diktet ikke lenger fortolkes som en voldtektbeskrivelse, men noe helt annet? Det er imidlertid interessant å merke seg at et dikt i seg selv – uberoende av musikk – kan være så rik på sangfylde at man glemmer diktets innhold. For meg å se er eksempelvis William Butler Yeats' «The Lake Isle of Innisfree» så ordmusikalsk forførende og betagende vakkert i all sin lydlighet at det blir, eller truer med å bli, «ren» musikk. Diktet lyder slik:

I will arise and go now, and go to Innisfree,
 And a small cabin build there, of clay and wattles made:
 Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee;
 And live alone in the bee-loud glade.

And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,
 Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;
 There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
 And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night and day
 I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
 While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
 I hear it in the deep heart's core.³¹

Poetens egen framføring av dette berømte diktet er velkjent; den er seremoniell, ritualistisk med en stemmeføring og diksjon som vektlegger nettopp tekstens rytmiske struktur og klangfylde.³² Underlig nok blir man nærmest akutt oppmerksom på ordenes gehalt når diktet framføres som sang – med musikalsk tonefølge. Iallfall gjelder dette når The Waterboys framfører sangen; musikken gir rom og fylde til teksten med et lydbilde som delvis følger teksten kongenialt, delvis står i skarp motsetning til den.³³

IV

Konklusjonen på disse betraktningene turte for det første være at det lyriske diktet også innbefatter sanglyriske tekster. Det lyriske diktet finnes både som øre- og øyekunst i mer eller mindre «rene» former, hvorav noen er mer sangbare enn andre. Som framført sang kan det skje semantiske dreininger i et dikts

innhold, i møtet med musikken *kan* språkets innholdsside tones ned sammenlignet med hva som skjer i den langsomme lesningen. Imidlertid er en motsatt rørsle også fullt mulig. Man bør også, som vi har sett, være varsom med bindestrekslyrikker, og kanskje bør man vurdere å reservere begrepet sanglyrikk til *framført sang*, uten at lyrikkforskeren dermed overlater feltet helt til musikkviteren (eller sosiologen eller andre som beiter på samme gressmark). For også musikkviteren kan komme til kort og overse verbalteksten, slik litteraturviteren kan ignorere musikken. En enkelt sang som blir framført *live*, inngår ofte i en hel konsert eller forestilling, så kanskje teatervitenskapen som vektlegger performativitets- og performanceteori samt forestillingsanalyse, kunne være litteraturviterens samarbeidspartner like gjerne som musikkforskeren? Ettersom svært få behersker flerfoldige vitensområder, bør man kanskje, slik sanglyrikkforskere som Erling Aadland og Gisle Selnes har foreslått, satse på «tverrsaklig» samarbeid med bidrag fra flere vitensområder.³⁴ Iallfall bør man være forsiktig med å trekke for skarpe skiller mellom sang- og skriftlyrikk. Et dikt i en bok kan bli tonesatt og bli en sang, eller det som en gang har vært en sang, kan få evig liv i en bok. Slike eksempler er det mange av i lyrikkhistorien. «Oral poetry is already always on the way to being text, just as poetry transmitted in rhapsodic elocution is always on the way to being 'literature'», heter det hos Hans-Georg Gadamer, som legger til «Song, too, which intends to be sung more than once, appears to be already on such a path, indeed on the way to both poetry and music».³⁵

Noter

- 1 Morten Søndergaard: «Lyd og betyd». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*. (Vallset: Oplandske Bokforlag 2013), s. 11.
- 2 Torben Brostrøm: «Poesiens indre lyd». I *Metrik & musikk*, 13, 2002, s. 39.
- 3 Roland Barthes: *Image – Music – Text*. I utvalg og oversettelse ved Stephen Heath. (New York: Hill and Wang 1977), s.149.
- 4 For en grundigere drøfting av nyere lyrikkteori (f.eks. hos Jonathan Culler, Derek Attridge og andre) og anvendelse av den i tekstlesninger, se Ole Karlsen: «Tor Jonssons diktning i lys av nyere lyrikkteori». I Ole Karlsen (red.). «*Kom susande, seinhaustnatt*». *Fire artikler om Tor Jonssons lyrikk*. (Vallset: Oplandske Bokforlag 2018), s. 10–33.
- 5 Eden Reeder Lattas tekst skriver seg fra 1839, og gjendiktningen ved Erik Nyström er fra 1893. Se https://sv.wikisource.org/wiki/Jesus,_du_som_blodet_har_gjutit (lastet ned 3. januar 2019). Teksten er oversatt til svensk av Erik Nyström i 1893 og benyttes blant annet i flere frikirkesamfunn.
- 6 Det særskilt nordiske bindestreksbegrepet «sentral-lyrikk» bør kanskje reserveres for ren tematisk beskrivelse og erstattes av «det lyriske diktet» i tråd med internasjonalt rådende fagspråk. For en drøfting av begrepet, se Ole Karlsen: *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon*. (Vallset: Oplandske Bokforlag 2017), s. 57 ff.
- 7 Jf. også begrepet *songfulness*, eksplisert mot slutten av artikkelen.
- 8 Jørn H. Sværen: *Konvolutt merket England forlag*. (Oslo: England Forlag 2018). I tillegg til diktbooks står Jørn H. Sværen bl.a. bak det fornemme og uhyre kvalitetsbevisste skriftet *Den engelske kanal*, som har utkommet årlig siden 2013. *Den engelske kanal* er en poesiantologi med nøye utvalgte dikt som er blant de mest betydningsfulle i europeisk samtidslitteratur, ofte sammen med sentrale og nyoversatte klassikerdikt fra tidlig modernisme og frametter. Men skriftpoeten Sværen er også medlem av bandet Ulver, som har beveget seg fra black metal til eksperimentell rock/electronica.
- 9 Jan Erik Vold: *I Vektens tegn*. (Oslo: Gyldendal 2000).

- 10 Marjorie Perloff: *The Dance of the Intellect*. (Evanston: Northwestern University Press 1985), s. 90.
- 11 William Carlos Williams: *Collected Poems I*. (Manchester: Carcanet Publishing Ltd.), s. 272.
- 12 Perloff, op.cit., s. 91.
- 13 Perloff, op.cit., s. 92. Det bør bemerkes at tenkningen omkring «visuell prosodi» lett kan føre til at man overser rytmikken som skapes av den lydlige språkmaterialiteten i diktene, om den så er rent tradisjonelt metrisk (slik Marjorie Perloff tenker) eller ikke. For en undersøkelse av og refleksjon over slike forhold, se Øyvind Bergs Vold-artikler i *Poesi og lærepenger. Essays, artikler, foredrag* (Oslo: Kolon 2009), s. 9 ff.
- 14 Nils Christian Moe-Repstad: *Teori om det eneste. Bok 1*. (Oslo: Flamme forlag 2015), s. 283. Denne boka og *Teori om det eneste. Bok 2* utkom samtidig i en bokkassett og bør kanskje aller helst leses som et langdikt i likhet med hans to senere bøker *Wunderkammer (27 kataloger)* og *Det vakre hvite, draperier* fra 2018 og 2019.
- 15 William Butler Yeats: *Collected Poems*. London: Macmillan Publishers Ltd. 1982), s. 210–211.
- 16 Moe-Repstads tekster fungerer imidlertid også i muntlig framføring, til musikk. Han har samarbeidet med en rekke framstående musikere og komponister, som eksempelvis Arve Henriksen, Jan Bang, Erik Honoré, Nils Petter Molvær og David Sylvian.
- 17 Bengt R. Jonsson, (2001): «Visa och folkvisa: några terminologiska skisser». *Noterat*, 2001, 9, s. 11.
- 18 Alf Prøysen: *Viser og dikt*, 2. Oslo: Musikkforlaget 2014), s. 236–237.
- 19 Alf Prøysen: *Viser og dikt*, 2. (Oslo: Musikkforlaget 2014), s. 236–237.
- 20 For en grundig analyse, se Ole Karlsen (2015): «Det litterære stedet og moderne hedmarksk lyrikk». I Ole Karlsen (red.). «vakkervisa hu skulle søngi». *Om Alf Prøysens lyrikk*. (Vallset: Oplandske Bokforlag 2015), s. 233–254.
- 21 William Empson: *Some versions of the pastoral*. (London: Chatto & Windus 1935), s.23.
- 22 Marita Rhedin: *Sjungande berättare. Vissång som estradkonst 1900–1970*. (Göteborg: Bo Ejeby förlag 2011), s. 13

- 23 Barthes, op.cit., s. 183.
- 24 Barthes, op.cit., s. 183.
- 25 For Ingrid Olavas framføring, se <https://tv.nrk.no/program/mkmfz0000014/alf-proeysen-100-aar#t=1h8m58s>.
- 26 Jonathan Culler: Derrida and the Singularity of Literature. I *Cardoza Law Review*, 27 (2), 2005, 871.
- 27 Eckstein, Lars (2010): *Reading Song Lyrics*. (Amsterdam/New York: Rodopi 2010), s. 80
- 28 Eckstein, op.cit., s. 86.
- 29 Lytt for eksempel til framføringen ved Vienna Boys Choir, https://www.youtube.com/watch?v=TAy3g_YeqQE.
- 30 Jutta Assel og Georg Jäger: «Johann Wolfgang Goethe. Heidenröslein. Kunst – Kitsch – Karikatur» (2014). Se <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/heidenroeslein/goethe-motive-auf-postkarten-heidenroeslein-kunst-kitsch-karikatur.html> (lastet ned 3. januar 2019). Tekstsitatet hentet fra den offisielle nettsiden *Goethezeitportal*, der også ulike fortolkninger av teksten presenteres.
- 31 Yeats, op.cit., s. 44.
- 32 En innspilling av Yeats' opplesning finnes f.eks. her: <https://www.youtube.com/watch?v=hG0aQ433wnw>
- 33 En innspilling av Yeats' opplesning finnes f.eks. her: <https://www.youtube.com/watch?v=hG0aQ433wnw>
- 34 Begrepet «tverrsaklig» skriver seg fra Erling Aadland, og Gisle Selnes refererer til det i *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Se Selnes: *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. (Oslo: Vidarforlaget 2016), s. 17.
- 35 Gadamer, H.: The Eminent Text and Its Truth. I *Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 13(1), 1980, s. 6.

Litteratur

- Barthes, Roland. *Image – Music – Text*. I utvalg og oversettelse ved Stephen Heath. New York: Hill and Wang 1977.
- Berg, Øyvind. *Poesi og lærepenner. Essays, artikler, foredrag*. Oslo: Kolon 2009.

- Broström, Torben. Poesiens indre lyd. I *Metrik & musik*. Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier, 13, 2002, s. 39–50.
- Culler, Jonathan: Derrida and the Singularity of Literature. I *Cardoza Law Review*, 27 (2), 2005, s. 871.
- Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam/New York: Rodopi 2010.
- Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. London: Chatto & Windus 1935.
- Gadamer, Hans-Georg. The Eminent Text and Its Truth. *Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 13(1), 1980, s. 3–10.
- Goethe, Johann Wolfgang von, «Heideröslein». <http://www.goethe-zeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/heidenroeslein/goethe-motive-auf-postkarten-heidenroeslein-kunst-kitsch-karikatur.html>. Lastet ned 8. august 2022.
- Jonsson, Bengt R. Visa och folkvisa: några terminologiska skisser. I *Noterat 9*, Stockholm: Svenskt visarkiv, 2001, s. 7–18.
- Karlsen, Ole. Det litterære stedet og moderne hedmarksk lyrikk. I ds. (red.): «*vakkervisa hu skulle songi*». *Om Alf Prøysens lyrikk*. Vallset: Oplandske Bokforlag, 2015, s. 233–254.
- Karlsen, Ole. *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon*. Vallset: Oplandske Bokforlag 2017.
- Karlsen, Ole. Tor Jonssons diktning i lys av nyere lyrikkteori. I ds. (red.): «*Kom susande, seinhaustnatt*». *Fire artikler om Tor Jonssons lyrikk*. Vallset: Oplandske Bokforlag, 2018, 10–33.
- Latta, Eden Reeder [1839]. Gjendiktet av Erik Nyström. https://sv.wikisource.org/wiki/Jesus,_du_som_blodet_har_gjutit. Lastet ned 8. august 2022.
- Moe-Repstad, Nils Christian. *Dikt 1996–2014*. Oslo: Flamme forlag 2015.
- Perloff, Marjorie. *The Dance of the Intellect*, Evanston: Northwestern University Press 1985.
- Prøysen, Alf. *Viser og dikt*, 2, Oslo: Musikkforlaget 2014.
- Rhedin, Marita. *Sjungande berättare. Vissång som estradkonst 1900–1970*. Göteborg: Bo Ejeby förlag, 2011.
- Selnes, Gisle. *Den store sangen. Kaptitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget 2016.
- Søndergaard, Morten. «Lyd og betyd». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*. Vallset: Oplandske Bokforlag, 2013, s. 11–22.

Svøren, Jørn H. *Konvolutt merket England forlag*, Oslo: England forlag
2018.

Vold, Jan Erik. *En som ser. Dikt 1965–1966*. Oslo: Gyldendal 1981.

Williams, William Carlos. *Collected Poems I*, Manchester: Carcanet
2000.

Yeats, William Butler. *The Works of W.B. Yeats*. Ware, Hertfordshire:
Wordsworth Editions 1994.

Falske profeter?

Om stemme og maske i sanglyrikken – med særlig henblikk på Bob Dylan

Gisle Selnes

O make me a mask ...

DYLAN THOMAS

I

En gammel, men neppe helt pålitelig etymologi skal ha det til at *persona*, det latinske ordet som både betyr «maske» og «person», er avledet av verbet *per-sonare*, «å lyde igjennom». Forklaringen skulle være at masken, særlig av den typen som ble brukt av skuespillere i antikken, også fungerte som en slags ropert: Den samlet og forsterket stemmen slik at den bar bedre. Masken bidro således ikke bare til å understreke den dramatiske personens visuelle karakter, men også til å gjøre stemmen mer pregnant og karakteristisk.

Bob Dylan er sannsynligvis den populærkulturelle artisten som i størst grad har viet sitt liv til musikken og sanglyrikken som kunstform – ja, i så stor grad at han tidlig i karrieren «blir til» den personaen han har diktet seg. Til masken føyes altså et nytt navn, *nomos*, ikke lenger som pseudo- eller heteronym, men

som egennavn, *nomen proprius*. Slik blir scenefiguren Bob Dylan et juridisk subjekt. Artistnavnet havner i folkeregisteret, og masken blir identisk med ansiktet på passbildet. Men hva skjer med stemmen i denne metamorfosen? Vi har godt etablerte ord og begreper for å skille ansikt fra maske, pseudonym fra døpenavn, og kan derfor enkelt identifisere det paradoksale ved vendingen der masken blir det nye ansiktet – og så videre. Men er vi i stand til å se det paradoksale ved at en kunstig tilvirket eller tilgjort stemme blir «den egne»? Så vidt jeg kan skjønne, har vi ikke noen tilsvarende begreper for stemmen. «Stemme» fungerer i så måte slik «persona» ville gjort dersom vi hadde manglet ord for å skille mellom person og maske.

Derfor kan det være et poeng å dvele litt ekstra ved stemmen som sanglyrisk størrelse. Og da finnes det neppe noe mer signifikant kasus enn Dylan. Stemmen hans har endret seg flere ganger, og til dels radikalt, i løpet av hans livslange karriere. «You can do anything with your voice if you put your mind to it», uttalte han i 1978.¹ Men finnes det noe minste felles multiplum for disse ulike stemmene? Bindes de sammen av noe annet enn det at de artikuleres av den samme mannens/maskens taleorganer?

Legg til at Dylan, som Erling Aadland og flere med ham har påpekt, er «en utpreget persona-forteller», eller kanskje vi kunne si persona-basert sanglyriker?² Det er altså ikke bare det at Dylan har laget seg en Dylan-maske og en stemme tilpasset denne masken, som han legger om både med og uten overlegg i ulike faser av karrieren. Han skaper i tillegg ulike «sangfortellere» med sine særegne stemmer tilpasset både historien de forteller, og den situasjonen som rammer den inn. (Symptomatisk nok er Shakespeare et av Dylans viktigste «litterære» forbilder; det dramatiske innslaget på mange av albumene hans er da også betydelig.) Dylan «uses archetypal poetic identities (prophet, trickster, man of sorrow, and so forth) as fictional figurations of himself that he

then offers to the audience», skriver Christophe Lebold.³ Slik oppstår det stadig nye masker fra Dylans sangverk, med dertil hørende stemmer, som testes ut i konfrontasjon med publikum.

Spennet mellom de ulike persona-versjonene blir tilsynelatende større utover i Dylans sangverk. Det er som om det fragmenterte, parataktiske uttrykket i Dylans *Spätstil* i enda større grad enn tidligere inviterer til spill både med løse linjer og med ulike masker og stemmer.⁴ Det forekommer meg at Dylan på sitt foreløpig siste album, *Rough and Rowdy Ways* (2020), demonstrerer persona-stemmens potensialitet på en måte som gjør at dette kunne sies å være albumets konsept. Men før jeg begrunner og utdyper denne hypotesen, skal vi ta en ganske lang omvei, som blir dette bidragets augmentative midtparti, der stemmens «fenomenologi» vil være vårt hovedanliggende. Hva forstår vi egentlig med begrepet «stemme» i sanglyrikken? Lar stemmen seg løsrive fra sine betydningsskapende egenskaper? Klarer vi å skille mellom musikk og semantikk? Og hvor dypt stikker egentlig stemmen i det sanglyriske jegets person(a)?

2

Stemmen fascinerer. Vi lar oss forføre av dens rytme og resonans, og av dens billed- og betydningsskapende evner, som er avledet av språket. Samtidig har stemmen en fremmedartet, uhyggelig side. I én forstand er stemmen et fremmedlegeme som har tatt bolig i oss, en umenneskelig klang som vi verken kan slippe unna eller kontrollere fullt ut. Min tese er at vi – grunnleggende sett – har å gjøre med tre ulike «vokale» aspekter, som alle er virksomme i sanglyrikken: 1) stemmen som fysisk/naturlig/materiell «vokal» («instrument»); 2) stemmen som bærer av «menneskelig» mening/språk, og 3) stemmen som objekt – dvs.

den umenneskelige objekt-kvaliteten som hefter ved stemmen, og som vi aldri helt blir kvitt.

I sin vakre lille bok *A Voice and Nothing More* (2006) undersøker Mladen Dolar stemmen som lingvistisk, fysisk og metafysisk størrelse – med psykoanalysen som en viktig teoretisk referanse. Boken åpner med en anekdote fra fronten under første verdenskrig, der offiseren for et kompani italienske soldater gjentatte ganger roper: «Til angrep!» Soldatene forblir urørlige, og musestille, i skyttergraven. Men etter en aller siste, rungende ordre fra offiseren: «Soldater, til angrep!» utbryter én av dem, henført: «Che bella voce!» – så vakker stemme! Her har vi et elementært eksempel på estetisering av stemmen: I tillegg til å være bærer av språklig mening er stemmen et instrument for vokal velklang. Italienerne er et operaelskende folkeslag, og ifølge en viss «protorasis-tisk» populæretnologi er de også bedagelig anlagt – på eller over grensen til feighet. Anekdotens italienske soldater kombinerer disse stereotype egenskapene når de neglisjerer meningsinnholdet i den brysomme kommandoen slik at bare velklangen – det sanselige velbehaget – blir igjen: For en estetisk nytelse denne (innholdsmessig ubehagelige) kommandoen kan være!

Slik arter menneskestemmen seg i sangen: som en semantisk svekket stemme, der strømmen av lyd ikke først og fremst artikuleres – dvs. kuttet og kappes og knyttes sammen til meningsbærende enheter – som tale, men får flyte friere, som en renere form for vokal *sonans*. Vokalene dominerer på bekostning av konsonantene; meningen overskygges av messing og melismer, og betydningen skyves i bakgrunnen slik at klangen i sangen får et større resonansrom: «Che bella voce, che bel canto!»

Menneskestemmen er altså på én og samme tid meningsbærende og meningsløs. Den har både en rest av dyrisk kroppslighet – «naturlig» fremskaffet lyd, φωνή – og en umiskjennelig menneskelig signatur. I seg selv betyr stemmen lite eller ingenting,

men nettopp som språkets materielle medium er det den som gjør mennesket til et språkdyr (ζῷον λόγον ἔχον), det vil si til et politisk dyr (ζῷον πολιτικόν) – og ikke et ganske alminnelig (umælende) dyr: ζῷον ἀλόγον. Dette er eldgamle metafysiske kategorier som går tilbake til Aristoteles, om ikke enda lenger, og som har holdt seg rimelig konstante frem til og med denne tradisjonens siste store filosof, Martin Heidegger.⁵

Stemmen er altså i utgangspunktet et organisk/animalsk instrument, et akustisk «tegn» (indeks) på at det er «noe» (liv, ånd) som rører seg innenfor. Slik forstått uttrykker dyrets lyder knapt noe mer enn dette – at her står det til liv. *Hegel* gjør et visst unntak for fuglen, som synger ut sitt innerste vesen idet den trosser tyngdelovene og søker oppover mot eteriske luftlag (fiskene er derimot stumme). Men selv om imitasjon av fuglesang var en paradegren blant de ur-lyriske oksitanske trubadurene, og sikkert blant andre sanglyrikere også, er det dyrets *skrik* idet det utånder, som utgjør terskelen til menneskestemmen: Dødsskriket negerer dyrets vesen på en måte som åpner for språkets gjennomført negative funksjon, som gjør at «ordet dreper tingen» – i alle fall tingen som umiddelbar/ikke-mediert fremtredelse.

Her – med det døde, eller døende, dyret – er det altså den talende menneskestemmen begynner. Og uansett hvor høyt stemmen kan bære oss, enten det er snakk om begrepsmessige abstraksjoner eller vokal virtuositet, er det alltid et jordbundet, verdslig/animalsk element som holder den igjen. Som Mladen Dolar skriver i *A Voice and Nothing More*, er stemmen i så måte utstyrt med en særegen dybde:

[B]y not meaning anything, it appears to mean more than mere words, it becomes the bearer of some unfathomable originary meaning which, supposedly, got lost with language. It seems still to maintain the link with nature, on the one hand – the nature of

a paradise lost – and on the other hand to transcend language, the cultural and symbolic barriers, in the opposite direction, as it were: it promises an ascent to divinity, an elevation above the empirical, the mediated, the limited, worldly human concerns.⁶

Menneskets språkforankrede domene er her, som hos Aristoteles, omsluttet av to utgaver av det ikke-menneskelige, nemlig det dyriske og det guddommelige. Selv når menneskestemmen høres ut som om den er på vei mot guddommelige høyder, forblir den bundet til naturen. Dette er stemmens paradoks, som sangen vet å utnytte. Men under eller hinsides denne mørke resonansen ligger stemmens «egentlige» objekt-kvalitet, eller den *reelle* stemmen, som vi straks skal ta med i betraktningen.

3

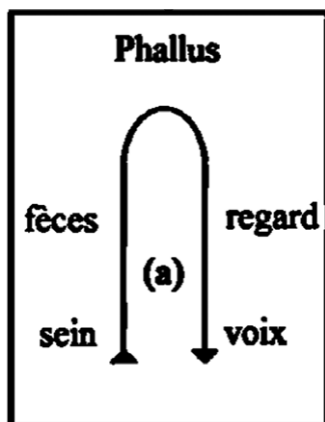
I musikkens historie – fra Platon via Hildegard von Bingen til Elvis og Dylan – finnes det mange eksempler på episoder der stemmen overskrider de usynlige grensene for dens akseptable, meningsbærende virke. Den utemmede stemmen truer den etablerte ordenen, som i sin tur gjerne reagerer spontant med mottiltak: Stemmen må igjen reduseres (også i etymologisk forstand: føres tilbake) til artikulert tale eller skrift med et noenlunde stabilt budskap.⁷ I kultisk sammenheng har den utemmede stemmen levd et mer eller mindre kontrollert etterliv. Som blant andre Anne Carson minner oss om, har denne stemmen også en kjønnnet dimensjon. I «The Gender of Sound» skriver hun om de utpreget feminine lydene på eller hinsides grensen til det meningsløse, så som *ολολυγή*, et skjærende skrik som utstøtes av bakkantinnene idet strupen på offerdyret skjæres over, og *αισχρολογία*, som er betegnelsen på obskøne rop, gjerne av seksuell

karakter, forbundet med kvinnefestivaler. (Menn hadde ingen adgang, og brøt de forbudet, risikerte de å bli kastrert.) På den andre siden har vi jødene *shofar*, det øredøvende bukkehornet, som ifølge Theodor Reiks klassiske analyse representerer skriket fra den kastrerte ur-faderen, som for ettertiden er blitt heftende ved (den symbolske) loven som dens obskøne underside.

Moderne populærmusikk har bevart mye av den ukontrollerte, utemmede stemmen, om enn i «desakralisert» form. Alt fra sukkersøt harmoni-nynning til svartmetall-dødsralling – via dummy-lyrikk og digitalt prosesserte menneskestemmer – finnes i dag spredt ut over det betydelige spekteret av populærmusikksjangrer som bluesens og balladens tradisjonsformer har avstedkommet. Ja, selv når sangen *ikke* tar helt av i retning av det meliske eller gutturale, kan den rent lydlige, uartikulerede eller førspråklige stemmen merkes som et lydlig fundament, om ikke en avgrunn, for den sungne «teksten» – som på engelsk treffende nok kalles «lyrics».

Men hvor kan «objekt-stemmen» lokaliseres? Slik begrepene brukes her, er spenningen mellom stemmen som klang (eller sang) og stemmen som språk (eller mening) av et annet slag enn den mellom stemmen som lyd og stemmen som «objekt». La meg utdype dette en smule: «Objekt» skal verken forstås i hverdagslig eller vitenskapelig, men i psykoanalytisk forstand. Der betegner det den resten av det førspråklige som er igjen etter at symboliseringen har funnet sted. Det vil si: Egentlig er det snakk om et felt som først åpnes opp etter at «subjektet» har blitt – nettopp – et subjekt i og med innlemmelsen i språket, den symbolske ordenen, og da som en «nødvendig», retroaktiv illusjon.

Med fare for å bli i overkant teknisk/teoretisk minner jeg om at Lacan utvidet Freuds korte liste over delobjekter – morsbryst (*sein*), avføring (*fèces*) og fallos (*Phallus*) – med ytterligere to: blikk (*regard*) og stemme (*voix*), jf. følgende figur:



Fra vi kastes inn i verden, er vi omgitt – innhyllet – av *de* eller *den* andres stemme og blikk. Idet vi rives ut av den opphavlige umiddelbarheten og trer inn i språket, skulle man kanskje tro at vi la disse «objektene» bak oss, men i en viss forstand er det altså først da de oppstår *qua* objekter, som et overskudd eller et «biprodukt» av menneskedyrets forsøk på å bli et subjekt.⁸

En viktig årsak til dette er at forsøket på å bli et subjekt blant (eller *for*) andre subjekter innenfor den symbolske ordenen aldri kan lykkes fullt ut: Subjektet lar seg aldri helt «representere» av de signifikantene språket har å tilby oss; subjektet *er* derfor i en viss forstand det mislykkede forsøket på å bli et subjekt. Symboliseringen produserer en rest som gestalter de førspråklige objektenes zombie-lignende etterliv. Det ikke-lokaliserbare (uhyggelige) blikket er et av disse objektene; den fremmede/andre hallusinatoriske stemmen er et annet. Så svaret på spørsmålet om hvor denne objekt-stemmen kan lokaliseres, er at det kan den ikke. Den er «all over the place», umulig både å bli kvitt og å få tak på, nettopp fordi det er den som bærer de konkrete objektene vi begjærer, som deres objekt-årsak.

Med andre ord skyldes ikke fascinasjonen for stemmen utelukkende at den frembringes av et «organisk-mekanisk» instrument som lar den bølge frem og tilbake mellom meningsløs klang og artikulert mening. Fascinasjonen skyldes også at stemmen «henger igjen» som et overskytende element fra den tiden vi var omsluttet av stemmer vi umulig kunne skjønne betydningen av. «There's voices in the night, trying to be heard / I'm sitting here listening to every mind-polluting word», synger Dylan: Den vanligste fantasiversjonen av denne tapte objekt-stemmen er den «akusmatiske» stemmen – dvs. stemmen som ikke har noe identifiserbart tilholdssted, men som likevel appellerer til oss, interPELLerer oss fra en annen scene. Som den svenske poeten og psykoanalytikeren UKON skriver, er stemmen i én forstand bundet til tiden, den sier alltid «det er nå jeg taler», men i en annen forstand overskrider den også tiden, siden den ikke bare passerer fra taleorgan til hørselsorgan, men også gjennom våre fantasier og språklige erfaringer.⁹

Noen vil muligens innvende at dette er en nokså outrert utlegning av stemmen som omsluttet oss som førspråklige vesener, *infantes*. Kanskje blir vi i samme åndedrag minnet om Per Sivles udødelige «Den fyrste song eg høyra fekk»: Kan virkelig den umenneskelige objekt-stemmen føres tilbake til «mor sin song ved vogga»? Svar: Ja, i en viss forstand kan den det, men da med et par ikke uvesentlige kvalifiseringer.

For det første tilhører Sivle-sangen et ganske annet register enn den «reelle» stemmen, nemlig den nostalgisk-idylliserende, «imaginære» forestillingen om barnets førspråklige erfaring. Dette er en ikke uvanlig måte å dekke over den traumatiske erfaringen på – ved å redusere den til en fantasi om det fullkomment harmoniske. For det andre er det ikke nødvendigvis noen motsetning mellom lyst og traume – de har i det minste et ikke ubetydelig overlappende spektrum. Det eneste som er verre enn ikke å få sine dypeste/innerste ønsker oppfylt, sies det, er å få dem

oppfylt. Å komme altfor tett på den ur-fortrengte fantasien er alt annet enn behagelig, selv om angsten den utløser, også kan være forbundet med en overskridende form for lyst. Overført på Sivle-sangen: Dersom det avsluttende scenarioet, der det livstrette diktjeget hører morens sang stige opp av graven, hadde blitt en realitet, er det nærliggende å anta at effekten ville vært en ganske annen enn den «heilinga» dikteren drømmer om.¹⁰

4

Aristoteles omtalte diktningens musiske/klanglige kvalitet som *melos* – i motsetning til *opsis*, som angår det visuelle. Her lar vi oss ikke hefte ved at det i *Poetikken* først og fremst er snakk om tragediens scenebilde og musikalske akkompagnement. Derimot er det verdt å minne om at Northrop Frye nesten to og et halvt tusen år senere oversatte det aristoteliske *melos*-begrepet til moderne engelsk som *babble* – ja, rett og slett «babbel» – som diktningens lydlige substrat. «In babble, rhyme, assonance, alliteration, and puns develop out of sound-associations», skriver Frye i *Anatomy of Criticism* (1957). I den forbindelse snakker han også om «det rytmiske initiativet», det vil si det ikke-semantiske, assosiative anslaget som oppstår med utgangspunkt i en bestemt rytmisk figur eller en melodisk kadens. Slik ser Frye for seg at dette fenomenet fungerer i (kunstnerisk) praksis:

We can see from the revisions poets make that the rhythm is usually prior, either in inspiration or in importance or both, to the selection of words to fill it up. This phenomenon is not confined to poetry: in Beethoven's notebooks, too, we often see how he knows that he wants a cadence at a certain bar before he has worked out any melodic sequence to reach it. [...] The process is also reflected

in nursery rhymes, college yells, work songs, and the like, where rhythm is a physical pulsation close to the dance, and is often filled up with nonsense words.¹¹

I disse eksemplene er det rytmen og språkets klanglige kvaliteter som dominerer. Det vil si: De har vedvart hinsides det opprinnelige initiativet og tatt kontroll over det ferdige verket eller komposisjonen. Men det betyr ikke at det er den regelmessige, harmoniske eller velklingende musikken som ligger til grunn for lyrikkens *melos*. Tvert imot, sier Frye: Det er når vi finner skarpe aksenter, sammenpresset og dunkelt språk, lange tirader av konsonanter og lange, uhåndterlige flerstavelsesord, at vi har å gjøre med genuin *melos* – det vil si

poetry which shows an analogy to music, if not an actual influence from it. The musical diction is better fitted for the grotesque and horrible, or for invective and abuse. [...] It is irregular in metre (because of the syncopation against stress), leans heavily on enjambement, and employs a long cumulative rhythm sweeping the lines up into larger rhythmical units such as the paragraph.¹²

Dette Frye-sitatet kunne nesten leses som en beskrivelse av Bob Dylans sanglyriske profil. Selv om det finnes et betydelig antall Dylan-ballader som utfolder seg i relativt avmålte strofer, er det den plastiske, nærmest euforiske eller teatralisk aggressive, bjeffende, fraseringen som er hans fremste sanglyriske signatur – og som de «klassiske», kontrollerte balladene markerer en viss strategisk avstand til.

Det var nok denne uregjerlige driften som forårsaket de sterke reaksjonene da Dylan i 1964–65 forlot den alvorstunge protestviselyrikken. Den meningsbærende stemmen ble ofret til fordel for musikkens, eller i alle fall for sanglyrikkens, *melos*/babble.

Og da var det ikke først og fremst borgerskapets filistere, men den musiserende, motkulturelle venstresiden som reagerte. Men som Dylan sier i det legendariske *Playboy*-intervjuet fra 1966: «[A]nybody that's got a message is going to learn from experience that they can't put it into a song. I mean it's just not going to come out the same message.»¹³ Årsaken er ikke bare at det skjer noe med det intenderte budskapet når det artikuleres som språk, men også at den genuine sangens drift mot en viss «hellig meningsløshet» – som Dylan i samme intervju assosierer med de tradisjonelle balladene – undergraver det artikulerte budskapet.

Når Dylans *babble* får frie tøyler, oppstår det en særegen form for poetisk tenkning med språket som materiale, en lydlig assosiering på ordnivå. «Det rytmiske initiativet» avstedkommer ideer som vi ikke visste at vi hadde før vi utformet dem ved hjelp av ordene. I et intervju med John Elderfield gir Dylan en tankevekkende beskrivelse av hvordan «det rytmiske initiativet» virker inn på den poetiske skapelsesprosessen:

Writing songs, you are looking for rhymes that feel right – things that come to you even as you are singing. They come to you quick-like. Sometimes even in a scatological way. You don't have time to distill meanings or ideological fallout. You want to make sure that the feeling is there, but you can create feeling out of tone, texture, and phrasing, not only words. You want to make sure that there's camaraderie between the lyric and the rhythm. That just has to be, or you wouldn't have much of a song. All that profound meaning stuff – that comes later. And truthfully, that's for other people to experience. Believe me, the songwriter isn't thinking of any of those things.¹⁴

I sin mest «radikale» form blir sanglyrikken rett og slett musikk – messing, melisme, *chanting*, sanglyrisk babbel – som stopper

idet stemmen når grensen for det artikulerste, meningsfulle språket. Et historisk eksempel på denne varianten er madrigalen, altså vekselang der ordenes betydning drukner i spillet mellom de ulike stemmene. Lange madrigal-passasjer kunne være fylt med nonsensord, og hele samlinger kunne ha undertitler som «apt for voices or viols», hvilket indikerer at ord er overflødige: Det er den instrumentale vokalen som gjelder.

I den moderne populærmusikkens verden er dette fenomenet kjent som «dummy lyrics». Richard Middleton forklarer det slik: «A dummy lyric is a temporary lyric (often silly, even nonsensical) that allows you to outline a song's lyrical structure. It's not really a first draft of the song because you're not bothering with what the words 'say' yet, just with mapping out how the final lyric might be structured.»¹⁵

Gjennom hele sin karriere har Dylan beveget seg i dummy-lyrikkens grenseland. Periodevis har han oppholdt seg der permanent. «The Basement Tapes» fra 1967–68 – spilt inn på lavt budsjett og *con amore*, uten henblikk på noen albumutgivelse – er nok de som tydeligst har denne adressen påskrevet. Og da er det stemmen – Dylans stemme – som er det viktigste instrumentet. Den spiller ikke bare på det klangregisteret og den fraseringsvevnen sangeren har til sin rådighet, men også på den uunngåelige «meningspotensialiteten» som ligger i den menneskelige stemmen – og som fremstår som særlig iørefallende når den holdes tilbake, det vil si når den ikke «oppheves» i det ferdige verket, i sangen.¹⁶

5

Det er neppe noen fornærmelse å si at Dylans stemme ikke er spesielt vakker: Den yter motstand; den skrapet og skurrer, hoster og harker, gleser og knurrer. Joyce Carol Oates, som er omtrent

jevngammel med Dylan, beskriver den første opplevelsen av Dylans stemme på følgende vis: «When we first heard this raw, very young, and seemingly untrained voice, frankly nasal, as if sandpaper could sing, the effect was dramatic and electrifying.»¹⁷ Den engelske lyrikeren og jazzkritikeren Philip Larkin snakker om Dylans «cawing, derisive voice», og ifølge John Updike har Dylan «a voice you could scour a skillet with», altså en stemme du kan skure en steikepanne med.¹⁸ I et oppslag i *Time Magazine* i mai 1963 kunne man lese at Dylans stemme «sounds as if it were drifting over the walls of a tuberculosis sanitarium».¹⁹ Og så videre: Listen kunne gjøres omtrent så lang man vil ha den.

Dette skyldes nok både «fysiologisk» idiosynkrasi – *skjebne* – og kunstnerisk intensjon: «The sound of my own voice», sier Dylan i et intervju fra 1983: «I can't get used to it, never have gotten used to it. Makes you wanna hide.»²⁰ Stemmen er aldri helt subjektivert, kan det virke som; den bevares som et fremmedlegeme som har tatt bolig i oss, men som vi er prisgitt for å kunne «ytte» oss overhodet. Derfor er stemmen, som UKON skriver i *Röstautograferna*, nær forbundet med skam, en egenskap som blir ekstra påtagelig i forbindelse med offentlig fremføring av lyrikk, med eller uten sang. Stemmen utleverer oss på nådeløst vis til lytteren: «Dels läcker rösten en naken och skyddslös intimitet, dels säger den alltid mer än man vill, men den äger också kusliga [uhyggelige] egenskaper, den visar upp en sida av en själv som främmande. Vi kastar den ut ur oss, och plötsligt är vi utom oss.»²¹

Dylan er nok en artist som i større grad enn de fleste har bearbeidet sin egen stemme, formet den som et kunstig/kunstnerisk materiale slik at den fremstår som ulike aspekter av ham selv – eller av andre. På et tidlig tidspunkt *valgte* Dylan den upolerte, fremmedartede stemmen som emblem eller figur for sitt eget sangverk: «Ain't no voice but an ugly voice», skrev den unge

Dylan i liner-notene til Joan Baez' livealbum *Joan Baez in Concert, Part 2* (1963). Tidligere i samme tekst hadde han slått fast at

[t]he voice t' speak for me an' mine
 Is the hard filthy gutter sound
 For it's only this that I can touch
 An' the only beauty I can feel.

Slik ble Dylans egen stemme mottatt – som rusten, fremmed, uskjønn – av den første generasjonen lyttere, som hadde vent seg til de polerte folk-pop-stemmene til The Weavers og The Kingston Trio på 1950-tallet, og som hadde kronet sølvstrupen Joan Baez til folkemusikkens nye dronning. I en slik sammenheng fremsto Dylans stemme i enda større grad som et fremmedelement, en overleving fra et råere og mer arkaisk Amerika.

Flertallet av datidens lyttere var neppe klar over i hvor stor grad denne stemmen var kalkert over den gutturale vokalen fra gamle «steinkaker» (78-plater): stemmen til artister som Charley Patton, Big Joe Williams og en lang rekke andre hese blueslegender fra mellomkrigstiden, med Skip James' og Robert Johnsons falsett og Blind Willie McTells varme baryton som kontrasterende varianter. Den sanglyriske stemmen forholder seg altså ikke bare til sine egne, gitte fysiologiske muligheter og begrensninger – og til forløpernes ditto –, men også til den tekniske/historiske formidlingen av disse.

Blind Boy Grunt: På debutalbumet fra 1962 gryntet Dylan som en gammel *bluesman* fra sørstatene, men allerede i 1963 kunne han finne på å *croone* som en purung Bing Crosby. I 1965 og 1966 hylte et elektrisk spøkelse gjennom kjevene hans, men året etter hørtes han ut som et medium for de arkaiske skikkelsene fra «The old, weird America». I 1969 hadde Dylan lagt om stemmen til å bli nesten irriterende countrynasal; vinteren

1970 var den i tillegg (sannsynligvis ufrivillig) forkjølt. Og så videre: På *Time Out of Mind* (1997) introduserte Dylan den lett teatraliske og «siterende» stemmen han i ettertid har holdt seg med – og som etter manges syn nådde nye høyder på hans i skrivende stund siste album, *Rough and Rowdy Ways* (2020).

Slik legges det også til rette for en mer persona-basert «poetics of the voice», skriver Christophe Lebold: «In the progression of his artistic development, Dylan's fictional input is less and less invested in actual narratives within the songs and more and more in the construction of invented identities, which are small works of art in their own right.»²² Lebolds vurdering er fra 2006, året da Dylan ga ut *Modern Times*, men den har på ingen måte blitt mindre relevant siden den gang.

6

Det forekommer meg at Dylan på *Rough and Rowdy Ways* demonstrerer persona-stemmens potensialitet på en måte som trumfer hans tidligere album. I adskillig større grad enn det forrige, *Tempest* (2012), som særlig testet ut det shakespearske temperamentet – stormen og vreden – svinger *RRW* mellom det «jambisk» fandenivoldske og det lyriske grenselandet mellom elegi og idyll. De fleste, for ikke å si alle, disse registrene har vært testet ut på tidligere Dylan-album, men denne gangen er det som om de blir gjort til albumets konsept. Godt og vel brorparten av sangene er strukturert rundt sangjegets stemme og maske(r).

Betegnende nok kan åpningssporet, «I Contain Multitudes», med sine mange referanser og masker, leses som et slags manifest eller program for denne persona-poetikken. Sangtittelen taler sitt eget, whitmanske språk – dog med en ikke ubetydelig *twist*. Hos Walt Whitman, som Dylan selvsagt «siterer», er diktjeget

et slags emblem for den amerikanske, demokratiske ånden – et kollektivt, folkelig individ, kvinnelig så vel som mannlig.²³ Jorge Luis Borges har bemerket at denne dikteren, eller «poetiske figuren», som ikke nødvendigvis har så mange fellestrekk med sin opphavsmann, er Whitmans viktigste verk. «Mannen Walt Whitman var redaktør for *Brooklyn Eagle* og leste seg til sine grunnleggende ideer hos Emerson, Hegel og Volney», skriver Borges: Dikteren Whitman utledet dem derimot «fra sin nære forbindelse med Amerika, illustrert med imaginære opplevelser i New Orleans' alkover og på Georgias slagmarker. En forfalsket hendelse kan være sann i en mer fundamental forstand».²⁴

Likeledes kunne man hevde at masken står i sentrum av Dylans verk. Dylans sangjeg befinner seg riktignok et annet sted enn Whitmans, om ikke i en annen tid. Horisonten er både åpnere og mer begrenset: Referanserammen er ikke lenger bare amerikansk, men inneholder også en rekke henvisninger til den gamle verden, samtidig som den er mye tettere knyttet til sangjgets «private» interesser. «Got a tell-tale heart like Mr. Poe», synger han i andre strofe, med en allusjon til Edgar Allan Poes adskillig mindre oppløftende «dark romanticism». Og selv om Dylan ofte assosieres med den store whitmanske tradisjonen – «Some people they tell me / I got the blood of the land in my voice» – har han utvilsomt mer enn en rem av den «poe-esque» huden.²⁵ Slik beskriver Dylan, i et intervju på CBS-programmet *60 Minutes* fra 2006, følelsen av å bli forvekslet med en visjonær profet: «It was like being in an Edgar Allan Poe story. You're just not that person everybody else think you are, although they call you that all the time.» Det er også verdt å minne om Poes forkjærlighet for outrerte fortellerfigurer, som han plasserte i den fiktive Folioklubben, der de leste sine fortellinger høyt for hverandre. Som hos Dylan har persona-effekten et klart parodisk anstrøk.

I «I Contain Multitudes» stiller Dylan opp et utvalg maskar fra sitt nåværende og tidligere sanglyriske repertoar. Den første broen er symptomatisk for sangens metapoetiske tone og tendens:

I'm just like Anne Frank – like Indiana Jones
 And them British bad boys the Rolling Stones
 I go right to the edge – I go right to the end
 I go right where all things lost – are made good again

Det første som slår oss, er spennet mellom de tre referansene i den første kupletten. I det hele tatt er det vanskelig å forestille seg en skikkelse som er «just like» Anne Frank, Indiana Jones og The Rolling Stones. Vi får riktignok en slags forklaring når det i neste linje antydes at det er snakk om en radikalitet eller kompromissløshet – å følge sitt indre kompass, koste hva det koste vil – uten at det nødvendigvis får brikkene til å falle på plass. Den konkluderende linjen («I go right where all things lost are made good again»), som hefter broen på det påfølgende verset, gjør bare sammenstillingen enda mer gåtefull: Er det virkelig mulig å se for seg at disse figurene har bidratt til en allmenn forløsning eller forsoning?

Legg til at Dylan her synger med tilnærmet *deadpan*-røst, noe som kunne tenkes å motvirke det teatraliske scenarioet som manes frem. Men effekten er snarere den motsatte, og den forsterkes av fornemmelsen av en tilbakeholdt inderlighet. Dermed antydes et slags maskefall – sangeren betrakter myriaden av skikkelser han har gestaltet i løpet av sin karriere – i en modus som mest av alt minner om komediens, der skuespillerens eget ansikt, som Hegel antyder, blir den siste, «subjektive» masken. Slik balanserer Dylan, idet han svinger tryllestaven over en av sine siste forestillinger, mellom det sublime og det komiske, mellom den store sangen og den lille forstillingen.

Det er neppe tilfeldig at albumets to påfølgende sanger kan skilte med noen av de mest outrerte sangjegerne i hele Dylan-katalogen. I «False Prophet» skrur Dylan opp både tempo og volum, og stemmen hamres til for å matche den falske profeten som betyr at han bare vet det han vet, og har sagt det han har sagt. En profet er per definisjon en som fremsier eller «synger ut» sitt budskap. Etymologisk minner ordet om *per-sonare*: *Pro-* og *per-* betyr henholdsvis frem og gjennom, mens det latinske *sonare*, å lyde eller klinge, har sitt motsvar i det greske *φᾶναι*, en partisippform av *φαίμι*, som betyr «å si» eller «ytte». Den falske profeten skulle med andre ord være den perfekte masken for sangeren som fra begynnelsen av ga uttrykk for at han ikke ville være profet. «I know I ain't no prophet / An' I ain't no prophet's son. / I'm just a long time a-comin' / An' I'll be a long time gone», sang den unge Dylan på den halvglemte «Long Time Gone» (1963). «I ain't no false prophet – I'm nobody's bride», synger han nesten 60 år senere, før han avrunder: «Can't remember when I was born and I forgot when I died.» I mellomtiden hadde Dylan, både frivillig og ufrivillig, gestaltet mang en profetskikkelse – «the voice of his generation», forkynneren av Kristi gjenkomst og så videre – og blitt anklaget av pave Benedikt XVI for å være en profet av det tvilsomme slaget. Lar det seg gjøre å lese denne sangen som en refleksjon over «profet-personaen» og dens affinitet til sanglyrikerens virke?

Den falske profeten i sangen med samme navn fremstår som en tidløs skikkelse, nærmest som en arketype. Han har unektelig noe diabolisk over seg. Verden har gått av hengslene, og han var der da det skjedde. Muligens var han selv en medvirkende årsak til «syndefallet» – slik er det i alle fall mulig å lese siste linje av første strofe: «I opened my heart to the world and the world came in.» I andre strofe introduseres vi for to av sangjegets veivisere i underverdenen, som vel enten tilsvarer den nye virkeligheten,

preget av «anger, bitterness, and doubt», eller en forsoffen vei ut av den. Splittelsen er i alle fall et faktum – og sangjeget med djevlemasken er den som gestalter den gjennom sangen.

«Djevel» og «diabolsk» er begge avledet av *diabolos*, som i en viss forstand er det motsatte av det *symbolske*: Mens συν-βάλλειν er å føre eller kaste sammen, det vil si å forene, vil δια-βάλλειν si å kaste over, på tvers, eller fra hverandre, altså å splitte. Ordet er i utgangspunktet en oversettelse av det hebraiske *satan*, en motstander eller anklager, her forstått som en som «kaster» beskyldninger mot andre. Begge betydningene skulle passe godt til den som ytrer strofer som denne:

Hello stranger – Hello and goodbye
 You rule the land but so do I
 You lusty old mule – you got a poisoned brain
 I'll marry you to a ball and chain.

Den konfronterende tonen holdes ved like sangen igjennom, supplert av pralende så vel som forføreriske partier, som om sangjeget samler på kardinalsynder. Like påfallende er den gjentatte insisteringen på at han ikke er den falske profeten tittelen omtaler ham som, noe som vel best lar seg forklare som en «denegasjon», en benektelse som bekrefter det som avsverges. Åpningen av tredje strofe bør nok forstås på samme vis. «I'm the enemy of treason, the enemy of strife» betyr det motsatte av det som sies: Sangjeget er ikke en fiende, men derimot inkarnasjonen av svik og splid. Han er også falsk nok til å benekte at han er den eller det han er.

Kamouflasje og forstilling er det stoffet sangjeget er laget av: «What are you lookin' at? There's nothing to see / Just a cool breeze that's encircling me», heter det i strofe fem. Og i strofe sju: «You don't know me darlin' – you never would guess / I'm nothing like my ghostly appearance would suggest.» Men hvem

er det egentlig han henvender seg til? Hvem er det han kamouflerer og forstiller seg for? Erling Aadland har lenge hevdet at duet i Dylans sanglyrikk i økende grad refererer til hans eget publikum, altså til oss lyttere.²⁶ Dersom vi godtar at jeget er en maske for Dylan-personaen qua ufrivillig profet, er det kanskje ikke urimelig å anta at duet nettopp er det segmentet eller den versjonen av lytterne som har ikledd ham den uønskede profetmasken?

7

I «My Own Version of You» er sangjeget en postmoderne Prometeus – en fremsynt eller «frem-tenkende» (προ-μηθεύς) pendant til den falske profeten (προ-φήτης) – som bokstavelig talt vil skape seg sin egen versjon av «oss». Og det gjør han ved å samle organer fra likhus og klostre, lære seg sanskrit og arabisk, hente blod fra en kaktus og krutt fra is – vi får også en rekke andre kvasiokkulte anvisninger – for så å vente på at et lynnedslag skal «jump start my creation to life». Etter de innledende anekdotiske sekvensene skjærer de ekspanderende strofene ut i filosofiske, historiske, infernalske og mytologiske baner – «way back before England or America were made» – på jakt etter stadig nye ingredienser til den monstrøse versjonen av «oss». Slik kunne vi tenke oss at skapningen som manes frem, er den ideelle lytteren til Dylans eget sangverk: en skikkelse som virkelig svarer til stemmen og masken vi har avstedkommet.

Sangjeget i «Crossing the Rubicon», vi tiltales i tilgrensende himmelstrøk, er en notorisk grenseoverskridende skikkelse som insisterer på å ta farvel med oss for godt, enten på Cæsar-maner, eller på mer aparte måter, med følgende hilsen: «I'll cut you up with a crooked knife, / Lord, and I'll miss you when you're gone.» «Black Rider» kunne på sin side vært en motstrofe til «False

Prophet»: Den svarte ridderen, som her er sangens du, har flere likhetstrekk med forteller-personaen fra «False Prophet». Ifølge tabulatur-orakelet Eyolf Østrem er dette Dylans mest komplekse sang noensinne.²⁷ Det er harmoniutviklingen som bærer sangen, og som gjør at den kan fremføres så seigt og sakte at det virker som om sangjeget virkelig må anstrenge seg for i det hele tatt å komme av flekken – noe som understreker hvor uendelig trett han er av den svartkledde plageånden som aldri lar ham få fred.

Spoler vi tilbake til «My Own Version of You», der vi slapp albumkronologien til fordel for tematiske og vokale ekkovirkninger, ser vi at den etterfølges av «I Made Up My Mind to Give Myself to You». Kontrasten i forholdet mellom de to sangenes jeg- og du-skikkelser kunne knapt vært større. Som tittelen røper, er det snakk om en kjærlighetserklæring, og den fremføres til temaet fra «Belle nuit, ô nuit d'amour», også kjent som «Barcarolle», fra Offenbachs *Contes d'Hoffmann* (1881). Årsakene til det kan nok være flere, men én av dem, og ganske sikkert ikke den minst tungtveiende, er at melodien var på repertoaret til orkesteret som spilte om bord på Titanic, og at den med stor sannsynlighet ble fremført ulykkesnatten. Den hadde da også en fremtredende plass på lydsporet til James Camerons film *Titanic* (1997), som Dylan har flere nikk til på tittelsporet fra sitt forrige «originalalbum», *Tempest*. Det er derfor nærliggende å assosiere sangens referanser til den skjebnesvangre seilassen, slik at tittelens og omkvedets kjærlighetserklæring avstemmes mot det nær forestående forliset.

Enkelte kritikere har imidlertid lansert en lesning i tråd med Erling Aadlands nevnte hypotese, som passer prefekt i vår sammenheng. Slik knytter for eksempel Mick Gold den første broens geografiske enumeratio, «I'm giving myself to you, I am / From Salt Lake City to Birmingham / From East L.A. to San Antone / I don't think I could bear to live my life alone», til Dylans «determination to treat the whole world as his stage», det vil

si til *The Never Ending Tour*, som i skrivende stund har mutert til *'Rough and Rowdy Ways' World Wide Tour 2021–2024*: «In concert Dylan seems to take minimal notice of his audience. Here we are all included.»²⁸ Chris Willman sier det på sin side slik: «Dylan would seemingly be the last artist to ever tempt hokum with anything as blatant as a love letter to fans, but this, however cloaked, could be it.»²⁹

Uavhengig av om vi aksepterer en slik tolkning eller ikke, er det neppe noen tvil om at Dylan et godt stykke på vei er prisgitt sitt publikum – i den forstand at han er avhengig av at det finnes lyttere og tilskuere der ute som ikke bare bryr seg om de enkelte, «autonome» sangdiktene, men også om masken, stemmen og den foranderlige «sceniske» rammen for fremføringen av dem. Ikke slik å forstå at han qua kunstner kalkulerer og foregriper en bestemt reaksjon. Men som scene- og plateartist kan han ikke unngå å «gi seg selv» til publikum i et spill med skiftende masker og stemmer, slik publikum i sin tur ikke kan unngå å gjøre seg ideer og forestillinger om hvordan disse forholder seg både til hverandre – synkront så vel som diakront – og til Dylan som «biofaktisk» person.

«Dylans» sterkt ambivalente forhold til duet bør sees i lys av denne «negative» dialektikken. Det betyr ikke at enhver forekomst av et du i en Dylan-sang nødvendigvis må identifiseres med lytteren, men at denne forbindelsen utgjør et viktig tematisk nettverk i sangverket. Duet opptrer i utallige varianter, artikulert eller underforstått i apostrofer av alle slag, som for eksempel i den lange henvendelsen til Mr. Wolfman Jack i «Murder Most Foul», med oppfordring om å spille en lang liste sanger eller artister som kan kaste lys over situasjonen i USA etter mordet på Kennedy. Et «du» kan også være et kamuflert «jeg», eller et mer allment (gnomisk) «man», som i refrenget på den elegisk-idylliske «Key West (Philosopher Pirate)»:

Key West is the place to be
 If you're lookin' for immortality
 Stay on the road – follow the highway sign
 Key West is fine and fair
 If you lost your mind, you'll find it there
 Key West is on the horizon line.

Her er det likevel fullt mulig å tenke seg at sangjeget vil inkludere lytteren i sin egen opplevelse av den eteriske, kreative tidløsheten «[d]own at the bottom – way down in Key West».

8

Som Christophe Lebold minner om i den tidligere siterte «A Face like a Mask and a Voice that Croaks», inngår «the lyrical identities» som Dylan konstruerer i sangene, ikke bare i et spill med publikum, men også i en kontinuerlig dialektikk med hans egen «public persona».³⁰ Her kan Dylan bekrefte, benekte, redigere, retusjere, parodierte eller også «dekonstruere» de bildene og forestillingene av og om ham selv som verserer i offentligheten så vel som i mer private rom – samtidig som han kan teste ut lyriske bekjennelser med ulike masker og stemmer. I så måte kunne vi tenke oss at albumets «odd one out», «Mother of Muses», ikke bare er preget av Dylans grundige omgang med Frank Sinatra & Co. i årene 2015–2019; sangen har også en adskillig mer antikvert dâm, som tar oss helt tilbake til 1700-tallets musikk og estetikk. Én mulighet er å oppfatte sangen som Dylans – sindige, forsinkede – respons på tildelingen av nobelprisen. Ikke bare gir det mening å lese den i forlengelse av hans respons på tildelingen i form av takketale og Nobel-forelesning: Ryktene forteller også at Dylan, da han omsider fikk den overrakt sommeren 2017, viste

særlig interesse for musen og poeten som er avbildet på baksiden av Nobel-medaljen. Og i «Mother of Muses» høres Dylan ut som en amerikansk etterkommer av Bellman, filtrert gjennom like deler Emerson og Poe, idet han dveler både ved musenes mor, Mnemosyne, som riktignok aldri nevnes ved navn, og med hennes datter, Kalliope.

I en viss forstand er «Mother of Muses» mer litterær enn «musisk». Strofene er strengt metriske, med nøye avmålte verselinjer uten det minste tilløp til enjambement. Vi kunne tenke oss at denne «nyklassisistiske», kvasi-hedenske romansen er Dylans sanglyriske refleksjon over hvilket ansikt – og hvilken stemme – han skal motta nobelprisen med. Hører han i det hele tatt hjemme på parnasset? «Mother of Muses» gir ikke noe endelig svar på spørsmålet, men sangjeget ser seg omkring og liker tydeligvis det han ser («I'm falling in love with Calliope / She don't belong to anybody, why not give her to me?»). Han prøver også ut noen av de klassiske, heroiske formene og verdiene når han synger – eller ber musene synge – om modige menn og deres våpen, på episk maner. Og den falske profetmasken legges øyensynlig til side: Sangjeget gjør sitt ytterste for å «bli» en helstøpt skald. «Forge my identity from the inside out / You know what I'm talking about», synger Dylan i nest siste strofe, og helt til slutt forsikrer han: «I'm travelin' light and I'm slow coming home.»

Dylans prosopopeia-kunst er også en søken etter det sanne ansiktet, slik de ulike persona-stemmene inngår i en søken etter den «egne» stemmen. «Å lete etter stemmen i språket – det er det som kalles tenkning», skal Giorgio Agamben ha sagt.³¹ Stemmen er, i likhet med ansiktet, med andre ord ikke gitt; den må finnes. Og i og gjennom letingen drives sangeren ikke bare i retning av den stemmen han søker, det er denne prosessen som skaper den stemmen som til slutt, og med tilbakevirkende kraft,

blir den sanne. Likeledes er masken, personaen, noe langt mer enn en skjerm han kan skjule seg bak. «Wearing a mask can [...] be a strange thing», skriver Slavoj Žižek: «[S]ometimes, more often than we tend to believe, there is more truth in the mask than in what we assume to be our 'real self'.»³² Utsagnet er mindre paradoksalt enn det ved første øyekast kan virke. Dylan var selv fra tidlig av fascinert av forkledninger, masker og karneval – også som en måte å utfordre og utforske egen identitet og stimulere egen kreativitet på. Ved hjelp av masken kan andre, men ikke nødvendigvis mindre sanne, sider ved oss selv få komme til orde. Siden vi vet at det bare er et spill, eller «bare» kunst, dikt og forstilling, kan det da være lettere å fremvise eller fremsi «sannheten om oss selv» enn når vi er iført den sosiale personaen som er «signifikanten» for vår sosiale bestemmelse.

Samtidig forandres både maske og stemme irreversibelt og ubønnhørlig livet igjennom. Kunstneren vet å utnytte også det negative potensialet i riftene og sprekken, som bærer vitnesbyrd om jegets endelige avmakt i møte med det som er. «Dylan's more recent broken voice enables him to present a worldview at the sonic surface of the songs», skrev Christophe Lebold i 2006: «[T]his voice carries us across the landscape of a broken, fallen world.»³³ Også dette er en vurdering som er blitt mer treffende med årene. Fra det opprevne åndelige katastrofelandskapet på *Time Out of Mind* og frem til det gotisk-groteske maskespillet på *Rough and Rowdy Ways* formidler Dylans sprukne stemme på sonisk vis det samme budskapet som ordene han synger. Og på idyllisk-elegiske numre som «I've Made Up My Mind» og «Mother of Muses» tilfører den sprukne stemmen drømmen om en musisk forsoning en tiltrengt dose dissonans – en «ironisk» rift i det kosmiske mønsteret av rytme, klang og poetiske bilder som den sunge lyrikken vever.

Noter

- 1 «Interview with Ron Rosenbaum, *Playboy*», i Jonathan Cott: *Bob Dylan: The Essential Interviews* (Simon & Schuster, 2017), s. 241.
- 2 Se Stian Grøgaard: «Hjem er den store flommen», i *Agora* 1–2 (2007), s. III.
- 3 Lebold, Christophe: «A Face like a Mask and a Voice that Croaks: An Integrated Poetics of Bob Dylan's Voice, Personae, and Lyrics», *Oral Tradition* 22 (1) 2007, s. 57–58.
- 4 Se Gisle Selnes: «De gamles avantgarde? Radikalismens faser i Dylans sangverk – med særlig henblikk på hans *Spätstil*», i Bjarne Markussen og Gisle Selnes (red.): *Den radikale Bob Dylan* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2022).
- 5 Se for eksempel *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt—Endlichkeit—Einsamkeit*. Gesamtausgabe, Band 29/30 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975).
- 6 Dolar, Mladen: *A Voice and Nothing More* (The MIT Press, 2006), s. 31.
- 7 Se Slavoj Žižek: *The Indivisible Remainder: An Essay on Schelling and Related Matters* (Verso, 1996), s. 147 ff.
- 8 Mathemet «a» (*objet petit a*, objekt lille a) er den formelle notasjonen for denne «reelle» størrelsen.
- 9 Nilsson, Ulf Karl Olov: *Röstaufograferna* (Nordstedts, 2019), s. 20.
- 10 «[O]g når eg sliten trøytnar av / i strid mot alt som veilar, / eg høyrer stilt frå mor si grav / den song, som allting heilar.» Norman Bates i Hitchcocks *Psycho* (1960) viste seg særdeles lydhør for denne «andre», udødelige morsstemmen.
- 11 Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton University Press, 1957), s. 274.
- 12 Frye, *Anatomy of Criticism*, s. 256–257.
- 13 <http://www.interferenza.com/bcs/interw/66-jan.htm> (lest 15.8.2022).
- 14 <http://bobdylan.com/news/bob-dylan-conversation-john-elder-field/> (lest 14.11.2015).
- 15 Middleton, Richard: «Dummy Lyrics & Phonetic Songwriting», *Victory Review*, March 2001.
- 16 Se Gisle Selnes: *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan* (Vidarforlaget, 2016), særlig kapittel 8: «Dylans dummylyrikk».

- 17 Hedin, Benjamin (red.): *Studio A: The Bob Dylan Reader* (W. Norton & Company, 2004), s. 259.
- 18 Larkin, Philip: *All What Jazz* (Faber and Faber, 1985), s. 151; John Updike: *Concerts at Castle Hill, H.H., John Updike's Middle Initial, Reviews Local Music in Ipswich, Massachusetts from 1961 to 1965* (Lord John Press, 1993), s. 39–40.
- 19 «Folk Singers: Let Us Now Praise Little Men», i *Time Magazine*, mai 1963.
- 20 Keller, Martin: «Religion, Politics, a New Record: What's Up With Bob Dylan?», i *Chicago Tribune* 11.9.1983.
- 21 UKON, *Röstantograferna*, s. 38.
- 22 Lebold, «A Face like a Mask and a Voice that Croaks», s. 65.
- 23 Whitman, Walt: *Leaves of Grass* (David McKay, Publisher, 1891–92), s. 9.
- 24 Borges, Jorge Luis: «Nota sobre Walt Whitman», i *Obras completas* (Emecé, 1974), s. 252.
- 25 Se for eksempel Kaja Schjerven Mollerin: «På St. James' hotell», *Agora* 1–2 (2007) med tanke på den whitmanske fortolkningen. For den alternative «poe-esque» tolkningen, se Gisle Selnes: *Den store sangen*, særlig innledningskapitlet «Dylan – den andre stemmen», s. 27–28 og kapittel 6: «Den ytterste kimmingen: Dylans visjoner», s. 191–198.
- 26 Aadland, Erling: «Dylan og kjærligheten», i Pål Ketil Botvar et al. (red.): *Bob Dylan: Mannen, myten og musikken* (Dreyer, 2011).
- 27 Østrem, Eyolf: «Black Rider – Dylan's Most Complex Song Ever», *Things Twice* 6.8.2020. <https://oestrem.com/thingstwic/2020/08/black-rider-dylans-most-complex-song-ever/>
- 28 Gold, Mick: «A Voice Without Restraint. Singing Rough and Rowdy Ways», i Gary Browning og Constantine Sandis (red.): *Dylan at 80. It Used to Go Like That, and Now It Goes Like This* (Imprint Academic, 2021), s. 104.
- 29 Willman, Chris: «Bob Dylan's 'Rough and Rowdy Ways': Album Review», *Variety* 16.8.2020; <https://variety.com/2020/music/news/bob-dylan-album-review-rough-rowdy-ways-1234637608/>
- 30 Lebold, «A Face like a Mask and a Voice that Croaks», s. 66.
- 31 Se Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, s. 11.
- 32 Žižek, Slavoj: *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism* (Verso, 2012), s. 516.
- 33 Lebold: «A Face like a Mask and a Voice that Croaks», s. 65.

Litteratur

- Aristoteles. *Aristotelis Ars poetica*. Edición trilingüe por Valentín García Yerba. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- Borges, Jorge Luis. Nota sobre Walt Whitman. I *Obras completas*, Emecé, 1974.
- Carson, Anne. «The Gender of Sound», i *Glass, Irony, and God*. New York: New Directions, 1995.
- Cott, Jonathan. *Bob Dylan: The Essential Interviews*. New York: Simon & Schuster, 2017.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. The MIT Press, 2006.
- Dylan, Bob. Ed Bradley Interview, 60 Minutes, BBC, 6. desember 2004, <https://www.youtube.com/watch?v=hOasod-fFK8>.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press, 1957.
- Gold, Mick: A Voice Without Restraint. Singing Rough and Rowdy Ways. I Gary Browning og Constantine Sandis (red.): *Dylan at 80. It Used to Go Like That, and Now It Goes Like This*, Imprint Academic, 2021.
- Grøgaard, Stian. Hjem er den store flommen. *Agora* 1–2 2007.
- Hedin, Benjamin (red.). *Studio A: The Bob Dylan Reader*. W. W. Norton & Company, 2004.
- Heidegger, Martin. *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt—Endlichkeit—Einsamkeit*. Gesamtausgabe, Band 29/30. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975.
- Keller, Martin: Religion, Politics, a New Record: What's Up With Bob Dylan?. *Chicago Tribune* 11.9.1983.
- Larkin, Philip: *All What Jazz*. London: Faber and Faber, 1985.
- Lebold, Christophe: A Face like a Mask and a Voice that Croaks: An Integrated Poetics of Bob Dylan's Voice, Personae, and Lyrics. *Oral Tradition* 22 (1) 2007.
- Middleton, Richard: Dummy Lyrics & Phonetic Songwriting. *Victory Review*, mars 2001.
- Mollerin, Kaja Schjerven. På St. James' hotel. *Agora* 1–2 2007.
- Reik, Theodor. *Ritual: Psychoanalytic Studies*. New York: Farrar, Straus, 1946.
- Selnes, Gisle. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Vidarforlaget, 2016.
- Selnes, Gisle. De gamles avantgarde? Radikalismens faser i Dylans

- sangverk – med særlig henblikk på hans *Spätstil*. I Bjarne Markusen og Gisle Selnes (red.): *Den radikale Bob Dylan*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2022.
- UKON (Ulf Karl Olov Nilsson). *Röstaufograferna*. Nordstedts, 2019.
- Updike, John. *Concerts at Castle Hill, H.H., John Updike's Middle Initial, Reviews Local Music in Ipswich, Massachusetts from 1961 to 1965*. Lord John Press, 1993.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. David McKay, Publisher, 1891–92.
- Willman, Chris. Bob Dylan's 'Rough and Rowdy Ways': Album Review. *Variety* 16.8.2020; <https://variety.com/2020/music/news/bob-dylan-album-review-rough-rowdy-ways-1234637608/>
- Žižek, Slavoj. *The Indivisible Remainder: An Essay on Schelling and Related Matters*. Verso, 1996.
- Žižek, Slavoj. *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. Verso, 2012.
- Østrem, Eyolf. Black Rider – Dylan's Most Complex Song Ever. *Things Twice* 6.8.2020. <https://oestrem.com/thingstwicetwice/2020/08/black-rider-dylans-most-complex-song-ever/>
- Aadland, Erling. Dylan og kjærligheten. I Pål Ketil Botvar et al. (red.): *Bob Dylan: Mannen, myten og musikken* Oslo: Dreyer, 2011.

Henvender sanglyrikk seg til lesere og lyttere?

Erling Aadland

Problemet jeg skal diskutere, er dette: *Omfattes leseren og lytteren av sanglyriske henvendelser?* Hvis ja, hvordan inkluderes også leser og lytter når sanglyrikken henvender seg til et du? Lyrikk henvender seg ofte til et du, og henvendelsene er av mange slag. Du-et som diktet eller sangen er rettet til, kan ha både mangfoldige betydninger og gjelde ulike størrelser, alt fra faktiske personer (som i leilighetsdikt) via tematiske figurer til personifikasjoner av abstrakte forhold. I tilfelle det siste taler vi om *apostrofer*, henvendelser til døde, ikke-eksisterende eller fraværende størrelser.

Eksempler på apostrofiske henvendelser

Et par eksempler på slike: Når Olaf Bull skriver: «Til dig, du kjæreste, kun dig» i første vers av åpningsdiktet «Til dig» i debutboken *Digte* (1909), så tenker vi nok først at du-et er en reell kjæreste eller en tematisk kjærestefigur. Men når de neste versene fortsetter med «min deilige vaar, min ungdom, / mit følge

på somrens vei –», skjønner vi at du-et er en personifikasjon av ungdomstiden. Og dette inntrykket holder seg gjennom diktet, parallelt med at ungdomstiden befolkes av en figur med feminine trekk, noe som kan leses som en allegori for den arketypiske forestillingen om *livets vår*.

Apostrofisk er også åpningen av Arne Garborgs diktsyklus *Haugtussa* (1895): «Til deg, du hei og bleike myr / med bukkeblad, / der hegre stig og heilo flyr, / eg gjev mitt kvad.» Her levendegjøres (prosopopeia) og menneskeliggjøres (antropomorfisme) Jærlandskapet. Det fremstilles som om det kan høre og ta imot diktets tiltale og hyllest.

Det er klart nok for alle at leseren *ikke* omfattes av slike henvendelser, verken på betydningsplan eller på meningsnivå, som referent for tiltalen.

Henvendelser i andre sjangrer

Selv om henvendelser er vanligere i lyrikk enn i andre sjangrer, er de naturligvis å finne også andre steder, ikke minst i brevsjangeren med dens både faktiske og fiktive adressater, likeledes i essayets fordobling av det resonnerende jeget til et av og til eksplisitt, oftest implisitt, du – som også synes å omfatte leser-duet. Likevel er ikke slike henvendelser til leseren *faktiske*, men ideale. Det er ikke en bestemt faktisk leser essayet retter seg mot, men leserne som potensielle med-tenkere av dets ideer og tankebevegelser.

Eposet er berømt for sine påkallelser av musene, og også i romanen fins det lignende du-henvendelser, ikke bare på det diegetiske plan, men også på narrasjonens plan. Dette er tydeligst i brevromaner, men forekommer også i andre sjangrer. Walter Scotts roman *Rob Røy* (1817) åpner f.eks. slik: «Du har spurt meg, kjære venn, om jeg ikke vil berette litt om det mer rolige og

behagelige liv som Forsynet har velsignet meg med nå på slutten, samtidig som du vil vite litt om de farer og vanskeligheter som fulgte meg i mitt livsløps begynnelse» (Oslo: De unges forlag, 1965, s. 5). Leseren er naturligvis *ikke* inkludert i slike episke henvendelser.

Hva med faktiske henvendelser? Hvordan arter de seg?

Faktiske henvendelser

Faktisitet er et enkelt fenomen som er vanskelig å avgrense. Vi gjenkjenner det imidlertid uten videre, for vi lever faktisk, noe vi for eksempel kjenner igjen når vi våkner fra søvn og kjenner at vi våkner til faktisk liv. Samtidig erfarer vi at faktisiteten svinner hen ettersom tiden går, og faktisitetens kortere eller litt lengre varighet kan ikke fastsettes eksakt.

Faktiske henvendelser forekommer i utallige hverdagssituasjoner, f.eks.: «Mine damer og herrer.» I formelle og halvformelle sammenhenger har slike henvendelser oftest bare et rituert preg, men i mer familiære sammenhenger er de også bokstavelig ment: «Kjære konfirmant!» I slike tilfeller er den respektive adressaten naturligvis omfattet av henvendelsen. Faktisk referanse er det selvsagt enda mer av i reportasjens språk, f.eks. i direkte kommentert idrett o.l. Men i slike kommentarer blir ikke tilskuerne eller tilhørerne tiltalt i noen særlig grad, det er vanligere at reportere apostroferer idrettsutøvere «Nå knekker du svensken, Petter!»

Dersom slike henvendelser opptrer i skrift, er de ikke lenger faktiske, og deres spor av faktisitet er i siste instans referanse til situasjonen for skriftets tilblivelse. Det faktiske ved referansene vil snart fortape seg og forsvinne som utviskede spor av faktisitet.

Budene som eksempel

Hva med henvendelser av den typen vi finner i påbud og forbud? Når et skilt sier «Adgang forbudt», oppfatter vi at det gjelder alle som støter på skiltet, også analfabeter, men ikke skilteier eller dem skilteier har gitt adgang, og som nettopp skal skjermes for andre.

Hva med budene? Når første bud sier: «Du skal ikke ha andre guder enn meg» (2 Mos 20,3), er det israelittene, som vandret ut av Egypt og til Kanaan, som er den direkte adressaten. Budet er en henvendelse til Guds utvalgte folk, ikke bare i samtiden, men for all fremtid, for Herren har sluttet en pakt med Israel. Den nye pakten i og med Jesus Kristus utvidet adressaten til i prinsippet å gjelde hver eneste person på kloden. Slik ser det ut fra budets side, hvordan ser det ut fra vår kant? Vi vil vel si at den enkelte er omfattet av budets «du» i den grad han er troende, det vil si at de vantro *ikke* er omfattet av denne henvendelsen.

Antagelsen om koherens i diktets «jeg» og «du»

For å komme nærmere lesernes og lytternes plass i diktets henvendelse, skal jeg gå via det betydningsmangfoldet du-et i et dikt eller en sang har. Jeg skal gjøre det via noen henvisninger til Bob Dylans sangverk. Men først skal jeg utfordre en antagelse, en fordom, som preger det meste som fins av lyrikkforståelse.

I de fleste dikt og sanger antar vi – kanskje med rette, kanskje ikke – at diktjeget viser til *samme størrelse i alle diktets deler*. Det samme gjør vi med du-et, og akkurat på dette punkt gjør det ikke noe til eller fra om angjeldende størrelser er menneskelige, allegoriske personifikasjoner eller transcendent vesener.

Hvor har vi denne antagelsen fra? Svaret på dette spørsmålet, som utfordrer det gammelhermeneutiske synet på lesning som interpretasjon og eksegese, synes åpenbart: Vi henter antagelsen om at diktets jeg og du er koherente størrelser, fra tanken om at språk også kan fungere som kommunikasjon. Men vi kan ikke ha kommunikasjon som mønster og målestokk når vi skal forstå lyrikk. For det vil innebære en utilstrekkelig forståelse for hva et kunstverk er, og en kunstforståelse som vil være ute av stand til å forklare det faktum at det overhodet fins lyrikk. Dessuten oppnås vellykket kommunikasjon som regel mye mer effektivt gjennom andre verbale og ikke-verbale midler.

Så vi må se etter en dypereleggende grunn til vår antagelse. Kanskje vi avleder ideen om koherensen i sangens «jeg» og «du» fra den mer substansielle tanken om at kunstverket er noe unikt og singulært, en tanke som med sin hegelianske tyngde synes å ha overlevd også i samtidens fragmenterte og kontekstforherliggende forskning.

Men denne tanken – kunstverket som en unik, sanselig og partikulær størrelse – kan ikke i og for seg sies å *kreve* at diktets jeg og du er koherente. Disse størrelsens koherens blir ikke påkalt av noe annet enn interpretasjonens fordringer om mest mulig fullstendig eksegese. Kanskje er det på tide å oppgi disse kravene og heller oppfatte lesning som *tillatelse* til lesning, og gi opp den overflatiske jakten på fullt utbygde fortolkninger. For overhodet å kunne forstå må vi bekjempe den feilaktige troen på at fullstendig forståelse er mulig.

«Ballad of a Thin Man»

Jeg skal ta et eksempel. Den gåtefulle Dylan-sangen «Ballad of a Thin Man» (1965) er en ballade, men en utypisk sådan. Den forteller en slags historie, men ikke i tredje person – sangen er

adressert til et du. I strofene er ikke du-et navngitt, men i refrenget kalles du-et «mister Jones». Det er imidlertid ikke nødvendigvis slik at hele sangen er henvendt til Jones, kanskje bare refrenget. Dette er urovekkende sett fra interpretasjonens synspunkt, men det gir lesningen nye muligheter. Den generelle og allegoriske meningen i refrenget (Jones forstått som en vanlig mann, som enhver, som en av oss) kan med fordel ses som en kontrast til de mer partikulære, skremmende og forvirrende erfaringene til strofenes mer personaliserte «du».

Kanskje strofenes du best forstås som Dylan selv, ikke som privatmann, men som et kreativt sinn som kjemper med sin fantasi. Å oppfatte det på denne måten gir lesningen nye muligheter også mht. sangens truende og apokalyptiske karakter, og gjør det mulig delvis å oppfatte sangens du som Kristus Himself – i Hans andre ankomst.

Noe tilsvarende gjelder «Tangled Up in Blue» (1975), en sang med en lang historie med pronomen-utskiftninger. Ifølge det offisielle diktoppsettet er det en ballade i første person, men historien er verken lineær eller sammenhengende. Den er snarere sirkulær, og den skildrer scener og personer som ikke nødvendigvis henger sammen. Derfor kan sangens du vanskelig oppfattes som en koherent størrelse. Mye av det samme gjelder andre sanger fra samme periode, f.eks. «Idiot Wind» (1975), som er tett forbundet med andre oppbrudds- og skilsmisssanger fra midten av 1970-tallet. Sangens adressat er åpenbart en figurasjon av sangerens kone, men dette utgangspunktet blir fort endret, og du-et gjennomgår både en metonymisk utvidelse, slik at det synes å omfatte hele det amerikanske 1970-tallssamfunnet, og en metaforisk (og allegorisk) fordypning, der det handler om åndskamp (strofe 4).

Du-ets betydningsrikdom

Vi har altså to hovedproblemer knyttet til du-et. Først den grammatiske referanse mellom pronomen og nomen, som vi nettopp har omtalt: Viser pronomenet i en sang til ett og samme nomen, en og samme størrelse, i alle sangens deler, eller ikke? Det andre hovedproblemet er du-ets semantikk: Hvilket eller hvilke nomener viser pronomenet til? Er du-et en reell størrelse, som i en faktisk dialog, et leilighetsdikt eller en biofaktisk ytring, eller er det en fiktiv eller ikke-eksisterende størrelse? Er tiltalen til du-et reell, invokativ eller apostrofisk?

På engelsk kommer i tillegg at «you» betyr både «du» og «deg», og dessuten «dere». Oftest vil andre grammatiske midler i sammenhengen avgjøre om vi står overfor entall eller flertall, men kanskje ikke alltid. Denne homonymien på engelsk, altså at «du», «deg» og «dere» uttrykkes likelydende, er noe av bakgrunnen for at «you» i mange Dylan-sanger kan eller må leses allegorisk. Selv om du-et tilsynelatende betegner en enkeltperson, så utvides betydningen ofte til å gjelde grupper, masser, publikum o.l.

«Positively 4th Street»

Et eksempel på at «you» betyr både du – singulært – og dere – som kollektiv og gruppe – er «Positively 4th Street» (1965), som åpner slik: «You got a lotta nerve / To say you are my friend / When I was down / You just stood there grinning.» Grammatisk er det tale om entall, og derfor vil vi i en umiddelbar lesning forstå du-et som en venn eller kjæreste som har sveket sangjeget (og ikke nødvendigvis sangeren eller sangskriveren, selv om det også kan være tilfelle), og som nå får høre det. En bestemt venn,

tenker vi kanskje først, en faktisk person sangskriveren kjente, og som kan ha kjent igjen seg selv i sangens ord.

Når et språkverk skriver eller sier «du», er du-et enten plassert i en her-og-nå-situasjon, eller det *illuderes* noe slikt. Men henvendelsens eventuelle faktisitet vil fort svinne hen, og snart vil denne «vennen» oppfattes mer generelt, som alt fra en tematisk kamerat- eller kjærestefigur til en personifisering av større grupper. I tilfelle det siste leser vi *allegorisk*, og det er vanlig å oppfatte du-et i «Positively 4th Street» nettopp slik, som folkesangbevegelsen (i Greenwich Village) og videre: som hele den liberale protest- og borgerrettsbevegelsen og hele den amerikanske venstresiden. Men hvorfor stoppe der? Kanskje du-et er alt det et jeg kan ville rette sitt raseri mot og skylde på når noe går det imot, eller innbilles å gå det imot?

Det bør tilføyes at alle disse du-ene som utgjør kollektivet «dere», fremstår som hver og en av dette «dere», og da har vi en kombinasjon av entall og flertall. Rettere sagt: Vi har en situasjon der retorikk overstyrer grammatikk, for kollektivet som sangen henvender seg til, tiltales som en singulær metonymi heller enn som en partikulær person. Det er denne retorikken som skaper grunnlaget for du-ets allegoriske betydninger og meninger, slik jeg nettopp skisserte dem.

Lignende eksempler

Lignende eksempler finner vi mange steder hos Dylan, f.eks. i «Rainy Day Women # 12 & 35» (1966), hvor du-et er kollektivisert og synes å bety «alle og enhver». Vi kommer alle til å bli steinet, liksom martyrene – altså en annen allegori; og likeledes i «Gotta Serve Somebody» (1979) hvor det heter: «You're gonna have to serve somebody, / Well, it may be the devil or it may be the Lord / But you're gonna have to serve somebody.» Også her betyr du-et hvem som helst av oss alle, altså «du» i en svært

generell forstand, som «man» eller «en». Det samme gjelder de aller fleste sangene fra gospelrock-perioden.

Derimot er «you» i «Masters of War» (1963) et mindre gruppekollektiv: «Come you masters of war / You that build all the guns / You that build the death planes / You that build the big bombs / [...]» Men også her, hvor «you» så klart viser til krigsindustrien, til det Eisenhower kalte det militær-industrielle kompleks, blir kollektivet individualisert mot slutten. Til slutt heter det nemlig: «And I hope that you die / And your death'll come soon / I will follow your casket / In the pale afternoon / And I'll watch while you're lowered / Down to your deathbed / And I'll stand o'er your grave / 'Til I'm sure that you're dead.» Her har vi grammatisk entall, men *retorisk har vi samme singulære metonymi* som i «Positively 4th Street».

Samme struktur i kjærlighetssanger

Dette er også den vanligste retoriske forskyvning i Dylans kjærlighetssanger. I disse sangene kan utgangspunktet meget vel være biografisk, men kjæresten som sangene henvender seg til, og som ofte ikke er så høyt elsket lenger, får en mer generell og også allegorisk betydning. I mange tilfeller får du-et også en oversanselig betydning, både av religiøs art og relatert til musiske inspirasjonskilder. I sanger med metalyrisk betydning kan en slik fordobling av adressaten ikke overses.

Et eksempel på en slik utvidelse fra triviell kjærlighet til noe annet og mer er den lykkelige «If Not for You» (1970), som synes å handle om ubetinget kjærlighet. Sangjeget takker du-et for alt: Var det ikke for deg, ville jeg ikke engang finne døren eller se golvet, og jeg ville ligge søvnløs om nettene; var det ikke for deg, ville dagene vært onde og vanskelige. Dette er vanlige

overdrivelser i kjærlighetssanger av enkel og triviallitterær art. Men når vi kommer til sluttstrofen og hører: «If not for you / Winter would have no spring / Couldn't hear the robin sing / I just wouldn't have a clue / Anyway it wouldn't ring true / If not for you», sprenges kanskje rammen for eksalterte kjærlighetserklæringer, og vi oppfatter kanskje du-et ikke bare som en kjæreste, men like snart som selve Storemannen, Skaperen som sørger for at vinter følges av vår, og åpenbart ikke bare i meteorologisk forstand.

Et mangetydig jeg medfører et mangetydig du

Jegets mangetydighet er oftest relatert til du-et som en mulig ikke-koherent størrelse, og dette fører i sin tur naturligvis til et mangetydig du. Er sangjeget mer eller mindre kongruent med sangeren og sangskriveren, biografisk eller psykologisk? Er sangjeget en eller flere masker (personer) som dikteren skjuler sitt ukjente ansikt bak? Eller er sangjeget en helt annen størrelse, svært forskjellig fra sangeren og sangdikt-forfatteren?

Det siste kan være tilfelle i «Make You Feel My Love» (1997). Sangen er hyppig covret, bl.a. av Adele, og også på norsk: «Fordi eg elsker deg» med Ingebjørg Bratland, oversatt av Bjarte Hjelmland. I en umiddelbar lesning fremstår sangen som en søtladen kjærlighetssang, der en mann elsker en kvinne, eller en kvinne en mann, og der denne personen har behov for å synge det ut. Egentlig en merkelig ting å gjøre, med mindre vi forstår kvinne og mann som tematiske kjærestefigurer. Sangens direkte allusjon (i strofe 5) til tittelen på den kjente bluegrassangen «Highway of Regret» (1958) av The Stanley Brothers, en sang Dylan også låner verselinjer fra i «Ain't Talkin'» (2006), kan sies å underbygge den umiddelbare lesningen.

En umiddelbar lesning er ikke nødvendigvis en dårlig lesning, men den vil ofte kunne være reduktiv, og ser vi nærmere på en del av hyperbolene i diktet, ser vi kanskje at det er grunn til å komplettere den umiddelbare lesning. I strofe 2 heter det: «I could hold you for a million years / To make you feel my love», og i strofe 6: «Go to the ends of the earth for you / To make you feel my love». Også Hjelmeland har fått med noe av dette. På norsk heter det i strofe 1: «då vil eg kalle deg i tusen år». Sangen leses nemlig like godt, i alle fall bokstavelig, som Herrens uttrykk for sin kjærlighet til mennesket.

Du-et som jeg

Vi må nevne nok et betydnings- og meningsaspekt ved du-et. Du betyr selsagt også jeg, som på norsk – når vi f.eks. sier: «Du får som fortjent», eller som det heter hos Dylan: «You won't get anything you don't deserve» («Born in Time», 1990). Et slikt «du» har betydningen «man» (inkludert jeg) – vi, dvs. hver og en av oss, får de politikerne vi fortjener.

Du-et fremstår altså ofte også som selvet, og sangene er dermed også selvhenvendelser. Typisk i så måte er de nokså mange Dylan-sangene fra midten av 1960-tallet som leker med androgynne positurer og seksuelle rollebytter. Sanger som f.eks. «It's All Over Now, Baby Blue» (1965) og «Like a Rolling Stone» (1965) er kanskje like mye selvhenvendelser som henvendelser til andre.

Du-et som leser- og tilhørerhenvendelse

La dette være nok om du-ets betydningsmangfold. La oss nå tenke over at du-et også kan oppfattes som leser- eller lytterhenvendelse. I så fall står vi overfor en *ny* faktisitet, for det finnes bare *faktiske*

lesere og lyttere, som er eller har vært i sin faktisitet når de har lest eller lyttet.

Vil ikke en slik muntlig leser- eller lytterhenvendelse ha en faktisitet som skriftlige leserhenvendelser oftest mangler? Kanskje, men samtidig vet vi at faktisiteten svinner fort hen og neppe overlever lytte- eller konserterfaringens umiddelbare her-og-nå, og den kan derfor ikke være avgjørende for sangens betydning. Ikke? Nei, for neste kveld står artisten på en annen scene i en annen by og synger samme eller lignende ord, og faktisiteten trer igjen i kraft. Den er der, men har forflyttet seg. Eller?

Det er gjennomgående at du-et i Dylans kjærlighetssanger er mangetydig og har en splittet mening: Du-et er både kjæreste-du og publikums-du. Når han skjeller ut ekskjærester eller taler ømt til et du, er det kanskje like mye publikum han skjeller ut eller taler ømt til. I tillegg kan det sanginterne du-et altså være både kjæreste-du, muse og transcendent religiøse figurer.

«Positively 4th Street» igjen

Jeg tar igjen frem «Positively 4th Street» og siterer de to sluttstrofene: «I wish that for just one time / You could stand inside my shoes / And just for that one moment / I could be you // Yes, I wish that for just one time / You could stand inside my shoes / You'd know what a drag it is / To see you.» I den grad tilhøreren tiltales her, må vi vel medgi at tilhøreren rett og slett hånes? Men slikt er ikke uvanlig hos Dylan – han var ikke den han er om han ikke var i stand til å skjelle ut sitt publikum. Han er ingen gitarkamerat.

Så vil noen si at det som først og fremst skjer i en slik sammenheng, er publikums *identifikasjon* med sangeren, eller rettere sagt: med sangjeget slik det ytrer seg gjennom sangeren. Det har

mye for seg å tenke slik, for sluttstrofene utsier jo nettopp en slik identifikasjon gjennom personinversjoner, metonymisk uttrykt med skobytte. Men selv om det skulle være identifikasjon, som er en uomgjengelig og kanskje for lite påaktet faktor i all lesning, kan vi ikke se bort fra det bokstavelige faktum at lytteren som «du» utskjelles.

Vi står overfor noe dobbelt her: lytterens identifikasjon med sangjeget og sangens utskjelling av den samme lytter. Og begge deler skjer i lyttingens eller konserterfaringens faktisitet. Men hva slags faktisitet er det? Sangjeget er en teoretisk størrelse og kan aldri være i faktisitet, det kan bare sangeren, som den faktiske personens maske. Lytteren, derimot, er alltid faktisk til stede, også i sin imaginære identifikasjon med sangjeget. For det hører til vår faktisitet at vi også kan leve imaginært.

Sangeren (og ikke sangjeget) er der i sin faktisitet, og tilhører en i sin. Så faktisiteten er der, men hvordan? Den ene kvelden i Oslo Spektrum står Dylan-kjenneren Amund Børdahl foran scenen og tiltales i sin faktisitet, neste kveld står kanskje Dylan-forskeren Heinrich Detering foran scenen i Gelsenkirchen og tiltales i *sin*. Begge kan imaginært identifisere seg med sangjeget, og de kan ta på seg sangjegets sko og ville skjelle ut *sine* fiender på samme vis som sangjeget gjør. Begge kan naturligvis også føle seg truffet av utskjellingen.

Men det er utenkelig at sangeren (og enda mindre sangjeget) har Børdahl eller Detering i tankene når han anroper publikum i dets faktisitet. Vi skjønner at dette er *falsk faktisitet*, for en faktisitet som forflytter seg fra den ene til den andre, fra den ene til den andre kveldens publikum, er ikke ekte; den er en *allegorisk faktisitet*, et uttrykk som i seg selv er et *oksymoron*. Men språket har slike muligheter, og grunnen til dette oksymorone – at faktisiteten trer inn, men likevel forflytter seg – er å finne i det omtalte du-aspektet, at det også omfatter jeget. Det er

selvsamtalen, enten den er imaginær eller faktisk, som betinger denne falske, allegoriske faktisiteten.

*

Det er således grunn til å konkludere med at leseren og lytteren omfattes av sanglyrikkens henvendelse på to måter: Lytteren kan imaginært identifisere seg med sangjeget, men er også som lytter eller del av publikum gjenstand for den sanglyriske henvendelsen, enten denne er vennlig eller hatefull. Men samtidig er det blitt klart at dette siste er en falsk faktisitet, en forflyttende eller allegorisk faktisitet. Den er altså like imaginær som identifikasjonen med sangjeget. *Leseren og lytteren er altså omfattet av invokasjonen på betydningsplanet, men ikke på meningsnivået.*

Alle de andre fasettene av du-et, dets mange betydninger og ulike meninger, blir ikke anfektet av dette skillet som gjelder hvordan leseren og lytteren omfattes av den lyriske henvendelsen. For alt det andre, alt som hører *til* språkverket, har ingen faktisitet. Den eneste faktisitet språkverk har, er deres tilblivelse – og det ved tilblivelsen som er referent for alle du-ets mange betydninger og ulike meningsretninger, er skriverens *selvsamtale*.

Alt dette peker i retning av at kunst egentlig ikke kommuniserer faktisk med oss. Alt den gjør, er å inkludere oss i en imaginær eller falsk faktisitet som gir oss rikelig anledning til å bli berørt både positivt og negativt – positivt ved at vi skaffer oss ord til å skjelle ut eller tale ømt til andre, negativt ved at vi må finne oss i å bli hånet, hetset og hatefullt angrepet. Det har vi dypest sett kanskje mer godt av enn vi liker å tro, for det handler om kunstens og vår frihet til å gjøre og si det som skal til for å holde ut dette livet.

Den musikalsk-poetiske analysen

En samling metodologiske verktøy
til bruk i studiet av sanglyrikk

Trond Haugen

Da Gotthold Ephraim Lessing forsøkte å definere poesiens og malerkunstens estetiske egenart i essayet *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* fra 1766, var det blant annet ved hjelp av kategoriene tid og rom. Etter å ha lest og kommentert en rekke ulike kunstverk, blant andre statuen som ga studien tittelen *Laokoon*, kom Lessing fram til den konklusjonen som er blitt stående som hans vesentligste estetiske tese i dette verket: «Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.»¹ Malerkunstens eget område er rommet. Poesiens område er *tiden*.

Med tanke på Diderots og d'Alemberts påstand om at tiden er musikkens sjel i artikkelen «Temps, f. m. *en Musique*» fra *l'Encyclopédie* – «Le temps est l'ame de la musique» – kan vi spørre oss om ikke også Lessing ville ha gitt musikken en privilegert

plass innenfor de temporale kunstartene.² Selv om Lessing opprinnelig hadde planer om å undersøke forholdet mellom poesi og musikk også, fikk han aldri fullført denne studien. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* er og forblir en torso. I Lessings etterlatte papirer finnes det allikevel utkast til refleksjoner over problemstillingen.

I fragment nummer 27 fra «Paralipomena» diskuterer Lessing nettopp likhetene og forskjellene mellom musikken og poesien: Men hvorfor forskjellige regler [for musikken og poesiens tegn], når tegnene deres åpenbart inngår i en så intim forbindelse? Det kommer av at selv om tegnene deres virker innenfor den samme tidsrekkefølgen, så er målestokken for tid i de to kunstartenes tegn ikke den samme. De enkelte tonene i musikken er ikke tegn, de betyr ingenting og uttrykker ingenting; musikkens tegn er heller toner som følger hverandre, som vekker lidenskaper, og som kan bety noe. Ordenes vilkårlige tegn, derimot, betyr noe i seg selv, og én enkelt lyd som vilkårlig tegn vil kunne uttrykke like mye som det musikken bare ville kunne få oss til å føle gjennom en lang rekke av toner.³

Selv om både poesien og musikken opererer innenfor det samme området – tidens område –, så skiller Lessing mellom dem når det gjelder måten de betyr på. Kanskje kan man si det slik: Dersom musikkens sjel er tid, så er poesiens sjel tid kledd i språk, en særegen form for språktid.

Lessings refleksjoner minner oss om at både musikkvitenskapelige analyser av vokalmusikk og litteraturvitenskapelige analyser av sanglyrikk krever at man leser med både øyne og ører, og at slike analyser skiller seg like vesentlig fra analyser av poesi, som de skiller seg fra analyser av musikk. Uttrykkets tverrestetiske egenart fordrer med andre ord adekvate lese-måter eller metoder.⁴

Den litteraturvitenskapelige utviklingen av metoder for å analysere musikalsk poesi krever konkrete møter med kunstverk fra ulike historiske perioder. Bare gjennom eksperimentelle studier av

forskjellige former for musikalsk-poetisk betydningsproduksjon kan vi etablere en verktøykasse for forståelsen av sanglyrikkens egenart. Arbeidet krever også at vi stiller helt grunnleggende spørsmål til de unike kunstverkene som består av både tekst og toner: Hvordan virker musikk og poesi sammen? Hvordan skal vi forstå denne merkelige relasjonen? Hvordan kan musikkens toner (som ifølge Lessing ikke betyr noe i seg selv) endre betydningen av poesiens tegn (som uansett hvor vilkårlige de måtte være, betyr noe i seg selv)? Og vil ikke en analyse av den ene av søsterkunstene uvegerlig true analysen av den andre med enten språklig interferens av det musikalske uttrykket eller musikalsk kontaminasjon av det poetiske?

Det er ingen tvil om at musikalsk poesi (eller vokalmusikk) byr på sine helt egne teoretiske utfordringer.⁵ Samtidig er det knapt noen av disse utfordringene som ikke lar seg løse dersom man anlegger et pragmatisk perspektiv. Den gjensidige forstyrrelsen i musikalsk-poetiske uttrykk vil ikke være vesentlig annerledes enn rimets og enjambementets innvirkning på meningsinnholdet i et dikt, eller ulike framførings- og innspillings innvirkning på en musikalsk komposisjon. Selv om det er forskjeller mellom hvordan poesi og musikk berører, forskyver, forhandler og reforhandler hverandre, er det kanskje ikke mulig å gjøre systematisk rede for disse forskjellene på et teoretisk plan. Den musikalsk-poetiske analysen vil snarere være en særegen kritisk-eksperimentell praksis som forsøker å gjøre rede for det musikalsk-poetiske uttrykkets estetiske kompleksitet, med den spekulative risikoen det er å si litt for mye eller litt for lite.

Resultatene vil være avhengig av leserens relative skolering innenfor de ulike kunststartene, men også av hennes åpenhet for samspillet mellom dem. Som i all annen fortolkning er imidlertid denne risikoen alt og ingenting; det handler først og fremst om å prøve ut nye måter å åpne kunstverket på, igjen og igjen, som ennå ikke er gjort, og som dermed sørger for å holde kunstverket levende.

Forsøket på å etablere et bedre kritisk metodologisk apparat for å forstå den musikalske poesien bør kanskje først og fremst handle om drømmen om å kunne forklare *hva* det er som kjennetegner de musikalsk-poetiske verkene som virker så tett sammenvevd at de på 1700-tallet fikk den første sekretæren i Svenska Akademien, Johan Henric Kellgren, til å utbryte følgende om forholdet mellom tekst og musikk i Carl Michael Bellmans *Fredmans epistlar* (1790):

Säkert känner man ännu ej mer än til hälften dessa Poemers värde, om man blott känner dem som Poemer. Aldrig ännu voro Skaldekonst och Tonkonst mera systerligt förenta. Det är icke Vers, som äro gjorde til denna Musikk; icke Musikk, som är satt til dessa Vers: de hafva så iklädt sig hvarsandras behag, så sammansmält til *En* Skönhet, at man föga kan se hvilken mäst skulle sakna den andra för sin fullkomlighet: Verserne, at rätt fattas; eller Musiken, at rätt höras.⁶

Musikalsk-poetisk proveniens og kontrafaktur

Det sier seg selv at musikk og poesi kan inngå i en lang rekke ulike forhandlinger med hensyn til betydning og på ulike nivåer av detaljering og konkresjon. På et overordnet nivå, som verken fordrer litteratur- eller musikkvitenskapelig spesialkunnskap, kan vi undersøke det musikalsk-poetiske verkets proveniens, dvs. dets opprinnelse eller avstamning.

I et samlebind med 81 dansk-norske og 25 tyske visetrykk kjent som *Peder Rafns visebok* finnes det ei dommedagsviser med tittelen *En gantske trøstelig Aandelig Sang oc Vise Om den yderste Dag/ oc om de Vdualdis Glæde/ etc.*⁷ Visa er utgitt i København i 1624. Teksten til denne visa handler primært om den gleden som tilhører

Guds utvalgte på selve dommens dag, det vil si gleden over å være blant de utvalgte som mottar Guds nåde og kommer til himmelen.

I motsetning til mange andre dommedagsviser fra denne tiden er denne visa overraskende lite dystre. Av tekstens 31 strofer er det bare to som skildrer den forferdelige pinen som venter dem som ender i helvete. Resten av teksten er fylt av glede og gir uttrykk for den troendes tillit til den kommende lykken på dommens dag. Til nådens bryllupsfest skal de utvalgte smykkes med silke og gull og himmelske gaver, og det skal dekkles med den deiligste mat, og drikke fra livets kilde. Også musikken og strengeleken skrives inn i den himmelske nådens evige fest. Dermed sørger forfatteren for at sanglyrikken får en egen plass i himmelen:

Der skal mand høre klinge/
 Den rætte Strengleeg/
 Et Hierte der aff maa springe/
 Aff *Musica* glæde sig/
 Guds Engle deylige siunger/
 Oc alle Guds Helgen med/
 Met skøne Himmelske Tunger/
 Prise Gud i Euighed.

Den poetiske jubelen over de utvalgtes kommende lykke er nesten grenseløs i denne visa. Det er en jubel som strekker seg mot og foregriper frelsens framtid. Bekreftelsen av en lykke som ennå ikke er, og som strengt tatt befinner seg utenfor tiden, setter de temporale kategoriene på spill. Nådens bryllupsfest vil finne sted i en tid etter tiden, en tid som opphever tiden, og som teologisk er betinget av at evighetens Gud lot seg føde *inn* i tiden. Innlemmelsen av den musikalske poesien – det vil si de to kunstartene som ifølge Lessing har tiden som sitt område – i nådens bryllupsfest etter tiden framstår plutselig som en poetisk signatur

som krever analytisk oppmerksomhet. Hvem er det som kan ha skrevet en slik tillitsfullt jublende tekst om dommedag og sikret den musikalske poesien en rolle på festen?

På tittelbladet til *En gantske trøstelig Aandelig Sang oc Vise Om den yderste Dag* kan man lese at den skal synges til en bestemt tone eller melodi: «Oc siungis med den Thone: Hertzlich thut mich erfrewen/ die liebe Sommer zeit/ etc.» Den lille melodiangivelsen på tysk viser seg å være et kikkhull inn mot en bred europeisk kulturhistorisk horisont. Vi finner relativt raskt ut at den tyske teksten som melodiangivelsen viser til, er ei geistlig vise skrevet av Johann Walter, publisert første gang i den lille utgivelsen *Ein schöner Geistlicher vñ Christlicher Berckreyen* utgitt av Georg Rhaus etterfølgere i 1552. Den dansk-norske teksten i *Peder Rafns visebok* er en oversettelse av Walters tekst.⁸ Allerede her har melodiangivelsens proveniens utvidet vår forståelse av denne visa.

I Walters *Ein schöner Geistlicher vñ Christlicher Berckreyen* ble den tyske teksten utgitt med noter satt ut i to stemmer (*discantus* og *tenor*). Og ikke bare med én melodi. Det lille trykket inneholdt både en nykomponert melodi skrevet av Walter selv, og en eldre melodi med tittelen «Die alte Melodey». Den gamle melodien var allerede kjent fra ei eldre verdslig sommervise med ukjent opphav, «Herzlich thut mich erfrewen», og var noen år tidligere blitt satt ut i noter i Georg Rhaus *Bicinia gallica, latina et germanica*, utgitt i Wittenberg i 1545.⁹ Walters tekst var med andre ord en religiøs parodi på ei verdslig vise, eller det vi kaller en geistlig kontrafaktur.¹⁰

Selv om Johann Walter på denne tiden hadde etablert seg som en av de mest betydningsfulle musikalske bidragsyterne til den lutherske kirkemusikken – i oktober 1524 bodde han tre uker hos Martin Luther for å hjelpe ham med å legge den gamle kirkemusikken til rette for den lutherske gudstjenesten – var det ikke hans komposisjon, men den gamle melodien som festet seg til teksten hans.¹¹

Slik ser tenorstemmen til den gamle melodien ut i Walters notasjon til *Ein schöner Geistlicher vñ Christlicher Berckreyen*:



Det er trolig denne melodien toneangivelsen i *Peder Rafns visebok* refererer til. Den er satt i en barytonnøkkel i 1500-tallets karakteristiske mensuralnotasjon uten taktskiller. Det er ei relativt enkel vise i C-dur, som kan deles i to hovedsegmenter som består av henholdsvis to og tre fraser. Hver linje avsluttes med en karakteristisk musikalsk kustode som indikerer første tone på neste linje. Melodien er preget av fraser der lyse, løpende oppganger i minima-noter (tilsvarende moderne firedeler) ender i semibrevis-noter (tilsvarende moderne halvnoder) og kontrasterende fraser som varierer rytmen

i tydelige synkoper. Hver frase avsluttes i tydelige koronaer (tilsvarende dagens fermater), som forsterker melodiens dvelende preg.

Som nevnt var denne melodien opprinnelig knyttet til ei verdslig vise om gleden over at sommeren kommer («Hertzlich thut mich erfrewen / die fröhlich Sommer zeit»). I den verdslige originalen kan man blant annet lese glade verslinjer om hvordan lerka svinger seg høyt i sky med sine lyse triller («Die lerch tut sich erswingen / mit ihrem hellen schall»). Walters protestantiske kontrafaktur forvandler denne verdslige jublende forsommergledden til en glad, tillitsfull forventning om Guds nåde på dommens dag.

Det er på dette punktet visas proveniens og kontrafaktur får musikalsk-poetisk betydning. For hva skjer egentlig med den protestantiske evighetsforventningen i Walters tekst når den låner melodi fra ei vise som handler om gleden over at sommeren kommer? Med andre ord: Hvordan virker visas musikalske proveniens på vår forståelse av *En gantske trøstelig Aandelig Sang oc Vise Om den yderste Dag*?

For det første aksentuerer proveniensens de paradoksale, ja nesten umulige temporale kategoriene som teksten allerede har satt på spill; den evige fryden, hinsides tiden, skal komme slik sommeren kommer. Sammenlikningen mellom den verdslige melodians årstidsforventning og den religiøse forventningen til nådens evige fryd minner oss også om det som skiller dem fra hverandre. Sommeren er en årstid som vender tilbake. Som rituell gjentakelse har denne gleden noe betryggende ved seg, den er knyttet til livets kretsløp, til sommerens fruktbarhet, varme og lys. Dommens dag er radikalt annerledes; den finner sted én eneste gang. Visas musikalsk-poetiske sammenføyning av sommerens tilbakekomst og dommedagens enestående hendelse synes å insistere på at dommens dag er like trøsterik som sommergleddens fortrolige gjentakelse, som om overgangen fra det dennesidige til det hinsidige utelukkende dreide seg om en

forandring i årstidene. Den appellerer til den troendes fortrolige tillit til at livet etter livet skal bli en evig sommer:

Denne Fryd skal euig bliffue/
 Oc aldrig meere forgaa/
 Meget større end nogen kand scriffue/
 Eller nogen vdsige maa.

Samtidig truer proveniensen med å drive det musikalsk-poetiske budskapet over i sin egen motsetning. Er det noe vi vet, så er det at den siste dagen *aldri* kommer til å vende tilbake slik sommeren gjør det. Den troendes jublende tillit svever dermed over en fryktinngytende avgrunn av endetid, tidløshet og tomhet.

Poenget med en slik utlegning av musikalsk-poetisk proveniens og kontrafaktur er å demonstrere hvilke åpenbare ressurser de er i analysen av musikalsk poesi. For studiet av to av Danmark-Norges viktigste poeter på 1600-tallet vil proveniens og kontrafaktur være helt avgjørende for en adekvat forståelse av verkene deres. Når Jon Haarberg helt kort kommenterer den enkelte melodiangivelse i den historisk-kritiske utgaven av Peter Dass' *Katekismesanger. D. Mort: Luthers Lille Catechismus, Forfatted I bequemme Sange, under føyelige Melodier*, inviterer han leserne av dette verket til å lete videre i det fascinerende melodistoffet. Når Kristen Valkner velger å *ikke* ta med Dorothe Engelbrets datters egne tonesettinger i *Sielens Sang-Offet* i Norsk språk- og litteraturselskaps tekstkritiske utgave av boka i *Samlede skrifter Dorothe Engelbrets datter*, gjør han det ditto vanskeligere for leserne å studere hennes unike verk på verkets egne, opprinnelige musikalsk-poetiske premisser.

Johann Sebastian Bachs kantater og motetter bygger ofte på den kjente geistlige og verdslige visetradisjonen fra 1500- og 1600-tallet, i likhet med de fleste eldre flygeblader, gateviser og skillingstrykk i hele Europa. Det rike reservoaret av melodier som

sirkulerte i den felleseuropeiske kulturen, og som ble nedtegnet og trykket i håndskrifter og bøker fra trykkekunstens modige læreår i Tyskland, Nederland eller Danmark-Norge, endrer vår oppfatning av både musikk- og litteraturhistorien. Ikke minst fordi de skulle vise seg å sette sitt preg på de fleste europeiske nasjonenes litteratur- og musikkliv i nærmere 400 år.

Musikalsk-poetiske satser, strukturer, fraser og progresjoner

Med en gang vi kjenner til ei vises musikalsk-poetiske helhet, kan vi analysere samspillet mellom tekst og musikk på en mer inngående måte. For en leser med litteraturvitenskapelig bakgrunn vil ofte analysen av musikken by på de største faglige utfordringene. Musikkvitenskapen har utviklet en rekke verktøy i den musikalske analysen, for eksempel ulike strukturelle analyser av satsen (segmentanalyse eller linjeføringsanalyse), harmoniske analyser (funksjonsanalyse og trinnanalyse) samt analyser av rytme og artikulasjon.¹² Den kan også inspirere leserne av sanglyrikk med mer og mindre komplekse analyser av vokalmusikk. Det sier seg selv at disse ulike musikkvitenskapelige metodene og analyseverktøyene stiller ulike krav til leserens kompetanse, og at de færreste besitter tilstrekkelige faglige kvalifikasjoner innenfor litteraturvitenskap og musikkvitenskap til å yte både teksten og musikken rettferdighet. Men som det heter i ordtakene: Nød lærer naken kvinne å spinne. Og med en pragmatisk aksept av egne begrensninger er det ingen tvil om at man i den musikalsk-poetiske analysen vil ha stort utbytte av å gjøre rede for aspekter ved den musikalske satsens struktur, harmoni og rytme. I det følgende forsøker jeg nettopp å la musikken og poesien belyse hverandre i en enkel segmentanalyse av Carl Michael Bellmans epistel «N:o 81. Til Grälmakar Löfberg i Sterbhuset vid Danto

bommen, diktad vid Grafven. Dedicerad til Doctor BLAD» fra det musikalsk-poetiske storverket *Fredmans epistlar* (1790).

I en apokryf anekdote fra slutten av 1700-tallet heter det at den kongelige kapellmesteren og komponisten Joseph Martin Kraus ropte ut følgende replikk da han hørte Bellman framføre denne epistelen: «Detta F är värdt en dukat!»¹³ Det som vakte begeistring hos Kraus, var én enkelt tone, en f i epistelens sjette (og sekstende) takt. Og selv om anekdoten ikke lar seg verifisere, får den oss til å lure på hvorfor Kraus likte akkurat denne tonen så godt. Kanskje har det noe med visas musikalsk-poetiske komposisjon å gjøre? La oss derfor se nærmere på andantinoen

103

Andantino Märk hur vår kuggamärklovitz, mon freres in om et

mörker sig Nu - tar. När Guld och Sjuvar i Skafveln den tar,

Byt till grus och klu - tar, Vin kar Charan från sin

brustin de älf, och tre gånger den De - graf vä ren self,

När du din drufra ej kry - ster. Därf - re No vitz kom

hjelp mig och välf Gräffna of - ver vår Sy - ster.

epistel 81, slik den så ut da den ble satt i noter på det kongelige privilegerte notetrykkeriet i Stockholm i 1790.

En rask segmentanalyse av epistel 81 viser at den er en relativt enkel sats i repriseform.¹⁴ Melodien består av tre perioder, hvorav den første er en fire takter lang *minore* i grunntonearten a-moll (A). Satsens andre periode (takt 5–8) er en variant av den første (A'), der den vesentlige forskjellen mellom dem nettopp er Kraus' dukattone. Satsens tredje periode består av taktene 9–14 (B). Denne delen åpner med et markert tonalt utsving til parallelltonearten C-dur, før den i tiende takt altererer og gjeninnfører grunntonearten kromatisk gjennom ledetonen. De to siste taktene av B-delen er en identisk gjentakelse av A-delens to siste takter, noe som motiverer melodiens tilbakevending til dens andre periode i taktene 15–18 (A'). Idet melodien vender tilbake til satsens andre periode, innser vi at vi har å gjøre med en *dal segno*-reprise.¹⁵ Foruten dukattoenen og *dal segno*ens reprise er kan hende det mest påfallende ved satsen den punkterte marsjrytmen, de gjentatte trinnvis fallende bevegelsene som først stopper i de musikalske frasenes slutninger og halvslutninger, det tonale rykket ved inngangen til B-delen og den musikalsk krevende septim–kvint-oppgangen som ender i melodiens toppunkt i satsens sjuende takt.

La oss se nærmere på teksten til epistel 81, «Til Grälmakar Löfberg i Sterbhuset vid Danto bommen, diktad vid Grafven»:

N:o 81.

F R E D M A N S E P I S T E L

Til Grälmakar Löfberg i Sterbhuset vid Danto bommen,
diktad vid Grafven.

Dedicerad til Doctor BLAD.

Märk hur' vår skugga, märk *Movitz* Mon Frere!

Innom et mörker sig slutar,
 Hur Guld och Purpur i Skåfveln, den där,
 Byts til grus och klutar.
 Vinkar Charon från sin brusande älf,
 Och tre gånger sen Dödgräfvaren sjelf,
 Mer du din drufva ej kryster.
 Därföre *Movitz* kom hjelp mig och hvälf
 Grafsten öfver vår Sister.

* * *

Ach längtansvärda och bortskymda skjul,
 Under de susande grenar,
 Där Tid och Döden en skönhet och ful
 Til et stoft förenar!
 Til dig aldrig Afund sökt någon stig,
 Lyckan, eljest uti flykten så vig,
 Aldrig kring Grifternas ilar.
 Ovän där väpnad, hvad synes väl dig?
 Bryter fromt sina pilar.

* * *

Lillklockan klämtar til Storklockans dån,
 Löfvad står Cantorn i porten;
 Och vid de skrålande Gåssarnas bön,
 Helgar denna orten.
 Vägen opp til Templets griftprydda stad
 Trampas mellan Rosors gulnade blad,
 Multnade Plankor och Bårar;
 Til dess den långa och svartklädda rad,
 Djupt sig bugar med tårar.

* * *

Så gick til hvila, från Slagsmål och Bal,

Grälmakar *Löfberg*, din maka;

Där, dit åt gräset långhalsig och smal,

Du än glör tillbaka.

Hon från Danto bommen skildes i dag,

Och med Hanne alla lustiga lag;

Hvem skall nu Flaskan befalla.

Torstig var hon och uttorstig är jag;

Vi ä torstiga alla.

Epistel 81 handler om begravelsen til kranglefantent *Löfberg*s hustru. De to svirebrødrene *Fredman* og *Movitz* er til stede i begravelsen på Söder, og *Fredman* oppttrer både som deltaker og observatør i den mørke, høstlige scenen fra gravgården. Allerede i *Fredmans* første henvendelse til *Movitz* legger vi merke til hans slående konkrete bilder på hvordan døden tilintetgjør alle verdens forskjeller: «Märk hur' vår skugga, märk *Movitz* Mon Frere! / Innom et mörker sig slutar, / Hur Guld och Purpur i Skåfveln, den där, / Byts til grus och klutar.» Etter først å ha gjort vennen oppmerksom på hvordan skyggen av skikkelsene deres løser seg opp i mørket og blir til ingenting, peker *Fredman* på hvordan all jordisk rikdom, ære og makt – både verdslig og geistlig – vendes om til verdiløs grus og fattige filler i graverens spadetak: Gull og purpur blir til grus og kluter.

De to første strofene i denne visa består av en rekke mytologisk-realistiske bilder på dødens tilintetgjørelse av alle endelige forskjeller; tiden og døden forvandler den vakre og den stygge til ett og samme støv, misunnelsen finner aldri vei til graven, og den vanligvis så omskiftelige lykken iler aldri rundt gravsteine-ne. Ikke engang uvennskapet utholder døden. Tiden river så å

si tiden i filler. De to vennene kan ikke gjøre annet enn å reise minnesmerket over den avdøde.

Etter at Fredman har formulert den omfattende erfaringen av at alt er forgjengelig, vender han i tredje strofe oppmerksomheten mot den södermalmske virkeligheten hvor begravelsen finner sted. Han skildrer lyden av kirkeklokkene, kantorens forrettelse, det skrålende guttekorets bønn og begravelsesfølgets dystre prosisjon mellom kirkegårdens gulnede roseblader og råtnende likkister.

I epistelens siste strofe henvender Fredman seg direkte til Grälmakar Löfberg for å trøste enkemannen. Først stadfester han at Löfbergs hustru er død; hun er stedt til hvile og dermed forlöst fra livets (og kanskje også ekteskapets) gode og onde dager. Deretter anerkjenner han enkemannens sorg og savn; Löfberg befinner seg fortsatt blant de levende og stirrer lengselsfullt og resignert tilbake mot den gresskledte gravbakken. Hustruen hans har forlatt Danto på Södermalm og dermed også lagt alle festligheter (inkludert kranglingen) døde. Hvem skal ta ansvar for brennevinsflaska nå? spør Fredman retorisk. Epistelen avslutter med en devise som er blant de mest kjente fra *Fredmans epistlar*, og som synes å protestere mot dødens opphevelse av alle verdslige forskjeller: «Torstig var hon och uttorstig är jag; / Vi ä torstiga alla.»

Den vesentlige *poetiske* innsikten i denne epistelen er med andre ord alle tings forgjengelighet eller det vi kunne kalle *forskjellsløsheten i døden*. Likheten mellom den døde og de levende – vi er tørste alle sammen – opphever et øyeblikk denne forskjellsløsheten, men bare for å minne om at vi alle sammen en gang skal dø.¹⁶

Men hvilken rolle spiller egentlig musikken i denne epistelen om dødens utslettelse av alle forskjeller? Vender vi tilbake til den raske musikalske satsanalysen av epistel 81, vil vi huske hvordan

satsens *dal segno*-reprise i en eller annen forstand tok vare på satsens mest påfallende *musikalske forskjell*, nemlig f-en i sjetten (og sekstende) takt, som hoffkapellmester Kraus mente var verdt en dukat. Der poesien insisterer på forskjellsløsheten i døden, gjentar musikken den minimale musikalske forskjellen i *dal segno*-ens reprise. Det er som om musikken – den mest temporale av alle kunstartene – insisterer på selve *forskjellen* i livet. Den musikalske satsen lager så å si en lomme i *dal segno* som passer på dukattonens forgjengelige differens. Musikken motsetter seg dermed poesien påstand om forskjellsløsheten i døden gjennom å insistere på – og vende tilbake til – en forskjell som kun finner sted i tiden, i den passerende satsens temporale forløp.

Poesien og musikken i epistel 81, «Til Grålmakar Løfberg i Sterbhuset vid Danto bommen, diktad vid Grafven», makter dermed å forene erkjennelsen av forskjellsløsheten i døden med den insisterende bekreftelsen av livets forgjengelige forskjeller i én musikalsk-poetisk enhet. Visa blir stående og balansere midt inne i et virvlende paradoks: Uten liv ville ikke døden vært, uten døden ville ikke livet vært. Den enkle analysen av den musikalske satsens perioder, strukturer og ulike fraser hjelper oss å se kompleksiteten i Fredmans forgjengelighetsfølelse og kanskje i enda større grad verdsette Carl Michael Bellmans særegne musikalsk-poetiske geni.

Det sier seg selv at den raske gjennomgangen av melodien til epistel 81 knapt nok yter stykket rettferdighet i musikkvitenskapelig forstand. Melodien ble arrangert og satt i relativt moderne noter av organisten, komponisten og musikkforleggeren Olof Åhlström, som hadde etablert det første notetrykkeriet i Stockholm i 1783. I førsteutgaven skriver Bellman selv under på at han har lest og godkjent melodiene. Antakelig baserte Åhlström seg på Bellmans egne framføringer på *citra* (sister). En mer forpliktende analyse av harmonienes progresjoner eller

funksjoner ville kunne belyse disse visene i en bredere musikk-historisk kontekst. Bellman-forskere som Gunnar Hillbom og James Rhea Massengale har allerede demonstrert gevinstene av grundige proveniensstudier.

Metodene for å studere musikalsk satsstruktur, harmoni, rytme og artikulasjon kan utvikles og spisses med tanke på den enkelte lezers litteraturvitenskapelige eller musikkvitenskapelige kompetanse. De kan inkludere mer eller mindre komplekse studier av poesi eller musikk, med hensyn til tematikk, figurer, metrikk, retorikk, harmonisk akkordforløp, melodisk linjeføring eller omvendinger. Tekstbaserte studier vil kunne la seg inspirere og utfordre av musikkvitenskapelige analyser av operaer, syngespill, musikaler, lieder, kantater og motetter: musikalske uttrykk hvor teksten alltid har blitt regnet som en vesentlig del av det musikalske uttrykket. Musikkbaserte studier kan tilsvarende la seg inspirere og utfordre av litteraturvitenskapelige studier av skillingsviser, syngespill, viselyrikk, poptekster, rock og rap, hvor musikken blir regnet som et vesentlig element i poesien. Metoden vil – som all annen metode innenfor humaniora – være underlagt den enkelte lezers musikalsk-poetiske tålmodighet og skjønn.

Musikalsk-poetisk foredrag og performans

Så langt i dette kapitlet har jeg oppholdt meg ved uttrykk som enten er skriftlige i sin opprinnelse, i hvert fall hva angår overleveringen av selve det musikalsk-poetiske uttrykket, eller som er tradert inn i en sammenheng av levende fortolkning og framføring. I tillegg til melodier, harmonier, tonearter og rytmer inneholder den musikalske notasjonen ofte informasjon som berører selve musikkens tempo, artikulasjon og foredrag. En metodologisk refleksjon over utfordringene i genuine musikalsk-poetiske uttrykk

er også nødt til å ivareta de verkene som *ikke* er skriftlige i sin opprinnelse, men som er komponert, framført og utgitt i en moderne og kompleks medievirkelighet. Jeg skal derfor avslutte mitt forsøk på å samle sammen noen få metodologiske verktøy til bruk i studiet av musikalsk poesi ved å vende oppmerksomheten mot selve framføringen eller innspillingen av den musikalske poesien – det vi kan kalle det musikalsk-poetiske verkets performativitet.

De seneste tiårene har neologismen «performativitet» etablert seg som et relevant begrep i studiet av moderne teater, kunst og kultur. Vi kan kanskje gå så langt som til å snakke om en performativ vending innenfor humanvitenskapene, slik teaterviteren Erika Fischer-Lichte har gjort det i flere av sine bøker fra rundt årtusenskiftet.¹⁷ Selv om de performative aspektene ved kunstverket kanskje alltid har vært til stede i deler av den musikalske notasjonen, har moderne teknologier som grammofoon, radio og TV aksentuert dem. Elementer i det musikalsk-poetiske uttrykket som tidligere tilhørte efemeriske fortolkninger og framføringer i konsertsaler og salonger, blir nå tatt vare på for ettertiden ved hjelp av moderne lagringsmedier. For å forstå teater, kunst, litteratur og musikk er vi i dag nødt til å analysere slike framføringer, innspillinger, hendelser og språkhandlinger som en integrert del av det kunstneriske uttrykket.

På mange måter dreier den performative vendingen seg også om en vending vekk fra en essensialistisk forståelse av kunstverket som en objektiv struktur til en forståelse av kunstverket som en midlertidig, dynamisk konstitusjon i et bredt nettverk av estetiske praksiser. De senere årene er de musikalsk-poetiske verkene grunnleggende midlertidighet eller performans blitt viet betydelig oppmerksomhet. Analyser av moderne rap-lyrikk eksperimenterer metodologisk med musikalske begreper om timing, beat, flow og rytmer, jf. Even Igland Diesens doktorgradsavhandling «*Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig!*» *En studie i norsk*

raplyrikk fra Høgskolen i Innlandet fra 2018. Moderne analyser av framføringer av klassisk musikk analyserer tempo ved hjelp av store databaser med informasjon om moderne innspillingers egenart, jf. forskningsprosjektet «Musical Time and Form: A Study in Musical Performance and Listening» ved RITMO Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion, Universitetet i Oslo. Vi kan kanskje si at det enkelte musikalsk-poetiske verkets performativitet konkretiseres i et moderne metodologisk apparat tett knyttet til tverrfaglige og teknologiske nyvinninger innenfor komparativ fjernlesning og digital humaniora. Men hvilke konkrete konsekvenser har en slik performativ vending for studiet av det musikalsk-poetiske kunstverket?

La oss se nærmere på et eksempel der selve lydfestingen av den musikalske poesien får betydning for analysen av verket, nemlig «Verdiløse menn», den første singelen fra Jokke med Tourettes' album *Billig lykke* som kom på plateselskapet S2 Records i april 1999. Først rusler vi rolig gjennom teksten i denne låta:

I dag hadde jeg tenkt å synge en sang
om verdiløse menn
Som dere sikkert har skjönt allerede så
er jeg en av dem

Kan alle de som føler seg vellykka
vær så snill og gå hjem
Dette er et privat lite treff
for oss verdiløse menn

Kommer aldri til himmelen
Kommer aldri til helvete
vi forblir i skjærsilden
vi er altfor kjedelige

vi er
Verdiløse menn
Verdiløse menn

Vi er altfor normale
lite globale
uoriginale

Når vi åpner kjeften
begynner folk å gjespe
blikk begynner å flakke

Og vi finner oss i're
vi legger inn håndkle
tilbyr å betale

Alle aksepterer
skulle bare mangle
alle glemmer å takke

Men dette er en sang for alle oss
verdiløse menn
en sang for de som alltid blir dumpa
og sitter ribba igjen

Vi blir aldri innvidd i de innviddes gjeng
de lukter oss på avstand
vi er verdiløse menn

Kommer aldri til himmelen
Kommer aldri til helvete
vi forblir i skjærsilden

vi er altfor kjedelige

vi er

Verdiløse menn

Verdiløse menn

Visa åpner med en klassisk poetisk selvreferanse, en minstrelstrofe, som vi kjenner igjen i indirekte form fra gudeanropelsen i det homeriske eposet: «Syng, gudinne, om vreden som tok Peleiden Akillevs / svanger med død for akaernes menn med talløse sorger.»¹⁸

I minstrelstrofen setter poeten eller det lyriske jeget seg sjøl i sentrum og peker på sin egen kunst. Hos Joachim Nielsen trekker poeten seg ironisk tilbake igjen ved å antyde at planen gikk i vasken gjennom en modal preteritum perfektum-konstruksjon: «I dag hadde jeg tenkt ...» Den påpekende tidsreferansen skaper allikevel en umiddelbar opplevelse av å være til stede i situasjonen, det vil si i det øyeblikket låta framføres. At tredjelinja henvender seg non-sjalant til dem som lytter, i andreperson pronomen flertall («Som dere sikkert har skjønt ...»), forsterker opplevelsen av å befinne seg i samme rom som poeten. Nielsens poesi installerer tid, sted og publikum i selve den dynamiske hendelsen som ei rockelåt er.

Andre halvdel av første strofe river imidlertid den inkluderende fortroligheten i filler. Henvendelsen til «de som føler seg vellykka» – vi legger merke til det bevisste valget av tredjepersonspronomen – støter ut en del av tilhørerne. Ikke alle får lov til å være med i situasjonen. Den er forbeholdt et mer eksklusivt og intimt fellesskap karakterisert som «et privat lite treff / for oss verdiløse menn».

Sentrale deler av den poetiske energien i «Verdiløse menn» springer ut av denne merkelige *push–pull*-strategien. Poeten peker på seg sjøl bare for å skrelle vekk sin egen verdi. Han inkluderer alle bare for å skrelle vekk dem som føler seg vellykka. Vi står på gjestelista, men risikerer å bli avvist i døra. Er *vi* blant de verdiløse? Det er vanskelig *ikke* å ville svare ja.

Men hva vil det si å være en verdiløs mann, eller et verdiløst menneske, for også å ta med de mange verdiløse damene vi må anta at finnes i verden? Refrenget gir oss en pekepinn med omfattende metafysiske eller transcendentale dimensjoner:

Kommer aldri til himmelen

Kommer aldri til helvete

vi forblir i skjærsilden

vi er altfor kjedelige

vi er

Verdiløse menn

Verdiløse menn

Det er et refreng som på mange måter viser oss kvintessensen i Joachim Nielsens musikalske poesi: ekstreme allsangkvaliteter paret med stor retorisk kompleksitet. Refrenget åpner med to syntaktisk parallelle, men metafysisk antitetiske negasjoner («Kommer aldri til himmelen / Kommer aldri til helvete»). Tredje verslinje kontrerer negasjonene med en positiv påstand om hvor de verdiløse befinner seg («vi forblir i skjærsilden»), før refrenget avslutter med forklaringen på hvorfor de befinner seg der («vi er altfor kjedelige / vi er / Verdiløse menn»). Hvordan skal vi tolke en slik nydelig tekst?

Et par ulike alternativer springer oss umiddelbart i øynene. Vi kan tenke oss at de verdiløse menneskenes tilværelse er så uinteressant at de verken er gode eller onde, det vil si at selv om det skulle finnes en himmel og et helvete, så ville de verdiløse aldri ende opp der. Med tanke på at verdiløsheten er låtas store identitetsskapende kategori, er det vanskelig å tenke seg en slik fordomsfull lesning. Er det ikke mer fristende å lese refrenget som en avvisning av himmel og helvete overhodet? I så fall framstår skjærsilden som en metafor for en dennesidig tilstand, for

menneskets utveisløshet i en verden hvor verken den evige saligheten Dante skildret i *Paradiset* i *Den guddommelige komedie*, eller den like evige *contrapasso* eller omvendte gjengjeldelseshevnen han skildret i *Helvetet*, lenger finnes. Kanskje er verdiløsheten et menneskelig vilkår, slik at vi *alle* befinner oss i skjærsilden, hvor vi forblir uten utvei til vi dør. «Skjærsilden er vårt liv», som den svenske forfatteren og kritikeren Olof Lagercrantz sier det med eksistensiell tyngde i sin bok om Dante.¹⁹

En slik lesning av dette refrenget trekker opp konturene av en langt dystre livsanskuelse, hvor mennesket er fundamentalt avskåret fra transcendentale tilfluktsrom, overlatt til den verdiløse, kjedelige pinselen i det dennesidige.

Når vi kommer til låtas brutale overgangsparti – låtas egen skjærsild, kunne vi kanskje si – får vi vite mer om hva denne verdiløsheten består i. Det er en passasje det er fristende å kalle selve verdiløshetens katalog:

Vi er altfor normale
lite globale
uoriginale

Når vi åpner kjeften
begynner folk å gjespe
blikk begynner å flakke

Og vi finner oss i're
vi legger inn håndkle
tilbyr å betale

Alle aksepterer
skulle bare mangle
alle glemmer å takke

Normalitet, manglende originalitet, lite global innstilling, å være uten interesse for andre, underkastelse, resignasjon, kompensatorisk sjenerøsitet, sosial selvutsløttelse i erkjennelsen av at utakk er verdens lønn – det er dette som er verdiløshetens natur.

Det lyriske jeget som eksplisitt tok ordet for å synge en sang om verdiløse menn i diktets første linje, har vraket sin egen (og vår) verdi innenfor den mest porøse økonomien av alle: den sosiale kapitalen, med sitt flettverk av tillit, gjensidighet, normer og engasjement for fellesskapets beste. Der Walt Whitman feiret sitt eget selv ved å synge seg sjøl i «Song of myself», kan det virke som om Joachim Nielsen synger sitt eget selv vekk. Den musikalske bruas sistelinje, «alle glemmer å takke», er den sosiale fattigdommens store gongong i denne teksten.

Det andre musikalske verset i «Verdiløse menn» er på mange måter et antiklimaks i forhold til den poetiske spenningen så langt i låta. Nielsen gjør ikke annet enn å fastholde at det han synger, er en sang for fellesskapet av verdiløse menn – de som alltid blir dumpa og aldri blir innvidd i de innviddes gjeng: «*Men dette er en sang for alle oss ...*» (uth. her). Selv om vi er verdiløse, finnes det et «men» – en slags midlertidig trøst. Vi er bare ikke helt sikre på hva dette men-et står i motsetning til. Kanskje er det slik å forstå: Når låta munner ut i det avsluttende dobbeltrefreng, har vi vært med på en gradvis punktering av de verdiløses tilværelse som har brakt oss ned til det sosiale livets absolutte nullpunkt. Vi tar fortsatt del i nullpunktets fellesskap og aksepterer kanskje den midlertidige trøsten sangen gir? Sangen finnes der for oss tross alt.

Den rolige gjennomgangen av teksten til Joackim Nielsens «Verdiløse menn» kan kanskje virke langtekkelig, men den avdekker fascinerende tematiske og retoriske sider ved teksten i denne låta. Tematisk går låta langt i å formulere verdiløsheten som et menneskelig vilkår, uten transcendentale tilfluktsrom,

uten trøst. Retorisk utnytter den en effektiv *push–pull*-strategi, som inviterer tilhørerne inn, bare for å støte dem ut, men dermed også paradoksalt nok innlemmer dem igjen i det sosialt ustabile og ensomme fellesskapet uten verdier. Allikevel hører vi låta.

På hvilken måte bidrar i så fall de performative sidene ved musikken – selve innspillingen – til å utvikle låtas musikalsk-poetiske betydning?

Da Joachim Nielsen slapp albumet *Billig lykke* på S2 Records i april 1999 med besetningen som er kjent som Tourettes, med Jørgen Wang på bass, Runar Johannessen på trommer og Petter Baarli på gitar og backing vokal, fikk plata blandet mottakelse fra norske musikkritikere. Deler av den musikkritiske uenigheten var interessant nok nettopp knyttet til selve lydfestingen og produksjonen, dvs. den musikalske poesiens performative sider. Kritikerne som anmeldte denne skiva, gir oss på mange måter de første ledestrådene til hvordan vi kan innlemme produksjonskommentarer i en musikalsk-poetisk analyse.

På den ene siden mente kritikerne at Jøkke aldri hadde vært så velprodusert eller hatt et så rent, kompakt og variert lydbilde. I musikkavisa *Puls* kunne man 19. april lese følgende introduksjon av albumet:

«Billig Lykke» byr på utrolig bra variasjon. Det har aldri vært vanskeligere å sette merkelapper på musikken. Punk/new wave, glam rock, typiske Jøkke-låter, ballader etc.; alt funker like bra. Ytterpunktet er den egenkomponerte Alf Prøysen-låta «Byromanse», ei morsom og sjarmerende skillingsvis. Antagelig for første gang i sitt liv, bruker villmannen og trommeslageren Runar Johannessen *visper*! Martin Kaspersen (ex-Speed Of Sound, Toini And The Tomcats) spiller piano, og Baard Slagsvold, kjent fra Tre Små Kinesere, trakterer kontrabass.²⁰

Dagsavisens Mode Steinkjer omtalte plata som Jokkes «mest helstøpte og gjennomarbeidede noensinne».²¹ Rune Slyngstad i Nordlandsposten konkluderte slik: «Det låter fett.»²²

På den andre siden kastet Dagbladets Håkon Moslet terningkast tre og mente det var noe «forslitt og repeterende over den gitarbaserte partyrocken som Jokke og hans gitarist Petter Barli (Backstreet Girls) presenterer».²³ Klassekampens Vegard Waske mente at både musikernes teknikk og produksjonen hemmet plata, mens Øyvind Holen i gratisavisa Osloposten ga plata terningkast tre – i en anmeldelse han senere har angret på i full offentlighet – og skrev at plata var skjemmet av «flatt lydbilde og daff produksjon».²⁴ Til tross for den relativt krasse kritikken av produksjonen trakk både Holen og Moslet fram studiopianist og organist Martin Kaspersens tangenter – ikke minst på låta «Verdiløse menn» – som et av de mer vellykka øyeblikkene på plata.

Det store spørsmålet er imidlertid hvordan vi går videre med innlemmelsen av de performative sidene ved ei rockelåt som «Verdiløse menn» i selve analysen av låta. Det er på tide å prøve å gi selve framføringen og produksjonen en større betydning i sanglyrikken.

Noe av det første vi legger merke til når vi lytter til «Verdiløse menn», er nettopp Martin Kaspersens sløye, synkoperte åttetakters piano-intro i h-moll, som åpner med et innledende sprang fra tonika via liten ters til liten septim, for så å falle kromatisk ned til kvinten. Åpningen i det lave registret bringer tankene til andre tilsvarende piano-introer, som for eksempel introen til Carly Simons soft rock-klassiker «You're so vain», og skaper umiddelbart assosiasjoner i retning av trubadur- eller singer-songwriter-tradisjonen. Tempoet i «Verdiløse menn» er moderat (ca. 107 bpm), og Runar Johannessens trommer er stødige, men dempa. Skarptrommeslagene faller på toeren og fireren,

og den hovedsakelig lukka hi-haten ligger på mjuke åttendedeler sammen med Jørgen Wangs elektriske bass. Både tempoet, de dempa trommene og Kaspersens kromatiske fall gir inntrykk av en slags akseptert resignasjon i denne introen. Så begynner Joachim Nielsen å synge.

Jokkes vokal på «Verdiløse menn» høres ut som om den kommer fra en annen verden. Avleveringen er tilsynelatende skjodesløs, på grensen av det monotone. Diksjonen er tydelig, men stemmen virker allikevel distansert på grunn av vokalproduksjonens slapback-effekt. Enkelte av vokalfrasene ender i resignerte glissandoer eller *bends*, som om henvendelsen trekker seg tilbake eller gir opp å nå fram til mottakerne i denne verdenen allerede før henvendelsen er gjennomført. Pianokompets stakkato åttendedeler i versets 16 takter (takt 9–25) speiler stemmens resignerte henvendelse, bare avbrutt av melodiens tonale rykk til parallelltonearten D-dur i takt 17–20, hvor melodien sekvenseres i kvinten. Det tonale rykket introduseres av Johannessens enkle, men effektive trommefills, mens Kaspersen bryter monotonien i pianokompet med rytmer fra New Orleans-jazzen, som betoner første, fjerde og sjuende åttendedel i takten. Et kort øyeblikk er det som om vi blir lovet et alternativ til verdiløsheten (selv om teksten i denne frasen nettopp handler om å ekskludere dem som føler seg vellykka). Da den musikalske satsen vender tilbake til h-moll igjen i takt 21, er det imidlertid bare for å falle til ro i verdiløshetens usikre, monotone og tvetydige fellesskap.

Både versets musikalske struktur og selve den musikalske produksjonen bidrar med andre ord til å forsterke poesiens *push–pull*-strategi og installerer den dermed enda tydeligere som et konstant usikkerhetsmoment i låta. Er vi med eller er vi ikke? Kommer Joachim Nielsens stemme innenfra verdiløshetens fellesskap, eller kommer den utenfra? Taler sangeren fra denne eller fra en annen verden?²⁵

Refrenget i taktene 26–37 utgjør det andre segmentet i denne musikalske satsen (B). Det er en eksplosjon av et refreng: «et talentfullt taperrefreng som går rett i marginen», som kritiker Kjetil Wold i Stavanger Aftenblad karakteriserte det.²⁶ Nok en gang rykker Jokke med Tourettes lytterne inn i parallelltonearten D-dur. Denne gangen får Johannessens trommefills og Kaspersens musikalske New Orleans-aksenter hjelp av Petter Baarlis plutselige, tunge og vengte gitarakkorder til å løfte oss ut av monotonien. Vokalt bidrar Jokkes eksplosive artikulasjon av ordet «kommer» ytterligere til å forsterke inntrykket av energi. Refrenget formulerer tekstens negative parallellismer om den himmelen og det helvetet vi aldri kommer til, i nesten altfor vakre sekvenserte melodiske fall. Men det forblir med det midlertidige rykket. Nok en gang vender låta tilbake til h-moll og etablerer så å si en tilstand hvor skjærsilden, verdiløsheten og resignasjonen knyttes sammen i en uoppløselig knute. Finnes det i det hele tatt noen vei ut?

Refrenget i «Verdiløse menn» går direkte over i en 19 takter lang musikalsk bru (takt 38–56), som utgjør den musikalske satsens tredje segment (C). Brua synes helt utvetydig å avvise enhver utvei fra verdiløsheten. Låta modulerer fra h-moll til a-moll, og gitarens korthogde, monotone, dissonante og insisterende pønkeprogresjoner à la Stooges – A-dur/ C-dur, Hb-dur – synes av et orgel som glir mellom grunntone og ters i en form for musikalsk krampe. Brua gir låta «Verdiløse menn» en ironisk-kritisk kulde som er sjelden selv i postpønken eller *no future*-tidens poesi. Vokalen ramser opp verdiløshetens katalog, foraktfullt og selvpiskende, før musikken snubler seg innom parallelltonearten C-dur og lar tekstens konklusjon om at den universelle utakknemligheten er verdens lønn, ende i a-moll. Når det andre verset begynner, har selv musikken resignert og modulert ned igjen til den opprinnelige tonearten h-moll.

Musikalsk er det andre verset i «Verdiløse menn» (takt 57–72) mer eller mindre identisk med det første. Denne gangen er det imidlertid Baarlis (og Jokkes) gitarer som dominerer det tonale rykket, både gjennom de vrenge akkordene og de klagende, ja kanskje til og med medlidende enkelttonene spilt med slide, som fader ut i en forsiktig feedback. Jokkes litt merkelig trøstende «*Men* dette er en sang for alle oss / verdiløse menn» finner musikalsk svar i gitarenes medfølgende klage. De to refrengene som avslutter låta, fungerer som en sakte utfasing av alt fellesskap, all trøst og alle utveier. Kanskje er det nettopp den aggressive musikalsk-poetiske *push-pull*-strategien i hele produksjonen av denne låta som gjør «Verdiløse menn» til slik en perfekt paradoksalt kjærlig omfavelse av menneskets grunnleggende verdiløshet. Er vi innafor? Kanskje ikke. Men delt utenforskap er også en form for trøst.

Noen verktøy til bruk i studiet av musikalsk poesi

Ved hjelp av tre enkle eksempler på musikalsk poesi fra tre ulike århundrer har jeg prøvd å demonstrere hvilke rike betydningsmuligheter som ligger i kunstverk som forener de to temporale kunstartene poesi og musikk. Eksempelene er veldig ulike, samtidig som det finnes noen paralleller mellom dem knyttet til forsøket på å forstå, skildre og holde ut noen grunnleggende menneskelige vilkår. Flere av dem tematiserer tiden, døden og tomheten som truer oss i livet. Forsøket på å lytte til disse eksemplene, i tillegg til å lese dem, har vist hvordan det som tilsynelatende ikke betyr noe, kan endre forståelsen vår av språklig betydning og omvendt: Språkets betydninger, artikulasjon og produksjon kan forandre hvordan vi lytter til musikken. Ved å undersøke og prøve ut noen

av de ulike analytiske verktøyene som er tilgjengelige for interesserte lesere av sanglyrikk, kan vi bidra til å utvikle forståelsen av sanglyrikkens og det musikalsk-poetiske kunstverkets særegne måter å virke på. Gjennom studiet av tre eksempler fra tre ulike århundrer har tre ulike aspekter ved den musikalsk-poetiske analysen utkrystallisert seg som helt sentrale for videre metodologisk utvikling av den musikalsk-poetiske analysen.

På et overordnet historisk plan vil spørsmål om proveniens og kontrafaktur kunne avdekke kontraster, paralleller, paradokser og påvirkning som setter verkets musikalsk-poetiske budskap på spill. I studiet av eldre sanglyrikk fram til midten av 1800-tallet, og ikke minst i studiet av norske middelalderballader, folkeviser og tidlig salmediktning, vil det være en unnlatelse å ikke undersøke verkets proveniens og kontrafaktur. Disse to enkle verktøyene gir den musikalsk-poetiske analysen muligheter til å endre vår forståelse av norsk litteratur- og musikkhistorie.

På et strukturelt plan vil enkle segmentanalyser av musikalske satser, fraser, harmoniske progresjoner eller rytmer kunne gi oss overraskende erkjennelser når de studeres sammen med tekster vi trodde vi allerede forsto. De kan hjelpe oss med å ordne den musikalsk-poetiske betydningen i ulike deler og fraser. Musikalske aksenter kan dreie oppmerksomheten vår mot aspekter ved tekstene vi ennå ikke har sett, og språklig betydning kan understøttes eller undergraves av musikalsk form. I musikkvitenskapelige studier av vokalmusikk er det selvfølgelig en unnlatelse å ikke analysere slike strukturer, og studiet av sanglyrikk vil kunne hente både inspirasjon og kompetanse fra dette feltet. Det er heller ingen tvil om at studiet av populære sanglyriske verk vil kunne bidra med inspirasjon og kompetanse til tekststudiet i analysen av vokalmusikken.

På det performative planet vil oppmerksomheten mot selve verkets foredrag eller produksjon kunne forsterke, dempe,

forvandle og kontrastere ulike poetiske og musikalske tema, fraser og figurer. Ikke minst vil slike studier være avgjørende når vi studerer musikalsk-poetiske uttrykk som virkeliggjøres gjennom moderne medieteknologiske grensesnitt, som grammofoonplater, radio, film, fjernsyn og internett/sosiale medier.

Den musikalsk-poetiske analysen av verk som forener tekst og musikk i ett enhetlig uttrykk krever økt metodologisk oppmerksomhet. Selv om vi i hvert konkret tilfelle besvarer spørsmålet om hvordan det musikalsk-poetiske verket produserer betydning, vil vi kanskje aldri kunne ende opp med en uttømmende verktøykasse for musikalsk-poetisk analyse. En styrket metodologisk refleksjon vil imidlertid kunne hjelpe den enkelte leser til å eksperimentere med sin egen analytiske sensibilitet, og dermed stille seg tydeligere åpen for tverrfaglige kommentarer og kritikk. Sist, men ikke minst minner den oss om hvilke enorme ressurser som er tilgjengelige for litteraturvitenskapen dersom den tør å strekke seg mot en av sine viktigste søstervitenskaper: musikkvitenskapen.

Noter

- 1 Lessing, Gotthold Ephraim. «Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie». I *Werke und Briefe in zwölf Bänden 5/2* (red. Wilfried Barner). (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990), s.130.
- 2 Diderot, Denis og d'Alembert, Jean (red. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des métiers et des arts, par une société des gens de lettres*, Tome Quinzième. Sen-Tch (A Neufchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, Libraries & Imprimeures 1967–88), s. 121.
- 3 Lessing «Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie», 1990, s. 314, min overs. I original: «Aber voher diese

verschiedne Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen einer so zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maß der Zeit welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzeln Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drucken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann.»

- 4 I norsk litteraturvitenskap har de teoretiske og metodologiske utfordringene knyttet til analysen av sanglyrikken de seneste årene blitt anerkjent som et eget felt i litteraturvitenskapen. Christian Janss og Christian Refsums lærebok *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning* viet et eget kapittel til «Sangbar lyrikk» i 2003. Forskere som Arild Linneberg, Ole Karlsen og Erling Aadland har på flere seminarer og i en rekke essaysamlinger og antologier undersøkt ulike sider ved sanglyrikkens tekstlige, klanglige og performative dimensjoner. Ved Universitetet i Agder har Bjarne Markussen etablert en forskningsgruppe for sanglyrikk, nettopp for å komme nærmere en mer systematisk, historisk forståelse av sanglyrikkens ulike former og uttrykk. Mitt metodologiske utkast til en verktøykasse for analysen av musikalsk poesi er inspirert av disse lærerike og utfordrende seminarene og tekstene.
- 5 Ole Karlsen har satt ord på denne utfordringen i innledningen til antologien «*Vakkervisa hu skulle søngi*». *Om Alf Prøysens lyrikk*: «Som vi vet er lyrikken den mest utbredte blant diktartene. Det skyldes naturligvis sanglyrikken. Imidlertid får ikke sanglyrikken samme oppmerksomhet som boklyrikken innenfor academia, iallfall ikke blant litteraturviterne. En hovedgrunn til at det forholder seg slik, er naturligvis at litteraturforskere ikke har tilstrekkelig kompetanse innenfor musikkfaget og vegrer seg derfor mot å nærme seg de sanglyriske sjangrene» (Karlsen 2015:20).
- 6 Bellman, Carl Michael. *Fredmans epistlar I* (Stockholm: Norstedts 1990a), s. 8.
- 7 Tittelen *Peder Rafns visebok* brukes om dette unike samlebindet

ettersom det ble gitt i gave fra tapetmaker Poul Maurysen til lagmann Peder Rafn i 1641. De 106 danske-norske og tyske trykkene ble opprinnelig publisert i perioden 1583 til 1634, og de aller fleste av dem er utgitt mellom 1617 og 1634.

- 8 Den dansk-norske oversettelsen er relativt tro mot Walters original, inkludert tillegget «Des Tichters Zugabe» («Diktrens tilgift/ekstragave/ekstranummer/tillegg», som er oversatt til «Besluttelse paa denne Sang og Dict»). Oversettelsen hopper imidlertid over strofe 3 og 21 i første del av diktet samt den fjerde strofen i «Des Tichters Zugabe». Walters avsluttende strofe som reflekterer over sommervisa, er i den dansk-norske oversettelsen erstattet med en alternativ sistestrofe som ber om hjelp til å holde menneskene på den rette sti og ruste dem til den evige himmelske sal.
- 9 «Herzlich thut mich erfrewen» står som nr. 91 i første bind av Rhau *Bicina gallica, latina et germanica* (Rhau 1545).
- 10 Begrepet «kontrafaktur» kommer av det latinske *contrafactura* som betyr etterlikning. Begrepet ble brukt om religiøse omskrivinger av teksten i en verdslig sang (eller omvendt), anvendelsen av verdslige melodier til religiøse tekster (eller omvendt) samt om forvandlingen av katolske hymner til protestantiske salmer der melodien ble beholdt (Se NAOB). På 1500- og 1600-tallet var denne praksisen svært vanlig.
- 11 Walter bidro blant annet til å harmonisere melodiene i fem deler/stemmer til utgivelsen *Geystliche gesangk Buckleyn* (Walter 1524), og flere av hymnene hans – hvor Walter sto for både tekst og melodi – ble utgitt i *Das christlich Kinderlied D. Martini Lutherin, Erhalt uns Herr, &c. Auffß new in sechs Stimmen gesetzt, und rait etlichen schönen Christlichen Texten, Lateinischen und Teutschen Gesengen gemehrt, &c* (Walter 1566).
- 12 For en rask og god introduksjon til musikkvitenskapens begrepsapparat knyttet til musikalsk analyse, med fine eksempler på analyse av vokalmusikk, kan leseren ha utbytte av Petter Stigars *Musikalsk analyse. En innføring* fra 2011.
- 13 Det er i det tredje heftet fra *Musik till Valda Skrifter af C.M. Bellman I–III* musikkredaktøren Erik Drake introduserer anekdoten i forbindelse med sin kommentar til epistel 81: «Påstås vara af Bellman, med den tillagda anecdoten, att då han sjungit den för Kraus, skulle denne yttrat 'att tonen f i 6:te takten, vore

- vård en dukat'» (Bellman 1837:78).
- 14 For en mer utførlig musikalsk-poetisk analyse av denne epistelen henviser jeg til kapittel «8. Musikkens tid» fra doktorgrads-avhandlingen min *Forgjengelighetens poetikk. En studie i Carl Michael Bellmans «Fredmans epistlar»*. (Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo 2004), s. 226.
 - 15 Symbolsk lar hovedtrekkene i formoppbygningen til epistel 81 seg notere slik: AA'BA' (Massengale 1979: 87). Massengales *Analytical Song Index* forsøker å ivareta den poetiske strukturen og noterer stykket slik: 4'3";*=:5'5'3"DS (1988: 76). Tallene indikerer antall trykktunge stavelser i frasen, enkle og doble anførselstegn markerer mannlig og kvinnelig rim, semikolon markerer åpningsperiode, kolon markerer midtpunktet mellom *aufgesang* og *abgesang*, mens punktum markerer det musikalsk-poetiske sluttpunktet til strofen som helhet. DS markerer at det dreier seg om en *dal segno*. Den skiller seg fra *da capo*-reisen som vender tilbake til satsens første periode.
 - 16 Den universelle tørsten antar nærmest en metaforisk karakter i dette diktet og gjør deisen til en figur for et mer dramatisk og religiøst betont *memento* om at mennesket er underkastet døden og forgjengeligheten: «Vi ä dödliga alla» (jf. «Wij äre alle Dödelige» (SAOB 1898–:D 2589).
 - 17 I boka *Ästhetik des Performativen* fra 2004 hevder Erika Fischer-Lichte blant annet at den performative vendingen i løpet av 1990-tallet hadde demonstrert behovet for en ny estetikk. Fischer-Lichte kalte denne estetikken for «ästhetik des performativen» eller performativitetens estetikk (Fischer-Lichte 2004:30).
 - 18 Begrepet «minstrelstrofe» brukes om de selvreferensielle linjene i et dikt eller ei vise, hvor poeten står fram i førsteperson, gjerne med en oppfordring til lytteren om å lytte til diktet eller visa. I direkte form kjenner vi den fra Petrarcas sonetter fra 1300-tallet: «Io canterei d'amor sí novamente?» («Jeg skulle synte om kjærlighet på en så ny måte / at det ville tvinge tusen sukk fra det harde hjertet»), fra enkelte varianter av Draumkveudet («Ja vi du lye eg kvea kann, / eg kve um dei nyte Drengjir / eg kve um en Olav Åknesi /som sovi heve så lengje»), Walt Whitmans «Song of myself» fra 1850-tallet; «I celebrate myself, and sing myself», eller fra Alf Prøysens varietéparodi «Den andre» framført i Søndagsposten 16. november i 1958: «Jeg har

- en liten vise som jeg syngte vil for deg / og får jeg først et forspill,
tak, så klemmer jeg i vei.»
- 19 Lagerkrantz, Olof. *Fra helvetet til paradiset. En bok om Dante og hans komedie* (Oslo: Gyldendal 1965), s. 87.
 - 20 Myhre, Stig. «Jokke Med Tourettes: Billig Lykke». I Puls 19.04.1999 s.p. (<https://www.puls.no/627.html>, lastet ned 02.05.22).
 - 21 Steinkjer, Mode. «Han som alltid rår» I Dagsavisen 20.04.1999, s. 25.
 - 22 Slingstad, Rune. «Jokke med Tourettes». I Nordlandsposten, 20.04.1999, s. 41.
 - 23 Moslet, Håkon. «Jokke med Tourettes». I Dagbladet 20.04.1999, s. 53.
 - 24 Holen, Øyvind. Jokke med Tourettes. Billig lykke. I Osloposten 1999, s.p. I Klassekampen skrev Waske: «Trommingen er slapp og lyden deretter, bass klonker og gitarlyden er rimelig uinteressant» (Waske, «Slapp lykke». I Klassekampen 21.04. 1999, s.15).
 - 25 Flere andre lesere har vært inne på denne dobbeltheten av nærhet og avstand eller av innlevelse og avvisning i denne låta: «Når en lytter til refrenget på 'Verdiløse menn', kan en ikke unngå å høre det som vel må kalles sårhet, følsomhet, menneskelighet. Men først etter en intro som skaper en laid-back distanse mellom sanger og tekst [...]» (Linneberg 2007:174).
 - 26 Wold, Kjetil. «Velkommen tilbake, Jokke». I Stavanger Aftenblad 20.04. 1999, s. 18.

Litteratur

- Andersen, Svein. «Ettertankens tid», i Aftenposten 20.04.1999.
- Andreassen, Pål. «To rustne herrer», i Moss avis 23.04.1999.
- Bellman, Carl Michael. *Fredmans epistlar* Stockholm: Anders Zetterbergs tryckeri & Olof Åhlströms Kongl. Privilegerade Not Tryckeriet 1790.
- Bellman, Carl Michael. *Fredmans epistlar I*. Stockholm: Norstedts 1990a.
- Bellman, Carl Michael. *Fredmans epistlar II*. Stockholm: Norstedts 1990b.

- Bellman, Carl Michael. *Musik till Valda Skrifter af C.M. Bellman* (red. E. Drake) Stockholm: Henrik Gustaf Nordströms/Nordströmska Boktryckeriet 1836–37.
- Buszin, Walter E. «Johann Walther Composer, Pioneer, and Luther's Musical Consultant». I *The Musical Heritage of the Church* (Vol. III) (Theodore Hoelty-Nickel (red.)) Valparaiso, Ind.: Valparaiso University 1946.
- Dass, Petter. *Katekismesanger. D. Mort: Luthers Lille Catechismus, Forfattet I bequemme Sange, under føyelige Melodier. Første gang utgitt København 1715*. Historisk-kritisk utgave ved Jon Haarberg Oslo: Det norske språk- og litteraturselskap/Nasjonalbiblioteket 2013.
- Diderot, Denis og d'Alembert, Jean (red. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des métiers et des arts, par une société des gens de lettres, Tome Quinzieme. Sen-Tch*. A Neufchastel: Samuel Faulche & Compagnie, Libraries & Imprimeures 1967–88.
- Diesen, Even Iglund. «Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig!» *En studie i norsk raplyrikk*. Elverum: Høgskolen i Innlandet 2018.
- Engelbretsdatter, Dorothe. *Samlede skrifter. 1. Sjælens sang-offer* (red. Kristen Valkner) Oslo: Aschehoug 1955.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Grytten, Frode. «Intet nytt fra østkanten», i *Bergens tidende* 22.04.1999.
- Haugen, Trond. *Forgjengelighetens poetikk. En studie i Carl Michael Bellmans «Fredmans epistlar»* [Oslo]: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo 2004.
- Hoel, Ole Jacob. «Jada, Joke», i *Adresseavisen* 23.04.1999.
- Holen, Øyvind. Joke med Tourettes. Billig lykke, i *Osloposten* 1999. (<https://oyvindholen.wordpress.com/2009/11/12/%C3%B8yvind-angrer-3-joke-skandalen/>, lastet ned 02.05.22).
- Janss, Christian og Christian Refsum. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget 2003.
- Joke med Tourettes. *Billig lykke*. Oslo: S2 Records 1999.
- Karlsen, Ole (red.). *Krysninger. Om moderne nordisk lyrikk* [Oslo]: Unipub 2008.
- Karlsen, Ole (red.). *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk* Vallset: Oplandske bokforlag 2013.
- Karlsen, Ole (red.). «vakkervisa hu skulle søngi». *Om Alf Prøysens*

- lyrikk Vallset: Oplandske bokforlag 2015.
- Lagercrantz, Olof. *Fra belvetet til paradiset. En bok om Dante og hans komedie*. Oslo: Gyldendal 1965.
- Lessing, Gotthold Ephraim. «Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie», i *Werke und Briefe in zwölf Bänden 5/2* (red. Wilfried Barner). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990.
- Linneberg, Arild. (1994). «Problemer i rockens poetikk; masselyrikk fra renessansen til Ray Davies», i *Bastardforsøk*. Oslo: Gyldendal 1994.
- Linneberg, Arild. «Rett fra leveren. Forbrytelsen var nytelsen: Jokkes poplyrikk som poesi på kant med loven», i *Tolv og en halv tale. Om litteratur og lov og rett*. [Oslo]: Gyldendal 2007.
- Massengale, James Rhea. *The Musical-Poetic Method of Carl Michael Bellman* Uppsala: Almquist & Wiksell 1979.
- Massengale, James Rhea. *Analytical Song Index for C.M. Bellman's Poetry* Stockholm: Svenskt visarkiv 1988.
- Massengale, James Rhea. «The Note That Was Worth a Ducat: The Search for the Source Melody to Bellman's *Epistel* 81», i *Fin(s) de Siècle in Scandinavian Perspective* (Faith Ingwersen og Mary Kay Norseng (red.)) Columbia, SC: Camden House 1993.
- Moslet, Håkon. «Jokke med Tourettes», i *Dagbladet* 20.04.1999.
- Myhre, Stig. «Jokke Med Tourettes: Billig Lykke», i *Puls* 19.04.1999. (<https://www.puls.no/627.html>, lastet ned 02.05.22).
- Rhau, Georg. (1545). *Bicinia gallica, latina et germanica* Wittenberg: Georg Rhau.
- Slyngstad, Rune. «Jokke med Tourettes», i *Nordlandsposten* 20.04.1999.
- Steinkjer, Mode. «Han som alltid rår», i *Dagsavisen* 20.04.1999
- Søraa, Øyvin. «Som en lykkelig debut», i *Oppland Arbeiderblad* 29.04.1999.
- Stigar, Petter. *Musikalsk analyse. En innføring* [Oslo]: Unipub 2011.
- Walter, Johann. *Ein schöner Geistlicher vñ Christlicher Berckreyen von dem Jüngsten tage, und ewigen Leben. Auff die melody und weise, Hertzlich thut mich erfrewen, etc. Mit einer neuen Melodey gezieret* Wittenberg: Georg Rhau's efft. 1552.
- Walter, Johann. *Das christlich Kinderlied D. Martini Lutherin, Erhalt uns Herr, &c. Auff's new in sechs Stimmen gesetzt, und rait etlichen schönen Christlichen Texten, Lateinischen und Teutschen Gesengen*

- gemehrt, &c.* Wittenberg: Johann Schwertel 1566.
- [Walter, Johann]. *En gantske trøstelig Aandelig Sang oc Vise Om den yderste Dag/ oc om de Vdualdis Glæde/ etc.* København: (uten forlag) 1624.
- Walter, Johann og Martin Luther. *Geystliche gesangk Buckleyn* Wittenberg: Johann Walter 1524.
- Waske, Vegard. «Slapp lykke», i Klassekampen 21.04.1999.
- Wold, Kjetil. «Velkommen tilbake, Jokke», i Stavanger Aftenblad 20.04.1999.
- Østbø, Stein. «Slitasje», i VG 21.04.1999.
- Aalbu, Ingve. «Jokke med Tourettes. Billig lykke», i *Morgenbladet topp 100. Norgeshistoriens beste plater stemt frem av artistene selv* (Marius Lien og Christer Falck (red.)) [Tallinn]: Falck 2011.

Vers, refreng, bro

Formledd og sangstrukturer i pop og rock

Bjarne Markussen

Sanger bygges opp av ulike deler eller formledd. Noen er rent instrumentale, som «intro», «solo» og «outro». Andre har tekst, som «vers», «prechorus», «refreng» og «bro». Det er formleddene med tekst som utgjør strofene i en sang. Siden de fremføres muntlig med melodi og rytme, har de sanglyriske strofene alltid et musikalsk aspekt.

De forskjellige strofetypene har ulike funksjoner. Verset forteller en historie eller beskriver en tilstand; prechoruset bygger opp spenning; refreng fremhever et sentralt poeng; broen fører historien over på et nytt spor. Verset er sangens mest grunnleggende bestanddel og er sammen med refreng og broen den viktigste bæreren av tekst.

Formleddene kan kombineres på mange måter, og opp gjennom historien har sangkomponister og låtskrivere utviklet stadig nye ledd og kombinasjonsmønstre. I den populærmusikalske tradisjonen nevnes ofte tre standardformer: strofisk form, vers/

refreng-form og AABA-form. Disse finner vi også i moderne pop og rock, men da gjerne i utbygde varianter.

Skal man analysere sanglyrikk, bør man ha kjennskap til formleddene og måten de kombineres på. Hva *er* egentlig et vers, et refreng og en bro? Hva slags funksjoner har de i sangen? Hva kjennetegner standardformene, og hvordan analyserer man sangstruktur? Slike spørsmål angår sangens *form*, og formen er ikke uten betydning for hvordan vi opplever og forstår sangen.¹ Det formnivået det er tale om her, kan vi kalle komposisjonsnivået. Det tilsvarer retorikkens *dispositio*, som dreier seg om sammensetningen av talens deler (exordium, narratio, confirmatio, epilog). Her dreier det seg om sammensetningen av sangens deler (intro, vers, refreng, outro osv.).

Spørsmålene blir besvart innenfor noen sjangermessige, geografiske og historiske rammer – hovedsakelig vestlig pop og rock fra begynnelsen av 1900-tallet til begynnelsen av 2000-tallet. Jeg avgrenser meg fra sjangre som assosieres med kirke- og kunstmusikk, og går heller ikke nærmere inn på joik og rap, som behandles i egne kapitler i denne boka. Innenfor pop- og rock-feltet orienterer jeg meg mer mot *mainstream* enn mot de eksperimentelle ytterkantene (progrock, jazzpop). Når det er sagt, vil flere av poengene ha overføringsverdi til andre sjangre. Det er jo ikke vanntette skott mellom dem. Musikk- og sangformer påvirker hverandre i en dynamisk, skapende prosess.

Både musikk- og litteraturvitenskapen beskjeftiger seg med sanger, men fra ulike vinkler og med ulike interesser. I forskingsfelt som «popular music» og «popular song» er det stor interesse for sangstrukturer, både i et musikalsk og historisk perspektiv. Eksempler er Walter Everetts *The Foundations of Rock*, Ralf von Appens og Markus Frei-Hauenschilds *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Song Form and their Historical Development* og Jeffrey Ensigns *Form in Popular Song, 1990–2009*. Disse verkene inneholder interessante musikkanalyser, men sier svært

lite om sangtekstene, *the lyrics*. De nevnes i forbifarten – før oppmerksomheten igjen rettes mot musikken.

Motsatt er det innenfor den litteraturvitenskapelige sangforskningen en stor interesse for *the lyrics*, både hos bestemte artister og som stiltrekk i ulike sjangre. Sangstrukturer i mer generell forstand er det derimot forsket lite på. Det vil jeg forsøke å bote på her. Hva kjennetegner verset, refrenget og broen – litterært sett? Hva skjer når de kombineres på nye måter? De fleste eksemplene er hentet fra amerikanske og engelske sanger, men den avsluttende analysen er av en norsk låt: Kari Bremnes' «Tidlig».

Sanglyrikk som muntlig, melodisk lyrikk

På norsk bruker vi «lyrikk» som overbegrep og skiller mellom skriftlig og muntlig lyrikk, med sanglyrikk som en underkategori av det siste. På engelsk skiller man mer kategorisk mellom «poetry» og «lyrics». I dette vokabularet markeres forskjellen sterkere enn likheten, og i populærmusikkforskningen møter vi stadig påstanden om at «lyrics are not poetry».² Etter mitt syn er det uheldig å overdrive forskjellen, blant annet fordi det ligger en implisitt nedvurdering av «the lyrics» i det. Sanglyrikk er ikke noe *annet* enn lyrikk, som Erling Aadland har poengtert, men det fins likevel ulikheter.³

Den vesentligste forskjellen mellom skriftlig og muntlig lyrikk er uttrykksmediet: På den ene siden *skriften* – på papir, skjerm eller andre fysiske materialer. På den andre siden *stemmen* – naturlig, elektronisk forsterket eller digitalt manipulert. Disse uttrykksmediene retter seg mot ulike sanseorganer: Skriftlyrikken er primært for øyet, den muntlige lyrikken er primært for øret.⁴ Dette får konsekvenser ikke bare for utformingen av ordene, men også for oppfattelsen av dem. I skriftlyrikken får leseren

hurtig oversikt over inndelingen av strofer og verslinjer, man kan stoppe opp og tenke underveis, variere lesetempo og springe frem og tilbake i teksten. Derfor kan skriftlyrikken tillate seg å være svært fortettet. I den muntlige lyrikken kommer ordene som én lang strøm, og lytteren er prisgitt oppleserens eller sangerens tempo. Her må man «go with the flow» og dra nytte av de mange rim- og repetisjonselementene for å henge med.

Skillet mellom skriftlig og muntlig lyrikk er likevel ikke enkelt, for også i skriften kan man fornemme en «internalisert» stemme, mens den muntlige lyrikken kan bære preg av skrift. «*This poem was written to be read aloud*», heter det innledningsvis i rap-poeten Kae (tidligere Kate) Tempests bok *Let Them Eat Chaos* (2016). Den auditive versjonen finnes på CD-en med samme navn. Historisk har den muntlige og skriftlige lyrikken påvirket hverandre.

Stemme, rytme og klang trekkes ofte frem som særtrekk ved sanglyrikken. Dette finner vi imidlertid mye av også i annen muntlig lyrikk, for eksempel i *spoken word poetry*. Den vesentlige forskjellen er at sanglyrikken har en *melodi*. Ordene er lagt over en sekvens av definerte, avgrensede tonetrinn, innordnet i et rytmisk mønster. Språkforskeren Jan Kristian Hognestad formulerer det slik:

[D]en komponistskapte rytmikken og tonaliteten i sang går inn og *erstattet* talespråkets iboende rytmer og toner, slik at kun segmentalfonologien, altså språklydene, «blir igjen» fra talen i framføringen av sangteksten. Dette skjer med mindre komponisten eksplisitt søker å imitere talespråkprosodi i det musikalske uttrykket sitt.⁵

Melodien gir ordene merverdi, «lader» dem med betydning. Om melodilinja er stigende eller fallende, om tonespenntet er

stort eller lite, om det benyttes en dur- eller mollskala, om melodien rommer gjenklang av andre kjente sanger – alt dette har en innvirkning. I tillegg lader *stemmen* ordene med betydning, gjennom fraserings, klang og andre stemmekvaliteter og -effekter. Den syngende stemmen har et uttrykksregister som strekker seg langt ut over de språklige ytringene den formidler. Den er forankret i sangerens kropp, og den sanses og gir resonans i tilhørernes kropp, med alt hva det innebærer av fantasier og vibrasjoner. «Even without a text, the addition of voice to a melody activates a set of human relationships that an instrumental performance can only signify», skriver musikkforskeren Lawrence Kramer.⁶

Stemme og melodi er uomgjengelig for sanglyrikken. Det er ikke det instrumentale arrangementet, for man kan godt synge *a cappella*. Likevel fremføres det meste av sanglyrikk med musikk og lages med tanke på det. Her legges det flere dimensjoner til: rytme, instrumentering, *groove*, produksjon.

En forskjell mellom skrift- og sanglyrikk er at den siste ikke har verslinjer, i alle fall ikke før den blir nedskrevet. Transkripsjonen kan foregå etter ulike prinsipper. Ofte deles linjene ved rim-ord (slik at disse fremstår som «enderim»), men de kan også deles ved slutten av en setning eller et setningsledd, eller ved slutten av en takt. Det betyr at linjedelingen – og antall verslinjer – er et spørsmål om konvensjoner. Dette gjelder enten det er dikteren eller lytteren som skriver ned teksten. Den *fremførte* teksten kommer som en eneste lang ordstrøm, inndelt i et rytmisk mønster. I sanglyrikken er *takten* et mer objektivt mål enn verslinjen. (Takten er grupperingen av de rytmiske pulsslagene.) Det sjelden noen tvil om hvor mange takter et vers eller et refreng har i en fremføring. I vestlig populærmusikk består takten vanligvis av fire eller tre pulsslag (4/4 eller 3/4), eventuelt av åtte eller seks raskere slag (8/8 eller 6/8). Men det brukes også andre taktarter, for eksempel 5/4 i Dave Brubecks «Take Five», 9/4 i Frank Zappas «Watermelon In

Easter Hay» eller 7/8 i versene i Pink Floyds «Money». I analysen av sangstrukturer opererer vi med takter, ikke verslinjer.

Terminologi

Terminologien som brukes innen populærmusikkfeltet, er til tider forvirrende. Verken utøvere eller musikkforskere har blitt enige om hvordan formleddene skal benevnes, og her går skillelinjene på tvers av sjangre og historiske epoker. Når Cole Porter i innledningsverset til «It's De-Lovely» fra 1936 synger at han vil «crucify the verse» og i stedet «sing the refrain», mener han med «refrain» ikke bare refrenget, men resten av sangen. Slik brukes ikke ordet lenger. I dag tilsvaret det engelske «refrain» det tyske «Refrainzeile», som på norsk kalles «refrenglinje» eller «omkvad». Det *vi* kaller refreng, kalles på engelsk «chorus». Det skyldes utviklingen i amerikansk populærmusikk på midten av 1800-tallet. Da ble refringlinjene i versene utvidet til større, selvstendige enheter. Slike refrenger ble gjerne sunget flerstemt, altså av et kor, og ble derfor kalt «chorus» i notetrykkene. I nyere tid har mange rappere gått bort fra chorus-begrepet og bruker i stedet «hook». Flere eksempler på ulik bruk av terminologi kunne nevnes. Poenget er at termene oppstår i ulike miljøer i ulike historisk situasjoner, og at dette er bakgrunnen for den forvirringen vi kan oppleve. Da gjelder det å være påpasselig med hvordan man selv bruker ordene. Skal man for eksempel bruke et gjennomført engelskspråklig vokabular? Noen velger dette. Selv ønsker jeg å beholde termer som er godt innarbeidet i norsk språk, for eksempel «refreng» og «bro». Derimot fins det ikke norske termer for pre- og postchorus, så de får stå på engelsk. At resultatet blir en språklig blanding, får våge seg. Formleddene benevner jeg slik:

Intro/forspill: Instrumentalt ledd, eventuelt med nynning. Fanger lytterens oppmerksomhet og setter en stemning.

Vers: Sangens bærende del, sørger for utvikling og fremdrift. Forteller en historie, skildrer en tilstand eller utfører en tale-handling. Ny tekst for hver musikalsk gjentakelse. Versene kan ha refrenglinjer, også kalt omkvad.

Prechorus: Bygger opp spenning frem mot refrenget. Samme tekst eller ny tekst for hver musikalsk gjentakelse.

Refreng/chorus: Sangens klimaks. Uttrykker et sentralt poeng, ofte med stor vokal intensitet. Samme tekst for hver musikalsk gjentakelse. Ender som regel på grunntonen, tonika, og har en konkluderende karakter.

Postchorus: En forlengelse av refrenget, men ofte med mindre tekst. Til gjengjeld kan tekstfragmenter brukes rytmisk.

Bro: Et kontrast- eller variasjonsledd, både musikalsk og litterært, som leder frem til et nytt vers eller refreng. Ender som regel på dominanten, akkorden med ledetonene. Bringer teksten inn på et nytt spor.

Break: Et kort brudd på det rytmiske groovet. Kan være et selvstendig formledd eller inngå i andre ledd.

Mellomspill/interlude: Instrumentalt ledd som flytter oppmerksomheten bort fra hovedstemmen.

Solo: Instrumentalt ledd hvor instrumentet overtar som hovedstemme. Ofte basert på akkordene i verset og/eller refrenget.

Outro/etterspill/coda: Instrumentalt ledd, en «hale» (*coda*) som bringer den musikalske prosessen til opphør.

Verset

Ordet kommer av lat. *versus*, «snu, vende». Verset kan defineres som *en melodisk fremført strofe organisert i et rytmisk mønster, som gjentas med samme musikk og med ny tekst*. Versets hovedfunksjon er å drive sangen fremover, slik at den får en utvikling.

Musikalsk sett består verset av en melodisk og harmonisk sekvens som gjentas.⁷ Vestlig populærmusikk er ofte – men ikke alltid – basert på en funksjonsharmonikk, hvor de ulike tone-trinnene har bestemte funksjoner i helheten. En spesiell rolle har tonika (grunntonen, første trinn), subdominanten (fjerde trinn) og dominanten (femte trinn). Det er disse som brukes i blues og tregrepsrock, for eksempel i «That's All Right», som ble Elvis Presleys gjennombruddslåt. *Verset slutter nesten alltid på tonika*, og ofte begynner det også der. Det er, som musikkforskeren Jason Summach formulerer det, «typical tonic-prolonging».⁸ Med en metafor: Verset er hjemmekjært, det vil tilbake til grunntonen og finne hvile der.

Når det gjelder *sekvensen* av vers, kan den fortone seg ulikt i sanger med og uten refreng. I det første tilfellet kan versene være innrettet mot refrengen, slik at dette blir styrende for den tekstlige utviklingen. I det andre tilfellet er det den indre logikken i versene som er avgjørende. Uansett vil det alltid være tale om en form for utvikling i versene, for det er disse som driver sangen fremover. Det må ikke nødvendigvis være en handlingsutvikling, som i balladen, det kan også være en tanke- eller følelsesmessig utvikling, eller en sekvens av tablåer, som i Bob Dylans «Highway 61 Revisited».

Koherens – tekstsammenheng – er kanskje mindre viktig i sanglyrikken enn i skriftlyrikken. Det er ikke uvanlig at artister varierer både antallet og rekkefølgen av vers under fremføringer. Et finurlig eksempel finner vi i Benny Andersens musikk-roman *Svantes viser* (1972). Her har jeg-fortelleren gjort en dypsindig tolkning av livssynet i Svantes vise «Årstiderne», som har ett vers for hver årstid, fra vår til vinter. Men Svante er ikke fornøyd med plasseringen av det første verset. Han synes ikke ordene «og digte forstået» får tilstrekkelig tyngde når de kommer så tidlig. Derfor klipper han ut verset og plasserer det til sist i visen, og det feirer han med en bayer. Fortelleren protesterer svakt: «'Jamen det slår jo bunden ud af min fortolkning!' Svante afkapslede flaskerne og rakte mig den ene. 'Hvad gør det – du kan jo bare lave en ny. Skål.'»⁹

Verset kan ha *refrenglinjer* eller omkved. (Noen kaller det internt refreng.) De kan ligge hvor som helst i verset. Kommer de først, kalles de «head refrain»; kommer de sist, kalles de «tail refrain». Det siste er mest vanlig. I «Årstiderne» avsluttes versene med «for nu er det sommer [efterår/vinter/forår] i Danmark». Refrenglinjen har en lang historie, den er kjent fra både middelalderens liturgiske sang og nordiske balladediktning. Et eksempel fra nyere norsk visetradisjonen er «Steinrøysa neri bakken», hvor Alf Prøysen bruker refranglinje hele tre ganger i verset (andre, fjerde og åttende linje) – bortsett fra i siste vers, hvor «bakken» byttes ut med «nakken» og «stakken» i andre og fjerde linje.¹⁰ I den amerikanske tradisjonen er det Bob Dylan som i størst grad har utforsket refranglinjens muligheter.¹¹ I «Don't Think Twice, It's All Right» er den siste linjen bortimot identisk i alle versene, mens den første (head refrain) varierer: «It ain't no use to sit and wonder why, babe»; «It ain't no use in turnin' on your light, babe»; «It ain't no use in callin' out my name, gal», osv. I «Gates of Eden» er det derimot den siste linjen (tail

refrain) Dylan vrir og vrenger på, slik at den får ny betydning for hver gang. Her er det bare de siste ordene som er like: «All except when 'neath the trees of Eden»; «No sound ever comes from the Gates of Eden»; «Heading for the Gates of Eden».¹²

Refrenglinjen har ulike funksjoner. Som i all muntlig litteratur har repetisjonen en mnemoteknisk funksjon – den gjør det lettere å huske sangen fordi man får en fast linje å «lande» på og dessuten en liten tenkepause før neste vers. Refrenglinjen har videre en avrundende og sammenbindende funksjon, idet den samler versene til en estetisk og tematisk helhet. Den bremser versenes fremadskridende gang og løfter frem et sentralt motiv i sangen, som ofte også angis i tittelen.

Flere populærmusikkforskere fremhever at versene danner en fortelling. Walter Everett skriver at de er som «different chapters of a story, or different instances of an idea [which] plays out in the singer's head».¹³ Simon Frith sier: «Lyrics (...) let us into songs as stories. All songs are implied narratives. They have a central character, the singer; a character with an attitude, in a situation, talking to someone (if only to herself).»¹⁴

Større eller mindre innslag av fortelling vil vi finne nær sagt overalt, men dette er ikke alltid sangens dominerende modus. I tiende bok av Platons *Staten* tillater Sokrates bare to former for diktetekunst i idealstaten, «hymner til gudene og lovsang over gode menn».¹⁵ Hymnen og lovsangen hører til de eldste kjente formene for sanglyrikk, og de er ikke først og fremst fortellende, men lovprisende. Bob Dylans «Father of Night» og Leonard Cohens «Hallelujah» står i denne tradisjonen.

Flytter man oppmerksomheten fra det fortalte til fortellerinstansen, ser man at versene også har teatraliske elementer. Det er god grunn til å fremheve det performative i sanglyrikken, for enten sangen har en episk eller hymnisk karakter, synges den fra et bestemt perspektiv. Her er det flere lag med instanser: teksten

med sin «internaliserte» stemme, den artistiske *persona* med sin sangstemme, og sangens jeg, som gjerne kan være en rollefigur.¹⁶ Et kjent eksempel er David Bowie, som gjennom karrieren ikledde seg en rekke roller: Ziggy Stardust, Aladdin Sane, The Thin White Duke m.fl. Særlig på begynnelsen av 1970-tallet begynte de ulike identitetene å gli over i hverandre: «I don't know if I'm writing the characters or the characters are writing me. [...] I fell for Ziggy too. It was quite easy to become obsessed day and night with the character. I became Ziggy Stardust. David Bowie went totally out of the window.»¹⁷ Det er ikke alltid hovedkarakteren som fører ordet i sangene. Jeget i «Ziggy Stardust» (fra albumet *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, 1972) er en av medlemmene av bandet The Spiders from Mars: «When the kids had killed the man / I had to break up the band.» Her er det lag på lag med masker.

Maskespill og iscenesettelser er ikke forbeholdt de mest teatraliske artistene. Påfallende mange sanger har karakter av dramatiske monologer eller rolle-dikt. «I know I stand in line / Until you think you have the time / To spend an evening with me», synger Frank og Nancy Sinatra tostemt i «Somethin' Stupid» og iscenesetter seg som håpløst forelskede som snubler i ordene når det endelig lykkes å få til et stevnemøte: «And then I go and spoil it all / By saying somethin' stupid like, 'I love you'.»¹⁸ Slike opptrinn er sanglyrikken full av, og her ligger mye av dens dikteriske rikdom. Sangerne ikler seg roller hvor de hyller og klager, lider og bejaer, reflekterer og kritiserer. Slik blir versene ikke bare fortellinger, men en arena hvor ulike *talehandlinger* prøves ut og settes i spill.

Talehandlinger er performative, skriver J.L. Austin i *How To Do Things With Words* (1962). De gjør noe, «the uttering of the sentence is, or is part of, the doing of an action».¹⁹ Om versene kan lovprise, kan de kan også gjøre det motsatte – rakke ned på,

kritisere og gi utløp for aggresjon: «Now, what's right is right, but you ain't been right yet», synger Nancy Sinatra i en annen sang, «These Boots Are Made For Walkin'». Og det finnes mange talehandlinger – i vid forstand av begrepet:

- Å berolige («Hush, little baby, don't you cry», trad.)
- Å bekjenne («Gonna change my way of thinking», Bob Dylan)
- Å belære («It don't take too much high IQs to see what you're doing to me», Aretha Franklin)
- Å spørre («Who by fire, who by water?», Leonard Cohen)
- Å reflektere («I've looked at life from both sides now», Joni Mitchell)
- Å karakterisere («Time, he's waiting in the wings / He speaks of senseless things / His trick is you and me, boy», David Bowie)
- Å skildre («Nighthawks at the diner, Emma's 49er / There's a rendezvous of strangers around the coffee urn tonight», Tom Waits)
- Å minnes («Yesterday, all my troubles seemed so far away», Paul McCartney)
- Å fantasere («The band in Heaven play my favorite song / Play it once again, play it all night long», Talking Heads)
- Å trøste («Don't give up / You're not beaten yet», Peter Gabriel & Kate Bush)
- Å advare («If you're looking for trouble / You've come to the right place», Elvis Presley)
- Å uttrykke og tolke følelser («You make me feel like a natural woman», Aretha Franklin)

Listen er ikke uttømmende, men lang nok til å antyde den språklige variasjonsbredden. Også tematisk favner sanglyrikken bredt.

Ingenting er for lite og ingenting er for stort til at det kan lages en sang om det. Én synger hymner til gudene, en annen om kjærlighet, en tredje om bli-kjent-fester med waldorfsalat (Tønes).

Hva *gjør* så verset? Det driver sangen fremover. Verset er selve arbeidshesten i sanglyrikken. Det latinske ordet *versus*, «snu, vende», har sitt etymologiske opphav i det å dra og vende en plog. For å kunne drive sangen fremover, igjen og igjen, tar verset i bruk alle språkets ressurser: En hvilken som helst talehandling, et hvilket som helst virkemiddel og et hvilket som helst tema kan brukes som drivstoff. Verset er sangens mest grunnleggende bestanddel. Det gjør hva som helst for å la sangen *skje* – det slipper løs språket, fantasien og tankene. Under dette synes det å ligge et basalt menneskelig behov for (mer) sang.

Refreng (chorus)

Ordet kommer av det latinske *refrenare*, «holde tilbake». Refreng kan defineres som *en melodisk fremført strofe organisert i et rytmisk mønster, som gjentas med samme musikk og samme tekst*. Refrengets hovedfunksjon er holde tilbake versenes fremadskridende gang, løfte frem og repetere et sentralt poeng, og høyne intensiteten. Det gir også publikum anledning til å synge med.

Historisk sett er refranget en utvidelse og selvstendiggjøring av refrenglinjen. Musikalsk *kan* det ha samme melodiske eller harmoniske struktur som verset, men vanligvis skiller det seg ut. Walter Everett skriver i *The Foundation of Rock*:

[T]he larger-than-life chorus often has a thicker texture, and perhaps more dramatic harmonies, melodic shape, or rhythms than are characteristic of the verse, which often settles down to its individualistic, sometimes intimate nature. The relatively stable chorus

usually ends on a satisfied I harmony, but it can lead to V and a retransition to the verse [...].²⁰

Her utgjør refrenget et emosjonelt klimaks («the larger-than-life chorus») og en avspenning i form av en tonika-avslutning («a satisfied I harmony»). Det har en iørefallende melodisk karakter, slik at publikum kan synge med. Refrenget er gjerne utstyrt med en *hook-line*, som i Adeles «Rolling in the Deep»: «We could have had it aaa-all.» Ofte stemmer også de andre musikerne i, og slik bevares noe av den opprinnelige kor-funksjonen. Vers-refreng-vekslingen gir sangen en rytmisk bevegelse mellom det nye og det velkjente.

Sangens tittel hentes ofte fra refrenget, og det er en vanlig oppfatning at det uttrykker sangens hovedtema. I sin lærebok i låtskriving, *Songwriting*, kaller Pat Pattison refrenget for sangens «central idea».²¹ Som skrivetips kan det nok fungere, men ikke som en generell beskrivelse av refrenget. For det første kan forbindelsen mellom versene og refrenget variere mye. Noen ganger er refrenget styrende for tekstutviklingen i versene, andre ganger er det selvstendiggjort og lever mer eller mindre sitt eget liv. En selvstendiggjøring av refrenget utviklet seg ifølge musikkhistorikerne Ralf von Appen og Markus Frei-Hauenschild i populærmusikken på 1960-tallet. Dette bidro til å «reinforce the new independence of the chorus as a formal segment».²²

For det andre har ikke sanger nødvendigvis én sentral ide. Snarere fremhever refrenget én av flere ideer, eller det legger til et nytt perspektiv. Et eksempel er Tom Waits' «Jockey Full of Bourbon», hvor versene presenterer flimrende bilder av et eksotisk, *film noir*-aktig undergrunnsmiljø: «Edna Million in a drop dead suit / Dutch Pink on a downtown train / Two dollar pistol but the gun won't shoot / I'm in the corner on the pouring rain»,

og så videre. Opp mot dette settes refrenget som en advarende oppfordring til å passe hus og hjem:

Hey little bird, fly away home
 Your house is on fire, your children are alone
 Hey little bird, fly away home
 Your house is on fire, your children are alone

Teksten spiller på barnerimet «Ladybug! Ladybug!», men det er uklart hvem som kommer med oppfordringen: Er det sang-jeget, en utenforstående forteller eller en samvittighetens stemme som bryter inn hos en av karakterene? Det er heller ikke klart hvem «little bird» er. Uansett gir refrenget et nytt perspektiv på den livsutfoldelsen som skildres i versene – en påminnelse om dens potensielt katastrofale karakter. Men å si at dette er sangens «central idea», vil være å redusere den til snusfornuftig moralisme. Det er en kontrasterende og utdypende stemme, én av flere tråder i tekstveven.

I Waits-eksemplet er refrengets første og tredje linje en tiltale og en oppfordring («Hey little bird, fly away home»), mens andre og fjerde er en saksopplysning eller et fantasibilde («Your house is on fire, your children are alone»). I likhet med verset kan refrenget gjøre bruk av alle slags talehandlinger. Men refrenget er mer repetitivt og spissformulert. Dersom sing-along-funksjonen er den viktigste, kan refrengteksten bli ren språkmusikk uten semantisk innhold, av typen «rai-ta-ti-rai», som i Cornelis Vreeswijks «Turistens klagan».

Hva *gjør* så refrenget? Det gir sangen et forløsende klimaks, med intensivert musikk og spissformulert lyrikk. Det bremser versenes fremadskridende gang, skaper variasjon, tilfører temperatur og inviterer tilhøreren med som deltaker. Refrenget er sangens mest kollektive element. I den populærmusikalske utviklingen siden 1960-tallet har en av de viktigste tendensene vært videreutviklingen av refrenget i pre- og postchorus.

Pre- og postchorus

På 1960-tallet ble det innenfor vers/refreng-formen eksperimentert med et oppbyggingsledd. Det ble plassert mellom verset og refrenget (chorus) og derfor kalt *prechorus*. I denne utviklingen sto låtskriverparet Gerry Goffin og Carol King sentralt. «He Knows I Love Him Too Much» fra 1961 er det tidligste eksemplet, med et vers over åtte takter, et prechorus over fem takter og et refrang over åtte takter.

The Beatles hadde tatt mål av seg til å bli «the Goffin and King of England» og utgjorde fortroppen til det som ble kalt The British Invasion i amerikansk musikkliv.²³ I «She Loves You» fra 1964 lager de en pangstart ved å gå rett på refrenget: «She loves you, yeah, yeah, yeah!» Dette gjentas tre ganger, men med ulike akkorder (e-moll / A7 / C-dur).²⁴ Deretter kommer første vers («You think you've lost your love / Well, I saw her yesterday...») og et prechorus («She says she loves you / And you know that can't be bad ...»). Men i stedet for å utløse refrenget allerede her, holder de tilbake og tar en ny runde med vers og prechorus før de slipper refrenget løs – med desto større effekt.

Prechoruset inngår i en dramaturgi som har til hensikt å bygge spenning og intensitet opp mot refrenget. Det utgjør en egen musikalsk sekvens, og teksten kan enten være den samme eller ny. Et norsk eksempel er Åge Aleksandersens «Levva livet», hvor prechoruset har samme tekst for hver repetisjon: «Og når det bles som verst fra toppan / og når galskapen får rå / ska vi hoild omkring kverainner / og vi veit det her skal gå.» Deretter utløses det kjente «levva livet»-refrenget. Vanligvis kommer prechoruset umiddelbart før refrenget, men det kan også fungere som en «cliffhanger», som i «She Loves You».

Postchoruset er på sin side et formledd som kommer etter refrenget, som en slags videreføring av det. Det fikk sitt

gjennombrudd på 2000-tallet med artister som Lady Gaga, Rihanna og Beyoncé. Musikkforskeren Mark Spicer har imidlertid påvist postchorus helt tilbake til 1970-tallet, i Jackson 5s «ABC» og Stephen Stills «Love the One You're With». Spicer beskriver postchoruset i disse sangene som «a brief, self-contained passage that can be heard as a departure from the chorus and yet does not serve merely as a transition to the next verse». Postchoruset i Lady Gagas «Bad Romance» fra 2009 karakteriserer han som «a rather unusual structural feature».²⁵

Det gjenstår å se hvordan dette formleddet vil utvikle seg, men én tendens er bruken av vokal rytmikk på bekostning av semantikken. Stemmen benyttes som et rytmeinstrument, slik at den blir en del av det samlede *groovet*: «You can stand under my umbrella, / Ella, ella, eh, eh, eh», synger Rihanna i «Umbrella» fra 2008. Og Lady Gaga i «Poker face» fra samme år: «P-p-poker face, f-f-fuck her face / Mum mum mum mah.» Lea Wierød Borčak og Jakob Schweppenhäuser sier om «Umbrella» at «sprogets lydlige elementer oppgiver deres sprogligt-referentielle indhold og lader sig anvende på linje med sangens øvrige lydunivers som elementer i en *musikalsk* betydning».²⁶

Broen

Begrepet bro (av norrøn *brú*) er i denne sammenheng en oversettelse av det engelske «bridge» og er et formledd som forbinder to andre ledd. Broen kan defineres som *en melodisk fremført strofe organisert i et rytmisk mønster, som utgjør en kontrast til de andre formleddene og leder frem til et nytt vers eller refreng. Dersom broen gjentas, er det med samme musikk og med enten ny tekst eller samme tekst*. Broens hovedfunksjon er å skape en musikalsk kontrast og føre teksten over i et nytt spor.

Broen går også under andre navn, som «release», «channel» eller (fortrinnsvis i England) «middle eight».²⁷ Opprinnelig var broen et kort ledd *internt* i refrenger med aaba-form, men rundt 1920 ble den utbygd til et selvstendig formledd, fortrinnsvis i sanger med AABA-form.²⁸ Det brukes mye i moderne populærmusikk.

I forskningslitteraturen fremheves broens karakter av kontrast, variasjon og avveksling. Pat Pattison kaller den en kjedsomhetsslukker, «boredom quencher».²⁹ Walter Everett skriver:

Most pop songs have a bridge, a section that provides greatest contrast to the verse. If the chord changes are simple in the verse, they may become complex in the bridge, and similar contrasts may hold true for other musical qualities: texture may thin out, melody may move to a different register, the key may change, the lyrics may become deeply introspective or begin to reach out more desperately. Sometimes the bridge reflects a singer's consideration of an alternative view to that expressed in the song's main thrust. The bridge nearly always builds up to an anticipatory V or Vm7, in a retransitional motion ending an open phrase group with a call for the return of I in a verse or chorus, sometimes with an exciting vocal spilling-over [...]. But the bridge may be followed instead by an instrumental passage, which is usually a verse without lyrics.³⁰

Til forskjell fra vers og refreng ender broen vanligvis ikke på tonikaen, men på *dominanten*, det femte trinnet i skalaen, enten i dur («V») eller i moll septim («Vm7»). Det er her man finner de såkalte ledetonene som fører sangen frem til et nytt vers eller refreng, «the return of I in a verse or chorus». Broen kan derfor ikke komme til slutt, siden funksjonsharmonikken krever at sangen skal ende på tonika (grunntonen). Den er per definisjon et mellomledd. Til gjengjeld byr den på en etterlengtet variasjon,

både musikalsk og litterært. Her kan vi også finne retoriske effekter som «hammering» (rytmiske markeringer) eller «pregnant pause» (hvor musikken stopper opp mens vokalistene fortsetter), eller transponering av sangen til en ny toneart.³¹ Broen er uforutsigbar, en joker i spillet.

I tillegg til de musikalske kontrastvirkningene peker flere forskere på at *teksten* skifter karakter i broen. Everett sier (i sitatet over): «the lyrics may become deeply introspective or begin to reach out more desperately.» Litteraturforskeren Charles O. Hartman skriver om Bob Dylans broer: «the lyrics turn more abstract, shift tense, abandon detachment for pleading, and so on.» Spørsmålet som må stilles, er imidlertid: Hva *gjør* broen?

Broen fører sangen inn på et nytt spor, ikke bare musikalsk, men også litterært. At teksten bringes inn på et nytt spor, betyr at det skjer en betydningsfull endring i den fortellingen, situasjonen eller tilstanden som skildres i versene. Eventuelt også en endring i selve fremstillingsformen. Det kan dreie seg om:

- Innskutte refleksjoner over de omtalte hendelsene
- Kontekst og bakgrunnsinformasjon
- Forskyvninger i tid, f.eks. i form av minner
- Forflytninger i sted, f.eks. fra byen til naturen
- Endring av situasjonen, f.eks. fra trygghet til utrygghet
- Endring av synsvinkel, f.eks. fra jeg-perspektiv til du-perspektiv
- Endring av sinnstilstand, f.eks. følelsesmessig intensivering
- Endring av talehandling, f.eks. fra fortelling til bekjennelse
- Endring av grammatisk eller retorisk form

Listen er ikke utfyllende, og flere av endringene kan forekomme samtidig.³² Poenget er at broen gir anledning til å vri og vende på tekstens forløp. Siden den er et formledd som skaper en vending,

kan den kalles en sanglyrisk *trope*, av gresk *tropos*, «vending», «dreining». Et berømt eksempel er The Beatles' «I Want to Hold Your Hand» fra 1963. Her er broen stedet hvor de mest intense romantisk-erotiske følelsene uttrykkes:

And when I touch you, I feel happy inside.

It's such a feeling that, my love,

I can't hide, I can't hide, I can't hide.

Slike klisjeer trenger et godt musikalsk arrangement for å få liv, og det har denne sangen. Beatles modulerer nemlig broen fra hovedtonearten G til tonearten C og deretter tilbake til G, noe som gir en ny og overraskende effekt. Skjematisk fremstilt skjer det slik:

	Vers: toneart G			Bro: toneart C (Tilbake til G)								Vers: toneart G	
Hoved-toneart	IV	V	I	v						IV	V	I	V
Akkord-sekvens	C	D	G	Dm	G	C	Am	Dm	G	C	C-D	G	D
Ny toneart				ii	V	I	vi	ii	V	I			
Tekst	... I wanna hold your hand.			And when I touch you I feel happy inside. / It's such a feeling that, my love, / I can't hide, I can't hide, I can't hiiide.								Yeah, you got that something..	

Akkordsekvensen i «I Want to Hold Your Hand», hvor Beatles modulerer broen fra hovedtonearten G til C og deretter tilbake til G. Bokstavene angir akkordene, romertallene hvilket trinn på skalaen de befinner seg på. Store romertall angir dur, små bokstaver moll. (Modifisert versjon av Dominic Pedlers modell i The Songwriting Secrets Of The Beatles, s. 344.)

Verset slutter som forventet på tonika, i dette tilfellet en G-dur-akkord. Én måte å begynne broen på kunne da være å gå til den spenningsskapende dominanten, det femte trinnet, D-dur. I stedet velger Lennon og McCartney en *d-moll* («And when I touch you») og bringer sangen over i et nytt og mykere stemningsleie.³³ Den lille endringen innebærer imidlertid noe langt mer enn en variasjon over D-akkorden. Det som skjer, er at det etableres et nytt tonalt sentrum i sangen, nemlig C-dur, og da får akkordene nye funksjoner. D mister sin funksjon som spenningsskapende dominant og blir i stedet det andre trinnet på C-dur-skalaen. I tillegg benytter Lennon og McCartney akkorder fra a-moll, parallelltonearten til C-dur (hvor også åpningsakkorden d-moll inngår), slik at broen veksler harmonisk mellom dur og moll. Det skaper en atmosfære som underbygger den intime, emosjonelle teksten. Men for å kunne lede frem til neste vers, må broen transponeres tilbake til hovedtonearten G, og der må den lande på dominanten D-dur. Det avsluttende spranget fra C-dur til D-dur gjentas tre ganger, en «hammering» som i kombinasjon med den tostemte melodilinjens utløser en formidabel energi («I can't hide, I can't hide, I can't hiiiiide»). Det kan man se av publikumsreaksjonene under konserter, for eksempel i *The Ed Sullivan Show* fra 1964 (YouTube).

Etter broen vender teksten typisk tilbake til hovedsporet, altså til den fortellingen, situasjonen eller tilstanden som skildres i versene, slik at sangen kan drives enda et stykke fremover. Men nå har lytteren fått en dypere forståelse av eller et nytt perspektiv på saken.

I Lady Gagas monster-hit «Poker Face» er den erotiske tematikken mer eksplisitt enn hos The Beatles. Sangen har kasino- og poker-metaforer, og her er poenget ikke å åpne seg, men tvert imot å skjule sine følelser. Det er kvinnen som er forførereren, og i versene fantasierer hun om hvordan hun skal få mannen på krokken: «Love Game intuition, play the cards with spades to start / And after he's been hooked, I'll play the one that's on his heart.»

I refrenget poengeres det at han ikke kan gjennomskue henne: «No, he can't read my poker face.» Kanskje er det egentlig en annen (kvinne?) hjertet banker for. I broen skifter teksten karakter. Her henvender jeget seg direkte til et du – trolig mannen – og røper nettopp det som skal skjules, at dette er bløff og spill:

I won't tell you that I love you, kiss or hug you
 'Cause I'm bluffin' with my muffin
 I'm not lyin', I'm just stunnin' with my love-glue-gunnin'
 Just like a chick in the casino
 Take your bank before I pay you out
 I promise this, promise this
 Check this hand 'cause I'm marvelous

Muligens er dette ikke en reell, men en tenkt henvendelse, som først og fremst har til hensikt å gi lytteren informasjon. Likevel er det paradoksalt at det «ærlige» budskapet rettes mot den som ikke skal vite om det. Her bidrar broen med et nytt perspektiv på saken.

Det finnes sanger hvor broen er et rent musikalsk kontrastledd, uten at teksten berøres nevneverdig av det. Det kan skyldes at teksten er skrevet først, uten tanke på det musikalske kontrastleddet, eller at samspillet mellom tekst og musikk ikke er så tett som vanlig. Tendensen er likevel at det skjer noe nytt i teksten når det skjer noe nytt i musikken. Broen *inviterer* til en tekstlig variasjon, men det er ikke alltid at invitasjonen aksepteres.

Hvordan analysere sangstrukturer?

En enkel måte å få oversikt over sangens struktur på er å benytte et analyseskjema. Forarbeidet består i å lytte, transkribere teksten og identifisere de ulike formleddene. Skjemaet har kolonner for

antall takter, tekst, struktur og formledd. I struktur-kolonnen benevnes de ulike formleddene nøytralt A, B, C, D osv. Dersom det er variasjoner i gjentakelsen av et ledd, markeres det med en apostrof: A og A'. La oss igjen se på «I Want to Hold Your Hand» og «Poker Face».

The Beatles: «I Want to Hold Your Hand»

TAKT	TEKST	STRUKTUR	FORMLEDD
1–4		I (instrumental)	Intro
5–16	Oh yeah, I'll tell you something ... [...] I want to hold your hand.	A	Vers med refrenglinje
17–28	Oh please, say to me ... [...] I want to hold your hand.	A	Vers med refrenglinje
29–39	And when I touch you, I feel happy inside ...	B	Bro
40–51	Yeah, you got that something ... [...] I want to hold your hand.	A	Vers med refrenglinje
52–62	And when I touch you, I feel happy inside ...	B	Bro
63–77	Yeah, you got that something ... [...] I want to hold your hand.	A'	Vers med refrenglinje og outro

Det kan diskuteres om A-delen bør kalles et vers med refranglinje. Refranglinjen synges jo tre ganger, slik at den nesten utgjør et selvstendig refreng. Dessuten har den en markant melodisk stigning første gang, slik at den fungerer som et oppbyggingsledd. A-delen kan dermed sees som en mikrovariant av vers/prechorus/refreng-strukturen. Likevel, siden delene er så korte og så tett forbundet melodisk og tekstlig, kaller jeg A-en for vers med refranglinje. Leddene I og B skiller seg tydelig ut fra denne. Strukturen blir dermed:

I AABA BA'

Dette er en vanlig variant av standardformen AABA (vers/vers/bro/vers), med en instrumental intro I og en gjentakelse av BA til slutt. B-en er broen, kontrastleddet. I dette tilfellet er den lenger enn vanlig, 11 takter mot normalt 8 («the middle eight»). Grunnen til det er at sangen skifter toneart i broen, og at The Beatles bruker et par-tre takter for å modulere tilbake til hovedtonearten. Denne enkle strukturanalysen forteller oss noe vesentlig om bandets enorme suksess i de tidlige årene: De kombinerte rockemusikk med popstruktur. De revitaliserte den velkjente AABA-formen, som på denne tida hadde begynt å tape popularitet. Kombinasjonen av rock og pop er en viktig forklaring på *beatlemania*. Dette er en typisk 1960-tallsstruktur. Også formatet er tidstypisk. Sangen går over 77 takter, varer ca. 2 ½ minutt og er tilpasset singelplate-formatet.

Hva gjør Lady Gaga i 2012? Det første vi merker oss, er at formatet er større. «Poker Face» går over 116 takter, varer ca. 4 minutter og er tilpasset dagens strømmetjenester.

Her betegner B, C og D henholdsvis prechorus, refreng (chorus) og postchorus. I-en er introen, A-en er verset og E-en broen. Broen stikker seg tydeligst ut, mens vers, prechorus og postchorus ligner hverandre (de har samme riff). Strukturen er dermed:

I ABCD ABCD E CD

Her er det flere ledd enn hos The Beatles, men siden ABCD utgjør en blokk som gjentas, kan denne blokken (på et høyere abstraksjonsnivå) kalles **A**. De avsluttende leddene CD utgjør en variant av den og kan dermed kalles **A'**. E-en, som utgjør broen, kaller vi nå **B**. Grunnstrukturen blir da:

Lady Gaga: «Poker Face»

TAKT	TEKST	STRUKTUR	FORMLEDD
1–12	Mum mum mum mah ...	I	Intro
13–20	I wanna hold 'em like they do in Texas, please (woo) ...	A	Vers
21–28	Oh, woah-oh, oh, oh ...	B	Prechorus
29–36	Can't read my, can't read my / No, he can't read my poker face ...	C	Refreng (chorus)
37–40	P-p-p-poker face, f-f-fuck her face ...	D	Postchorus
41–48	I wanna roll with him, a hard pair we will be (woo) ...	A	Vers
49–56	Oh, woah-oh, oh, oh ...	B	Prechorus
57–64	Can't read my, can't read my / No, he can't read my poker face ...	C	Refreng (chorus)
65–72	P-p-p-poker face, f-f-fuck her face ...	D	Postchorus
73–80	I won't tell you that I love you, kiss or hug you ...	E	Bro
81–104	Can't read my, can't read my / No, he can't read my poker face ...	C	Refreng (chorus)
105–116	P-p-p-poker face, f-f-fuck her face ...	D	Postchorus

I AABA'

Med andre ord er grunnformen AABA' med intro, men i forhold til en «klassisk» AABA-form har A-leddet est ut og rommer nå både vers, prechorus, chorus og postchorus.

Sammenligner vi med «I Want to Hold Your Hand», er det noen slående forskjeller, og ikke bare i formatet. Ser vi på verset, går dette over 12 takter hos The Beatles, inkludert en firetakters refrenglinje. Hos Lady Gaga går verset bare over åtte takter, mens

prechorus/refreng/postchorus-sekvensen er på 24 takter. Mot slutten av sangen utvides dessuten refranget til hele 24 takter, og postchoruset til 12. Broen går i begge sangene over åtte takter, men hos Beatles kommer den to ganger, mot én gang hos Lady Gaga.

Dette sier oss noe om låtskriving før og nå, ikke minst om forholdet mellom delene: Hos The Beatles utgjør refrenglinjene en relativt liten del av sangen; hos Lady Gaga blir prechorus/refreng/postchorus-sekvensen fullstendig dominerende. Dette indikerer at vi på 2000-tallet har fått en stadig større konsentrasjon om refrenger, på bekostning av vers og bro, som er de viktigste bærerene av ny tekst.

Tre standardformer: strofisk form, vers/refreng og AABA

Som analyse-eksemplene viser, bygger både The Beatles og Lady Gaga på AABA-strukturen. Dette er en av de såkalte standardformene, ved siden av strofisk form og vers/refreng-form. Det er viktig å kjenne til standardformene, både for å kunne gjenkjenne tradisjonelle strukturer og for å kunne se originaliteten i nye – noe som vil vise seg i den avsluttende analysen av Kari Bremnes' «Tidlig».

1. *Strofisk form eller AAA-form* er den eldste av standardformene, med hundreårige, kanskje tusenårige tradisjoner.³⁴ De tre A-ene markerer at den samme musikalske enheten – det vil si den samme melodiske og harmoniske sekvensen – gjentas flere ganger uten avbrudd av noen annen musikalsk enhet. Det er bare én modul, men til gjengjeld ingen begrensning på antall gjentakelser. Vers følger vers. En viss grad av musikalsk variasjon aksepteres, også når det gjelder strofelengde. Teksten er derimot ny for hver gang. I alle fall nesten, for det kan forekomme gjentakelser og rent instrumentale vers.

Eksempler på sjangre som overveiende bruker strofisk form, er ballader, folksongs, blues og salmer. Også i visesang er formen vanlig, men ikke enerådende. I moderne pop og rock er det derimot sjelden å støte på den. Det store unntaket blant verdensstjernene er Bob Dylan. Over halvparten av sangene hans har strofisk form (min opptelling), og i mange av dem bruker han refrenglinje i versene.

At den strofiske formen er repetitiv, betyr ikke at den er enkel, verken musikalsk eller tekstlig. Noen av de aller beste sangene har denne formen. For ikke å bli monoton krever den nettopp en god melodi, en god stemme og en god tekst.

2. *Vers/refreng-form (verse/chorus-form)* innebærer en veksling mellom to moduler. De musikalske ulikhetene mellom verset og refrengtet som oftest trekkes frem, er melodi og harmoni, men det kan også dreie seg om andre elementer. Hovedregelen er at verset kommer før refrengtet. Også i tilfeller hvor refrengtet plasseres først i sangen, kan det være en generell bevegelse fra vers til refreng, slik at dette oppleves som et sluttpunkt for en sekvens. Hvorfor går bevegelsen i den retningen og ikke motsatt vei? Fordi refrengtet har en mer konkluderende karakter, både lyrisk og musikalsk. Mens teksten gjentar et sentralt poeng, tenderer musikken mot å være «more stable, ending on tonic harmony that results in tonal closure», med Jeffrey Ensigns ord.³⁵

I Amerika ble vers/refreng-formen utviklet i årene før og under borgerkrigen, altså midt på 1800-tallet. Det skjedde ved at refrenglinjen i *minstrel songs* og soldatviser ble utbygd og selvstendiggjort.³⁶ I Stephen Fosters «Old Folks at Home» og «Oh! Susanna» ble refrengtet sunget flerstemt, og i notetrykkene ble derfor «refrain» byttet ut med «chorus».

Et viktig trinn i utviklingen av vers/refreng-formen kom på begynnelsen av 1960-tallet, da Gerry Goffin og Carol King skilte

ut prechourset som et mellomledd. Dermed var *den utvidede vers/refreng-formen* skapt.

Vers/refreng-formen er svært utbredt på 2000-tallet, og dette skyldes ikke minst rappens popularitet. Rap-låter er som regel bygd opp av 16-takters vers og 8-takters refrang, selv om 12-takters vers har blitt mer vanlig.³⁷ Rap kommer fra annen tradisjon enn pop, men i de siste tiårene har de to sjangrene flytt mer og mer sammen.

3. *AABA-form* betyr at to vers (eller to vers/refreng-sekvenser) følges av et nytt ledd, en bro, før sangen vender tilbake til den opprinnelige musikalske enheten. Det siste verset har som regel ny tekst, men det kan også være en gjentakelse av et tidligere vers. Broen skiller seg ut fra de andre leddene både musikalsk og lyrisk, og karakteriseres som et kontrastledd.

AABA-formen hadde sin storhetstid fra 1920- til 60-tallet. Den ble mye brukt i Tin Pan Alley-ballader, men fant også vei-en inn i country, doo wop, blues og rock. Suksessfaktoren lå i dramaturgien:

The dramaturgy of the AABA form is simple, but powerful. The first repetition of the A-section reaffirms the meaning of the material exposed in the first eight measures and anchors it in the mind of the listener, with considerable help from the refrain. The bridge brings variation and contrast, while A₃ offers a longed-for return to the familiar. Composing a Tin Pan Alley song is, to use an apt expression, «the art of saying, 'I love you' in thirty-two bars.»³⁸

Mens B-leddet gir variasjon, skaper A-leddene gjenkjennelse og forventning og lar tilhøreren knytte seg emosjonelt til sangen. Opprinnelig besto A-delen av et vers, eventuelt med refrang-linje. En viktig fornyelse kom med låtskriverparet Jerry Leiber og Mike Stoller på slutten av 1950-tallet. Ikke bare kombinerte

de elementer fra «hvit» og «svart» musikk, slik at de traff et større publikum, de bygget også ut refrenglinjen til et selvstendig refreng. Dermed kom A-delen til å bestå av både vers og refreng, som i «Poison Ivy» fra 1959, innspilt av The Coasters.

By expanding the refrain into a chorus in the context of AAA forms and subsequently applying this concept to AABA forms, Leiber and Stoller laid the foundation for the combination of verses, choruses, and bridges that remains popular to this day.

In the early 1960s, other songwriters adopted the strict distinction between verse and chorus of songs like «Poison Ivy» within the AABA form, resulting in an overarching form organized as «verse – chorus – verse – chorus – bridge – verse – chorus.»³⁹

Vers – refreng – vers – refreng – bro – vers – refreng: Dette var i mange år gullstandarden i populærmusikken. Etter hvert skulle likevel den utvidede vers/refreng-formen bli mer populær enn AABA.⁴⁰ Den videre utviklingen av AABA har bestått i en utbygging av A-leddet: fra vers/refreng (Leiber og Stollers «Poison Ivy») til vers/prechorus/refreng (The Beatles' «Eight Days a Week») til vers/prechorus/refreng/postchorus (Lada Gagas «Poker Face»).

Hvordan unngå standardformene?

På 2000-tallet er standardformene ikke så dominerende som tidligere. «Since the reign of AABA came to a close, no other standard form has been as dominant as AABA was for four decades», skriver Appen og Frei-Hauenschild.⁴¹ Det er flere måter å unngå de litt rigide formene på. Én handler om kombinatorikk, om å sette sammen formledd på nye måter. Hvorfor nøye seg med én bro? I «Good Vibrations» fra 1966 bruker Beach

Boys to. Hvorfor nøye seg med ett refreng? I «Can't Stop the Feeling!» fra 2016 bruker Justin Timberlake to ulike refrenger. Det andre kommer dessuten i en ny og forenklet variant som et såkalt «breakdown chorus».

En annen måte er å myke opp skillet mellom formleddene, slik at de glir over i hverandre. Med en fire-akkord-struktur kan man lage harmoniske slynger som går ut og inn av vers og refreng, som i Amy Winehouses «Back To Black» eller Simple Minds' «Don't you forget about me». Vers-, refreng- og bro-funksjonene kan også oppløses ved å la sangen flyte som én enhet, uten å dele den opp i distinkte ledd. I denne retning tenderer John Lee Hookers «Boogie Chillin'», som ikke har noen harmoniske skift, men varierer over den samme akkorden, et harmonisk nullpunkt, i over tre minutter. En motsatt strategi er å innføre stadig nye ledd, uten å gjenta noen av dem: A B C D E F. I denne retning tenderer rapsodiske sanger som Roy Orbisons «In Dreams», The Beatles' «You Never Give Me Your Money» og Queens «Bohemian Rhapsody». Her gir det ikke mening å snakke om vers og refreng.

Men det finnes enda en vei. Den går ut på å «blande» funksjoner fra ulike formledd, slik at et vers kan få noen av refrengets funksjoner, eller et refreng få noen av broens funksjoner. Det er dette som skjer i Kari Bremnes' sang «Tidlig» fra albumet *Og så kom resten av livet* (2012).

Kari Bremnes' «Tidlig»

«Tidlig» er en sang med selvbiografiske trekk. Jeget heter Kari og er vokst opp i Svolvær, og teksten gir fragmenterte bilder av hennes mor på tre stadier av livet: Som 19-åring reiser hun fra Narvik til Paris sammen med venninnen Inger Johanne; som

voksen kvinne sitter hun på verandaen i Svolvær og betraktes av datteren; og som 80-åring følges hun inn på flyet til Alicante, på vei for å besøke Inger Johanne. Disse tidsplanene flettes sammen i teksten, men først og sist står minnet om de tidlige sommermorgenene i Svolvær og relasjonen mellom moren som var «så mye» og Kari som var «nesten ingen». Det er en fortettet fremstilling av ungdom, voksenliv og alderdom. Mor og datter, slekters gang, livet i et nøtteskall. Teksten er usentimental, men var og vemodig, og den fremføres til et neddempet visepop-arrangement hvor akustisk gitar, bass og perkusjon er de bærende instrumentene.

Sangen veksler regelmessig mellom to deler, som jeg her kaller A og B. Slik lyder teksten i den dialektnære transkripsjonen fra Bremnes' egen hjemmeside:⁴²

A

Ho mamma spiste frokost
 æ drakk bære kaffe
 ho mamma e så årtntli
 Det brukte å vær tili
 usannsynlig tili
 tili tili sommer

B

Bare vi og sola
 ingen andre oppe
 en og anna fuggel
 ho og æ ilag
 bare vi og sola
 og en og anna fuggel
 ingen andre oppe
 tili sommerdag

A

Ho mamma satt i behåen
æ hadde prekkat bikini
på verandaen i Svolvær
Det brukte å vær sjelden
usannsynlig sjelden
såne sommertima

B

Ho mamma va så mye
æ va nesten ingen
va såvidt ho Kari
æ syns det va tynt
Ingen andre oppe
Bare vi og sola
En og anna fuggel
va såvidt begynt

A

Ho mamma ska te Spania
tel ho Inger Johanne
som bor i Alicante
De brukte å vær 19
usannsynlig 19
en sommer i Europa

B

reiste ifra Narvik
haika med en malmbåt
hadde med sæ sykla
i sin ungdoms vår
æ føll ho inn på flyet

de sykla i Paris
 en sommer i Europa
 nu e de 80 år

A'
 Det brukte å vær tili
 usannsynlig tili
 tili tili sommer

Strukturen er tilsynelatende enkel, idet to distinkte formledd A (16 takter) og B (18 takter) veksler regelmessig, etter en intro på fire takter:

I ABABABA'

A-ene er utvilsomt vers. De driver sangen fremover og er trygt forankret i tonearten C-dur. I de åtte første taktene klimprer gitaren på den samme C-dur-akkorden, i de åtte siste veksler den mellom a-moll og C-dur. Den avsluttende A'-en utgjør bare første halvdel av et vers. Teksten er hentet fra det aller første verset, slik at disse linjene lager en ramme rundt sangen: «Det brukte å vær tili / usannsynlig tili / tili tili sommer.»

Ved første øyekast kan dette se ut som en vers/refreng-form, eventuelt en *utvidet* vers/refreng-form, siden den andre halvdel av verset fungerer som en oppbygging mot B-delen. Men det er ikke noen av delene, for B-en er nemlig ikke et refreng. Den har ny tekst for hver gang og mangler refrengets konkluderende karakter og tonika-avslutning. B-en er snarere en *bro*, et kontrastledd. Den er dessuten lagt i en annen toneart (Ess-dur) og transponeres til slutt tilbake til hovedtonearten C-dur, hvor den lander på dominanten (G), nøyaktig slik broer pleier å gjøre. Derfor *må* det komme en A' til slutt, slik at sangen kan

falle til ro på grunntonen. Som i Beatles-eksemplet begynner broen med en stemningsskapende moll-akkord (i dette tilfellet f-moll), men her er melodilinjens stigende, som en soloppgang: «Bare vi og sola ...».⁴³

Hva skjer? Nesten umerkelig erstatter Kari Bremnes den klassiske vers/refreng-formen med en vers/bro-form. Eventuelt: Hun erstatter den klassiske AABA med ABABABA', og med dette oppnår hun mye. Mens en ren strofisk form ville blitt søvndyssende monoton, gir den regelmessige vekslingen mellom de to delene en balansert variasjon i melodi og stemning. Samtidig endres broens karakteristiske funksjoner. Når den gjentas så ofte, mister den noe av sin kontrasterende effekt. Den blir ikke lenger et overraskelsesmoment, men kommer som en forventet variasjon og overtar derved noe av *refrengets* funksjon. Samtidig overtar den også noe av *versets* funksjon som fremadrettet drivkraft og bærer av ny tekst. Det gjelder i alle fall de to første B-ene, som uanstrengt følger opp hovedsporet fra versene, det vil si skildringen av mor og datter på verandaen i Svolvær. Den tredje B-en oppfører seg derimot som en mer typisk bro, idet den bringer teksten inn på et nytt spor – et sprang i tid og rom til ungdommens Paris-reise. Når formleddene omrokeres, endres altså noe av funksjonene deres.

Selv om den rytmiske pulsen er relativt høy (126 slag i minuttet), utstråler sangen ro. Innenfor 4/4-mønsteret får ordene mye «luft», slik at lytteren får tid til å dvele ved situasjonen og fremkalle bilder i hodet. Dette ser man lettere ved en skjematisk fremstilling. Her er de 16 taktene i første vers (to takter per linje), pluss de forutgående intro-taktene:

SLAG/ TAKT	1	2	3	4	1	2	3	4
						Ho	mamma	spiste
1-2	fro-	kost					æ drakk	bære
3-4	kaffe					ho	mamma	e så
5-6	årntli							
7-8						Det	brukte	å vær
9-10	tili						usann-	synlig
11-12	tili						tili	tili
13-14	sommer							
15-16							Bare vi	og

Her åpnes det musikalske rom, slik at ordene kan synke inn. Teksten er dagligtale-nær og tilsynelatende enkel, men ved nærmere ettersyn har den flere særegne trekk. Et av dem er det narrative tempoet. De to første AB-sekvensene gir et stillestående, nærmest impresjonistisk bilde av frokosten på verandaen. Det kunne vært malt av Monet: en stille sommertime, sol og kaffe, en prikket bikini, en og annen fugl. Samtidig er det et kontrastfylt bilde: mor vs. datter, frokost vs. kaffe, «årntli» voksen vs. usikker ungdom. Jeget «va så vidt ho Kari / æ syns det va tynt». Så, i den tredje AB-sekvensen skyter fortellingen fart. Her introduseres et reise-motiv, og med et temporalt tigersprang på 60 år og et geografisk spenn fra Narvik til Alicante beveger vi oss fra ungdommens vår til livets høst. De to gamle damene reiser fremdeles, og det aner oss at de har beholdt gnisten og utferdstrangen fra den gang de haiket med en malmbåt og var «usannsynlig 19». Avslutningsvis vender vi tilbake til de rolige sommertimene på verandaen i Svolvær, da det var «usannsynlig tili». Tidlig på dagen, men også i livet.

Et annet påfallende trekk er jegets tilbaketrukne posisjon. Hun sier ikke et ord om hva *hun* vil som voksen, eller hva hun

ville som ung. Det er moren og Inger Johanne som er aktive og står for handlingen. Kari trer tilbake for de gamle og gir dem plass. Er «Tidlig» en *hommage* til «ho mamma»? Det kan godt være. Men sangen er også en tilbaketrekning fra nåtiden, en hengivelse til et ungdomsminne som ikke handler om å *gjøre*, men om å *være*. Og det er både fint og sårt når man er «nesten ingen». Bildet er stillestående, men minnet er spenningsfylt.

Et tredje trekk er den paradoksale fremstillingen av minnene, hvor det tilbakevendende ordet «usannsynlig» spiller en sentral rolle. Det dukker opp i alle A-delene: «Det brukte å vær tili / usannsynlig tili»; «Det brukte å vær sjelden / usannsynlig sjelden»; «De brukte å vær 19 / usannsynlig 19»; «Det brukte å vær tili / usannsynlig tili». Her frontkolliderer tilsynelatende form og innhold. Innholdet er singulære hendelser, ting som har skjedd én gang eller i hvert fall svært sjelden. De er usannsynlige nettopp fordi de er så uvanlige. Fremstillingsformen er derimot *iterativ*, den sier at dette likevel var vanlige tildragelser: «Det brukte å vær ...» Er ikke dette typisk for hvordan sterke minner opererer? De tar mye plass, brer seg ut over fortiden og gjør det spesielle til noe generelt. Dersom minnet vekker motstridende følelser, er dette en stemning som i ettertid brer seg ut over hele oppveksten.

Historien om moren og Inger Johanne på tur til Paris er imidlertid ikke Karis eget sommerminne. Det er noe moren må ha fortalt henne, et «sekundært» minne utløst av synet av moren på vei til flyet. Her får ordet «usannsynlig» en annen betydning. Hva vil det si å være «usannsynlig 19»? Hvis «19» indikerer ungdommelig eventyrlyst, har de to venninnene hatt dette i uvanlig grad. «Usannsynlig 19» angir et karaktertrekk – de var unge og sultne på livet.

Outro

Hovedsaken i dette kapitlet har vært å gi et litteraturvitenskaplig perspektiv på et felt som hittil har vært dominert av musikkforskningen: den populære sangens formledd og strukturer. Selv om nedslagsfeltet har vært pop og rock, har flere av observasjonene gyldighet for andre sjangre.

Sanglyrikken er melodisk fremført lyrikk, og det er det melodiske som skiller den fra annen muntlig lyrikk. De ulike strofetyperne har ulike funksjoner i sangen, og de viktigste typene er vers, refreng og bro. Som fremført (performativ) lyrikk har sangen en teatralisk dimensjon. Sangeren iscenesetter seg i større eller mindre grad, og sangen ligner dermed en dramatisk monolog. Mye av sanglyrikkens dikteriske rikdom ligger nettopp i de opptrinn, karakterer og talehandlinger som her spilles ut.

Formleddene kombineres på ulike måter, og kapitlet har vist hvordan sangstrukturene kan analyseres. Mange sanger er bygd opp i strofisk form, vers/refreng-form eller AABA-form, men det finnes også måter å unngå standardformene på. Et eksempel på det er Kari Bremnes' «Tidlig», som handler om Kari og hennes mor. Den sanglyriske tradisjonen om døtre og mødre går helt tilbake Sapfo, som levde på Lesbos for 2600 år siden.⁴⁴ Men fremdeles kan det dukke opp usannsynlig bra sanger, og skal vi yte dem rettferdighet, må vi lære sangformene og deres historie å kjenne.

Noter

- 1 «The study of form deals primarily with the means of separation and contrast by which portions of a piece are made to sound distinct from one another, and with the order in which these

- portions are presented or repeated. In other words, theories of form seek to identify the features that prompt the perception of formal units (why does the first section seem to end here, and why does the following portion seem distinct enough to call it a second section?) and to recognize standard orders of those units (antecedent and consequent phrases in a period, for instance, or the ABA sequence of sections in ternary form).» Stephen-son, Ken. *What to Listen For in Rock. A Stylistic Analysis*. New Haven og London: Yale University Press 2002), s. 121.
- 2 Se for eksempel Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. (Amsterdam – New York: Rodopi 2010), s. 23; Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. (Farnham: Ashgate 2012), s. 113; Pattison, Pat. «Similarities and differences between song lyrics and poetry». I: C. Pence (red.). *The Poetics of American Song Lyrics*. (Jackson: University Press of Mississippi 2012), s. 122. Man kan spørre seg om begrepene selv bidrar til å overdrive forskjellen. Eller er det motviljen mot faktisk å lese og analysere tekstene som ligger under? I mye av populærmusikkforskningen er det en påfallende kvalitets-forskjell på de sofistikerte musikkanalysene og de overflatiske tekstkommentarene.
 - 3 Erling Aadland skriver i *Dylan og diktet*. (Oslo: Cappelen Damm 2022), s. 19: «Sanglyrikk er som nevnt *ikke noe annet* enn lyrikk, men er i større grad enn lyrikk generelt en kombinasjon av *ord og stemme*, ord og sang.»
 - 4 Unntak: Dersom lyrikken er i blindeskrift, sanses den taktilt med fingertuppen. Muntlig lyrikk foreligger også ofte i skriftlig form.
 - 5 Hognestad, Jan Kristian. «Rap a cappella: Prosodiske strukturer i en norsk rap-stemme.» I: E.I. Diesen, B. Markussen og K.A. Oddekalv (red.) *Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk*. (Oslo: Scandinavian Academic Press 2022), s. 179. Talespråkets tonalitet vil avhenge av talerens dialekt, men kan i musikologisk terminologi beskrives som *glissando*.
 - 6 Kramer, Lawrence. *Musical Meaning. Toward a Critical History*. (Berkeley: University of California Press, 2002), s. 54.
 - 7 Unntak: Det finnes sanger med bare ett vers, som Cornelis Vreeswijks «Milan». Det hender også at et vers blir gjentatt senere i sangen.

- 8 Summach, Jason. *Form in Top-20 Rock Music, 1955–89*. Doktorgradsavhandling (Yale University 2012), s. 62.
- 9 Benny Andersen: *Svantes viser*. (København: Borgen 1972), s. 39.
- 10 Prøysen, Alf. *Viser og dikt 1. 1932–53*. Samlet og redigert av Elin Prøysen og Per Husby. (Oslo: Musikk-Husets Forlag 2014), s. 161.
- 11 «The first years of Dylan's career are represented metonymically by his ransacking of the possibilities of the refrain, a staple of popular song from the earliest times, but never more thoroughly investigated», skriver Charles O. Hartman i artikkelen «Dylan's Bridges», *New Literary History*, vol. 46. nr. 4, høst, 2015, s. 746. «Gates of Eden»-eksemplet har jeg lånt hos ham.
- 12 Hvis ikke annet er oppgitt, er sang-sitatene i dette kapitlet mine transkripsjoner, med støtte i tekstvarianter funnet på internett.
- 13 Everett, Walter. *The Foundations of Rock*. (Oxford: Oxford University Press 2009), s. 147.
- 14 Frith, Simon. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. (Oxford: Oxford University Press 2002), s. 169.
- 15 Platon: *Staten*, 10. bok. I *Samlede verker*. Bind V. (Oslo: Vidarforlagets Kulturbibliotek 2001), s. 380–381.
- 16 Performativetsbegrepet brukes i flere sang-studier, blant andre Simon Friths *Performing Rites* (2002) og Lars Ecksteins *Reading Song Lyrics* (2010).
- 17 Sitert etter Buckley, David. *Strange Fascination. David Bowie: The Definitive Story*. (London: Virgin Books 2004), s. 164.
- 18 «Somethin' Stupid» er skrevet Clarence Carson Parks og ble opprinnelig spilt inn i 1966 av Parks og hans kone Gaile, som duoen Carson and Gaile. Frank og Nancy Sinatras innspilling kom året etter og ble en stor suksess, med topplassering både i USA og England.
- 19 Austin, J.L. *How To Do Things With Words* (Oxford: Oxford University Press, 1975 [1962]), s. 5. På norsk brukes gjerne begrepet språkhandling, og da med et utvidet betydningsinnhold. Se Svennevig, Jan. *Språklig samhandling. Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*. (Oslo: NLU/Cappelen Akademisk, 2001), s. 58–63.
- 20 Everett, *The Foundations of Rock*, s. 145.
- 21 Pattison, *Songwriting*, 1991, s. 55. Se også Everett, *The Foundations of Rock*, s. 147, og Frederick, Robin. *Shortcuts to Hit*

- Songwriting. 126 Proven Techniques for Writing Songs that Sell.* (Los Angeles: Taxi Music Books 2008), s. 43.
- 22 Appen, Ralf von og Markus Frei-Hauenschild. *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Song Forms and their Historical Development*. I *Samples*. Online Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung/German Society for Popular Music Studies e.V. Vol. 13 (2015), s. 58–59. <http://www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf> (lest 22.01.22).
 - 23 Appen og Frei-Hauenschild, *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus*, s. 69.
 - 24 Interesserte lesere henvises til Dominic Pedlers analyse i *The Songwriting Secrets of The Beatles*. (London: Omnibus Press 2003.)
 - 25 Spicer, Mark. «(Per)Form in(g) Rock: A Response». *Music Theory Online*. Vol. 17, nr. 3, oktober 2011, hhv. avsnitt 9 og 8. <https://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.3/mto.11.17.3.spicer.html> (lest 22.01.22).
 - 26 Lea Wierød Borčak og Jakob Schweppenhäuser. «Sangen mellom litteratur og musik». I T.R. Andersen mfl. (red.). *Litteratur mellem medier*. (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2018), s. 172.
 - 27 Appen og Frei-Hauenschild, *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus*, s. 6.
 - 28 For å skille mellom strukturen i sanger og strukturen i formledd bruker jeg henholdsvis store og små bokstaver: AABA betegner strukturen i en sang (typisk vers-vers-bro-vers), mens aaba betegner oppbygningen av et enkelt formledd, for eksempel et refreng med fire korte musikalske sekvenser, hvorav det tredje skiller seg ut.
 - 29 Pattison, Pat. *Writing Better Lyrics. The Essential Guide To Powerful Songwriting*. (Cincinnati: Writer's Digest Books 2009), s. 258.
 - 30 Everett, *The Foundations of Rock*, s. 147.
 - 31 Summach, *Form in Top-20 Rock Music*, s. 62–63.
 - 32 Listen og enkelte andre formuleringer er hentet fra mitt kapittel «Dylans broer. Musikalske og litterære variasjonsledd», i B. Markussen og G. Selnes (red.): *Den radikale Bob Dylan. Studier i et omskiftelig sangverk*. (Oslo: Scandinavian Academic Press 2022). Her undersøker jeg broens funksjoner nærmere. Det er altså tale om en liten overlapping mellom de to kapitlene, såkalt

- duplisering. I henhold til gjeldende forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap og humaniora (pkt. 7), er dupliseringen herved gjort rede for.
- 33 Ordet moll kommer av latin *mollis*, «myk», «mild». Dur kommer av latin *dūrus*, «hard», «røff». Etymologisk har de ikke noe med glade og triste følelser å gjøre. En dur-akkord omskapes til en moll-akkord ved å senke det tredje trinnet (tersen) en halv tone.
- 34 «Clearly, folk songs are the historical basis for this stanzaic procedure», skriver Walter Everett i *The Foundations of Rock*, s. 141.
- 35 Ensign, *Form i Popular Song*, s. 77–78.
- 36 Charles Hamm. *Yesterdays. Popular Song in America*. (New York: W.W. Norton & Company 1979), s. 255.
- 37 Se Even Igland Diesen, Bjarne Markussen og Kjell Andreas Oddekalv: «Introduksjon: Kva er rap og flow?». I: E.I. Diesen, B. Markussen og K.A. Oddekalv (red.): *Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk*. (Oslo: Scandinavian Academic Press 2022.)
- 38 Appen og Frei-Hauenschild, *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus*, s. 23. Sitatet er fra filmen *I'll See You in My Dreams* (1951), hvor Grace (Doris Day) sier til Gus (Danny Thomas): «Gus, ya gotta learn to say 'I love you' in thirty-two bars.»
- 39 Appen og Frei-Hauenschild, *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus*, s. 58.
- 40 Appen og Frei-Hauenschild, *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus*, s. 68.
- 41 Appen og Frei-Hauenschild, *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus*, s. 75.
- 42 Sitert etter karibremnes.no. Jeg har gjort en endring i tredje strofe, fjerde linje, første ord: «de» må være en skrivefeil for «det»; og siden de andre A-delene har stor bokstav i begynnelsen av fjerde linje, har jeg endret «de» til «Det».
- 43 Akkordsekvensen i B-delen er: Fm Eb Fm Eb Fm Eb Ab G.
- 44 Se fragment 98 og 102 i Per Myren-Svelstads gjendiktning *Sapfo. Fragmenter*. (Oslo: Gyldendal 2021.) Denne utgaven følger nummereringen fra Lobel og Pages *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* (1963). Det tilsvarer fragment 27 og 57 i Svein Jarvolls gjendiktning *Sapfo*. (Oslo: Gyldendal 2003.)

Litteratur

- Aadland, Erling. *Dylan og diktet*. Oslo: Cappelen Damm 2022.
- Aare, Anders, Johannes Grønager og Poul Rønnenfelt. *Rockmusik i tid og rum*, Århus: Systime 2010.
- Appen, Ralf von og Frei-Hauenschild, Markus. *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Song Forms and their Historical Development*. I *Samples. Online Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung/German Society for Popular Music Studies e.V.* Vol. 13 (2015). <http://www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf>.
- Borčak, Lea Wierød og Jakob Schweppenhäuser. «Sangen mellem litteratur og musik.» I: T.R. Andersen mfl. (red.) *Litteratur mellem medier*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2018.
- Bremnes, Kari. *Og så kom resten av livet*. CD. Kirkelig Kulturverksted 2012.
- Buckley, David. *Strange Fascination. David Bowie: The Definitive Story*. London: Virgin Publishing 2000.
- Covach, John og Andrew Flory. *What's That Sound? An Introduction to Rock and Its History*. New York: W.W. Norton and Company 2018.
- Diesen, Even Igland, Bjarne Markussen og Kjell Andreas Oddekalv (red.). *Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press 2022.
- Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam – New York: Rodopi 2010.
- Ensign, Jeffrey S. *Form i Popular Song, 1990–2009*. Doktorgradsavhandling, University of North Texas 2015.
- Everett, Walter. *The Foundations of Rock*. Oxford: Oxford University Press 2009.
- Frederick, Robin. *Shortcuts to Hit Songwriting. 126 Proven Techniques for Writing Songs that Sell*. Los Angeles: Taxi Music Books 2008.
- Frith, Simon. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press 2002.
- Hamm, Charles. *Yesterdays. Popular Song In America*. New York: W.W. Norton & Company 1979.
- Hartman, Charles O. «Dylan's Bridges». *New Literary History*, vol. 46. nr. 4, høst, 2015, s. 737–757.
- Hognestad, Jan Kristian. «Rap a cappella: Prosodiske strukturer i en norsk rap-stemme.» I: E.I. Diesen, B. Markussen og K.A. Oddekalv (red.) *Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk*. Oslo: Scandinavian

- Academic Press 2022.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press 2002.
- Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate 2012.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Rytmiske bumerke». I: E.I. Diesen, B. Markussen og K.O. Oddekalv (red.): *Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press 2022.
- Pattison, Pat. *Songwriting: Essential Guide to Lyric Form and Structure. Tools and Techniques for Writing Better Lyrics*. Boston: Berklee Press 1991.
- Pattison, Pat. *Writing Better Lyrics. The Essential Guide To Powerful Songwriting*. Cincinnati: Writer's Digest Books 2009.
- Pattison, Pat. «Similarities and differences between song lyrics and poetry». I: C. Pence (red.) *The Poetics of American Song Lyrics*, Jackson: University Press of Mississippi 2012.
- Pedler, Dominic. *The Songwriting Secrets of The Beatles*, London: Omnibus Press 2003.
- Platon. *Staten*. I *Samlede verker*, bind V. Oslo: Vidarforlagets Kulturbibliotek 2001.
- Prøysen, Alf. *Viser og dikt 1. 1932–53*. Samlet og redigert av Elin Prøysen og Per Husby. Oslo: Musikk-Husets Forlag 2014.
- Sapfo. *Sapfo*. Gjendiktet av Svein Jarvoll. Oslo: Gyldendal 2003.
- Sapfo. *Sapfo. Fragmenter*. Gjendikta frå gamalgresk av Per Esben Myren-Svelstad. Oslo: Gyldendal 2021.
- Spicer, Mark. (Per)Form in(g) Rock: A Response. *Music Theory Online*. vol. 17, nr. 3, oktober 2011. <https://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.3/mto.11.17.3.spicer.html> (lest 22.01.22).
- Stephenson, Ken. *What to Listen For in Rock. A Stylistic Analyses*. New Haven og London: Yale University Press 2002.
- Summach, Jason. *Form in Top-20 Rock Music, 1955–89*. Doktorgradsavhandling, Yale University 2012.
- Svennevig, Jan. *Språklig samhandling. Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*. Oslo: NLU/Cappelen Akademisk, 2001.
- Tawa, Nicholas E. *The Way To Tin Pan Alley. American Popular Song, 1866–1910*. New York: Schirmer Books.
- Tempest, Kate. *Let Them Eat Chaos*. London: Pan Macmillan, Picador Poetry, 2016.
- Tempest, Kate. *Let Them Eat Chaos*. Fiction Records, 2016. CD.

Wilder, Alec. *American Popular Song: The Great Innovators, 1900–1950*.

New York: Oxford University Press 1972.

West, Andrew. *The Art of Songwriting*. London: Bloomsbury 2016.

Textual and Musical Aspects of Satire in Irving Berlin's "Stay Down Here Where You Belong" and Frank Zappa's "Billy the Mountain"

Michael J. Prince

It was an event many had long awaited. At Carnegie Hall, Groucho Marx, age 81, was to perform a full evening of standup and music, accompanied by upcoming Emmy, Grammy, Oscar, and Tony Award winner Marvin Hamlisch on piano. The year was 1972. It was Marx's last major performance and Hamlisch's first, where he was both the straight man and pianist for Marx. American television personality Dick Cavett had recently had the legendary entertainer on his late-night talk show. It was Cavett's job to introduce him that night; he had no choice but to use Marx's own jokes as a prelude to the evening's big event. The retired film star and TV celebrity from the 1930s to the 1950s told anecdotes from his life and performed several songs, some

of which he had become known for in his film career as one of the Marx brothers.¹ Halfway into the show, Marx sang a song written by Irving Berlin in 1914, “Stay Down Here Where You Belong.” The song is about advice the devil gave his son, who wanted to leave his underground realm for the earth’s surface. In the chorus, he warns his son that the kings upstairs were

Breaking the hearts of mothers,
making butchers out of brothers,
You’ll find more hell up there,
than there is down below!²

At the time, more than 20,000 American soldiers and probably at least four times as many Vietnamese had already been crushed in the jaws of the war. And Marx mentioned without irony that the song was just as valid now as when Irving Berlin had written it almost sixty years ago. Furthermore, Marx recalled that Berlin, still alive at the time, routinely offered to pay Marx a hundred dollars each time he *did not* perform it. The composer of “God Bless America!” had long wished to downplay this song that implicitly argued for neutrality with Germany in 1914. The United States was drawn into that war barely three years after the song became popular in 1915. The recording of the Groucho Marx concert was released in 1972.³

Another 1972 live concert album featured an entire side of the LP similarly critical to war – Frank Zappa and the Mothers of Invention’s 26-minute, rock-opera buffo “Billy the Mountain.” The concert was from August 1971 at Pauley Pavilion, the sports arena used by the University of California Los Angeles. Whereas Marx mostly performed music from his films, Zappa’s composition was new to this audience; it had been perfected in the crucible of repeated concert performances in Europe and the

United States. Frank Zappa, a long-time resident of Los Angeles, was bringing the show home. To the gratification of his audience, he peppered the performance with references to contemporary Southern California.⁴

The lyrics and music of both these songs reveal the function and rhetoric of satire, musically and textually. Berlin's "Stay Down Here Where You Belong" contrasts interestingly with an unironic contemporary song of antiwar sentiment, Alfred Bryan and Al Piantadosi's "I Didn't Raise My Boy to Be a Soldier." These works were twinned on the same 78-rpm phonograph record, with Berlin's song playing the B-side to the more popular Bryan and Piantadosi number just one year after each had debuted in music halls and on the Vaudeville stage. Both were an expression of neutrality encouraged at the time by President Woodrow Wilson. While there are several other structural and ideological similarities, the satirical attitude of Berlin's work contributes to a prolonged relevance and popularity in American society, whereas the sincerity of Bryan and Piantadosi's song does not. It may be too early to say whether Zappa's extended work will pass the test of time, but it uses several registers of parody and satire, textually and musically, to focus the audience's attention on the draft for the Vietnam War.

Satire in Lyrics and Music

Dieter DeClercq has the pithiest definition of satire as works that have as "their purpose to critique and entertain." He was responding to what he terms a "cluster theory of satire," where a work may tick several rhetorical categories to be considered as participating in the satirical mode. DeClercq's discussion is helpful because one of the works he repeatedly uses as an exemplar

is an *instrumental* piece of music, Jimi Hendrix's performance of John Stafford Smith and Francis Scott Key's "The Star-Spangled Banner" at Woodstock. He writes that it "critiques the Vietnam War by combining the sounds of the American national anthem with the tune of 'Taps,' the bugle call played at American military funerals."⁵ On top of this direct citation of another tune, what musicologist Ingrid Monson refers to as "intermusicality," Hendrix's innovative sound palette included vigorous use of the vibrato bar and distortion to imitate the dropping of bombs. As will become evident below, the concept of intermusicality will be particularly helpful in discussing Zappa's piece; and Irving Berlin, too, invokes musical allusions for ironic effect.⁶

While literature scholars have been defining and redefining satire since classical times, a consensus begins where DeClercq ends up: There is an object of attack, a so-called "target"; there is a "normative ethos" that has been violated and is being reinforced in the very gesture of the satire; there is an element of humor; there is sustained irony, and the satirist makes some shallow claims to performing a "corrective function." This is often referred to as a "rhetorical definition," and it is useful, especially when the target is clear, as in the case of the present discussion with war and military activity held up to critique.⁷ Targets may be general, universal foibles and weaknesses of humankind, or more historically particular. Of course, with time, satires which are originally aimed at contemporary events morph into works known primarily for poking fun at human nature, such as Jonathan Swift's 1725 work, *Gulliver's Travels*.

Kathryne Hume provides a "cluster" definition by setting up nine markers of satire, adding to the above catalog the aspects of invective, and including inquiry, display and play from Dustin Griffin. An evaluation of which of these are employed and to what intensity determines the degree to which the work participates

in the “satirical mode.” Furthermore, she acknowledges a propensity for intertextuality, particularly in the Menippean satire. This characteristic is based upon one classical definition of satire, the *lanx satura*, the overfull plate with a wide variety of dishes. Menippean satire includes a variety of literary expressions – prose and poetry, for instance – and intertextual sampling of other genres, either exaggerated, as one would find in a parody, or simply to demonstrate virtuosity in that genre.⁸

To sum up, satire is entertaining critique. DeClercq’s discussion already makes it clear that music can be satire. And when it comes to the works discussed below, one does not have to split literary critical hairs: “Stay Down Here Where You Belong” and “Billy the Mountain” are critical, they are entertaining, they have a target, and both have a normative ethos, which inspires a reaction from the satirist.

Irving Berlin’s “Stay Down Here Where You Belong”

Two anti-war songs from 1914, “I Didn’t Raise My Boy to Be a Soldier” (Bryan and Piantadosi) and “Stay Down Here Where You Belong” (Irving Berlin), appeared together on a phonograph record released in the spring of 1915.⁹ Anti-war songs are a subset of what may be termed protest songs; one of their rhetorical aims is to convince the audience of the ethical charge of their message, and a song could employ textual strategies together with musical qualities toward that end. As song lyrics, these works participate nominally as poetry. Vocabulary, structure, and not least, the prosody of words themselves can be discussed in terms of various strategies of presentations, the “sincere” and the “satirical.” Of course, when Berlin’s song first came out, song distribution was largely about

selling sheet music. In the heyday of Tin Pan Alley, American popular music consisted mostly of live performances, either at home with piano or ukulele accompaniment or on a musical stage. Well-known Vaudeville performers, such as Al Jolson, would often have their pictures displayed prominently on the sheet music covers. The phonograph was still in its nascent 78-rpm state, but already by the second decade of the twentieth century, many homes were equipped with a manually-cranked, spring-driven Victrola.

Turning to the A-side, “I Didn’t Raise My Boy to Be a Soldier” begins with a strong brass section playing in a vigorous march tempo – the score indicates *marziale* – something near to a military theme, reminiscent of strains of John Philip Souza. Then Morten Harvey’s tenor bursts forth with

Ten million soldiers to the war have gone,
 Who may never return again.
 Ten million mothers’ hearts must break
 For the ones who died in vain.

The parallel structures of lines 1 and 3 connect the soldiers to mothers, and lines 2 and 4 disarm the situation of any martial glory. These boys are to die “in vain,” stressed by the word being held for two complete measures before the shift to *marcato* (accentuated):

Head bowed down in sorrow
 In her lonely years,
 I heard a mother murmur
 Thro’ her tears:

The narrator transits from a general description of ten million mothers to a single mother’s grief, with the final word “tears”

similarly elongated through three beats. The vocabulary focuses on melancholy, with “bowed down in sorrow,” “lonely years,” and “murmur.” Further, the extended vocal on “vain” and “tears” casts the song’s topic in a melodramatic and negative light. This chorus is conveyed by Harvey’s well-articulated, full-throated singing; the mother’s murmur is anything but a murmur:

“I didn’t raise my boy to be a soldier,
I brought him up to be my pride and joy,
Who dares to place a musket on his shoulder,
To shoot some other mother’s darling boy?

The somewhat coy half-rhyme of “soldier” and “shoulder” is cleverly offset with the masculine end-rhyme of “joy” and “boy” – again, Bryan extends these words of Piantadosi’s lyrics to a full three beats to emphasize the pathos. And the question is more than rhetorical, for at that time, American public sentiment was still largely non-interventionist, and the president, the man who would be “[placing] a musket on [her son’s] shoulder,” agreed. From a sorrowful mother’s lament, the vocabulary drifts oddly into less homely realms, with a gest toward international politics:

Let nations arbitrate their future troubles
It’s time to lay the sword and gun away,
There’d be no war today,
If mothers all would say,
“I didn’t raise my boy to be a soldier.”

“Arbitrate,” which in the rhythm of the song gets an eighth note per syllable, may be a bit clunky, but it does set up the broad long A syllables that tie the verse together with “lay,” “away,” “today,” “say,” and “raise.” And all these long vowels cascade inexorably to

the concluding line, which is the title of the song. The second verse invokes a blighted home and more melancholy before repeating the entire chorus. This sincere protest against war originates in a domestic space all of America could relate to. With this lyrical skill and the accompaniment and melody, it is no wonder this song was wildly popular at the time.

According to historian David Monod, the circumstances around the massive sheet music sales, as well as the A-side release of the 78-rpm record, initiated a virtual storm of melancholy-mother anti-war songs. The dynamics of selling recorded music were different in the first decades of the twentieth century than in the heyday of records after the Second World War. The real money was to be made in the sales of sheet music. To encourage this, competent professional singers were hired to perform the song in music halls, theaters, and beer gardens. “I Didn’t Raise My Boy to Be a Soldier” claimed to sell 650,000 copies of the *sheet music* in 1915 – the song coming out in print in January of that year. Ultimately, three phonograph recordings were made; Morten Harvey’s version was released when the sentiments of neutrality were already fading.¹⁰ Putting the Irving Berlin song on the B-side can be seen as a last-minute mopping up of the anti-interventionist feelings in the population, predominantly among German, Irish, Italian, and Central European immigrant communities.

After all, most of the music hall and beer garden audiences were of immigrant stock, and why would, say, an Irishman evince enthusiasm to go and fight for England? Other immigrant communities were also skeptical about engaging in the continent’s newest and biggest scuffle. Likewise, this popularity was impossible to ignore from an economic perspective. Show business is a *business*. “Because the industry was preconditioned to reproduce successful formulas until they grew tiresome, the

success of the Piantadosi/Bryan number inspired a large number of copycat songs and skits.”¹¹ And, similarly to Irving Berlin, Alfred Bryan, a Canadian with relations fighting on the side of England, ultimately had to disown what had been his greatest hit.¹² With the sinking of the *Lusitania* in May of 1915, songs invoking a pacifist or non-interventionist ethos were coming to be viewed as pro-German. This could certainly have created difficulties for a young songwriter, born Israel Beilin but known to colleagues and a growing public as Irving Berlin. As a 27-year-old Tin Pan Alley composer, Berlin had been at the forefront of that media since his 1911 hit “Alexander’s Ragtime Band,” which sold 1.5 million copies of sheet music.¹³ Jerome Kern said that he *is American music*, and George Gershwin wrote of him: “Irving Berlin has had a greater influence upon American music than any other one man.”¹⁴ However, most of the career that this praise was based upon lay in the future as he, in 1914, composed a variation upon the crying-mother motif, which had then become so popular on the musical stage.

“Stay Down Here Where You Belong,” like the Bryan and Piantadosi song, was clearly anti-war. Like the A-side tune on the gramophone record, it has a parent speaking out against war; it even refers to grieving mothers. But in other ways, it is a wholly different kind of song, one steeped in sustained irony. Both Brian and Piantadosi’s “I Didn’t Raise My Boy to Be a Soldier” and Irving Berlin’s “Stay Down Here Where You Belong” were written for a similar audience, both in terms of venue and ethnic composition, but Berlin’s song has persisted through several generations. Ironically for anti-war songs, both also possess a vigorous march tempo and indicate a dramatic persona excoriating the ravages of war on families and society. Bryan and Piantadosi’s song was significantly more popular with audiences and had several more contemporary phonograph recordings. (Berlin’s

song had only four.¹⁵) However, a Tiny Tim cover from 1968 and Groucho Marx's repeated performances attest to a strong satirical charge, as well as a persistence of United States foreign policy toward armed adventurism – the song was last recorded on *An Evening with Groucho* in 1972, during the Vietnam War. It seems that the portrayal of human folly, as well as other intertextual/intermusicality junctures in this work, equip it with staying power outside of the topical milieu in which it was composed.

Al Piantadosi may have seasoned “I Didn’t Raise My Boy to Be a Soldier” with some ironic elements in the musical aspects. First, starting out with an anti-war song played as a stirring march; secondly, even after lines of pathos, there is a decided tattoo quality to a trumpet riff. As David Monod points out, “The words may have been pacifist, but the music might just as easily have been used in a pro-war song.” In his estimation, marches “were perennial favorites of performers wanting to make a splash with their audiences.”¹⁶ This may explain, in part, why the chorus of Irving Berlin’s “Stay Down Here Where You Belong,” while scored in common time, also has a clear march tempo to it. While not one of Berlin’s favorites – it has consistently eluded anthologizing – it is recognized as a significant vehicle for the popular tenor Henry Burr. It was in the recording anthology “The Great War: An American Musical Fantasy” as performed by “Henry Burr, tenor.”¹⁷

It was recorded on the Victor label, on the first take, on January 13, 1915, in Camden, New Jersey.¹⁸ This was released in March 1915 with Harvey’s “I Didn’t Raise My Boy to Be a Soldier” on the A-side and Irving Berlin’s tune on the B-side (by Burr).¹⁹ Burr also performed it with Columbia Records’ Peerless Quartet. Berlin biographer and music scholar Charles Hamm discusses it primarily as one of Berlin’s “Miscellaneous Novelty Songs,” along with the *pro-war* song “They’re on Their Way to Mexico,”

in favor of that looming conflict!²⁰ Both were composed in 1914, and Hamm does not discuss the pro- or anti-war stance of any of Berlin's works. Nevertheless, it is remarkable – though understandable – that Berlin could be pro-war in invading Mexico and yet anti-war when it came to attacking Europe. It is likely that, as a Russian-Jewish immigrant, he felt that he really did not have a horse in either race; he was, as Monod suggests, simply responding to currents in the tide of popular opinions of the day.

Certainly, the recorded version has a “novelty song” quality. When confronted with the score, the introduction consists of an instrumental rendition of the end of the chorus, followed by a pacing phrase to be repeated until the singer is ready. The figure in measures 9 and 10 strike an F minor chord with an augmented fifth to major fifth riff, reminiscent of melodramatic stage and film conventions, with a dissonant chromatic phrase invoking something preternatural or spooky. Since the following narration describes the devil in hell, this is a plausible interpretation. But orchestra leader Ted Levy plays this section only twice after the introduction. This portion comes out as trumpets and trombones blating almost obscenely, in an audio burlesque already priming the audience to smile. Burr's steady tenor then intones the first verse:

Down below, Down below,
 Sat the Devil talking to his son, Who wanted to go
 Up above, Up above,
 He cried “It's getting too warm for me down here and so,
 I'm going up on Earth where I can have a little fun,”
 The Devil simply shook his head and answered his son.

Here, the song begins with the domestic tableau and then moves on to the battlefield, the reverse of the Bryan lyrics. The narration seems to pick up *in media res*, with a very present son who

wants to leave his home. This, too, presents a quintessential father-son dynamic. The father's reaction, too, is typical of the weary patriarch in the face of truculent youth. Berlin was known to sometimes compose three songs a week, so he can be forgiven if much of the lyrical-musical finery discussed in connection with Bryan and Piantadosi is absent. The son's first bit of dialogue, in fact, comes out a bit rushed, even for Henry Burr's faultless articulation. However, harmonically, Berlin's score represents the drama of the piece. The first line is solidly in F minor to Bb minor, perhaps employing the minor key to suggest the notion of the gloomy depths of hell. The second line modulates to the major, starting with F major and ending with the dominant-seventh, leading back into the minor turn. When the son begins to speak, it enters on the dominant-seventh of the C major key. By the time the son declares he's "going up on Earth where [he] can have a little fun," the chords follow the chromatic C to E and back down to C with a blithering array of major chords to follow the melody, closing with a Neapolitan second resolving to the dominant of the F major of the chorus – C, C#, G, F#, C, C#, G, Db, and C – suggesting the whirlwind complaints of the youth and the weariness of his father.

Once firmly back in the tonic, Burr bursts into a march tempo of his own, with a flute figure from the orchestra providing a martial fife-like flourish, suggesting the military tattoo.

Stay down here where you belong,
 The folks who live above you don't know right from wrong,
 To please their kings, they've all gone out to war,
 And not a one of them knows what he's fighting for;
 'Way up above they say that I'm the Devil and I'm bad,
 Kings up there are bigger Devils than your dad,
 They're breaking the hearts of mothers,

Making butchers out of brothers,
 You'll find more hell up there, than there is down below.

The harmony of the score stays relatively securely in the I-IV-V territories of F major and C major, and the march tempo and melody encourage the audience to sing along. The chorus is positively rousing. And, similar to techniques employed evenly in Bryan and Piantadosi's work, a full measure plus a quarter note is given over to the important masculine end-rhyme words "belong," "wrong," "war," and "for" in the first part. The message could not be clearer, but the sustained irony is that even the devil has a home, and he wishes to keep his son from mischief. Further, the political actions of European leaders are portrayed negatively compared with the doings of hell. The last four lines of the chorus emphasize this, even invoking the familiar mourning mother motif. Again, long syllables are sung on "bad" and "dad." The feminine end-rhyme of "mothers" and "brothers" suggests the entire family is destroyed on the surface of the earth by mindlessly obeying one's warring sovereign. The mechanized carnage of the First World War is emphasized in the resounding concluding irony that his son will "find more hell up there than, there is down below."

The second verse iterates and elaborates the message of the chorus, with a repeat description of the sorrowful mother and the last lines repeating the good advice to stay in hell:

Kings up there, They don't care,
 For the mothers who must stay at home, Their sorrows to bear,
 Stay at home, Don't you roam,
 Although it's warm down below, you'll find it's warmer up there,
 If e'er you went up there, my son, I know you'd be surprised,
 You'd find a lot of people who are not civilized.

As with the first verse, Berlin's lyrics are a bit clumpy, and Burr barely manages to fit them in. But the last two lines on the memorable chromatic rises and falls pitch the song once again into the rousing chorus.

As a work of satire, there is strong critique. The target of the Irving Berlin song is the leaders who are fighting the war. Of course, the grieving mother of Bryan and Piantadosi is still front and center, but the critique extends to European civilization or any warring society, perhaps. The target then is "Kings up there" and their policies since they succeed in creating hell upon earth. What of "entertainment"? Humor comes out musically in the burlesque score, especially in the introduction – and textually, in the sustained irony. The ultimate irony is in the chorus: As one sings along, one finds oneself taking the side of the devil over the mundane sovereigns of Europe. The normative ethos of the work is that war is bad, especially for mothers.

While Bryan and Piantadosi's song has been included in some collections of scores and recordings, there have been no serious versions of their song by more contemporary recording artists. Berlin's satirical song, on the other hand, was recorded and issued on successful phonograph albums *twice* during the Vietnam War. With such a clear and important message shown to be persistent, if not timeless, one might be tempted to remove "Stay Down Here Where You Belong" from Hamm's categorization as a "novelty" song. A quick mention of two other versions would perhaps stay this urge. This chapter began with Groucho Marx's version of the song. Given that Marx is known as a skillful and talented comedian, his performance automatically ends up in the humor category. All the songs Groucho Marx performed on *An Evening with Groucho* are therefore under the rubric of novelty. Assuming that Marx had been performing this number for some years, hence the anecdote of the composer's bribe, the

next recording artist to include this number in his repertoire was Herbert Butros Khaury, better known by his stage name “Tiny Tim.” This is the version anyone younger than seventy years of age most likely heard first. Tiny Tim was an archivist of Tin Pan Alley and Vaudeville songs who accompanied himself on the mobile instrument of choice during the inter-war years, the ukulele. He even performed some Henry Burr numbers. While known for his piercing falsetto, Tiny Tim possessed a rich tenor range that unfolded surprisingly well on his hit album *God Bless Tiny Tim* (1968), which peaked at number seven and had a remarkable 32 weeks on Billboard’s chart from May to July. This is indisputably the best-produced version of Berlin’s song.²¹ Known primarily from his high-pitched vibrato delivery of “Tip Toe through the Tulips,” which was a radio hit and on the same album; and his appearances on the comedy show *Laugh-In* and *The Tonight Show* made him a household name for about a year and a half. Being over six feet tall with long, stringy hair performing with the ukulele, he is the very image of a “novelty act.”²² While the 200,000 people who bought the record just might have taken the *song* seriously, with this one, and Groucho Marx’s, one is almost encouraged not to take the *performance* seriously.

Herein may lie the hazard of satire in song, a hazard that composer and performer Frank Zappa had to navigate his entire career.

Frank Zappa’s “Billy the Mountain”²³

Frank Zappa is an enigmatic figure on the American cultural horizon. Until his untimely death in December 1993, he was a fiercely original composer of innovative popular and concert music – *Freak Out* and *Joe’s Garage* both include epigraphs from

Edgar Varese²⁴ – and yet he is best known for his obscene lyrics slung at iconic American figures, from groupies to hippies, from televangelists to music executives. And while he has also lashed out against big business, particularly the music industry, the success of his own record labels and music studio exhibit a knack for entrepreneurial capitalism, particularly when managing his own musical expression, be it in concert or as a recorded commodity. His statements in the press and an autobiography depict an essentially libertarian mindset, and, indeed, some of his interviews and prose are striking in the force and clarity of their insights and arguments.

When it comes to the lyrics, however, another discursive process is deployed to reflect on music, the music business, or the state of the nation. The process of composition – in fact, any creative act – often begins by one’s being affected by something. As Zappa said in a 1983 interview: “Songs that are basically vocal oriented, I usually start off with a story idea or just a phrase.”²⁵ In this explanation, the texts of the vocal compositions grow from a relatively trivial kernel to their finished form. And while his lyrics and impromptu monologues exhibit a quirky idiosyncrasy concerning vocabulary and syntax, the engaging element in Zappa’s work is often the storyline, for his music frequently depicts situations within a larger narrative context: groupie stories (*Live at the Fillmore East, 200 Motels*), a “Nanook of the North” narrative (first five songs of *Apostrophe*), the biblical epic (*The Grand Wazoo*), and narratives that participate in speculative fiction (fantasy and science fiction) such as “Billy the Mountain,” *Joe’s Garage*, and *Thing-Fish*. He presents these narratives in a genre Zappa is credited with creating, “the concept album,” the first one being *Freak Out!*, released in 1966.

Zappa’s work has always included historical or topical *references* as a part of a bigger repertoire of America’s set of popular

culture icons. In “Billy the Mountain,” iconic extratextual references, such as the disaster plots inherent in Godzilla, Rodan, and Mothra, are adapted as parody. Yet the satirical force they can contain is still present. In rehearsing a new assembly of musicians, Zappa is given to using “shorthand description[s],” such as “Quaalude Thunder,” to inspire a particular genre-based *musical* behavior. “Those are Archetypal American Musical Icons, and their presence in an arrangement puts a spin on any lyric in their vicinity.”²⁶ In short, Zappa thinks in terms of culturally contingent references to music, television, and film. News, music, and historical junctures dominate his plotted works, alerting the listeners to injustice or inconvenience effected by government or corporate interests. Readers familiar with Zappa’s concept albums through the 1970s will readily recognize the features of satire in practically all of them. Furthermore, even the less plotted works (and especially at the musical levels of timbre, tonality, and motifs) are rich in the use of parody and a general attitude of ironic detachment, even in the artistic act. So much so that one scholar has suggested that Zappa’s opus is not so much satire as “irony.”²⁷ The agenda of his satire, and the implicit criticism of U.S. society, includes government control of culture and the music industry, the Vietnam War, attempted censorship of popular music by an *ad hoc* Senate committee in 1983, and the deliberate fetishizing of commodity culture.

“Billy the Mountain” is a half-hour concert composed by Zappa and reworked by the Mothers of Invention in 1971. While three live recordings are now available, it was the short and focused Pauley Pavilion concert on August 7, 1971, which was the A-side of the LP *Just Another Band from L.A.* The plot is fantastical and facilitates estrangement with its improbable characters and action. The dramatis personae is Billy the Mountain, his wife Ethel, a tree growing on Billy’s “shoulder,” and a record

producer cum superhero, Studebaker Hoch. The plot is Billy takes Ethel on a vacation with a windfall of photograph royalties. The walking mountain creates mayhem with some specific bits of geography, and while traipsing through Ohio, he is called in for his “induction physical” in order to be drafted into the armed forces. Due to the destruction and Billy’s draft resistance, Studebaker Hoch is summoned to deal with the situation. When Hoch makes his non-negotiable case to Billy, Billy laughs, and Hoch falls and is seriously injured. Given that Billy’s last line is, “If they think they’re going to draft me, they’re crazy,” the estrangement functions here by taking fixtures from the natural world – a mountain and a tree – and entwining them in political machinations: The normative ethos is that creatures of nature, implying young men of draft age, ought to be left alone.

Former frontmen for the pop group The Turtles, Mark Volman and Howard Kaylan, performed with this constellation of the band as Flo and Eddie and continued as a “comedy rock” act after leaving the band. Their commanding musical presence and humorous exchanges of dialogue gave Zappa a broad musical and dramatic palette to work with. The piece is composed of narration and several repeated musical motifs. The recitative portions are carried on a 12/8 chromatic bass figure

|: G-Ab-Db; G-Ab-Db; A-Bb-Eb-Fb-Eb-Bb :|

which is the background motif for most of the narration. There is a song melody that appears three times; first, as the accompaniment for the unnamed delivery man, “I gave him the money / He acted real funny / He hocked up a boulder and / It totaled my car”; secondly, as part of Billy telling Ethel that they are first going to Las Vegas, “It’s off to Las Vegas / To check out the lounges / Pull a few handles / Drink a few beers”; and finally

the triumphant conclusion, the rousing moral of the story: “A mountain is something / You don’t want to fuck with / You don’t want to fuck with / Don’t fuck around.” This is in an accessible I-ii-IV-I chord cycle in Eb. The last section of original music is a sequence of pieces around the exposition of Studebaker Hoch, varied and complex, and closely rehearsed, typical of the tight ensemble work Frank Zappa is famous for.²⁸

At the same time, this musical narrative is a showcase for the ironic implementation of a plethora of extratextual references: intertextuality from American radio, film, and television, and frequently intermusicality from these and other sources. In *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Ingrid Monson creates her term “intermusicality” to describe “the musical quotation or allusion.”²⁹ Due to her analysis being chiefly concerned with instrumental jazz, textual quotation or allusions could well be deemed to be outside the province of the term unless deriving from a specific historical musical expression. Most of the instances of intertextuality in “Billy the Mountain” are from an expansive American song catalog. These exist within distinct genres that are not expected in the format of a rock and roll performance, especially at this historical juncture. David Brackett intriguingly suggests “that unless it is possible to cite a genre out of context (as in, for example, parody or pastiche), such a genre cannot otherwise be legible in situations in which texts are not perceived as quotations.”³⁰ Most of the musical quotations Zappa employs are solidly within the parodic register in two ways. One is the obvious articulation of the piece in a distorted, almost burlesque fashion. However, the strongest charge is in the context in which the musical quotations are presented. The ironic distance between the original performance of the music and the narrative context in which it appears in “Billy the Mountain” present an aspect of what Dustin Griffin identifies as “display,” in that it is

both clever and difficult to accomplish successfully.³¹ In short, the quotation-rich performance of the Mothers of Invention is humorous and witty while at the same time demonstrating no small amount of virtuosity.

While the intertextual and intermusical references span over a century of American culture, all are within the purview of popular culture. Any audience member consuming the national average of over four hours per day of television would be well-equipped for most of the intertextual references, including the intermusicality. It is therefore significant that the musical reference most frequently invoked is the first bars of "Johnny's Theme," an instrumental composed by Paul Anka and Johnny Carson for his 1962 takeover of NBC's popular late-night program *The Tonight Show*.

Billy has received his royalties, and the narrator declares, "Yes, Billy the Mountain was rich!" Immediately "Land of Hope and Glory" from Sir Edward Elgar's "Pomp and Circumstance March" is played by the band. The first intermusicality is not ridiculing Elgar's piece, but it equates the income Billy has received with a rite of passage. The song would have been unmistakably known to the audience, mostly college students, as the theme they marched to in their high-school graduation. "Johnny's Theme" is first invoked when the narrator says, "Billy told Ethel they were going to ["Johnny's Theme" opening measures] ... New York!" To emphasize the quotation, Billy repeats it, several octaves lower and at one-quarter the tempo: "Ethel, we're going to ["Johnny's Theme" opening measures] New York!" Decreasing the tempo and having the famous brass section introduction sung by Billy is a deliberate travesty of the original musical expression. Yet, in the situation, it adds the irony that a mountain would be *au courant* with contemporary American late-night television. The impression that the Elgar and Anka intermusical quotations invoke is that

while Billy is most certainly a mountain, the musical references suggest that he is also analogous to a young American male.

As Billy and Ethel are “crunching across the Mojave Desert, their voices echoing through the canyons of your minds,” the audience is treated to a brief intertextual reference to Bob Lind’s “Elusive Butterfly,” from his 1966 album and covered in 1968 by Glen Campbell: “You might have heard my footsteps / Echo softly in the distance through the canyons of your mind.” Even this brief reference is fraught with irony, as a walking mountain is anything but an elusive butterfly. This is demonstrated soon after. Robert Crawford’s “Wild Blue Yonder,” the United States Air Force anthem, is the second well-known patriotic song employed; it plays softly on an organ as the narrator intones, “The first noteworthy piece of real estate they destroyed was Edwards Air Force Base.” The song plays for several measures as Billy’s destruction of a rocket sled is described.

With the destruction of Glendale, another instance of intermusicality is employed. One line from the Eddie Fisher 1954 #1 chart hit “Oh My Papa” by John Turner and Geoffrey Parsons is used as a substitute for “a fissure”:

[A]nd a few miles right outside of town, Billy caused a “Oh Mein Papa” in the Earth’s crust, right over the secret underground dumps (right near the Jack-In-The Box on Glenoaks) where they keep the pools of old poison gas, and obsolete germ bombs, just as a freak tornado cruised through ...

By inviting the audience to think of Eddie Fisher instead of the word “fissure,” the intermusicality of the sung lyrics stands in for a lexical expression. While the reference could be easy to miss, it does illustrate the level of textual complexity at work in Zappa’s composition and is clearly an instance of satirical display. The

ensuing chaos from the tornado is a rich intertextual reference to *The Wizard of Oz*. As the tornado looms, there are desperate calls for “Toto” and even one for “Auntie Em” before a voice sings out, “somewhere over the rainbow, bluebirds fly ...” written for the film by Harold Arlen and E.Y. Harburg. The intermusicality and intertextuality here invoke two very domestic and “homey” cultural expressions, a song of fond memories of a child’s father and a feature-length film that concludes with the idea that “[t]here’s no place like home.” Yet what it describes is a swath of cataclysmic destruction, with the poison debris bound for “untimely dispersal over vast stretches of [“Johnny’s Theme” opening measures] ... Watts!” a reference to an African American neighborhood, which six years previously had endured devastating riots.

Perhaps the familial and the familiar have been foregrounded for a reason, as the next episode is Billy’s getting “his notice to report for his induction physical.” Ethel, of course, refuses to let him go. Ethel is labeled a communist via a KTTV newscast. Before proceeding to the next episode, the specific target of the satire ought to be clarified. The communist Ethel is, of course, analogous to Ethel Rosenberg, who was convicted of spying for the Soviets and executed by the U.S. federal government. Billy’s being called up in Ohio taps into the Kent State Massacre from the previous year. Similarly, there is some implicit critique of the military-industrial complex, with its “obsolete germ bombs.” But it would be a mistake to claim that the Vietnam War is the target. It is, rather, specifically, the draft of American youth into the armed forces, similar to the songs discussed above. While enthusiastically purchased and enjoyed by those who were against the Vietnam War, the focus is on the drafting of young males. While mountains frequently have the proper names of historical persons, it is always the last name. However, Billy is addressed as a young man or a boy whose body is institutionally available for

enforcing political power, at this historical juncture, in Vietnam. Obviously, to try and draft him does take this work a significant step into both the realms of speculative, estranged literature and that of satire. The historical context, however, with Berlin's song having received two high-profile performances during the Vietnam War, as well as the performances of "Billy the Mountain" during 1971, certainly makes these songs implicitly anti-war.

The major musical piece is about Studebaker Hoch, and it is an unquestionable tour de force. Billy's intransigence and the destruction he has inadvertently wrought require the intercession of Studebaker Hoch, the one man "able to stop all this senseless destruction and save America herself." The first name conjures up a respectable sedan from the Eisenhower era, the Studebaker. The last name – read as "hawk" – represents someone adamantly in favor of the Vietnam War; these, it will be recalled, were opposed to peace-loving "doves" in the tropes that haunted that era. As he is being introduced, "The Star-Spangled Banner" – to a tune by British nineteenth-century composer, organist, and archiver John Stafford Smith – plays in the background, the last of the patriotic works accessed as an intermusical reference. The music careens into a burlesque Vaudeville groove with "Some folks say he looks like Zubin Mehta," the then director of the Los Angeles Philharmonic Orchestra. When Hoch takes the phone call, it is revealed that he is a record producer, the antithesis of a hero in Zappa's character gallery. As the situation is being explained to him, he says, "Well, let me write this down, sort of take a few notes here," a gag recognized with *The Tonight Show* host Johnny Carson, and it is immediately followed by "Johnny's Theme"'s opening measures. With the further characterization of Hoch, it is rumored that "Studebaker Hoch can write the Lord's Prayer on the head of a pin!" which segues directly to the most modern intermusicality, lyrics about his being influenced by frozen "beef

pies” to the tune of Stephen Stills’ hit song “Suite: Judy Blue Eyes,” which debuted on the album *Crosby, Stills and Nash* in 1969.

The intertextuality carries on when Studebaker Hoch is filling his trousers with flies in order to become airborne and intercept Billy. One of the flies in a high-pitched voice repeats a bleating “Help me! Help me!” as a reference to Vincent Price’s 1958 science fiction horror film *The Fly*. Then there follows a final reference to “Johnny’s Theme,” though not musically. Once sufficient flies were packed into his trousers, “he bent over and he put his head between his legs and he said in a very clear, impressive, Ron Hubbard-type voice ... ‘New York!’” After Hoch confronts Billy, the mountain laughs, and the agent of the military-industrial complex falls two-hundred feet to his extreme discomfort.

The narrator offers the lesson from this tale: “A mountain is something you don’t want to fuck with!” This triumphant chorus is celebratory. Another subtle instance of intermusicality comes in the rousing repeated lines of the “Don’t fuck around!” chorus that ends the entire piece. After the first iteration, a doo-wop bass voice that improvises scatting comes in, which complements the vocal arrangement over the simple IV–V chord pattern. It sounds humorous. And, after all, why not? The good guys win; Billy and Ethel will not be separated by the draft – it is technically a comedy. And yet a clear comparison can be made between the quandary Billy the Mountain escaped and the fate of hundreds of thousands of young American men at that time. Looked at from one thematic level, the entire nation, down to its subterranean roots, is being saturated by the ugliness that the military-industrial complex generates. The mountain, not yet affected perhaps due to its height, remains as yet untainted and affects a brief victory.

Similarly, “Billy the Mountain” is poised with irony over its contemporary political and social situation, and the vagaries of its plot, intermusicality, allusions to film and television, and critique

would recommend it as Menippean satire. It is amusing, then, that when this piece was released on an album, it was regarded by one reviewer as “[having] no real content—presumably because Zappa has absolutely nothing to say and was therefore content to experiment with style.”³² Also, in the wake of the *Just Another Band from L.A.*, the album on which “Billy the Mountain” appears, Zappa was asked if he would ever “return to satire.”³³ This may be simply the consequence of releasing a record that relies so heavily on local politics and humor. As an anti-Vietnam War and pro-ecology tract, “Billy the Mountain” may be light, but it is not off target – and its target is the reigning state apparatus that befouls the environment and uses extreme means of coercion to send its youth off to fight in an unpopular war.

The Persistence of Satire

This chapter has described textual and musical strategies of satire by comparing two anti-war songs from 1915. While both involve sending a son from home to fight in a war, “Stay Down Here Where You Belong” has weathered the test of time considerably better than “I Didn’t Raise My Boy to Be a Soldier.” Likewise, not only is the original record on which “Billy the Mountain” appeared still distributed, two other versions of The Mothers of Invention’s performance are now available, as well, as a note-for-note performance by Frank Zappa’s son, Dweezil, with his Zappa Plays Zappa ensemble. This invites the question: Why have the Berlin and Zappa songs persisted in relevance long past the specific historical-material events that inspired them?

First, Berlin’s and Zappa’s works were specific for their respective audiences. The satirical targets of both songs were in the newspapers and being discussed daily. Targets of satire, even via

the circumspect routes of allegorical application, can be unambiguous. Satire's extended irony imposes this allegorical structure, but yesterday's instance of human folly, which begins with a specific historical circumstance keenly relevant at that time, expands to represent a general and universal folly of humankind, exploiting the sustained irony by which the artist is not saying *exactly* what he means. Wayne C. Booth reminds us, "Whether a given word or passage or work *is* ironic depends ... on the intentions that constitute the creative act. And whether it is *seen* as ironic depends on the reader's catching the proper clues to those intentions."³⁴ Anyone paying for a concert ticket for the Mothers of Invention *knows* that the lyrics will, in all cases, be far from the usual fare and that the entire performance of the comedy duo Flo and Eddy as lead vocalists iterates this via narration and more musical expression. On the other hand, Irving Berlin's opus contains many songs that, while often clever, are rarely ironic. Still, the setting of the devil having to admonish his son about life up above clearly frames this work with the sustained irony of satire. Writing about Zappa's work, Kelly Fisher Lowe suggests, "What makes the musical allusions in 'Billy the Mountain' so interesting is that every person who hears the different musical quotations and cues is going to have a different, unique, and individual set of experiences to relate to these allusions."³⁵ Undoubtedly there is a kernel of truth to this assertion. But if these works and their placement were not generally understood as ironically, satirically, or at least parodically present, they would make no sense at all.

Unfortunately, hazarding the lives of the younger generation on the field of battle has shown itself to be troublingly persistent in the repertoire of a nation's actions and reactions. Therefore, an anti-war song structurally designed to address this – at the time, *specific* – event allegorically is automatically equipped to apply to other iterations of this behavior. The same engagement and

frisson that enabled a 1914 Vaudeville audience to realize that Berlin's song was against the draft for World War I is still available to the Vietnam War era audience at Carnegie Hall, enjoying Groucho Marx's playful, irreverent rendition of the same song.

Notes

- 1 "When Groucho Marx Shared Carnegie Hall with Groucho," *All Things Considered* on National Public Radio, aired May 6, 2012, <https://www.npr.org/2012/05/06/152028170/when-dick-cavett-shared-carnegie-hall-with-groucho>.
- 2 Berlin, Irving, "Stay Down Here Where You Belong" (New York: Waterson Berlin & Snyder Co. Music Publishers 1914), Historic Sheet Music Collection. 1291. <https://digitalcommons.conncoll.edu/sheetmusic/1291>
- 3 Groucho Marx, Dick Cavett, and Marvin Hamlisch, *An Evening with Groucho*. A&M Records, 1972.
- 4 Frank Zappa and the Mothers of Invention, *Just Another Band from L.A.*, Reprise/Rykodisc records, 1972.
- 5 Dieter DeClercq, "A Definition of Satire (And Why a Definition Matters)", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 76, no. 3, Summer 2018, 319, 320.
- 6 Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (Chicago: University of Chicago Press 1996), 97–132.
- 7 Dustin Griffin, *Satire: A Critical Reintroduction*, (Lexington: The University Press of Kentucky 1994), 37.
- 8 Kathryn Hume, "Diffused Satire in Contemporary American Fiction," *Modern Philology*, vol. 105, no. 2 (November 2007), 300–325. Dustin Griffin, *Satire: A Critical Reintroduction* (Lexington, KY: The University Press of Kentucky 1994), 24–94.
- 9 Morten Harvey, "I Didn't Raise My Boy to Be a Soldier." Victor 17716-A, B side, "Stay Down Here Where You Belong," performed by Henry Burr, <https://www.loc.gov/item/jukebox-11966/>;

- https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700000573/B-15590-Stay_down_here_where_you_belong.
- 10 David Monod, "‘I Didn’t Raise My Boy to Be a Soldier’: Popular Song and American Neutrality, 1914–1917", *War in History*, vol. 24, no. 4, 2017, 438–457.
 - 11 Monod, 456.
 - 12 Monod, 449.
 - 13 Larry Starr and Christopher Waterman, *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*. 2nd Edition. (Oxford: Oxford University Press, 2006), 66.
 - 14 Laurence Maslon, "Detailed Biography," IrvingBerlin.com, <https://www.irvingberlin.com/soundtrack-of-the-20th-century>; George Gershwin, "Fifty Years of American Music ... Young Composers, Freed from European Influences, Labor Toward Achieving a Distinctive American Musical Idiom" in John Andrew Johnson and Robert Wyatt, *The George Gershwin Reader* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 116.
 - 15 Charles Hamm, *Irving Berlin: Songs from the Melting Pot: The Formative Years 1907–1914* (Oxford: Oxford University Press 1997), 259–260.
 - 16 Monod, 443.
 - 17 SecondHandSongs.com, "Stay Down Here Where You Belong" by Tiny Tim, <https://secondhandsongs.com/performance/990066> ; Library of Congress, "Stay Down Here Where You Belong" <https://www.loc.gov/item/jukebox-12064/>; Archeophone Catalogue, "The Great War: An American Musical Fantasy", <https://www.archeophone.com/catalogue/the-great-war/>.
 - 18 Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/jukebox-12064/>.
 - 19 Rate Your Music, "I Didn’t Raise My Boy To Be a Soldier / Stay Down Here Where You Belong" rateyourmusic.com, <https://rateyourmusic.com/release/single/morton-harvey-henry-burr/i-didnt-raise-my-boy-to-be-a-soldier-stay-down-here-where-you-belong/>.
 - 20 Charles Hamm, *Irving Berlin: Songs from the Melting Pot: The Formative Years 1907–1914*, 63–67.
 - 21 *Billboard*, "Tiny Tim," <https://www.billboard.com/artist/tiny-tim/>.
 - 22 "Tiny Tim (Herbert Butros Khaury)," Encyclopedia.com, <https://www.encyclopedia.com/>

- humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/
tiny-tim-herbert-butros-khaury.
- 23 This section uses some short passages and insights from my own article: "The Science Fiction Protocols of Frank Zappa: Problems of Genre and Satire in 'Billy the Mountain,' *Joe's Garage*, and *Thing-Fish*" published originally in Spring 2005 on *Chapter & Verse*, <https://web.archive.org/web/20051102171955/https://www.popmatters.com/chapter/Issue3/zappa.html>.
- 24 "The present-day composer refuses to die!" attributed to Edgar Varese in 1921 appears on both albums.
- 25 Tom Muhlhorn, 1983. "Frank Zappa" in *Guitar Player*, February 1983, <http://www.mulhern.com/articles/zappa1983.htm>.
- 26 Zappa, Frank with Peter Ochiogrosso. 1989. *The Real Frank Zappa Book* (New York: Poseidon Press), 166.
- 27 David Wragg, "Or any art at all?": Frank Zappa meets critical theory," *Popular Music*, vol. 20, no. 2, 2001, 218.
- 28 This section was played as the song "Studebaker Hoch" in Dweezil Zappa's *Zappa plays Zappa* playlist with over twenty performances during their 2018 tour. Source: [Setlist.fm](https://www.setlist.fm/stats/songs/dweezil-zappa-13d6a17d.html?songid=23f7a4ab): <https://www.setlist.fm/stats/songs/dweezil-zappa-13d6a17d.html?songid=23f7a4ab>.
- 29 Monson, 97.
- 30 David Brackett, *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Music* (Oakland, CA: University of California Press 2016), 12.
- 31 Griffin, 71–94.
- 32 Charles Shaar Murray, "How to complete the subbing and layout of a very long Frank Zappa Lookin' Back," "An atonal extravagonzo" in *NME [New Music Express]*, November 30, 1974. Cited in Neil Slaven *Electric Don Quixote: The Definitive Story of Frank Zappa* (London: Omnibus Press, 2003), 184.
- 33 Slaven, 2003, 185.
- 34 Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago Press, 1974), 91.
- 35 Kelly Fisher Lowe, *The Words and Music of Frank Zappa* (Westport, CT: Praeger 2006), 99.

Works Cited

- Archeophone Catalogue. "The Great War: An American Musical Fantasy," <https://www.archeophone.com/catalogue/the-great-war/>
- Berlin, Irving. "Stay Down Here Where You Belong" (1914). Waterson, Berlin & Snyder MCMXIV, Historic Sheet Music Collection. 1291. <https://digitalcommons.conncoll.edu/sheetmusic/1291>
- Billboard. "Tiny Tim," <https://www.billboard.com/artist/tiny-tim/>
- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Brackett, David. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Music*. Oakland, CA: University of California Press, 2016.
- Bryan, Alfred and Al Piantadosi. "I Didn't Raise My Boy to Be a Soldier," Leo Feist, Inc. MCMXV. Digital Commons @ Connecticut College. <https://digitalcommons.conncoll.edu/sheetmusic/1642/>
- Bryan and Piantadosi. "I Didn't Raise My Boy to Be a Soldier," Side A of Victor 17716-A, performed by Morten Harvey; B-side performed by Henry Burr. <https://www.loc.gov/item/jukebox-11966/>; https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700000573/B-15590-Stay_down_here_where_you_belong
- DeClercq, Dieter. "A Definition of Satire (And Why a Definition Matters)," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 76, no. 3, Summer 2018, 319–330.
- Doerschuk, Robert L. "The Zappa Legacy," *Keyboard*, April 1994. Cited in Slaven 2003, 268–69, 415.
- Encyclopedia.com. "Tiny Tim (Herbert Butros Khaury)" <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedia-as-almanacs-transcripts-and-maps/tiny-tim-herbert-butros-khaury>
- Gershwin, George. "Fifty Years of American Music ... Young Composers, Freed from European Influences, Labor Toward Achieving a Distinctive American Musical Idiom" in John Andrew Johnson and Robert Wyatt, *The George Gershwin Reader* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 114–119.
- Griffin, Dustin. *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1994.
- Hamm, Charles. *Irving Berlin: Songs from the Melting Pot: The Formative Years 1907–1914*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Hume, Kathryn. "Diffused Satire in Contemporary American Fiction," *Modern Philology*, vol. 105, no. 2 (November 2007), 300–325.

- Johnson, John Andrew and Robert Wyatt, *The George Gershwin Reader*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Library of Congress. "Stay Down Here Where You Belong," <https://www.loc.gov/item/jukebox-12064/>
- Lowe, Kelly Fisher. *The Words and Music of Frank Zappa*. Westport, CT: Praeger, 2006.
- Marx, Groucho. *An Evening with Groucho*, featuring Dick Cavett, Marvin Hamlisch, and Groucho Marx. A&M Records, 1972.
- Maslon, Laurence. "Detailed Biography," [IrvingBerlin.com](https://www.irvingberlin.com/soundtrack-of-the-20th-century), <https://www.irvingberlin.com/soundtrack-of-the-20th-century>
- Monod, David. "I Didn't Raise My Boy to Be a Soldier': Popular Song and American Neutrality, 1914–1917," *War in History*, vol. 24, no. 4, 2017, 438–457.
- Monson, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Muhlhorn, Tom. "Frank Zappa" in *Guitar Player*, February 1983, www.mulhern.com.
- Murray, Charles Shaar. "How to complete the subbing and layout of a very long Frank Zappa Lookin' Back," "An atonal extravagonzo" in *NME [New Music Express]* November 30, 1974. Cited in Slaven 2003, 184, 411.
- Prince, Michael J. "The Science Fiction Protocols of Frank Zappa: Problems of Genre and Satire in 'Billy the Mountain,' *Joe's Garage*, and *Thing-Fish*," *Chapter & Verse*, Spring 2005, <https://web.archive.org/web/20051102171955/https://www.popmatters.com/chapter/Issue3/zappa.html>.
- SecondHandSongs.com, "Stay Down Here Where You Belong" by Tiny Tim: <https://secondhandsongs.com/performance/990066>
- Setlist.fm, "'Studebaker Hoch' performed by Dweezil Zappa," <https://www.setlist.fm/stats/songs/dweezil-zappa-13d6a17d.html?songid=23f7a44ab>
- Slaven, Neil. *Electric Don Quixote: The Definitive Story of Frank Zappa*. London: Omnibus Press, 2003 [1996].
- Starr, Larry and Christopher Waterman. *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Watson, Ben. *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play*. New York: St. Martin's Griffin, 1995 [1993].
- "When Groucho Marx Shared Carnegie Hall With Groucho," *All*

Things Considered on *National Public Radio*, aired May 6, 2012,
<https://www.npr.org/2012/05/06/152028170/when-dick-cavett-shared-carnegie-hall-with-groucho>.

Wragg, David. "Or any art at all?": Frank Zappa meets critical theory,"
Popular Music, vol. 20, no. 2, 2001, 205–222.

Zappa, Frank. "Billy the Mountain" from *Just Another Band from L.A.*,
ZAPPA Records, CDZAP 25, 1972.

Zappa, Frank with Peter Ochiogrosso. *The Real Frank Zappa Book*.
New York: Poseidon Press, 1989.

II

«No talar 'en mannemál!»

Forandring og identitet i omskapingsballader

Bente Velle Hellang

I skrekk-komedien *Werewolves Within*¹ (2021) går et blodtørstig monster løs i ei øde fjellbygd. På vertshuset sitter livredde innbyggere og vertshusgjester sammen under fullmånen, med vinduer og dører barrikadert. «En lykantrop», er det siste forskeren i forsamlingen hvisker til de andre gjennom nøkkelhullet fra rommet sitt, før hun tar livet sitt. Hun har fått tak i et hår fra monsteret som hun forsøker å artsbestemme i et pc-program. Pc-en blinker rødt mot henne – og oss – «INCONCLUSIVE». Forskeren vil heller dø for egen hånd enn å bli istykkerrevet av en varulv.

Filmen er en av de nyeste i populærkulturens lange tradisjon med å framstille *varulven*, denne blandingen av ulv og menneske som aldri helt lar seg fange inn og definere, verken som fenomen, symbol eller metafor, men som likevel – og kanskje nettopp derfor – fortsetter å fascinere. «The monster always escapes because it refuses easy categorization», sier Jeffrey Jerome Cohen i sitt forsøk på å beskrive monsteret.² Daniel Ogden setter som premiss

at «[a] werewolf must inevitably comprise at once both human and lupine elements»³, og understreker kategoriblandingen som Cohen definerer som et kjennetegn ved monstret.

Det er ikke bare i moderne tid at varulven har vært en del av vestlig populærkultur. I litteraturen har varulven en historie som strekker seg langt tilbake til antikke myter. Mest kjent er trolig Ovids fortelling i *Metamorfoser* (ca. år 8), der kongen av Arkadia, Lykaon, blir skapt om til en ulv etter å ha forsøkt å lure Zevs til å spise menneskekjøtt fra Lykaons egen sønn: «Armenes bliver til ben og hans klær til lodden og grå pels. Ulv er han nu, og dog er der spor af hvordan han så ud før.»⁴ En litterært sett viktigere varulvfortelling finner vi fra rundt år 66 i Petronius' *Satyricon*, der jeg-fortelleren forteller om sitt bekjentskap med en soldat som ved dagens ende, under fullmånen på en kirkegård, viser seg som en varulv. «I realized that he was a werewolf [...] Others can decide for themselves what they think about this.»⁵ Han har møtt en hamløper – en person som opptrer i andre skikkelser.

Vi skal gjøre et stopp et sted imellom disse både like og ulike fortellingene om varulver, hamløpere og kroppslige omskapinger, framstilt med 2000 års avstand, og gå til de nordiske middelalderballadene. For også her, i det store tekstmaterialet som samlet utgjør de nesten 900 nordiske middelalderballadene, finnes en rekke ballader der menn og kvinner skapes om til andre arter og former – også til varulver og varbjørner. Ved hjelp av magiske eller overnaturlige krefter blir de *noe annet* enn menneskene de har vært tidligere. Forekomsten av slike ballader viser at det må ha vært interesse for nettopp slike fortellinger på balladenes *performancearenaer*.⁶ Omskaping har vært et tema man stadig har vendt tilbake til.

Den nordiske balladen oppstår som en muntlig sjanger på slutten av 1200-tallet ved hoffet i Norge, og derfra spres den raskt til de andre nordiske landene.⁷ Vi vet ikke hvilke motiver

og temaer fra eksisterende fortellinger som finner veien til balladene på slutten av 1200-tallet, men vi vet blant annet at den da nylig oversatte hofflitteraturen har influert balladediktningen, sammen med eddadikt, religiøse legender og folkløse.⁸ Dessuten viste Knut Liestøl allerede for et drøyt hundreår siden at trollballadene har både motiver og hele handlingssekvenser til felles med norrøne sagaer.⁹

I den oversatte hofflitteraturen blir det importert fortellinger om hamskifter fra andre land. Ved Håkon Håkonsens hoff på 1200-tallet blir *Strengleikar* oversatt fra fransk, muligens av den samme som oversatte *Tristrams saga* (1226) i siste halvdel av 1200-tallet. Og her, i oversettelsen av Marie de Frances *lais*, finner vi middelalderens kanskje mest kjente varulv, Bisklaret. Ingrid Skjerdal, som studerer oversettelsen av Bisklaret fra franske vers til norrøn prosa, trekker fram et forhold som også sier noe om troen på hamskifter i norrønt område.¹⁰ Mot slutten av «Bisklaret-sangen» står den norrøne oversetteren fram og forteller om en personlig opplevelse: «Han som sette om denne boka til norrønt mål, han såg i barndomen sin ein mektig bonde som hamskifest. Stundom var han mann, stundom i vargeham, og han fortalde alt det vargane dreiv med.»¹¹ Oversetteren bekrefter sannhetsgehalten i Bisklarets hamskifte, selv om han snakker fra et helt annet ståsted, der norrøne før-kristne forestillinger om hamskifte er utbredt. Skjerdal mener at oversetteren av *Strengleikar* «kan tenkes å måtte forholde seg til en mye større og mer variert forestillingsverden knyttet til hamskifter når han nærmer seg dette stoffet enn det som er tilfellet for Marie de France, som står i en tradisjon der kristen filosofi med antikk inspirasjon er mer rotfestet».¹² Også i *Kongespeilet*, som ble oversatt til norrønt rundt midten av 1200-tallet, blir det fortalt om et merkelig vesen som lever i skogen i Irland, og som er halvt menneske, halvt dyr, og dessuten om en hel slekt som må leve en periode hvert sjuende

år som ulver i skogen. Dette er en straff fra Gud for alle menn i slekta etter at de hånte St. Patrick, som forkynte kristendommen i landet. «De er desto verre [enn vanlige ulver] fordi de har mannevett til alle sine svikeverk, og samme begjærighet og grådighet etter folk som etter andre dyr.»¹³ I sine analyser av eldre og yngre islandske tekster viser Aðalheiður Guðmundsdóttir hvordan varulven i norrøn islandsk litteratur har sin opprinnelse i to ulike tradisjoner:¹⁴ I den eldste tradisjonen, som er nordisk/germansk, har varulvmotivet kommet til (ulvfrie) Island med bosetterne. Her oppfattes hamskiftet som en iboende egenskap hos enkelte menn (og noen få kvinner). Egenskapen er særlig knyttet til germansk kamptradisjon. De yngre varulvene stammer derimot fra keltisk område og har kommet til Island, ofte via Norge, fra den oversatte ridderlitteraturen på 1200-tallet. I den norrøn litteraturen på Island er disse to varulvtradisjonene blandet: «[T]he native and imported traditions came to mingle, each influencing the other, thus leading to a combination of two variants of one motif.»¹⁵ Med utgangspunkt i både Skjerdals og Guðmundsdóttirs forskning er det god grunn til å tro at også norske balladediktere, med tilknytning til hoffet og med god kjennskap til oversatt litteratur – bevisst eller ubevisst – hadde et slikt dobbelt litterært varulvrepertoar tilgjengelig. Balladedikterne manglet i hvert fall ikke (litterære) eksempler på hamskifter og omskaping når de skulle finne innhold til sine første ballader.

Omskappingsballadene tilhører de naturmytiske balladene, A-gruppa i den konvensjonelle inndelingen av balladene, som kjennetegnes ved møter med overnaturlige makter.¹⁶ Slike møter tilfører balladene et symbolsk nivå, og psykoanalytisk tekstkritikk har avdekket at det hos aktørene i mange av disse balladene utspiller seg et drama på det indre plan. «Trylleviserne fremstiller sjælelige forløb i anskuelig form ligesom folkeeventyrene», sier Jens Anker Jørgensen,¹⁷ og poengterer indirekte at psykologien

har levert viktige analyseverktøy til litterære lesninger av disse balladene. Men omskappingsballadene åpner også for andre spørsmål, som kan formuleres i forlengelse av problemstillingene den amerikanske middelalderforskeren Caroline Walker Bynum berører i *Metamorphosis and Identity* (2001). «The question of change is [...] the other side of the question of identity», sier Bynum.¹⁸ Forandring bryter med konseptet om *kontinuitet* og *enhet*, slik Bynum definerer begrepet *personlig identitet*. Ved siden av *individualitet* på den ene siden, det som definerer en person og skiller denne personen fra en annen, og *rolle* eller posisjon på den andre siden, altså det som gjelder individets tilhørighet i og forhold til ulike grupper mennesker, regner Bynum *enhet og kontinuitet i tid og rom*¹⁹ som en tredje forutsetning for personlig identitet. En oppsplitting av enheten og brudd i kontinuiteten utgjør dermed «the deepest and rawest threat to our grounding as a self», sier Bynum.²⁰

Hva skjer i omskappingsballadene idet menneskekroppen forandres til en annen form – en ulv eller en hest eller et tre? Mister mennesket sin menneskelighet, eller kan det ta med seg menneskeligheten inn i sin nye form? Hvor begynner og slutter mennesket når kroppen plutselig er noe annet enn en menneskekropp? Hvordan forholder omskappingsballadene seg til Bynums forklaring av identitet som enhet og kontinuitet? Dette er spørsmål jeg skal stille til balladetekstene i dette kapitlet.

Et intellektuelt paradigmeskifte

I overgangen til 1200-tallet mener Bynum å se en fornyet interesse for *forandring* som ontologisk problem. Hos både intellektuelle, teologer og vanlige mennesker oppstår det en ny entusiasme for *radikal forandring*. Bynum kaller det et intellektuelt

paradigmeskifte: «In a quite stunning shift of intellectual paradigms, people were increasingly fascinated by [...] radical change, where an entity is replaced by something completely new.»²¹ Den fornyede interessen for forandringer skyldes i hovedsak at nye filosofiske og kulturelle impulser finner veien til Europa. Nyplatonismen får konkurranse fra aristotelisk filosofi og arabisk kultur. Antikkens fortellinger om radikale forandringer, framfor alt Ovids *Metamorfoser*, får fornyet popularitet og blir gjenstand for nye lesninger og fortolkninger. Teologer og naturfilosofer debatterer og reflekterer over forandringens natur. Og i underholdningslitteraturen oppstår nye fortellinger om forandring. Her finner Bynum det hun kaller «the werewolf renaissance of the twelfth century».²² I kontrast til varulver i både tidligere og senere epoker er varulvene som dukker opp i litteraturen på slutten av 1100-tallet, «sympatiske» varulver, «victims who are changed into wolves, usually by evil women, but who retain the 'intelligence and memory' of rational human beings».²³ Men selv om varulvfortellingene i underholdningslitteraturen kan ses på som et uttrykk for en fornyet interesse for radikale forandringer, vegrer disse fortellingene seg samtidig for å la mennesket utslettes og bestialiteten overta når mennesket blir en ulv. Og derfor følger noe menneskelig med inn i den nye formen: «the shape-shifting of these stories is metempsychosis», sier Bynum.²⁴ I metempsykosen skiller sjel og kropp lag. I disse fortellingene er kroppen ulv, mens sjelen er menneske. Et slikt skille mellom kropp og sjel blir, ifølge Bynum, både imøtegått og møtt med stor interesse fra både filosofisk og teologisk hold. I sin lesning av Gerald av Wales' varulvfortelling i *Topographia Hibernica* (ca. år 1188) peker Andrea Whitacre på det hun kaller et «theological imperative against true animal/human metamorphosis»²⁵, som kan ha nedtonet fortellinger om både radikale forandringer, som metamorfosen, men også metempsykose-fortellinger. Samtidig

med framveksten av litteratur som tilslører og gjør kategoriene mellom mennesker og dyr uklare, finnes det sterke krefter som insisterer på å holde fast ved kroppens stabile og uforanderlige karakter.

Den økte opptattheten av forandring som noe som kan destabilisere identitet og menneskets posisjon i verden, viser seg i ulike kunst- og uttrykksformer, men helt sentralt står litteraturens mange eksempler. I lesningene av balladetekstene skal vi se hvordan balladesjangeren, på ulike nivåer, tematiserer omskapingen og den forandringen som skjer med den som utsettes for omskapingen, og hvordan de som omgir ham/henne forholder seg til omskapingen. Fortellerens holdninger, nærhet og avstand til det fortalte vil være et sentralt analytisk grep i lesningene, og i tillegg vil balladesjangerens fortellemåter og andre sjangertrekk trekkes inn der det er sentralt. Jeg skal se nærmere på de fire balladene «Varulven», «Møya i ulveham», «Liten Lavrans» og «Møya i linda».

«Varulven»

Balladen som har fått tittelen «Varulven»²⁶, finnes i norske, danske og svenske varianter. Den ene og svært korte norske varianten som finnes i *Norske mellomalderballadar*²⁷ og er fra 1857, forteller om et rovmord. Det er en skrekkfortelling om en ung kvinne som blir spist av en ulv. Hun prøver å redde seg ved å klatre opp i et tre, men «ulven slo den lind umkring» (str. 2) og dreper henne. Når kjæresten hennes hører ropene og når fram til åstedet, ser han «berre bló á bleike kinn» (str. 7). Resultatet av ulvens herjinger synliggjøres tydelig for leseren. Varianten er kort og mangler vesentlige deler av fortellingen, men likevel har den en funksjon som selvstendig tekst i denne sammenhengen – som

bakgrunn for de andre variantene. Den norske balladevarianten understreker avstanden mellom mennesket og dyret – det destruktive, ikke-menneskelige – egenskaper og betydninger som her samles i *ulven*.

At dette virkelig dreier seg om en varulv, kommer først for en dag i de danske og svenske variantene. Forordet til de danske variantene forklarer det slik : «At det ikke er noget naturligt Rovdyr, men en Varulv, som her fremtreder, er klart nok, skjøndt Visen ingensteds siger det: thi det er Barnet i Moders liv, som den søger.»²⁸ Den lengste danske varianten, A-varianten fra før 1583, har en innledningsdel der et ungt par innleder et forhold; de spiller terningspill og vinner hverandre. Men jenta innrømmer etter hvert hvorfor hun ikke kan glede seg over samværet med kjæresten. Hun har en forbannelse hengende over seg – hun skal bli drept av en ulv. Det er forløsningens *offer* som er hovedperson i denne balladeteksten, hun som må ofre livet for å gi varulven forløsning : «Tíhett wor meg spaaid saa liden en møø: / den vilde vld skulde bliffu(e) myn død.»²⁹

Som mange andre spådommer i balladene går også denne i oppfyllelse, til tross for kjærestens løfte om alltid å passe på jenta. Varulven oppsøker henne når hun er ute alene, og i denne varianten, som i de fleste danske og svenske, kan varulven *snakke*. Vi aner at vi har med et menneske i ulveham å gjøre, og som, i likhet med de middelalderske varulvene, er i besittelse av menneskelig intelligens og hukommelse. Bisklaret, varulven fra *Strengleikar*, uttrykker seg med gester og atferd, mens balladeulven har fått tilgang til menneskespråket. Inne i udyret finnes altså et menneske. Det gir forhåpninger om interaksjon og forståelse mellom ulven og jenta – og det gir balladesangeren to stemmer, i tillegg til fortellerstemmen som står utenfor handlinga: en som tilhører et menneske, og en som tilhører en ulv med menneskelige trekk.

Dialogen, der karakterene vekselvis framsier sine replikker, er en av balladesjangerens mest brukte fortellemåter, ved siden av dramatiske scener og opptrekk. I en sanger der fortelleren ellers som regel forholder seg objektiv og på avstand til det fortalte, kommer vi i dialogene nærmere inn på aktørenes personlighet og motiver for handling. Dialogene, kombinert med handlingene de utfører, er grunnlaget for å forstå og fortolke karakterene i balladediktningen.

Ulvens menneskespråk i «Varulven» er i første omgang et bevis på at det finnes et omskapt menneske inni ulven, og kan i neste omgang forklare for oss slags offer som må til for at han skal vende tilbake til menneskekroppen igjen. Ulvens planer lar seg ikke rikke – han er ute etter å ta livet av jenta. I ett tilfelle, også det i den danske A-varianten, kan det se ut til at ulven lar seg forhandle med. Etter jentas protester mot å bli spist bestemmer ulven seg for å drøye mordet til jenta er gravid med sitt niende barn. Det er bare en utsettelse, ikke en avlysning av drapet – det har ulven ingen mulighet til. Han snakker til ulveflokken han har kalt sammen:

Thett suaridtt thend gamble vleff saa graa:

«Wy hinder icke byde maa.

Wy well nu lade hinder løffue:

hindis otte søner at føde.

Første hun er med thend niende,

tha well wi hinde well finde.»³⁰

Så lenge jenta ikke er gravid, kan ikke varulven få tak i fosterblodet som skal til for å skape ham om til menneske. At det må være et bestemt kjønn på barnet, eller et bestemt barn i rekken, hører med til både folketro og sjangerforventninger. I balladen

«Valravnen»³¹ avhenger forløsningen på tilsvarende måte av at den omskapte får den *førstefødte datteren*.

I de danske og svenske variantene forsøker jenta i «Varulven» å forhandle med ulven og tilbyr ham verdifulle gjenstander i bytte mot livet. Men ulven innvender umiddelbart, som her i den svenske A-varianten fra ca. 1810: «Ditt unga lif och blod det måste nu gå.»³² I dialogen, som i mange varianter har opptil seks parallellstrofer, er det en *ulv* som snakker, fjernt fra det omskapte *mennesket* inni ulven, men ulven snakker altså samtidig med menneskestemme. Et par strofer fra den danske B-varianten, fra 1637, viser *dyrets* svar på jentas tilbud:

«Min kiere ulff, du biid icke mig:
min gangar graa saa giffuer ieg dig»

«Ieg er mig en ulff saa graa:
ieg haffuer fødder at løbe paa»³³

Ulven har menneskespråk, og den er kanskje et menneske innvendig, men bortsett fra at han er ufrivillig omskapt og kjemper for sin menneskelige eksistens, er det ingen sympatiske trekk ved varulven som jenta møter i skogen. I stor grad er det sammenfall mellom rovdyret slik vi møter det i den norske teksten, og ulven som snakker i de danske og svenske. Mangelen på sympati gjør det vanskelig å opprettholde skillet mellom mennesket inni og rovdyret utenpå. Her smelter de sammen, og ulven blir ikke mer sympatisk til tross for at han er utstyrt med et av de mest menneskelige trekkene av alle – evnen til å snakke.

Vi får ikke høre mer om varulvens situasjon i denne balladen, og vi får heller ikke vite hvem som har omskapt ham, eller hva som er årsaken til omskapingen. Det som blir synliggjort av fortelleren, er samtalene med jenta og handlingene mot henne.

Forløsningsmetoden hindrer oss i å se varulvens menneskelige og sympatiske framtoning. Det er en uhyrlig handling han må utføre – ut fra en menneskelig målestokk. Mennesket i ulveham må vise sin absolutte umenneskelighet for å bli menneske igjen – å drikke blod fra avkommet av sin egen(tlige) art. Dermed blir mennesket inni varulven ikke bare et offer for selve omskapingen, men også i handlingen som må til for å bli menneske igjen. Som leser kan man kanskje opparbeide seg en slags medlidenhet med mennesket som befinner seg bak ulvehammen, men i selve fortellingen har ikke denne doble karakteren noen sympatiske trekk. Ulven har overtatt mennesket, og de to utgjør en enhet, der den menneskelige sjelen og ulvekroppen har smeltet sammen.

Forløsningsmotivet der ulven får tak i jentas foster, er ikke like tydelig til stede i de svenske variantene. Fem av de tretten variantene i *Sveriges Medeltida Ballader* (SMB) har med motivet med fosteret. I de andre åtte er det rovmordet som vektlegges, og som regel er det utført av en snakkende ulv som ikke er villig til å inngå kompromisser. Det kan se ut til at omskapingsmotivet og forløsningen gradvis har forsvunnet i den svenske tradisjonen av denne balladen. Forskjellen på et rent rovmord og et drap begått for å få tak i et foster, for slik å få forløsning, har tydeligvis ikke vært oppfattet som særlig stor eller viktig. Den svenske D-varianten fra 1835 er en fortelling om et svik. Jomfrua kommer på besøk til kjæresten Peder, men han nekter å slippe henne inn, til tross for at det er natt og hun er gjennomvåt. På tilbakeveien angriper ulven henne og dreper henne. Peder finner henne dagen etter, ille tilredt. Her bygger fortelleren opp spenningen gjennom visuelle artefakter som kommer til syne i tur og orden. Først finner han en blodig sko, så et strømpebånd, kjortelen og til slutt en del av kroppen hennes, tungebåndet – som fremdeles kan snakke: «I helfvete har jag beredt din dom / I helfvete har jag beredt ditt namn.»³⁴ Jenta fordømmer Peders oppførsel og gjør ham like

umenneskelig som varulven. Peder har forårsaket jomfruas død ved ikke å slippe henne inn. Og det er fristende å spekulere på om det også er Peder selv som har vært ulv om natten.

I den svært korte svenske L-varianten, skrevet ned så sent som i 1931, antydes en annen forklaring på hvem som befinner seg på innsiden av ulvehammen. Her er jenta på vei for å treffe kjæresten sin i skogen, og så møter hun varulven på veien. Hun klatrer opp i et tre, men ulven får tak i henne. Plutselig skjer det noe som endrer fortellinga: «Och ulven han sitter och ser på sitt rov / En flintpil i hjärtet tillbaka honom slog» (str. 4). Det er kjæresten som skyter ulven. Deretter foreslår han for jenta at de to trekker seg tilbake for «att vila på bolstrarna de blå» (str. 5). Nå kan de endelig være i fred for faren hennes: «Din fader han har varit så hårder uti sitt sinn. / Men aldrig skall han rycka dig utor min famn» (str. 6). Er det jentas far, i ulveham, som har forsøkt å ødelegge for de to ved å drepe sin egen datter? Er det kanskje slik at en handling som er så uhyrlig, ikke kan utføres av et menneske, men må tilskrives en ulv?

I denne balladen har varulven flere framtoninger, og et variantmateriale med store ulikheter legger til rette for flere ulike fortolkninger. I hoveddelen av variantene ser vi en varulv på desperat jakt etter blod fra et foster som kan gjøre ham til menneske igjen. Det er et menneske som ufrivillig har blitt til ulv, selv om vi aldri får høre om selve omskapingen. Vi hører heller ingenting om den forventede forløsningen – for kjæresteparet er fortellinga slutt (i de aller fleste variantene) når jenta er drept og gutten finner henne. Sympatien i balladen er forbeholdt kjæresteparet, og i flere varianter fører fortelleren de to atskilte sammen igjen i døden. I den danske C-varianten velger Peder døden etter funnet av sin døde kjæreste og barnet hun bar: «Hand satte sit suerd imod den iord: / aaden rörde hans hierte-roed» (str. 14). Også i den svenske E-varianten, fra ca. 1835, velger kjæresten døden. I siste strofe finner vi en variasjon

over det litterære bildet som avslutter den norrøne riddersagaen *Tristrams saga ok Ísöndar* (oversatt i 1226): «Det vexte opp en lind uppå deres graf / det ena bladet tar det andra i sin famn» (str. 14). Kjæresteparet bekrefter sitt forhold inn i døden.

«Møya i ulveham»

Balladen «Møya i ulveham»³⁵ har noen likhetstrekk med «Varulven», men er bl.a. utbygd med en innledning og en avslutning der vi får høre om omskapingen og forløsningen. Her får vi vite at omskapingen er en straff fra stemoren, og at ulvehammen er den siste omskapingen i en lang rekke. Balladen finnes i varianter fra Norge, Sverige og Danmark. Både i denne balladen og i «Møya i linda», som jeg omtaler nedenfor, finner vi noe så sjeldent som en jeg-forteller som fører ordet. I disse balladene er det den som har blitt omskapt, som selv forteller historien i retrospekt. Mens fortelleren i «Varulven» er en stort sett gjennomført objektiv forteller, som kun følger objektet for varulvens forløsning, får vi nå høre stemmen til den omskapte selv – stemmen innenfra. Kan det være at omskapingsmotivet, der spørsmål om forandring og personlig identitet blir så prekære, kanskje har opplevdes særlig viktig å behandle fra posisjonen til en personal forteller? I hvert fall gir denne fortellerposisjonen oss som lesere tilgang til en synsvinkel der nyanser og subjektive refleksjoner kan komme fram. Forholdet mellom fortelleren (sangeren) og leseren blir tettere, og en gjennomført bruk av fortid gir leseren garantier om forløsning – jenta er nå i god behold og kan selv framføre sin historie. Denne varulven skiller seg mye fra den forrige.

Omskapingen av jenta starter allerede da hun er åtte år og tref-fer sin stemor for første gang. Det er en sentimental jeg-forteller som husker tilbake, og som forteller om morens død og stemora

som hun omfavnet, men som ikke ville vite av henne. Her fra den eneste danske varianten, fra før 1583: «Hun støtte meg fraa seg med synn fuod: / «Mon dw skuld werre myn første moud!» (str. 8). I harme skaper stemoren henne om, først til redskaper: nål, saks, sverd og kniv – ulike redskaper nevnes i de ulike variantene. Alt er nytterredskaper, og alle som bruker dem, er umåtelig fornøyde med dem. Her fra den norske A-varianten fra 1857:

Mæ eg va' i eitt svær som best
alle dei gillaste bar på meg mest.

[...]

Mæ eg va' i ei nål som best
alle dei gillaste brúka meg mest.

[...]

Mæ eg va' i ein knív som best,
alle dei gillaste brúka meg mest.³⁶

Jenta gjengir ingen tanker fra innsiden av sverdet, nåla eller kniven, selv om hun sier at hun var «i» redskapene. Men i redskapene framviser hun karaktertrekk som gir henne privilegier. Det kan ikke stemora utstå og skaper henne til slutt om til en ulv. Og med ulvehammen følger ei tydelig oppskrift på hvordan forløsningen kan skje: Hun må få i seg sin egen ufødte brors blod.

Det er kun i én strofe i den danske varianten at vi får høre jenta kommentere tilværelsen som ulv: «Tther war ieg y skof-fuenn y otte aar / ieg gjorde der-inde saa møgitt muord» (str. 17). Strofen har *jeget* som handlende subjekt, ikke ulven. Og jeg-fortelleren konstaterer handlingene sine, men foretar ikke noen moralsk vurdering av dem. I erkjennelsen av å ha gitt seg over til ulvens væremåte stiller jeg-fortelleren leseren på prøve. Hvor mye kan vi tåle av et – i alle fall delvis – menneskelig subjekt før det ikke er menneske lenger? I denne balladen, som

i den forrige, beskrives ulvenaturen som så sterk at grensene for hva som er menneskelig, utviskes idet de to blandes. Men mens den forrige varulven, framstilt i tredjeperson, ble oppfattet som en grenseoverskridende drapsmaskin, har vi her med en langt mer sympatisk varulv å gjøre. Vi kjenner forhistorien, vi vet at omskapingen er en straff, og stilt overfor ei jente i ulveham kan vi til og med tåle at hun oppfører seg som en ulv.

I denne varulven kan vi også se en tydelig menneskelig bevissthet som søker forløsning. Også den kunnskapen gjør det lettere å akseptere at hun lever som ulv – enn så lenge. Alle gode krefter omslutter jenta i ulveham, og etter jentas, og selve balladens ønske, blir til og med stemora gravid – selv om hun egentlig er for gammel til det: «herre Krist give at hun med barn måtte bindes.»³⁷ Alt er lagt til rette for varulvens forløsning. Og så fort den gravide stemoren beveger seg utenfor huset, blir hun overfalt. Balladen forteller om overfallet i flere parallellstrofer, også i den svenske, svært knappe B-varianten fra 1812. Denne balladen har en mannlig jeg-forteller. Også i denne varianten synliggjøres drapet, i denne omgang på stemora, ved at fortelleren visualiserer overfallet og drapet for leseren. Stemora slipper ikke lett fra det:

Så geck jag mig på gröna liden,
jag såg hvar min styfmoder rider

Så tog jag i med det bäste,
och tog min styfmoder af häste

Så tog jag i med harme
jag ref min styfbroder ur barme

Sen jag feck i mig min styfbroders blod
sedan blef jag en dräng så god.³⁸

Det er en bestialsk handling vi blir fortalt – også drapshandlingen fortelles med *jeget* som subjekt. I denne varianten spiller omkvedet en viktig rolle for vår oppfatning av varulven. Mellomstevet «–det var mig en stor sorg –» blir en gjennomgående kommentar til alt det jeget i ulveham utfører. Han er sorgfull da moren dør, da stemoren kommer inn i bildet, da hun omskaper ham, da han løper på skogen som en ulv og dreper, og da han overfaller stemoren og drikker brorens blod. På samme måte forblir han i sluttstevet gledeløs i alt som hender: «– Huru skulle jag gläda mig –.» Det ulven måtte føle av tilfredsstillelse i drapshandlingene, deles ikke av jeget som er en del av ulven, og det opprettes en slags avstand mellom gutten og varulven, selv om de er ett.

I denne balladen møter vi en mer sympatisk varulv, som kan minne om ulven Bynum finner i underholdningslitteraturen fra 1200-tallet. Men ballade-varulvene i både «Varulven» og «Møya i ulveham» har vanskelig for å bli fullt ut sympatiske for leseren. Forløsningsmetoden, der de må drikke et fosters blod, er vanskelig å forene med en sympatisk framstilling. Men mens varulven i den første balladen knapt viser menneskelige sider i det hele tatt, er varulven i «Møya i ulveham» tydelig splittet i en ulvedel og en menneskedel, der menneskedelen selv er fortelleren. Felles for varulvene er likevel at de søker forløsning og gjenforening med sin menneske kropp. Men de tildeles ulike (narrative) vilkår. Varulven i den første balladen har ingen støtte i fortellerens framlegging. Leseren får ingen forhistorie for omskapingen, vet ingenting om hva mennesket i ulvekropp opplever, og vi ser liten forskjell på menneske og ulv. Dette er ikke varulvens fortelling, det er fortellingen til dem som blir ofre for dens grusomheter. I «Møya i ulveham» blir sympatien mye tydeligere. Jeg-fortelleren forteller om sin bakgrunn, om omskaping som straff for bare å være til, om kampen gjennom flere omskapinger og til slutt om tilværelsen i ulveham. Riktignok må hun utføre ulvens handlinger – som

skiller seg fra menneskets – men tidligere har hun vist at hun har en så sterk karakter at hun evner å stå i det og fortelle om det, selv om handlingene ellers bryter med personen hun framstår som.

Det er vidt forskjellige varulvframstillinger vi møter i de to balladene. Likevel har de et felles *prosjekt* – i begge søker varulven tilbake til sin menneskekropp, til helheten og enheten, identiteten som har blitt spaltet og brutt i omskapingen. Men her slutter også likhetene. Vi får aldri noen forståelse av «Varulven»s menneskelige identitet. Det hele mennesket, reetablert og samlet i én kropp, finner vi derimot i fortelleren i «Møya i ulvham», hun som nå er forløst og har en kropp som rommer hele henne.

Det vil være begrensende for det store balladematerialet å si at de to varulvene er fullt ut representative for omskappingsballadene og det som skjer når den kroppslige kontinuiteten hos de omskapte brytes. Likevel er varulven en særlig interessant figur, både fordi den inngår i en historisk sammenheng, og fordi den så tydelig representerer et sted der menneskelige verdier brytes mot destruktivitet og ikke-menneskelighet. Men det finnes også andre ballader der mennesket fjernes fra sin egen kropp og innatar en annens, med de egenskapene og den atferden som følger med. Vi skal se på to andre ballader som på en svært tydelig måte tematiserer opplevelsen av brudd i kroppens kontinuitet, og som har hovedaktører som, uten ulvens problematiske overskridende atferd, er langt enklere å karakterisere som sympatiske.

«Liten Lavrans»

Balladen «Liten Lavrans»³⁹ finnes kun i Norge. Også her er omskapingen en stemors urimelige straff av et barn, en stesønn som står imellom henne og kongen. Ønsket hennes om å bli kvitt stesønnen omtales her som «svikabló» og «svikará» og

fordømmes av fortelleren allerede tidlig i fortellingen. Det er forskjell på det ytre og det indre hos stemora:

Inn kom ríke Sigarós
 á gulli av hænar glór,
 vént så va' de sjúkmórsevne,
 va' de 'kji svikabló.⁴⁰

I det ytre glimrer gullet på henne. Men i det indre, i *blodet*, er hun full av svik. Det er ingen tvil om hvor fortelleren plasserer sin sympati. I balladen svikter stemora både kongen og stesønnen. Hun skaper stesønnen om til en hest og lar kongen tro at sønnen er død. Men hesten er ikke som andre villhester. Den oppsøker kongen da han skal til kirke, og kongen reagerer på atferden og at den er så lett å temme, «de va' vidde fljóte folen, / da stó en honom spak» (str. 10). Kongen får mennene sine til å ta med hesten hjem og sette den på stallen, og der begynner den å snakke til stallguttene om hva slags mat og drikke den er vant med å få «i fairsgaren» (str. 13), og at den ikke er vant med å stå på stallen. Det er mennesket inni hesten som krever å bli behandlet som menneske – ikke som hest. Stesønnen i hesteham insisterer på at han *er* et menneske.

Også i denne balladen er det den menneskelige stemmen og det menneskelige «indre» som viser seg i hesten. I det ytre viser den seg kun som hest. Men i stallen åpner den munnen, og stalldrengen løper til kongen med beskjed: «no talar 'en man-nemál!» (str. 18).

Fljóte folen på stadden stende,
 han talar bá' reint á skjært,
 så læte de i tunga hass,
 som de unge Lavrans æ⁴¹

Kongen skjønner sammenhengen, og hesten går inn i huset der han møter stemora. På menneskelig vis faller hesten på kne foran henne og appellerer til samvittigheten hennes, *fra et menneske til et annet*. Sorgen over ikke å være menneske driver hesten til et patosfylt framstøt:

Inn kom vidde fljóte folen
 å falt han på sine kné:
 «tregar du inkji Sigarós,
 at du forskapte meg?»

«Jau, sárt hev eg de trega,
 å sárt hev eg de angra;
 eg sku'struke av deg folahamen
 å sjóv ikring lánðe ganga.⁴²

I første omgang ser det ut til å hjelpe. Men angeren stikker ikke dypt. Stemora viser seg å være mindre menneske(lig) enn hesten hun står foran, som ber om menneskeham. Hun slår til både kongen og stesønnen med «ufsegreipen» og skaper dem om til bjørner. Dette er en omskapingsmetode som hører hjemme i norrøn diktning. Sophus Bugge forklarer «ufsegreipen» som en forvanskning av ulv og greip – en hanske laget av ulveskinn.⁴³ Dette redskapet brukes også i en omskapingsscene i fornaldersagaen *Soga om Rolf Krake*, en scene som er verd en liten stopp. Her er det dronning Kvit som skaper sin egen stesønn om til en bjørn, da han ikke vil gå til sengs med henne: «Dermed slår ho til han med ulvehansken og seier at han skal bli til ein olm og arg hibjørn, [...] «og aldri skal du fare or denne omskapinga, og denne påminninga skal vere det verste for deg».⁴⁴ Stemora skaper et dyr med menneskesinn, hukommelse og følelsesregister – han skal alltid huske at han er menneske, men leve i fortvilelse

over aldri å få muligheten til å være det igjen. I balladen er det derimot større håp om forløsning:

Sá lengi skal de bjønnir vera
og heran på vidde skógjen
til de taka bánið or Moismagjen
og føðer deð up til manne.⁴⁵

Forløsningsmetoden med å hente ut et foster fra mors mage kjenner vi fra de to varulvhistoriene. Det er måten mennesket i rovdyrham kan få tilbake menneskekroppen sin på – å utføre en handling som ikke er menneskelig. I «Liten Lavrans» er kravet gjort mer menneskelig og sivilisert, men ikke desto mindre vanskeligere: Nå skal barnet *oppdras til mann* av de to bjørnene. Slik skal de to vise seg som gode *mennesker* – ikke rovdyr –, og slik kan de kvitte seg med bjørnehammen.

«Møya i linda»

«Møya i linda»⁴⁶ finnes i varianter fra Norge, Danmark og Sverige. De norske variantene er preget av at denne visa har vært på vei ut av tradisjonen. De er delvis ufullstendige og blandet sammen med «Møya i ulveham».⁴⁷ I danske og svenske varianter er dette en omskappingsvise med kjærlighet som forløsning, der kjæresten til den omskapte jenta, med kropp som et *tre*, kommer henne til unnsetning. Han kysser rota hennes og får henne tilbake i menneskekroppen. De danske og svenske variantene er sånn sett mer litterært fullendte fortellinger enn de norske. Det interessante i denne sammenhengen er likevel perioden da jenta befinner seg inne i treet, omskapt av stemora, og den er intakt også i de norske variantene.

Alle de tre landene har varianter der vi får høre at treet blir oppsøkt av ei ungkvinne, og i norske varianter heter hun Signelill. Hun hyller treet for alltid å stå grønt (i danske og svenske varianter er bladene forgylte). Jenta som befinner seg inne i treet, tar selv ordet når hun hører at treet blir påkalt. Stemmen kommer fra et menneskes bevissthet, men med et tre som kropp. Med stor patos og selvmedlidenhet beskriver hun livet som tre. Først framstiller hun seg selv med en kropp som tilsvarende Signelills menneskekropp. I den norske B-varianten fryser trejenta i rota og står ute hele året «mæ frosen topp» (str. 23), mens Signelill får være innendørs, bruke sko og stelle håret sitt. Lindejenta lengter etter å være menneske, og fortvilelsen over å være i en annen form kommer deretter til uttrykk i en dyster framtidssjón. Mens Signelill har ei framtid der hun kan vente seg friere, venter jenta i linden på tømmermenn som skal gjøre henne til ulike bruksgjenstander. Omgjort til nye former ser hun for seg at hun skal være en del av menneskenes hverdag, uten mulighet til selv å ta del i livet som menneske:

Så høgge dí meg ti sængjestokk
eg høyrer så mangt eitt løyndesnak.

Så høgge dí meg ti altartré,
der legge seg så mangen syndar ne.

Så høgge dí meg ti kyrkjeskúv
der sit så mang ei ærleg brúr.⁴⁸

Tregjenstandene representerer den framtida jenta drømmer om, men nå er avskåret fra: samlivet, det religiøse livet og bryllupet. Paradokset er at hun fremdeles skal få ta del i alt dette – men som en statisk gjenstand med en menneskelig bevissthet der

ingen vil gjenkjenne eller anerkjenne henne som menneske. Lindejenta bekrefter hvordan den personlige identiteten forvitrer idet et menneske antar nye former og må være menneske i en kropp der man ikke anerkjennes som menneske. Kontinuiteten i jentas menneskekropp og i måten hun oppfattes av andre på, er brutt. Mens de danske og svenske variantene ender med at kjæresten kysser rota hennes, slutter den norske A-varianten med at Signelill henter øksa og hogger ned treet. Og der står jenta framfor henne – som menneske. Det er en vei tilbake for jenta i lindetreet også.

Omskaping i balladetekstene

Omskappingsballadene kan ikke dateres og dermed heller ikke tas til inntekt for tendenser i en bestemt tidsepokes litterære uttrykk, slik som litteraturen Bynum finner fra rundt år 1200. Likevel kan vi også i balladene se en fasinasjon – og frykt – for radikal forandring, der en kropp forvandles til noe helt annet. Omskappingsballadene er fortellinger om *metempsykose*, om en menneskelig essens som antar en ny kropp/form. Det er imidlertid ingenting i balladene som vitner om en vegring mot å skape mennesket om til andre former og dyr, selv om omskapingen bryter den kroppslige kontinuiteten og forestillingen om hva et menneske er. Men på den andre siden får vi som lesere stadige forsikringer og påminnelser om at den menneskelige kjernen, essensen, er bevart inni ulvene, hesten og treet, og at denne kjernen kan finne tilbake igjen til sin menneskekropp og gjenopprette den opprinnelige identiteten. Kanskje er det omskapingene fra norrøn, førkristen kultur som blander seg med de nye fortellingene om omskaping som kommer til Norge gjennom oversatt litteratur på 1200-tallet?

Selv om ingen av menneskene i de fire balladene selv er skyld i sin skjebne, gjør de ulikt inntrykk på leseren. Mennesket i «Varulven» er for tett sammenvevd med ulvens natur til at den kan ses på med noen form for forståelse eller medlidenhet. Med utgangspunkt i Bynums begreper *enhet og kontinuitet*, som er betingelser for identitet, kan man diskutere om varulven i «Varulven» blir en egen psykosomatisk enhet, en ulv som har tatt opp i seg et menneske. Er han et menneske som *har blitt ulv*? Kampen for forløsningen, kombinert med det menneskelige språket, gjør at vi likevel ser et menneske i denne varulven og ikke bare et rovdyr.

Mennesket i «Møya i ulveham» er på en helt annen måte bevisst sine ugjerninger som ulv. Når vi får høre menneskets ulykkelige stemme fortelle i jeg-person om livet som ulv, berøres vi som lesere, og i stedet for å fordømme forsøker vi å forstå. På et vis aksepterer vi at jenta begår mord i skogen – som ulv. Her tøyes og strekkes sympatien vår ved hjelp av et fortellerteknisk grep. For både «Varulven» og «Møya i linda» har en forløsningsmetode som framstår som en handling hinsides enhver menneskelighet, som vanskelig kan sies å være verd noen sympati. Stemmen til de ulykkelig omskapte er også det som appellerer til leseren i «Liten Lavrans» og «Møya i linda». Med hesten Lavrans som står som menneske på stallen og faller på kne framfor stemora, og jenta i treet som nærmest roper ut sin nød, blir desperasjonen etter menneskekroppen og -tilværelsen lett å identifisere seg med. Med omskapingen er enheten og kontinuiteten brutt, den som ifølge Bynum er avgjørende for å kunne ha en personlig identitet. «Prosjektet» i alle de fire balladene er forløsning og kampen for å komme tilbake til menneskekroppen og livet som en psykosomatisk enhet. Og bortsett fra Lavrans, som nå skapes om til varbjørn, oppnår alle de andre karakterene den forløsningen de lengter etter, ønsket om å leve i verden «as psychosomatic unity».⁴⁹

Å glemme sin skaper – når sjelen skapes om

Det er en grunnleggende dikotomisk forståelse av kroppen som ånd og materie som er utgangspunktet for *metempsykosefortellingene* som Bynum finner på 1200-tallet, der et menneske kan innta en annen form ved at materien endrer seg. Vi har sett at det i hovedsak er det samme som skjer i omskapingsballadene. Kroppen – materien – endres, men ånden/sjelen eller *kjernen som definerer mennesket*, forblir langt på vei den samme. Men kan det også tenkes en annen og enda mer skremmende form for forandring i balladematerialet, en som går i en motsatt bevegelse? Hva om den menneskelige essensen – *sjelen eller bevisstheten* – endres, uten at kroppen gjør det? Er det kanskje her den virkelige frykten for identitetstap i balladene ligger, at mennesket mister seg selv?

Jeg skal forfølge spørsmålet ovenfor ved kort å se på et eksempel fra en annen undergruppe av naturmytiske ballader, *bergtakingsballadene*. Selv om de ikke er omskapingsballader i samme betydning som de vi allerede har sett på, er det kanskje likevel en form for omskaping som kjennetegner også denne balladegruppen. «I slike viser blir hovudpersonen teken i berg av eit overnaturlig vesen, og slepp ikkje fri nokon gong.»⁵⁰ Vi skal se hvordan bergtakingsmotivet i de tre balladene *Liti Kjersti og bergekongen* / *Veneliti og bergekongen* / *Margjit Hjukse* problematiserer tanker rundt forandring og identitet. De tre titlene er kategorisert som én balladetype, TSB A 54, som har bergtakingsmotivet felles.

Liti Kjersti og bergekongen / *Veneliti og bergekongen* / *Margjit Hjukse* er svært utbredd i alle de nordiske landene, og variantmaterialet viser en del ulikheter. Her skal vi konsentrere oss om selve bergtakingsmotivet i de *norske* variantene,⁵¹ som har klare likhetstrekk med andre (ballade)fortellinger der unge mennesker lokkes inn i fjell og ned under havet. I alle de tre balladene møter vi ei ung jomfru som trekkes mellom livet med bergekongen i

berget og livet med menneskene i verden utenfor. Ambivalensen er tydelig til stede i begynnelsen av visene. Den unge jenta er hjemme hos foreldene, der bergkongen henter henne, eller hun får lov av bergkongen til å besøke dem etter å ha tilbrakt en tid hos ham i berget. Det er gjerne lyden av kirkeklokkene som har vekket hjemlengten i disse variantene: «Stolt Margjit hun sat mæ sin handtein o spann / sø hørde ho Bøhøraas kjørjeklòkku' klang.»⁵² De minner henne om verden og menneskelivet utenfor og føyer sammen det menneskelige med det kristenreligiøse.

Oppholdet i menneskeverdenen varer aldri lenge før bergkongen kommer for å hente henne. Tilbake i fjellet får hun glemselsdrikken, med *villarkorn* som tar fra henne alt minne og alle forestillinger om verden utenfor. Her er det jentas sjel, bevissthet og hukommelse som tas ifra henne – mens kroppen forblir intakt. Hun fratas identiteten hun har hatt som menneske i menneskeverdenen i et ugjenkallelig brudd: Hun blir skilt fra den kristne verden og skal glemme Gud, som har skapt henne. Sånn sett representerer også bergtakingen en form for omskaping, til en tilstand som aldri kan gjøres om. Slik framstilles drikkescenen og bruddet med det menneskelige (og kristne) i en dialog mellom bergkongen og Kjersti i E-varianten i NMB:

Den tree drykkjen lite Kjersti drakk
då visste 'kje hó, kven hæna ha skapt.

Hori æ' dú fødd hell hori æ du bori
hell hori æ' adde di jomfrúklæne skorne.

I bergje æ' eg fødd, i bergje æ' eg bori
i bergje æ' adde mi jomfrúklæne skorne.

I bergje vi eg liva, i bergje vi' eg døy
å í bergje der búr min festarsvein.⁵³

Jenta har fremdeles menneskekroppen intakt, ulikt aktørene i omskappingsballadene. Men drikken med villarkornene bryter ned all kontinuitet i den menneskelige bevisstheten. Jenta er ikke lenger menneske, men «noe annet», en skapning fra berget, fratatt alle måter å vise sin menneskelighet på. Denne mangelen på bevissthet og hukommelse utsletter det menneskelige en gang for alle. Og sånn sett utgjør glemselsdrikken en enda større trussel enn den kroppslige omskapingen – som det tross alt ofte finnes en løsning på. Når fjellet lukkes og glemselsdrikken inntas, er jenta borte – bergtatt. Er det ikke kanskje i forandringer som denne at vi finner «the deepest and rawest threat to our grounding as a self»?⁵⁴

Varulvens evige elastisitet

Fortellingene om kroppslig omskaping som har frekventert europeisk litteratur og kultur i over 2000 år, kan fortelle oss mye om hvordan mennesker til ulike tider har oppfattet seg selv. Hva definerer mennesket, og hvor går grensen mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige? Hva skjer med mennesket når kroppen forandres til et dyr? Litterære tekster gir oss en unik mulighet til å studere og analysere spørsmål som dette.

Caroline Walker Bynum har gitt oss redskaper til å forstå fenomenet *forandring* fra rundt år 1200. I sentrum for analysene setter hun teologer og naturfilosofer, men også varulvfortellinger fra den nye underholdningslitteraturen som blir til i dette tidsrommet, særlig ved hoffet i England. De helt spesielle varulvene som kjennetegner perioden, kan si oss noe om hvordan forandring har blitt forstått, men også noe om hva slags forhold det er mellom forandring og personlig identitet – i betydningen enhet og kontinuitet. Også i det nordiske området finner vi tidlige

fortellinger om omskaping, der motivet stammer fra både eldre folketro og nyere oversatt hofflitteratur fra 1200-tallet.

I mine analyser av fire middelalderballader har de omskapte aktørene selv kommet til orde – i den grad det har vært mulig i en sanger preget av en ofte hyperobjektiv forteller, der enhver subjektiv betraktning er utelatt. I to av de fire balladene jeg har valgt ut, er det imidlertid et *jeg* som står fram og forteller om egne opplevelser med omskaping. Denne fortellerposisjonen er uvanlig i balladesammenheng, og kan hende er det nettopp omskapingsmotivets nære sammenheng med begrepet *identitet* som har «utløst» jeg-fortelleren i balladene. Man kan undre seg over hva en slik fortellerinstans har gjort med forholdet mellom balladesangeren, den framførte fortellingen og tilhørerne. Ble balladesangeren og jeg-fortelleren i balladene oppfattet som én størrelse i framføringen? Hvis ikke, hvilke virkemidler har sangeren – og tilhørerne – hatt til rådighet for å skille de ulike instansene fra hverandre? I alle fall er dette ballader som krever sin sanger.

Ut fra fortellerens posisjonering og dialogene mellom menneskene og de omskapte kan vi få en forståelse av hva slags forestillinger om forandring som ligger i omskapingsballadene. Der vi i antikkens og de helt moderne varulvfortellingene møter en varulv som bryter fram fra et menneskes indre, finner vi i balladene ulver, og hester og trær med et stort sett stabilt menneskelig indre, som til og med kan markere avstand fra kroppen/formen de har havnet i. Parallellene til Bynums varulvfortellinger og teorier om hvordan forståelsen av forandring var på 1100- og 1200-tallet, er tydelige. Også i balladetekstene har vi å gjøre med metempsykosefortellinger, der kropp og sjel skiller lag i omskapingen.

Et slikt skarpt skille mellom kropp og sjel, og mellom menneske og dyr finnes ikke hos varulven i *Werewolves Within* (2021). Her har vi å gjøre med en moderne varulv, der ulven representerer villskapen og det ikke-menneskelige som til enhver tid lurar under

overflaten hos mennesket, og som rett som det er bryter igjennom. I sluttscenen står kvinna, som viser seg å være varulven, ansikt til ansikt med den eneste mannen på vertshuset som hun ikke klarer å drepe. «Du er for forbanna snill!» brøler hun (1:24:04), mens kroppen hennes – og særlig ansiktet – gradvis endres. Tærne og fingrene får klør, hjørnetennene vokser, nesen blir en snute, øynene blir grønn-gule og hun får mørkt ansiktshår som vi aner at, under skjorta, henger sammen med pelsen som vokser nedover brystet og oppover armene. Fremdeles har hun klær på seg og går oppreist på to, men hun har spenst, styrke og bevegelse som hører dyret til. Det er i hybridkroppen, som er både menneske og ulv, at det dyriske indre bryter fram hos mennesket i *Werewolves Within* – ikke ulikt Ovids eller Petronius' tekster for 2000 år siden. Her i Bynums beskrivelse: «Ferocious, hairy, dripping with blood, a devourer of human beings, the werewolf of Pliny, Ovid and Petronius is, like the werewolf of modern TV and folk story, an emblem of the periodic eruption of the beast from within the human.»⁵⁵ Selv om balladene ofte er svært visuelle, blir ikke utseendet til de som er omskapt, beskrevet nærmere i de fire omskapingsballadene. Likevel tyder ingenting på at det er noe ved selve den omskapte kroppen som avslører menneskeligheten deres. Treet i «Møya i linda» har riktignok særlig vakre blad som alltid er grønne, og hesten i «Liten Lavrans» kan knele foran stemora som et menneske, men ellers brukes sjangerkonvensjonelle betegnelser for å beskrive de omskapte: «en ulv så grå», «ei lind så grøn», «en vidd'e foli». Balladetekstene lar oss aldri tro noe annet enn at vi har med fullt ut omskapte kropper å gjøre.

Filmen, på sin side, gir oss som nevnt en forståelse av varulven som en hybrid kropp, der trekk fra både menneske og ulv viser seg samtidig. Likevel klarer den, på ganske underfundig vis, å tematisere sin egen iscenesettelse av varulven i en historisk sammenheng – og peke på det udefinerbare og elastiske som gir

varulven status som et *evig monster* –, i alle fall om vi tillater oss å skrape litt på overflaten av det vi ser. På veggen i vertshuset henger en reproduksjon av Lucas Cranachs tresnitt «Varulven» fra første halvdel av 1500-tallet. Flere ganger i filmen zoomes det inn på bildet. Men i filmens gjengivelse av tresnittet er detaljer fra originalen endret. Beistet i midten av bildet er i versjonen fra 1500-tallet halvt menneske og halvt dyr, en hybridkropp med menneskehode, løpende på alle fire med opprevne klær som viser at ryggen er dekket av pels. I utseende skiller den seg dermed både fra balladevarulvene og varulven i filmen. Den er på vei bort fra et lite hus, ut til høyre i bildet, og den har et lite barn i munnen, jf. forløsningsmetoden til balladevarulvene. I filmens reproduksjon har imidlertid varulvens menneskehode blitt erstattet med et *ulvehode*. Og det som i tresnittet befinner seg i bakgrunnen, en kolle med bygninger, har nå blitt erstattet av en himmel med en stor fullmåne.



Til venstre: Lucas Cranachs: «Varulven» (ca. 1512)

Til høyre: Lucas Cranachs: «Varulven» (omarbeidet og gjengitt i *Werewolves Within*, 2021)

Det omarbeidede bildet passer til filmens framstilling av varulven i 2021. Figuren på det opprinnelige 1500-tallsbildet er, til forskjell fra balladevarulvene, men i likhet med filmens varulv, en *hybrid*, en blanding av ulv og menneske, fastfrosset i et mellomstadium. Men filmen kan ikke bruke en varulv som opererer i dagslys og har menneskehode, den har behov for en egen versjon av varulven, en med ulvehode som angriper ved fullmåne. Med et slikt grep illustreres varulvens evige egenart som «INCONCLUSIVE» og elastisk på en svært tydelig måte. Det finnes ikke én varulv – det finnes varulver, alltid tilpasset sin egen tid og sitt eget sted, sitt publikum og estetiske uttrykk. De dukker fremdeles opp og minner oss på at menneskelighet og identitet er skjøre størrelser.

Noter

- 1 *Werewolves Within*. Regissert av Josh Ruben [spillefilm], produsenter Altman, J. Boykin M. og Lieberman A. (Los Angeles: Vanishing Angle, 2021).
- 2 Cohen, Jeffrey Jerome (red.). *Monster Theory: Reading Culture*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 6.
- 3 Ogden, Daniel. *The Werewolf in the Ancient World*. (Oxford: Oxford University Press, 2021), 82.
- 4 Ovid. *Metamorfoser*. Oversatt av Otto Steen Due (København: Gyldendal, 2018), 13.
- 5 Petronius. *The Satyricon*. Oversatt av Peter G. Walch (New York: Oxford University Press, 1997), § 62.
- 6 Foley, John Miles. «Word-Power, Performance, and Tradition». *The Journal of American Folklore*, vol. 105, number 417, (Summer, 1992), 275–301, 283.
- 7 Jonsson, Bengt R. «Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56». I *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning*. (Stockholm: Svenskt visarkiv / Samfundet för visforskning, 1989).
- 8 Solberg, Olav. «The Scandinavian Medieval Ballad: From Oral

- Tradition to Written Texts and Back Again». I: Mundal, E. og Wellendorf, J. (red.). *Oral Art Forms and their Passage into Writing*. (København: Museum Tusculanum, 2008), 122.
- 9 Liestøl, Knut. *Norske trollvisor og norrøne sogor*. (Kristiania: Olaf Norlis forlag, 1915).
 - 10 Skjerdal, Ingrid. «Bisclaret – den høviske varulven. En lesning av en strengleiksfortelling». *Edda*, vol. 84, nummer 3, (2007), 237–255.
 - 11 *Strengleikar eller songbok*. Oversatt av Henrik Rytter. I serien *Norrøne bokverk*, nr. 38. (Oslo: Det Norske Samlaget, 1962), 83.
 - 12 Skjerdal, «Bisclaret – den høviske varulven. En lesning av en strengleiksfortelling», 243.
 - 13 *Kongespeilet*. Oversatt av Anton W. Brøgger. De norske bokklubbenes kulturbibliotek. (Oslo: Aschehoug, 2000), 50.
 - 14 Guðmundsdóttir, Aðalheiður. «The Werewolf in Icelandic Medieval Literature». *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 106, number 3, (July, 2007), 277–303.
 - 15 Guðmundsdóttir, «The Werewolf in Icelandic Medieval Literature», 303.
 - 16 Jonsson, Bengt. R., Solheim, Svale og Danielson, Eva. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. (Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget, 1978).
 - 17 Jørgensen, Jens Anker et al. *Hovedsporet. Dansk litteraturs historie*. (København: Gyldendal, 2014), 191.
 - 18 Bynum, Caroline W. *Metamorphosis and Identity*. (New York: Zone Books, 2001), 19.
 - 19 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 163.
 - 20 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 165.
 - 21 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 25.
 - 22 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 94.
 - 23 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 94–95.
 - 24 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 96–97.
 - 25 Whitacre, Andrea. «The Body That Is Not One: Overclothing as Bodily Transformation in Topographia Hibernica». *Essays in Medieval Studies*, vol. 34, (2018), 110.
 - 26 Jeg følger den konvensjonelle referansemåten for ballader. For det første har alle de nordiske balladene et såkalt *typenummer*, eller *TSB-nummer*, som viser hvilken gruppe og nummer balladen har fått i katalogiseringen av det samlede nordiske

- balladematerialet i *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (herav TSB), (se Jonsson, Bengt R. mfl. i litteraturlista). For det andre har hver ballade en bokstavforkortelse og et nummer som viser til den konkrete *samlingen* den er hentet fra. Her bruker jeg tekster som er hentet fra hhv. *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF), *Sveriges Medeltida Ballader* (SMB) og *Norske mellomalderballadar* (NMB). Se egne oppføringer i litteraturlista. «Varulven»s referanse blir dermed TSB A 20, DgF 54, SMB 6, NMB A 20. For det tredje – og siste – finnes det ofte mange varianter av hver ballade. I både DgF, SMB og NMB følger disse alfabetets bokstaver. Jeg gjør til enhver tid greie for hvilke(n) variant(er) jeg refererer til.
- 27 *Norske mellomalderballadar. Tekstar* (NMB). Utg. Espeland, Velle mfl. Vitenskaplig, digital utgave. (www.bokselskap.no, 2016).
 - 28 *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) I–XII. Utg. Grundtvig, Svend mfl. (København: Universitets-Jubilæets Danske Samfund, 1966), DgF 54, 452.
 - 29 DgF 54, A-varianten str. 11.
 - 30 DgF 54, A-varianten, str. 22–24.
 - 31 TSB A 17.
 - 32 *Sveriges Medeltida Ballader* 1–5 (SMB). Utg. Jonsson, Bengt R., Margareta Jersild og Sven-Bertil Jansson. (Stockholm: Svenskt visarkiv / Almqvist & Wiksell International, 1983–2001), SMB 6, A-varianten str. 4, 6 og 8.
 - 33 DgF 54, B-varianten str. 11–12.
 - 34 SMB, D-varianten str. 43.
 - 35 TSB A 19, DgF 55, SMB 5, NMB A 19.
 - 36 NMB, A-varianten str. 13, 16 og 19.
 - 37 NMB, A 19, C-varianten, str. 8.
 - 38 SMB 2, B-varianten, str. 3–6.
 - 39 TSB A 24, NMB A 24.
 - 40 NMB, A-varianten, str. 3.
 - 41 NMB, A-27, A-varianten, str. 19.
 - 42 NMB, A-27, A-varianten, str. 27–28.
 - 43 Bugge, Sophus. *Gamle norske Folkeviser*. (Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget), 1971, 150.
 - 44 *Soga om Rolf Krake*. Oversatt av Erik Eggen. I serien *Norrøne bokverk*, nr. 39. (Oslo: Det Norske Samlaget, 1962), 67.

- 45 NMB, A-27, A-varianten, str. 32
- 46 TSB A 30, DgF 66, SMB 12, NMB A 30.
- 47 NMB, A 30, innledning.
- 48 NMB, A 30, A-varianten, str. 11–13.
- 49 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 110.
- 50 Solberg, Olav. *Harpe og sverd. Litteraturhistoriske essay om den norske balladen*. (Cappelen Damm Akademisk/NOASP Nordic Open Access Scholarly Publishing, 2020), 210.
- 51 NMB A 54.
- 52 NMB, F-varianten, str. 8.
- 53 NMB, A54, E-varianten, str. 29–32.
- 54 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 165.
- 55 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 94.

Litteratur

- Bugge, Sophus. *Gamle norske Folkeviser*. Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget, 1971.
- Bynum, Caroline W. *Metamorphosis and Identity*. New York: Zone Books, 2001.
- Cohen, Jeffrey J. *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) I–XII. Utg. Svend Grundtvig, Axel Olrik, Hakon Grüner-Nielsen, Karl-Ivar Hildeman, Erik Dal, Iørn Piø, Thorkild Knudsen, Svend Nielsen, Nils Schiørring, Svend H. Rossel, Rikard Hornby og Erik Sønderholm. København: Universitets-Jubilæets Danske Samfund, 1966.
- Foley, John M. Word-Power, Performance, and Tradition. *The Journal of American Folklore*, vol. 105, number 417, (Summer 1992), 275–301.
- Guðmundsdóttir, Aðalheiður. The Werewolf in Icelandic Medieval Literature. *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 106, number 3, (July 2007), 277–303.
- Jonsson, Bengt. R. Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56. I *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning*. Stockholm: Svenskt visarkiv / Samfundet för visforskning, 1989.
- Jonsson, Bengt R., Svale Solheim og Eva Danielson. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo, Bergen, Tromsø:

- Universitetsforlaget, 1978.
- Jørgensen, Jens A., Johnny Kondrup, Peter Olivarius, Bjarne Sandstrøm, Svend Skriver, Marianne Stidsen og Knud Wentzel. *Hovedsporet. Dansk litteraturs historie*. København: Gyldendal, 2014.
- Kongespeilet. Oversatt av Anton W. Brøgger. *De norske bokklubbenes kulturbibliotek*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Liestøl, Knut. *Norske trollvisor og norrøne sgor*. Kristiania: Olaf Norlis forlag, 1915.
- Norske mellomalderballadar. *Tekstar* (NMB). Utg. Espeland, Velle, Liv Kreken, Maren D. Lauten, Børge Nordbø, Elin Prøysen, Astrid N. Ressem, Olav Solberg, og Ellen N. Wiger. Vitenskaplig, digital utgave. www.bokselskap.no, 2016.
- Ogden, Daniel. *The Werewolf in the Ancient World*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- Ovid. *Metamorfoser*. Oversatt av Otto Steen Due. København: Gyldendal, 2018.
- Petronius. *The Satyricon*. Oversatt av P.G. Walch. New York: Oxford University Press, 1997.
- Skjerdal, Ingrid. Bisclaret – den høviske varulven. En lesning av en strengleiksfortelling. *Edda*, vol. 84, nummer 3, (2007), 237–255.
- Soga om Rolf Krake*. Oversatt av Erik Eggen. I serien *Norrøne bokverk*, nr. 39. Oslo: Det Norske Samlaget, 1962.
- Solberg, Olav. The Scandinavian Medieval Ballad: From Oral Tradition to Written Texts and Back Again. I *Oral Art Forms and their Passage into Writing* redigert av Else Mundal og Jonas Wellendorf. København: Museum Tusculanum, 2008.
- Solberg, Olav. *Harpe og sverd. Litteraturhistoriske essay om den norske balladen*. Cappelen Damm Akademisk/NOASP Nordic Open Access Scholarly Publishing, 2020.
- Strengleikar eller songbok*. Oversatt av Henrik Rytter. I serien *Norrøne bokverk*, nr. 38. Oslo: Det Norske Samlaget, 1962.
- Sveriges Medeltida Ballader 1–5* (SMB). Utg. Jonsson, Bengt R., Margareta Jersild og Sven-Bertil Jansson. Stockholm: Svenskt visarkiv / Almqvist & Wiksell International, 1983–2001.
- Werewolves Within*. Regissert av Josh Ruben [spillefilm]. Los Angeles: Vanishing Angle, 2021.
- Whitacre, Andrea. The Body That Is Not One: Overclothing as Bodily Transformation in *Topographia Hibernica. Essays in Medieval Studies*, vol. 34, (2018), 99–112.

Bilder

Bilde 1: Cranach, Lucas. «Varulven». Tresnitt, ca. 1512. Foto frigitt til bruk av The Metropolitan Museum of Art, New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383718>, hentet 8.8.2022.

Bilde 2: Eget stillbilde fra *Werewolves Within*. Ruben, Josh (regissør).

«Lad dem tone dybt og længe»

Skillingsviser som sanglyrikk

Siv Gøril Brandtzæg

Den 14. april 1912 kolliderte et stort passasjerskip med et isfjell i Nord-Atlanteren. Bare timer etter at skips kroppen til RMS Titanic nådde havbunnen, ble det på den samme havstrekningen sendt signaler via den transatlantiske telegrafkabelen, og i Norge kunne man lese om ulykken i avisene allerede dagen etterpå. Mens nyheten om Titanics forlis fremdeles var fersk, har også noen tatt pennen fatt og fortolket den dramatiske hendelsen i sangbare vers, med skrale halvrim og et voldsomt melodrama:

Saa blir man pludselig vækket ved et forskrækkigt Brag,
Man farer op paa Dækket, er det blit Dommedag?
Da foran sig man skuer et rædsomt Bjerg af Is.
O Ve, O Ve, man gruer: det blir nok vort Forlis

Verset er hentet fra «En Sang om Kjæmpeskibet 'Titanic's' Undergang paa Atlanterhavet», som ble utgitt umiddelbart etter

ulykken.¹ Sangen ble svært populær i sin samtid, og den fikk følge av en håndfull andre viser som til sammen vitner om et sterkt sanglyrisk uttrykksbehov i kjølvannet av det store forliset. I vår egen samtid har denne typen sanglyrisk forstummet. I løpet av de 110 årene som ligger mellom oss og verdens mest kjente skipskatastrofe, har sanger om ulykker gått fra å være en levende tradisjon til å bli en historisk kuriositet. Det skyldes i stor grad at mediet ulykkessangene opptrådte i, har forsvunnet.

Titanic-sangen tilhører den store kulturarven vi kaller *skillingviser*: dikt skrevet i rytmisk stiliserte strofer produsert i skillingstrykk – små sanghefter som ble solgt som billighetstrykk i Skandinavia i perioden 1550 til 1950. Skillingstrykk er begrepet vi bruker om selve mediet, mens skillingsviser er visene i trykkene. Visene handlet om alt mellom himmel og jord, høyt og lavt. Mange skillingsviser beskrev marginaliserte samfunnsgrupper, slik som fattige, tiggere, tatere og forbrytere, mens andre handlet om konger og prinsesser. Skillingsvisene kunne være emnespesifikke eller sentrallyriske, nye eller gamle. Gjennom hele perioden ble middelalderballader og eldre folkesanger produsert som skillingsstrykk. Mange viser har karakter av sangbare leilighetsdikt, skapt til private brukssuasjoner – en begravelse, et bryllup, en sang til en jubileumsfest for en mannssangforening i Hallingdal. Eller til mer offentlige anliggender – en henrettelse, emigrasjonen til USA, en pågående arbeiderstreik. *Alt som kunne synges*, kunne i realiteten bli til en skillingsvise. Det eneste som virkelig forente disse sangene, var selve mediet: at visen havnet i et skillingstrykk som så ble solgt, spredt og sunget.

Som norskprodusert trykksak er skillingsvisen forbundet med selve startpunktet for trykkerivirksomhet her til lands. Da Tyge Nielssøn etablerte det første norske trykkeriet i Christiania i 1643, var to av de første trykksakene fra hans hånd religiøse skillingsviser.² De siste skillingstrykkene i Norge ble produsert

på 1950-tallet, på et tidspunkt hvor grammofon, radio, notehefter og trykte sangbøker gjorde skillingstrykkmediet avleggs. Men selv om skillingstrykk har et sluttpunkt i kulturhistorien, representerer disse sangene vår eldste og lengstlevende trykte skjønnlitteratur. Visenes suksess skyldes først og fremst deres funksjon som sanglyrikk: På skillingstrykkets tittelblad ble det oppgitt en kjent melodi, og vi må derfor anta at visene ble sunget av dem som kjøpte dem, og ofte også av dem som solgte dem. Slik har skillingsvisene eksistert i både skriftlig og muntlig kultur, og de er i dag en del av vår materielle så vel som vår immaterielle kulturarv. I norske biblioteker, museer og spesialsamlinger fins det bevart tusenvis av skillingstrykk, og på scener og i stuer hender det fortsatt at man hører de gamle visene, om enn ikke i samme omfang som for hundre år siden.

Skillingsviser er den eneste sanglyriske sjangeren i Norge med en slik omfattende og langvarig løpebane som både trykt og sunget medium. Men denne suksessen har en åpenbar slagside som også er en del av skillingsvisens historie. Som trykksak var og er skillingsviser uløselig forbundet med kommersialitet og masseproduksjon – en assosiasjon som for så vidt stemmer, men som likevel har gitt skillingsvisen et uforholdsmessig skralt ettermæle. I de senere tiårs oversiktsverker over norsk litteratur- og musikkhistorie har skillingsvisene fotnotestatus, og i mange tilfeller er de ikke nevnt overhodet. I det siste oversiktsverket over norsk litteraturhistorie (Andersen 2001) er ikke skillingsvisene med, ei heller i de nyeste metodebøkene om norsk lyrikk (Janss og Refsum 2003 og Andersen 2022), som ellers har fyldige kapitler og refleksjoner om sanglyrikk.

I det følgende ønsker jeg å innskrive skillingsvisen i den norske sanglyrikkens historie, der den hører hjemme. Hva er skillingsvisenes generiske kjennetegn og funksjon, og hva er årsaken til sjangerens folkelige suksess og gjennomslagskraft i fire hundre

år? Og samtidig: Hvorfor har litteratur- og musikkvitere i så liten grad interessert seg for skillingsviser? Én årsak til at skillingsvisene har blitt forsømt i forskningen, er at de er vanskelig å plassere: Skal vi regne visene som en viktig del av forhistoriens muntlige kultur, eller er de først og fremst knyttet til trykkmediet? Karakteriserer vi skillingsvisene som en skjønnlitterær sjanger, eller gjør det journalistiske særpreget i mange av visene at det gir mest mening å plassere dem i en mediehistorisk kontekst?

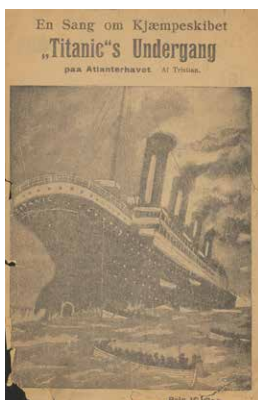
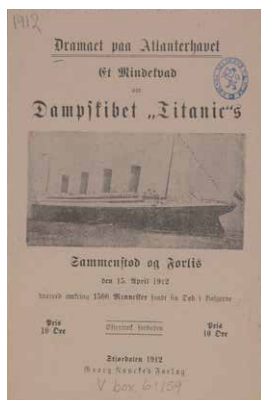
Jeg skal nærme meg disse spørsmålene med utgangspunkt i to viser som ble utgitt i forbindelse med Titanics forlis. Disse er valgt fordi de, både formelt og tematisk, er representative for den viktigste undertypen av skillingsviser: *nyhetsviser*. Dette er viser som omhandler en konkret, faktisk hendelse som har blitt bearbeidet til sanglyrikk. Titanic-visene tilhører den vanligste typen av nyhetsviser i kystnasjonen Norge, nemlig skillingsviser om forlis.³ Den eldste bevarte skillingsvisen om et norsk forlis er om en sjøulykke på Namdalskysten i 1625, hvor 210 fiskere omkom i en orkan.⁴ Titanic-visene fra 1910 er blant de yngste forlisvisene. I de tre hundre årene som ligger imellom, speiler skillingsvisene om forlis skipsfartens teknologiske utvikling, der det går fra viser om ulykker med enkle fiske- og seilskuter til sanglyriske skildringer av katastrofer med store dampskip som fraktet nordmenn til Amerika under de tre store utvandningsbølgene. Det var ikke bare skipsteknologien som forandret seg i denne perioden. Også forlisvisenes form og funksjon gjennomgikk en gradvis endring. I den tidligmoderne perioden var visene lange, religionsdidaktiske refleksjoner over hvordan sjøulykker kunne tolkes som jærtegn som var sendt fra Gud for å vekke mennesket til fromhet og botsgang. Mot slutten av 1800-tallet trådte idéen om Guds forsyn i bakgrunnen. Da ble forlisvisene etter hvert kortere, og de mistet sin religiøse funksjon. Det som ble stående igjen ved inngangen til det tjuende århundret, var sanglyriske

bearbeidelser av menneskets hybris i møte med havet som overmakt – med melodramatiske skildringer av lidelse og sorg.

Visene om Titanics forlis representerer en enkel type sanglyrikk, særlig når det gjelder det versifikatoriske. Men det betyr ikke at de ikke kan utsettes for nærlesing og -lytting. Det er først og fremst gjennom å ta tekst og melodi på alvor at vi kan nærme oss en forståelse av skillingsvisene som sanglyrisk sjanger. I det følgende skal jeg skissere en håndfull kjennetegn ved Titanic-visene som jeg mener er sjangerkarakteristiske for skillingsvisene: *topikalitet, autentisitet, klassekritikk, moralisme, muntlighet, sentimentalitet, melodrama, stilistisk enkelthet, gjennkjennelighet og sangbarhet*. Disse kjennetegnene angår altså både tematikken, formen og konteksten som denne typen sanglyrikk ble skrevet i. Titanic-visene er et særlig velegnet utgangspunkt for å forstå skillingsvisens appell. Disse sangene, og særlig én av dem, ble blant de mest populære visene i sin samtid, men de har likevel ikke blitt inkludert som en del av historien om hvordan Titanic-katastrofen ble forstått og mediert i Norge.⁵ Slik sett er de gode eksempler på marginaliseringen av skillingsvisene som kulturarv. Titanic-visene er også særlig interessante fordi de ble trykt og tradert i sjangerens slutfase. Og slik peker de frem mot skillingsvisens nært forestående undergang, hvor utviklingen av lydmediet er isberget som lurder der fremme. Imidlertid er Titanic-visene eksempler på sanger som ble tradert langt utover trykkmediets periode og inn i vår tid. Det fins også åpenbare paralleller mellom skillingsviser og andre typer av sanglyrikk. Visene om Titanics forlis kan for eksempel leses i lys av moderne visesang og blues. Ved å skissere noen likheter og kontraster mellom disse sanglyriske sjangrene og skillingsvisene kan vi nærme oss en karakteristikk av en sanglyrisk sjanger som har vist seg nokså vanskelig å definere, men som jeg håper å vise at fortjener en sentral plass i sanglyrikkens historie.

«Vi mindes hvad som foregik»: nyheter som sanglyrikk

Skillingsvisene om Titanic tilhører en større kategori av viser som har én viktig ting til felles: De er *topiske*, det vil si at de omtaler en spesifikk hendelse, oftest en dramatisk begivenhet som utspilte seg i forfatterens umiddelbare samtid. Det topiske var som oftest til stede før man åpnet selve trykksaken: På tittelsiden fikk man dokumentariske opplysninger om hendelsen, slik som tid og sted, og detaljer om hva som hadde skjedd. De to skillingsvisene om Titanics forlis som vi her skal se nærmere på, er i tillegg utstyrt med bilder av skipet på tittelsiden (bilde 1 og 2). Det ene er en fotografisk gjengivelse, det andre en tegning. Den ene skillingsvisen heter «Dramaet paa Atlanterhavet: Et Mindekvad om Dampskibet 'Titanic's' Sammenstød og Forlis den 15. April 1912, hvorved omkring 1500 Mennesker fandt sin Død i Bølgerne». ⁶ Denne er trykt i Stjærdal i 1912, og heretter vil jeg referere til den som *Stjærdalsvisen*. Den andre skillingsvisen har tittelen «En Sang om Kjøpeskibet



Tittelblad til to skillingstrykk om Titanics forlis og Aftenpostens forside fra 16.04.1912. Bilder hentet fra NTNU Gunnerusbiblioteket og Nasjonalbiblioteket.

‘Titanic’s’ Undergang paa Atlanterhavet». Den er trykt i Kristiania i 1912, og heretter vil jeg kalle denne for *Kristianiavisen*.

Tittelsidenes bruk av bilder og fete typer gjør at de ligner på datidens avisreportasjer, noe vi kan se når vi stiller dem ved siden av Aftenpostens forside fra 16. april (bilde 3). Her kunne man tenke at viseforfatteren ganske enkelt har kopiert avisreportasjen, men da må vi huske at den topiske nyhetsvisen hadde disse saks-opplysende trekkene i mer enn hundre år før den trykte avisen gjorde sitt inntog i norsk offentlighet. De dokumentariske detaljene var altså et etablert sjangertrekk i aktualitetsvisen gjennom hele perioden. Disse visene står slik i en mangehundreårig lang sanglyrisk tradisjon hvor det var viktig å skape autentisitet rundt hendelsen man skulle formidle i sang. Et annet sted har jeg kalt dette for *autentisitetsmarkører*,⁷ for her kan vi gjette at det topiske på paratekstuelte nivå neppe handlet om at visene skulle konkurrere med avisene om å være kanaler for informasjonsdeling – det kunne de uansett ikke på starten av 1900-tallet, da det fantes mer enn 200 aviser i Norge. Snarere skal skillingsvisene gjøre noe annet og noe mer enn avisene, de skal oppnå en *emosjonell* autentisitet, slik vi hører i innledningsstrofen til *Stjördalsvisen*:

Med Suk og Graad slaar Harpens Streng
Paa By og Land, i hver en Stad;
Og lad dem tone dybt og længe
Til dette Dramas Mindekvad!
Med taarefyldt og sorgfuldt Blik
Vi mindes hvad som foregik. –

I verset over får de sterke emosjonene et kroppslig uttrykk, både auditivt («suk og graad») og visuelt («taarefyldt og sorgfuldt Blik»). Når de sterke følelsene opptrer slik i selve innledningsstrofen, blir lytterens respons i møte med sangen nærmest ordinert – det dikteres

hvordan vi skal respondere: med tårer, sukk og gråt. En slik oppskrift på emosjonell respons er typisk for skillingsviser fra denne perioden, og de inngår i visenes affektive, retoriske strategi. Som vi skal se, er det sentimentale både middel og mål i begge Titanic-visene.

Strofen over har flere virkemidler som er typiske for skillingsviser. Henvisningen til det auditive, til harpen og harpens tone, er en variant av den såkalte *minstrelstrofen*, en retorisk påkalling av lytteren som ifølge Jostein Fet var vanlig i europeisk visediktning helt tilbake til middelalderens trubadurdiktning.⁸ Minstrel viser her til sangeren som ber publikum om å lytte til det han eller hun har å fortelle. I skillingsvisenes univers er minstrelstrofen særlig vanlig i de aller tidligste visene om spektakulære hendelser, slik som naturkatastrofer og kometobservasjoner, hvor minstrelstrofen kan ha blitt brukt til å trekke publikum nærmere i en fremføringssituasjon.⁹ Engelske forskere mener at slike strofer som påkaller en lytter, er et bevis på at visen har blitt muntlig tradert, og det kan godt være tilfelle også med skillingsvisene.¹⁰ Samtidig kan det like gjerne være snakk om en frase som har overlevd som en del av skillingsvisenes stilistiske repertoar.

I innledningsstrofen til *Stjærdalsvisen* kan vi få inntrykk av at hendelsen har funnet sted for lenge siden: forfatteren «mindes» hva som skjedde, og kaller sangen et «Mindekvad». Det er som om vi allerede befinner oss på avstand til begivenhetene, selv om visen har blitt trykt rett etter forliset. Kanskje skyldes det ulykkens titaniske proporsjoner – vissheten om at hendelsen ikke bare ville tilhøre samtiden, men at den ville bli husket i uinnelige tider. Strofen løfter katastrofen opp fra et uoversiktlig og meningsløst samtidskaos og inn i et mer ordnet, meningsfullt univers – fortellingens, kvadets og mytologiens verden. Behovet for å sette katastrofen inn i en litterær, narrativ orden er også synlig på visenes fortellernivå. I begge visene presenteres hendelsesforløpet kronologisk, som en historie med en begynnelse og en slutt. «Fra

England ud det reiste med Damp og fulde Seil», hører vi i *Kristianiavisen*. I første del av sangen råder «fuldkommen Ro», før vendepunktet inntreffer midtveis i strofe 5: «Saa blir man pludselig vækket ved et forskrækkigt Brag», etterfulgt av et par strofer som skildrer dramaet, før vi får oppsummert tragedien: «Saa døde de, de kjære.» Poenget her er ikke å holde vendepunktet, forliset, skjult for publikum for å skape et klimaks. Selve tittelsiden, med ordet «Titanic», er jo en *spoiler*. Den som kjøpte visen, visste altså hvordan dette skulle gå. Forfatterne kan derfor tillate seg å legge inn små prolepser, som hint om hva som snart skal skje. «Men – paa Din stolte Jomfrutur / Der ogsaa Døden staar paa Lur!», heter det tidlig i *Stjördalsvisen*. I *Kristianiavisen* er det også utstrakt bruk av prolepser:

«Titanic» med sin Skare drog paa Atlanten ud.
 Man tænkte ei paa Fare, ei Dødens nære Bud,
 Man kunde ikke ane, at Reisen skulde bli,
 «Titanic»s triste Bane, at snart det blev forbi.

Slike proleptiske innslag fremstår som et omkved som likesom hamrer inn den skjebnens ironi som forbindes med Titanics forlis: Passasjerene trodde at de var særlig trygge på dette store skipet, men *så* ...

I begge Titanic-visene henter forfatterne også inn detaljer om forliset og gjør faktaopplysningene til en del av fortellingen. *Kristianiavisen* tidfester selve grunnstøtingen: «Det er ved Nattens Stunder imellem tolv og to.» I *Stjördalsvisen* er forfatteren mest opptatt av å angi det korrekte antall sjeler om bord: «Ni Hundred Mand Besætning er!», totalt «omkring tvende tusinder / Af Passagerer Skibet bær' – og til slutt det mest tragiske tallet: «omkring femten hundrede / Nu fandt sin Død i Bølgerne!» Fikseringen på tall handler ikke nødvendigvis om å gjengi et

korrekt saksforhold. Snarere kan vi tenke oss at tallenes tale skal forsterke det sensasjonelle ved hendelsen. Begge forfatterne trekker også frem enkeltindivider blant de døde, og de navngir berømte passasjerer. I *Kristianiavisen* følger vi kaptein Smith over to vers. I denne visen bringes også katastrofen over på hjemmebane, gjennom et vers som handler om nordmennene som var om bord. Antakelig er dette gjort for at det norske publikummet skal kunne identifisere seg med dem som omkom i ulykken:

Tilbunds gik mange Stormænd, og Kaptein Smith med dem.
 Og ogsaa flere Nordmænd gik nedenom og hjem.
 Af Havets Dragsugs Malstrøm de hastig reves med,
 Den unge Arne Fahlstrøm sank og i Bølgen ned.

Skuespilleren Arne Fahlstrøm (1893–1912) var den mest kjente nordmannen om bord, og den eneste av de 31 norske som reiste på andre klasse – de øvrige var tredjeklassepassasjerer.¹¹ Og nettopp klasse er en viktig tematisk komponent i begge de to skillingsvisene.

«Folk af alle Stænder»: samfunnskritikk og moralisme

I skillingsvisene om Titanic vies flere vers til klasseforskjellene om bord, og det uttrykkes en viss skadefryd over at flere kjente rikfolk var blant de døde:

At være Millionærer og eie Kister fuld,
 Mod Døden ei garderer, hvad hjælper alt dit Guld.
 Se Astor, Strauss og andre, hvad nytter Rigdom nu?
 De alle maatte vandre i Dødens bitre Gru.

Millionæren, forfatteren og oppfinneren John Jacob Astor IV var den mest velstående kjendisen som døde om bord på Titanic, mens den andre som nevnes i verset, Isidor Strauss, ble berømt for sin heroisme: Idet han ble tilbudt en plass i livbåtene, skal han ha avslått å gå om bord; hans kone, Ida, valgte også å dø sammen med sin rike mann. Skillingsvisene gjør imidlertid ikke noe poeng av denne heroismen. Det som løftes frem i visene, er idéen om døden som *the great equalizer*:

Blant disse Folk af alle Stænder
 Paa første, anden, tredie Plads
 Og Navne som Alverden kjender
 Er med det svømmende Palads;
 «En Strauss, – en Astor – William Stead
 – Den store Journalist – er med!»

«Navne som Alverden kjender» er enda en påminner om at visene ikke hevder å ha noen saksopplysende funksjon – «al-verden» er allerede kjent med detaljer omkring forliset. Men kanskje kunne visene, i større grad enn avisene, løfte katastrofen opp på et mer universelt nivå. I strofene som omhandler klasse, blir skipet en metafor for verdens mangfoldighet. Båten bærer med seg i sin buk «Folk af alle Stænder.» Men også selve målet med reisen – det forjettede Amerika – handler om et håp om sosial utjevning mellom fattig og rik:

Een tænkte der sig Land at søge.
 I Tanken lys en Fremtid laa.
 Een vil sin Kundskab der forøge;
 De Hjemme Intet for sig saae –:
 Et Fremtidshaab for En og Hver
 Fra fattig Mand til Millionær!

I verset over kan vi ane en viss kritikk av de reisendes naive tro på hva som ventet dem *over there*, i beskrivelsen av den forjettede klassereisen som et «Fremtidshaab» for dem som krysset havet. Her ligger Titanic-visene tett på en del andre skillingsviser om forlis i forbindelse med emigrasjon, hvor det også uttrykkes en skepsis til Amerika-reisens årsak og formål.¹² Ifølge Svein Amundsen og Reimund Kvideland var emigrantviser ofte propaganda for eller imot utvandring.¹³ I visene om Titanic er det ikke først og fremst passasjerene som står i forfatternes kritiske søkelys, men snarere de som var ansvarlige for skipet og markedsføringen av det. Begge viseforfatterne beskriver skipets titaniske proporsjoner som *hybris* – som et eksempel på menneskelig overmot: «Og skuden denne stolte, fik Navnet «Titanic» / Men Storheden den voldte at Skibet under gik», heter det i *Kristianiavisen*. Forfatteren av *Stjødalsvisen* går mer i detalj om storhetsvanviddet:

O Titanic! Saa stolt Du seiler
 Udstyrt med Luksus og Komfort,
 Og til en ny Rekord Du beiler
 Mens uforsagt Du haster bort
 Henover Oceanets Speil;
 «For Dig kan ingen Ting slaa feil!»

Thi Alt hvad Men'skets Kunst og Stille
 Funderet har og grundet ud,
 Og alt hvad Rigdoms store Kilde
 Har evnet skabe paa sit Bud,
 Er ødslet paa Dig! – i din Stas
 Du er et svømmende Palads!

Hvad kan vel hænde? O saa sikker
 I fulde Fart Du haster frem

Mod Maalet som foran Dig ligger:
Det mange Hundred's nye Hjem!
Men – paa Din stolte Jomfrutur
Der ogsaa Døden staar paa Lur!

Forfatteren bruker her prosopopeia, apostrofer, direkte sitat og prolepser for å iscenesette overmotet, den bokstavelig talt dramatiske kollisjonen mellom menneskelig ingeniørkunst og naturkreftene. Her hentes også inn fraser fra mytologien omkring Titanic – verdens største skip som «beiler til en ny Rekord». Forfatteren kan ha hatt i mente hvordan reklamekampanjer fikk folk til å tro at Titanic ikke kunne synke. Slik sett sparker visen oppover. Men det er et ganske slapt spark – eller snarere: Det er en kritikk som går litt alle veier. Som vi så i verset fra *Kristianiavisen* over, hintes det om en naivitet blant dem som var om bord. Så også i *Stjördalsvisen*: «Titanic med sin Skare drog paa Atlanten ud. / Man tænkte ei paa Fare, ei Dødens nære Bud.» Denne visen har også en besnærende *dramatisering* av passasjerenes naivitet:

«Vi kan ei synke. – Ingen Fare
Os true kan, vi sikkert tror!»
Saa tænktes af den store Skare
Som følte sig saa tryg ombord.
Og det var mange – Store, Smaa:
– Men Døden tænkte Ingen paa! –

Her setter forfatteren inn sitattegn for å gi stemme til «den store Skare» av passasjerer. Det kan minne litt om koret i antikkens greske tragedier, men med en vesentlig forskjell: I de eldre tragediene stod koret utenfor handlingen og skulle oppsummere dramaets religiøse og moralske budskap. Passasjer-koret i Titanic-visen, derimot, kjennetegnes nettopp av at de deltar i dramaet

og slik mangler et overblikk. For å fortsette med parallellene til greske tragedier kan vi si at forfatteren i dette verset antyder at passasjerene om bord på verdens største skip led av hybris, i form av et slags forgjengelighetens hukommelsestap. Det er derfor forfatteren selv som i siste verselinje formidler moralen i form av et velkjent motto i skillingsviser om sorgelige saker: *memento mori*, husk at du skal dø.

Vi kan føye til skillingsvisenes noe uforløste moralske agenda at de begge har et halvhjertet nikk til Gud underveis. «Dog mange gik i Døden ind / Med Smil paa Læben – Gud i Sind!» hører vi i *Stjördalsvisen*. I *Kristianiavisen* er det også en slags *happy ending* i religionens navn: «Saa døde de, de kjære, men ak, de frykted ei, / De sang til Herrens Ære «Nærmere Gud til dig».» Frelsestanken fremstår her som litt påklistret, sett i forhold til de tidligste forlisvisene hvor tragediene til sjøs settes inn i et religiøst rammeverk som rommer både trøst og advarsler. Slik speiler Titanic-visene overgangen fra en religiøs til en sekulær verdensforståelse, hvor idéen om at en katastrofe kan sees i sammenheng med noe større og mer eksistensielt, er i ferd med å gå tapt. Men når de religiøse følelsene mistet noe av sin styrke i skillingsvisene, ble de erstattet av en annen agenda: ønsket om å trekke flest mulig tårer ut av publikum.

«O Ve, O Ve, man gruer»: sentimentalitet og melodrama

Det sentimentale er den moderne skillingsvisens viktigste virkemiddel. I innledningsstrofen fra *Stjördalsvisen* som vi så ovenfor, iscenesettes de følsomme kroppene til de implisitte lytterne i møte med katastrofen – de gjøres til med-følsomme og deltakende i katastrofen, med «Suk og Graad» og «taarefyldt og sorgfuldt

Blik». Likeså sentralt i Titanic-visene er de kroppslige lidelsene til dem som står midt oppe i dramaet: «Ak hvilken Jammer, Graad og Klagen / I denne rædselsfulde Stund! / O Jammer-skrig! – med vældig Bragen / Gaar Skibet ned paa Havets Bund!» Også her står det auditive i sentrum for katastrofen – lyden av ofrenes fryktelige jammerskrik, som fortsetter inn i neste strofe hvor selveste «Havet stønnende og sukked' / Sin Gravsang over deres Lig». Fikseringen på de lidende, jamrende ofrene suppleres som vi ser av hyperboler og sterke adjektiver i fri flyt, eksklamasjoner og klagende apostrofer («ak» og «o»). I *Kristianiavisen* slår forfatteren endog til med «Ve»: «Da foran sig man skuer et rædsomt Bjerg af Is. / O Ve, O Ve, man gruer: det blir nok vort Forlis.» Slike arkaiske utropsord i skillingsviser er, ifølge Bjarne Markussen, hentet fra og inspirert av romantisk poesi.¹⁴ I sin lesning av skillingsviser om død og sorg skriver Markussen at visene «forny ikke sørgediktningen, men anvender et forråd av elegiske topoi og stilistiske figurer til praktisk bruk».¹⁵ I tillegg til forsterkninger, adjektiver og utropsord er antropomorfismer og prosopopeia – levendegjøring av og henvendelse til ikke-menneskelige objekter og størrelser – viktige virkemidler for å skape en sentimental stemning i visene. «O Titanic! Saa stolt Du seiler», heter det i *Stjærdalsvisen*, hvor forfatteren over flere vers henvender seg direkte til skipet.

I begge Titanic-visene får vi også sceniske fremstillinger av hendelsen. Som vi har sett, bruker forfatterne replikker for å dramatisere katastrofen: «Et Raab sig udi Natten baned; / «Et Isbjerg forud, ret herved!» / Og snart til alles store Skræk Det hørt / – : «Alle Mand paa Dæk!»» En del av replikkene er kjente standardfraser som man kan tenke seg at ble brukt i forbindelse med forlis, om enn med såpass svak syntaks at vi knapt kan tenke at slike setninger falt, selv i katastrofens kaos: «Kaptein Smith nu raaber: «Med alle Baade ud»» / «Men frels

først Barn og Kvinder, thi saa er Lov paa Sjø / I mænd jer deri finder som Britter modig dø»!» I denne dramatiske og sceniske fremstillingen, som handler om hvem som skal få leve, og hvem som må dø, skriver forfatteren her inn noen av de mytene som festet seg i forbindelse med kaptein Smiths påståtte heroisme under forliset.¹⁶ Men de utstrakte, sceniske beskrivelsene er ingen selvfølge, hvis vi skal følge skillingsvisenes egen logikk. I begge visene påpekes nemlig katastrofens *ubeskrivelighet*. «De Scener, som nu følger jeg ei beskrive kan», proklamerer forfatteren av *Kristianiavisen* – før han så presenterer tre solide vers som nettopp beskriver det dramatiske forliset i grusom detalj. I *Stjødalsvisen* går det nesten et helt vers med bare til å påvise det uutsigelige ved katastrofen:

Og ingen Tale nu vel mægter
 At tolke al den Sorg, den Gru,
 Og Dødsens Angst, – – selv Pennen nægter
 Beskrive hvad som skete nu;
 Det toner lydt i Natten ud:
 «Nu nærmere til Dig, min Gud!»

I begge visene rykkes lytterne dermed ut av narrasjonen, og vi bringes inn i selve komposisjonsøyeblikket. I den første visen møter vi det lyriske jeget, i den andre blir vi med inn i skriveværelset for å bevitne at pennen slår seg vrang i møte med en slik kalamitet som *Titanics* forlis. Poenget med disse meta-innslagene er neppe å påpeke forfatternes tilkortkommenhet – det umulige blir motbevist som fullt mulig i de detaljerte skildringene av dramaet i strofene som følger. Skillingsviser overlater ikke mye til leseren, og visene er heller ikke en arena for filosofiske debatter om språkets utilstrekkelighet. Snarere blir det påstått «uutsigelige» her et virkemiddel for å forsterke sentimentaliteten

og for å befeste forfatterens posisjon som melodramaets følsomme kronikør: Ved å trekke oppmerksomheten mot selve skriveøyeblikket skal lytteren se for seg den emosjonelle forfatteren i arbeid med det umulige, som nettopp er umulig på grunn av skribentens følsomhet – men som så likevel viser seg fullt ut mulig i de påfølgende versene.

Her har vi antakelig kommet frem til selve kjernen av de topiske ulykkesvisene og i mye topisk sanglyrikk generelt: De påberoper seg en emosjonell snarere enn en faktuell autoritet. Sangene skal ikke informere og opplyse, de skal *berøre* lytteren. I skillingsvisene om *Titanics* forlis aktiveres aktørene på alle tre nivå i dette prosjektet: lytterne («Vi»-et i første strofe av *Stjördalsvisen*), ofrene (de sceniske beskrivelsene av de lidende, følsomme kroppene) og forfatteren (iscenesettelsen av skriveøyeblikket). Det affektive i skillingsvisene er nærmest et kollektivt anliggende, og det er en påminner om sentimentalitetens sosiale og solidariske potensial. I sin opprinnelsesform, innenfor britisk og kontinental moralfilosofi på 1700-tallet, var sentimentalitet forundet med medfølsomhet («com-passion») – evnen til å berøres av andres lidelser. Sentimentalitet var et adelstegn, og sentimental litteratur innenfor flere sjangre var på moten i nesten ett hundre år, før den ble utstøtt som spekulativ kitsch en gang på 1800-tallet. Den voldsomme sentimentaliteten i disse skillingsvisene, som er trykt så sent som i 1912, minner oss på at skillingsviser eksisterer i et separat litterært og estetisk kretsløp fra andre, mer kunstferdige sjangre. I dette kretsløpet var original billedbruk og sofistikert komposisjon mindre viktig – det som telte, var hvorvidt folk ville bla opp en skilling. Og det sentimentale og det sensasjonelle solgte godt gjennom århundrene.

Det skal bemerkes at det følsomme, lyriske jeget som vi ser i *Titanic*-visene, er et *moderne* trekk ved ulykkesvisene. De tidligste skillingsvisene om dramatiske hendelser, fra 1600- og

1700-tallet, skildret riktignok lidende kropper, og de påkalte et med-følsomt, kollektivt «vi», men den sentimentale forfatteren som lyrisk jeg var fraværende. Det var først litt ut på 1800-tallet at ulykkesvisene bragte inn dette jeget, og skillingsvisene følger slik sett en generell litteraturhistorisk utvikling. En økende grad av sentimentalitet er også en del av denne utviklingen. I de tidligste skillingsvisene kunne man ha tilløp til melodrama i beskrivelser av selve hendelsene, men en affektiv diskurs var ellers forbeholdt den *religøse* sensibiliteten – de sterke følelsene var stort sett knyttet til gudskjærighet og kristen frelsestro. Når skillingsvisene gjennomgikk en sekularisering, ble den religiøse sensibiliteten fra de tidligste visene erstattet med en hyppigere bruk av sentimentale virkemidler. I visene om Titanic har vi nådd et toppunkt i denne utviklingen. Det er, som vi har sett, vanskelig å forestille seg at forfatterne skulle kunne flette inn enda flere tårer, sukk og jammerrop i de relativt korte visene. Dessuten skulle jo også disse visene *synges*, og der lå det ytterligere potensial for emosjonell gjennomslagskraft.

«Synges på melodien ...»: sangbarhet og gjenkjennelighet

De to skillingsvisene om Titanic representerer en enkel sort sanglyrikk, både tematisk og formelt. *Kristianiavisen* har enkle kryssrim, med rimmønsteret A-B-A-B-C-D-C-D, mens *Stjørdalsvisen* har rimmønster A-B-A-B-C-C. Begge sangene har hyppige innslag av halvrim, nødrim og rim som slett ikke går opp: «Passagerer – Millionærer» i *Kristianiavisens* strofe 2 og «Komfort – bort» i *Stjørdalsvisens* andre strofe. Bestrebelsene på å skape gjennomført rim og rytme gir ofte et klosset resultat, med kunstig syntaks og uttaleendringer på ord, som i første

strofe av *Kristianiavisen*: «Og skuden denne stolte, / fik Navnet «Titanic», / Men Storheden den voldte / at Skibet under gik.» Det er bare å si det som det er: En del skillingsviser er ikke av stort bedre versifikatorisk kvalitet enn vår tids leilighetssanger laget til private konfirmasjoner. I de to Titanic-visene er det, i enkelte verselinjer, verre stilt enn i en gjennomsnittlig konfirmasjonssang. Så kan man jo spørre hvordan skillingsviseforfatterne kunne slippe gjennom med såpass svak sanglyrikk?

Det første vi kan fastslå, er jo at lav litterær kvalitet nettopp *ikke* gikk upåaktet hen. Helt fra skillingsviser først ble omtalt i offentligheten på slutten av 1700-tallet, var det mye forakt for det man mente var dårlig sanglyrisk håndverk.¹⁷ I hundreåret som fulgte, var flere forfattere i sving, fra Edvard Storm til Henrik Wergeland, for å skrive bedre og mer *litterære* viser.¹⁸ Antakelig har representanter fra den engere litterære krets også rynket på nesen i møte med visene om Titanics forlis. Men det har vært langt flere som trykket disse sangene til sitt bryst. *Kristianiavisen* ble trykt flere ganger, i mange opplag, og den fins muntlig overlevert i svært mange ulike melodivarianter fra nærmest alle regioner i hele Norge. Ola Graff har kartlagt et utvalg av melodiene som fins i opptak, og han har dokumentert hvordan *Kristianiavisen* ble sunget i ulike melodivarianter så sent som på 1990-tallet.¹⁹ Han skriver at «[m]elodiutvalget har vært gjenstand for en stor folkelig kreativitet», og at denne sangen har vært «umåtelig populær» og har blitt svært mye sunget, helt fra begynnelsen av 1900-tallet og inn i vår tid.²⁰

Denne Titanic-visen har altså sirkulert i et parallelt, folkelig kretsløp som levde side om side med en mer kritisk offentlighet. I dette kretsløpet har verken mesterlige rim eller velkomponerte strofelinjer vært forventet eller ønsket. Og de som laget visene, har ikke hatt et stringent mønster å følge – ingen regler for antall strofer, bruk av rim eller refreng. Dette betyr imidlertid ikke

at *anything goes* i komposisjonen av en skillingsvise. Den er jo skrevet for å bli sunget. Og hvordan skapte man sangbarhet i en skillingsvise?

Oppskriften som ble brukt i komposisjonen av skillingsviser, var enkel: Forfatterne tok utgangspunkt i en melodi som var kjent i samtiden, og satte så tekst til denne. For at andre skulle kunne synge visen, oppgav de melodien på tittelbladet i den trykte visen, ofte med frasen «Synges på melodien ...». Kanskje kan vi kalle dette en form for melodisk og kompositorisk intertekstualitet. Innenfor forskningen på skillingsviser internasjonalt kalles tradisjonen med å oppgi en kjent melodi på tittelbladet *kontrafaktum*, og konseptet er kjent i de fleste europeiske land.²¹ Dette er en gammel praksis: Kontrafaktum fins i de eldste bevarte skillingsvisene i Skandinavia, fra midten av 1500-tallet. I den tidligste perioden var det populære salmemelodier som ble brukt; etter 1850 ble sekulære melodier vanligere. Praksisen med å sette nye ord til en eksisterende melodi har to fordeler som antakelig har bidratt til konseptets utbredelse: For det første ble det mulig å lage en vise på kort tid – det vil som oftest gå raskere å sette en tekst til en eksisterende melodi enn å starte fra bunnen. For det andre har kontrafaktum økt sjansene for at visene traderes – et publikum vil trekkes mot det kjente, noe som også har gjort visene mer omsettelige som trykksaker.

Sangbarheten i skillingsvisene handler først og fremst om at publikum kjente igjen den angitte melodien. I de fire hundre årene skillingsvisene har sirkulert i Norge, har hver generasjon hatt sin «melodibank» – et repertoar av kjente og kjære melodier i allemannseie. Det var også viktig for forfatterne å gjøre en god tilpasning av sin nye tekst til den valgte melodien. Årsaken til at vi kan vite med ganske stor sikkerhet at melodien kom først, før teksten, er nettopp at rytmen i mange skillingsviser så tydelig er tilpasset melodien. I flere av tekstlinjene av *Stjördalsvisen* ser vi

at forfatteren har vridd på ordene og forkortet med apostrofer slik at rytmen skal gå opp. «Thi Alt hvad Men'skets Kunst og Stille», heter det i strofe 3; «Det mange Hundred's nye Hjem!» i strofe 4 og «Af Passagerer Skibet bær'» i strofe 6. Denne visen har oppgitt melodien «Hvo ikkun lader Herren raade», en salme fra 1600-tallet som antakelig har vært godt kjent så sent som i 1912 – til tross for at melodiene brukt i skillingsviser da som oftest var sekulære. Kanskje var det tragediens omfang og gravalvor som her inspirerte forfatteren til å gripe til en salme; kanskje kan melodivalget også tolkes som tragisk ironi.

I *Kristianiavisen* blir det oppgitt en sekulær melodi på tittelbladet: «Skjærsommersangen», komponert av danske Erik Bøgh. Melodien til sangen har Bøgh hentet fra den danske visen «Ak bed mig aldri mere», som igjen er en oversettelse av den engelske folkemelodien «I Cannot Sing the Old Songs» fra 1868.²² I *Kristianiavisen* får vi altså en melodiangivelse i tredje ledd, med flere adaptasjoner og oversettelser imellom, fra engelsk til dansk til norsk. Slike forbindelser mellom melodier på tvers av landegrensene er ikke uvanlig for skillingsviser. Melodien «I Cannot Sing the Old Songs» er enkel, sorgmunter og bittersøt. I alle innspillinger som fins av denne sangen – i både engelsk, dansk og norsk versjon (som «Ak bed mig aldri mere» og «Skjærgårds-visen») –, blir de to siste verselinjene repetert, med en oppgang i siste verselinje, mot en høy fiss, som representerer det melodiske klimakset. Det er uvisst om de som sang *Kristianiavisen* benyttet seg av dette virkemiddelet – en eventuell repetisjon av verselinjene er ikke markert i selve skillingstrykket. Men rytmen ligger iallfall tett på originalmelodien, med doble balladestrofer i et jambisk versemål, med en veksling mellom tre og fire stavelser i annenhver linje.

De enkle rytmene i *Kristianiavisen* har også muliggjort en tradering med flere ulike melodier, slik Ola Graff har kartlagt.

I Cannot Sing the Old Songs

Claribel (C. A. Barnard (1830-1869)) Voice and Piano Claribel (1830-1869)

Moderato

Mutopia Project | Typeset using Lilypond by Stan Sanderson — Mutopia 2014/09/07-431
Placed in the public domain by the typesetter — free to distribute, modify, and perform

Notasjon av melodien til «I Cannot Sing the Old Songs», den mest brukte melodivarianten til Kristianiavisen om Titanic. Hentet fra https://archive.org/details/CSM_00367/page/n1/mode/2up.

Den mest kjente varianten er fra Norges mestselgende plateserie *Frem fra glemselen*, kapittel 3 (1976), hvor Rita Engebretsen synger Titanic-visen med melodi hentet fra en annen kjent sang: «Home! Sweet Home!» av den engelske komponisten Sir Henry Bishop (1787–1856). Bishop skrev sangen til en opera i 1823, og melodien ble senere brukt som amerikansk borgerrettighetssang og popularisert av artister som Vera Lynn (1941), Bing Crosby (1945) og Judy Garland, som sang den i filmen *The Wizard of Oz* (1939).²³ Når melodien dukker opp som en Titanic-sang i en upbeat-versjon i

Frem fra Glemselen, tyder dette på at melodien også har vært kjent og kjær i Norge. På *Frem fra glemselen* er strofene i andre halvdel av sangen endret, slik at enkelte strofelinjer fra *Kristianavisen* er stokket om. *Kristianiavisen* ble også valgt ut til Torill Helene og Gøran Nordviks album *Kjente og kjære skillingsviser* fra 1998,²⁴ og den figurerer i flere samlinger av skillingsviser utgitt i nyere tid – blant annet i samlinger av Alf Prøysen og Elin Prøysen.²⁵ I motsetning til de fleste nyhetsviser, som ofte har et kort sirkulasjonsløp, og som kun ble trykt i én utgave, har skillingsvisene om Titanics forlis altså blitt tradert helt inn i våre dager.

Titanic seiler videre: blues, Dylan og vår tids visesang

Skillingsviser er ikke den eneste sjangeren hvor Titanics forlis opptrer som sanglyrisk utgangspunkt. Beveger vi oss den veien som skipet skulle, over Atlanterhavet, finner vi en stor mengde anglo-amerikanske bluessanger om Titanic, av kjente og ukjente artister. Mest berømt er kanskje Lead Bellys «The Titanic» (1912), hvor det er flettet inn kritikk av samtidens rasisme. Men også Hi Henry Browns og Charlie Jordans «Titanic Blues» fra 1932 var populære:

Early one morning at about four o'clock,
It was early one morning at about four o'clock,
When the old Titanic began to reel and rock.
Smith took his glasses and walked out to the front,
Captain Smith took his glasses and walked out to the front,
And he spied that 'berg a coming' full ahead to bump.
Some was drinkin', some was playing cards,
Some was drinkin', some was playing cards,
Some was in the corner praying to their God.

Little children cried, «Mama, Mama what shall we do»
 Little children cried, «Mama, Mama what shall we do»
 Captain Smith said, «Children, I'll take care of you.»
 Titanic sinking in the deep blue sea
 Titanic sinking in the deep blue sea
 And the band playing, «Nearer my God to thee».²⁶

I likhet med skillingsvisene inneholder denne og andre bluessanger om Titanic autentiske detaljer fra selve hendelsen – tid, navn på skip og kaptein, og glimt fra både livet og tragedien om bord. Innslag av sentimental dialog er det også i sangen over. Men der stopper likheten mellom de to sjangrene. Bluesteksten har ikke klart adskilte strofer, men snarere rytmiske gjentakelser i hver verselinje. Teksten er kort, og i stedet for å gi oss et helt narrativ eller å forfølge et tablå eller et utvalg personer, hopper bluessangen uanstrengt mellom ulike scener og personer. Spranget er ikke særlig stort fra blues og skillingsviser til en av vår tids største artister, som har utmerket seg innenfor begge sjangrene. På Bob Dylans plate *Tempest* (2012) er tittelsporet en sang om Titanic som har mange fellestrekk med skillingsvisene, eller snarere med deres engelske brodersjanger, *brodside ballads*. «Tempest» har enkle rim, og en enkel rytme og billedbruk. Dylans Titanic-sang inneholder, lik skillingsvisene, autentsitetsmarkører – tid, sted og detaljer rundt hendelsen.

T'was the fourteenth day of April
 Over the waves she rode
 Sailing into tomorrow
 To a golden age foretold.²⁷

På samme måte som skillingsvisene om Titanic navngir Dylan flere av de berømte personene om bord – «the rich man, Mister Astor / kissed his darling wife / He had no way of knowing /

It'd be the last trip of his life». Som vi ser, benytter Dylan seg, i likhet med viseforfatterne, av prolepser. Sangens religiøse budskap er også gjenkjennelig: «[T]hey waited at the landing / And they tried to understand / But there is no understanding / On the judgement of God's hand.» Dylans Titanic-sang har, som de fleste skillingsviser, svært mange vers – flere enn en gjennomsnittlig vise: til sammen 45 vers, som gjør at sporet på platen varer i hele 14 minutter. Sangen har dessuten ikke refreng. Men her er det enda flere likheter med skillingsvisene: «Tempest» er skrevet på en allerede eksisterende melodi, og, som viseforfattere før ham, er Dylan åpen om gjenbruket. I et intervju med musikkmagasinet *Rolling Stone* forteller Dylan at han «approprierte» sangen «Titanic» fra The Carter family, folk-artister som selv var sterkt inspirert av britiske broadside ballads.²⁸ Appropriering er et viktig stikkord for å forstå Dylans tekst, på flere nivå: «Tempest» er ikke bare ladet med assosiasjoner til den eldre folk-tradisjonen, men tar også opp i seg moderne populærkultur. I flere av versene følger vi en karakter som heter «Leo», formodentlig dreier det seg om Leonardo DiCaprio, den amerikanske skuespilleren som hadde hovedrollen i James Camerons Hollywood-film om Titanic fra 1997. Dylans sang om Titanic blir slik en blanding av historiske og oppdiktete personer og av eldre og nyere populær- og folkekultur.

Vi finner også ekko fra skillingsviseresepsjonen i *mottagelsen* av Dylans sang. «Bob Dylan's song about the Titanic makes you wish you'd been on board», lyder overskriften til musikkkritikeren Alex Macpherson i *The Guardian*. Han skriver: «(The song) narrates the sinking of the Titanic in tediously descriptive detail, and succeeds only in making one long to be on the Titanic, where you'd at least get both an adrenaline rush and a merciful end.»²⁹ I tillegg til at anmelderen underminerer den menneskelige lidelsen i et av verdens verste skipsforlis, har han også innvendinger mot sangens omfang – kritikken er formulert ut fra den moderne

forventningen om at en låt skal vare i tre minutter. Macpherson synes i det hele tatt å ha glemt Dylans slektskap til den eldre folk-tradisjonen, hvor lange, fortellende tekster stod i sentrum.

Sanglyrikk om Titanic har også funnet veien inn i skandinavisk visesang av nyere dato. Mikael Wiehes «Titanic (Andraklasspassagerarens siste sång)» (1978) har mange likheter med skillingsvisetradisjonen.³⁰ Wiehes sang forteller om en faktisk hendelse, med enkle rim og rytmer og uten refreng. Imidlertid ser vi allerede fra de to første versene at dette er en ganske annen og mer litterær visekunst enn de eldre skillingsvisene om Titanic:

Det började som en skakning på nedre däck
 Det fyllde oss väl mer med häpnad än med skräck.
 Vi förstod inte riktigt orsaken till att fartyget sprungit läck.
 Man hade sagt oss att detta var världens modernaste osänkbara skepp.

Du tog vårt foto av barnen, dina smycken och din hatt
 Jag tog en tröja, jag tänkte att havet är säkert kallt
 När vi steg ut ur vår hytt och såg hur vattnet börjat strömma in
 Såg jag en tår, eller var det kanske en droppe vatten på din kind.

I kontrast til de narrative Titanic-visene som skal fortelle «hele» historien, fokuserer Wiehe på én mann og én kvinne, med et rolig, observerende lyrisk jeg. Blikket på de små, hverdagslige detaljene – gjenstandene de tar med seg, dråpen på kvinnens kinn – er også et trekk ved den moderne, litterære visen som vi sjelden finner i skillingsvisene. Den synekdochiske innsirklingen av enkeltindivider og små objekter som får symbolisere et helt skjebneforløp, kunne også forekomme i skillingsvisene, men da uten den poetiske og verdige roen som kjennetegner de skipbrudne i Wiehes sang. Der hvor passasjerene i Titanic-visene blir «pludselig vækket ved et forskrækkligt Brag», og «farer op paa Dækket» hvor de spør «er

det blit Dommedag?» – oppleves forliset i Wiehes sang «som en skakning på nedre däck». I skillingsvisene høres «Jammer, Graad og Klagen»; Wiehe synger at «Vi gick till baren och fick ett gratis glas champagne / Och vi skålade för imperiet och för varann». Når verdens største skip begynner å synke i en skillingsvise, skjer det med «Jammerskrig! – med vældig Bragen / Gaar Skibet ned paa Havets Bund!» Hos Wiehe hører vi at paret «stod kvar där på däck och höll varann i hand».

Kontrastene mellom katastrofeschildringene i en skillingsvise og en moderne vise handler ikke om hvem som skildrer hendelsen mest realistisk – formentlig lød det jammerskrig så vel som klinking i champagneglass om bord på Titanic denne aprilnatten for 110 år siden. Når det gjelder Wiehes sang, har dessuten paret og deres rolige champagnesesjon blitt tolket som en kritikk av middelklassens luksusjag og unnfalighet i møte med katastrofer. Wiehes sang kan altså leses som et stykke politisk sanglyrikk, som med sin subtilitet har betydelig mer slagkraft enn de noe brokete forsøkene på samfunnskritikk i skillingsvisene om Titanic. Imidlertid handler det også her om viseforfatterens innsikt i hvilke retoriske strategier som treffer samtidens publikum. I skillingsvisenes æra var virkemidlene melodrama og store fakter; i dag vil det lavmælte motivet med små detaljer og enkeltindivider egne seg bedre til å skape emosjonell autentisitet – eller eventuelt ironisk latter.

En annen åpenbar forskjell på fortidens og dagens forlisviser er forfatterens posisjon. Bob Dylans og Mikael Wiehes sanger om Titanic er situert innenfor to kjente sanglyrikeres repertoar, og forståelsen og resepsjonen av sangene er uløselig knyttet til artistenes øvrige sanglyriske korpus. Deres Titanic-sanger er individuelle, kunstneriske bidrag, men de får like fullt betydelig drahjelp i kraft av artistenes gode navn og rykte. Med skillingsvisene om Titanic forholder seg annerledes. Begge visene jeg har studert i dette kapitlet, er, slik tilfellet var med de fleste skillingsvisene, anonymt utgitt. *Stjördalsvisen* er

av ukjent opphav, og antakelig vil vi aldri finne ut hvem forfatteren er. På *Kristianiavisen* er det oppgitt et pseudonym, Tristian. Gitt denne visens popularitet har det vært noen halvhjertede forsøk på å finne ut hvem forfatteren var. Men det var først i fjor – i den første vitenskapelige antologien om skillingstrykk – at forfatternavnet ble avdekket, og da i forbindelse med et kapittel som handlet om noe helt annet.³¹ Krediteringen av den populære Titanic-visen til den nå glemte Sivert Vattedal er notert i en fotnote i kapitlet.

*

Forfatterkreditering i en fotnote, over hundre år etter at visen ble til, kan få stå som et avsluttende poeng, et siste karakteristisk trekk ved skillingsvisene. Men denne gangen har det mindre å gjøre med forsømmelse av visene i forskningen. I skillingsvisenes periode spilte det som regel ingen rolle hvem som hadde skrevet visen. Det viktige var om visen berørte publikum, og hvorvidt den kunne synges av andre enn forfatteren. Visene ble skapt for å brukes og gjenbrukes av et syngende, navnløst kollektiv. De ulike melodiene og versjonene av nettopp Sivert Vattedals vise tyder på at den har levd sitt eget liv i traderingen. Den har blitt omskapt og re-appropriert i ulike situasjoner og med utgangspunkt i publikums skiftende melodipreferanser. Skillingsvisen om Titanics forlis *tilhører* ikke Vattedal, slik «Tempest» og «Titanic (Andraklasspassagerarens siste sang)» tilhører Dylan og Wiehe. Snarere representerer skillingsvisene en felles, sanglyrisk skattkiste – eller kanskje, i dette kapitlets sammenheng: en *skipskiste* – som hvem som helst kan åpne og forsyne seg fra. Det er mye gråstein i denne kisten, iallfall når vi vurderer skillingsvisene med kvalitetskriterier hentet fra litteratur- og musikkvitenskapen. Men tar vi visenes utbredeshistorie med i betraktning, som trykte sanger som har sirkulert i mer enn fire hundre år, og hvis virkningshistorie fortsatt kan høres i dag, er det liten tvil om at kisten rommer vårt sanglyriske arvesølv.

Noter

- 1 Fra «En Sang om Kjæmpeskibet 'Titanic's' Undergang paa Atlanterhavet. Af Tristian» (Kristiania: Helge Schultz's Trykkeri, 1912. Hentet fra Nasjonalbiblioteket. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2018022628007 (Lastet ned i august 2022)). På dette trykket fins en håndskrevet annotasjon på baksiden, datert 26. mai, men visen er sannsynligvis trykt allerede den 23. april, altså ni dager etter forliset: I avisen *Social-Demokraten* denne dagen står det at «En Mindesang om dampskibet Titanic's undergang i Atlanterhavet er utkommet idag». Visen blir her knyttet opp mot Jumbo (Anton Andersen), den kjente visesangeren i Kristiania, men dette er antakelig en feilattribusjon (*Social-Demokraten*, 23.04.1912. Hentet fra Nasjonalbiblioteket. <https://www.nb.no/items/0513fa69b939e-c9d8cdo5ddc86adb71>. (Lastet ned i august 2022)).
- 2 Alf C. Melhus. *Tyge Nielsson: Norges første boktrykker. Til 300-års jubileet for de eldste norske boktrykk*. (Oslo: Halvorsens bokhandel og antikvariat, 1943).
- 3 Trykte sanger om forlis er et eksempel på en felleseuropeisk sanglyrikk med særlig prominens i de store sjøfartsnasjonene. I England er selve sjangerbetegnelsen i engelske skillingsviser, *broadside ballads*, hentet fra det maritime uttrykket broadside («bredsides»), som stammer fra seilskutetiden, og som viser til hvordan alle kanonene på én skipsside ble fyrt av samtidig mot ett og samme mål. De engelske skillingsvisene fikk navnet broadside ballads fordi de (i motsetning til det skandinaviske flerbladstrykket) var ettblads-publikasjoner, med trykk på kun én side. For øvrig er det verdt å nevne at trykte sanger om aktuelle hendelser i høyeste grad er utbredt i de fleste europeiske land, og at disse sangene har røtter tilbake til 1500-tallet. Den norske skillingsvisen har hentet impulser særlig fra Tyskland via Danmark, to av landene hvor trykte sanger var særlig populære som en del av en luthersk religionskultur i den tidligste perioden.
- 4 Michel Mogensen. «Threnologia Numdalensis, Eller Numdal Tenck der paa: Det er: It sørgeligt Klagemaal om den Store Haffsnød oc Søeskade Som skeede i Numdals Lehn udi Trundhiembs Stiffet paa det foruand Folden den 23. Februarij Anno 1625, Druckned samme tid 210 Personer i to eller tre timer, huis

- Siele Gud glæde til en Salig Opstandelse. Dediceret oc venlig Offereret...Aff Michel Mogenssøn... Prentet i Kiøbenhaffn, aff Georgio Hantsch, Aaar 1626» (hentet fra Nasjonalbiblioteket. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2015081927004. Lastet ned i august 2022).
- 5 Skillingsvisene om Titanic er for eksempel ikke nevnt i den fyldigste boken om Titanics historie i Norge, Jakob Lothe og Per Kristian Sebaks *Titanic. Historie, myte, litteratur og film* (Oslo: Pax, 2012). Denne boken vier ellers særlig plass til ulykken sett fra et norsk perspektiv, men forfatterne peker primært på internasjonal litteratur i kapitlene om kulturelle bearbeidelser av katastrofen. Som et eksempel på hvor viktige skillingsviser kunne være i samtidens kollektive bearbeidelse av en hendelse som Titanics forlis, kan det her nevnes at det i den populære norsk-amerikanske avisen *Decorah-Posten* den 14. mai 1912 blir vist til publikasjonen av en av Titanic-visene da den faste Kristiania-korrespondenten skal oppsummere hvordan den store sjøulykken «i Norge de sidste 14 Dage været den Begivenhed, som mest har beskjæftiget alle Sind» (*Decorah-Posten*, 14.05.1912. Hentet fra Nasjonalbiblioteket).
 - 6 Tittelbladet oppgir at visen er trykt på Georg Nancke's Forlag i Stjørdalen. Visen er hentet fra NTNU Gunnerusbiblioteket, V. box 6: 159. «V. box» viser til fysisk lokasjon i Gunnerusbiblioteket («viseboks»). Skillingsvisene fra Gunnerusbiblioteket blir tilgjengelig digitalt i 2022.
 - 7 Se for eksempel Siv Gøril Brandtzæg. «Rene toner, falske nyheter. Skillingsviser i det tidligmoderne Skandinavia». *Kultur & Klasse*, 47, nr. 128 (Aarhus: Aarhus universitetsforlag, 2020), ss. 11–38.
 - 8 Jostein Fet. «Stemmer frå ei fjern tid» (Oslo: Samlaget, 2014), s. 212.
 - 9 Også i middelalderen var minstrelstrofen særlig populær i fortellende og moraliserende viser og sanger, og den ble som regel brukt når sangeren hadde noe sensasjonelt å fortelle (Jostein Fet. *Folkemusikken i Møre og Romsdal*. Volda: Folkemusikkarkivet for Møre og Romsdal, 1999).
 - 10 John Halloway skriver: «No text printed to be sold as literature in the familiar sense could announce itself in this way» (*The Euing Collection of English Broadside Ballads* (Glasgow: Glasgow Publications, 1971)), s. ix.

- 11 Opplysninger hentet fra *Encyclopedia Titanica*. <https://www.encyclopedia-titanica.org/titanic-victim/arne-joma-fahlstrom.html> (lastet ned i august 2022).
- 12 Se for eksempel skillingsvisen «Erindring om Emigrantskipet «Norge's» rædselsfulde Forlis og Undergang» hvor amerikafarerne i et av versene blir fremstilt nærmest som gulljegere («Hist venter mig Held, hist venter mig Guld!»), før de ender i bølgene i det som skulle bli den verste enkeltulykken for nordmenn i fredstid: Av de 636 menneskene som mistet livet da emigrantskipet D/S Norge forliste ved Hebridene den 28. juni 1904, var det 230 nordmenn. For en fylldig redegjørelse av ulykken i en norsk kontekst, se Per Kristian Sebak: *Katastrofeskipet Norge – den glemte ulykken* (Oslo: Genesis, 2011). Skillingsstrykket fins i flere utgaver. Det jeg bruker her, er trykt på Georg Nancke's Forlag i Stjørdal i 1904 (Hentet fra NTNU Gunnerusbiblioteket, V. box 29: 865).
- 13 Svein Schrøder Amundsen og Reimund Kvideland: *Emigrantviser, utvalde og kommenterte av Svein Schrøder Amundsen og Reimund Kvideland* (Oslo: Universitetsforlaget, 1975).
- 14 Bjarne Markussen. «Skillingsviser om død og sorg». I Siv Gøril Brandtzæg og Karin Strand (red.) *Skillingsvisene i Norge, 1550–1950. Studier i en forsømt kulturarv* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2021), 98.
- 15 Ibid., 98.
- 16 For en grundig redegjørelse av mytene rundt Titanics forlis, med særlig henblikk på hvordan katastrofen ble mediert for et norsk avispublikum, se Lothe og Sebak. *Titanic. Historie, myte, litteratur og film*.
- 17 Se Iørn Piø. *Produktionen af Danske Skillingsviser mellem 1770–1821 og samtidens syn på genren*. (København: Københavns Universitets Fond til tilvejebringelse af Læremidler, 1969).
- 18 Siv Gøril Brandtzæg. «Skillingsvisene i Norge 1550–1950: Historien om et forsømt forskningsfelt». I *Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, vol. 105, utg. 2. 2018, 99.; Torunn Eriksen. *Skillingsviser. En analyse av folkelige viser, basert på samlinger av skillingsstrykk fra Nord-Norge* (Masteravhandling. Tromsø: Universitetet i Tromsø, 1986), s. 110.
- 19 Ola Graff. *Av det raudaste gull: tradisjonsmusikk i nord* (Stamsund: Orkana, 2005), s. 153.
- 20 Graff. *Av det raudaste gull*, s. 153.

- 21 For redegjørelser av kontrafaktum i europeiske viser, se Una McIlvennas studier, for eksempel «When the News was Sung». *Media History*, vol. 22 (2016), ss. 317–333.
- 22 Claribel. «I Cannot Sing the Old Songs». *Historic Sheet Music Collection*. 606. <https://digitalcommons.conncoll.edu/sheet-music/606> (lastet ned i august 2022). Her står det at sangen ble komponert av «Claribel» i 1876. Men antakelig er komposisjonen noe eldre: Ifølge en annen kilde var det Claribel C.A. Barnard, som levde fra 1830 til 1869 som komponerte melodien i 1868. <https://www.mutopiaproject.org/cgibin/piece-info.cgi?id=431> (lastet ned i august 2022).
- 23 Opplysninger hentet fra Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Home!_Sweet_Home! Lastet ned i august 2022.
- 24 <http://talentmusikk.no/torill-helene-nordvik/> (lastet ned i august 2022).
- 25 «Titanics forlis» (*Kristianiavisen*) er den første visen i Elin Prøysens *Folkelige Viser. Et utvalg folkelig sangtradisjon fra Alf Prøysens samlinger* (Oslo: Universitetsforlaget, 1974), ss. 9–12. Prøysen skriver at visa «synges den dag i dag» (s. 9). Versjonen hun gjengir her, er hentet fra Alf Prøysens egen innsamling i *Magasinet for Alle*, som igjen er hentet fra en håndskrevet visebok. I Visearkivaren på nett skriver både Elin Prøysen og Astrid Nora Ressem korte poster om Titanic-visene. Prøysen har blant annet funnet ytterligere to viser om Titanic, én av dem stod på trykk i Arbeiderbladet bare åtte dager etter forliset. <https://visearkivaren.blogspot.com/search?q=titanic> (lastet ned i august 2022).
- 26 *People Take Warning. Murder Ballads and Disaster Songs, 1913–1938*, Disk 1, *Man vs. Machine*. Fontana Distribution, 2010 (CD). Hentet fra <https://disastersongs.ca/titanic-blues/> (lastet ned i august 2022).
- 27 Teksten er hentet fra <https://www.bobdylan.com/songs/tempest/> (lastet ned i august 2022).
- 28 Hentet fra *Rolling Stone*, 16. august 2012. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-on-his-dark-new-album-tempest-184271/> (lastet ned i august 2022).
- 29 <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/sep/13/bob-dylan-tempest-lyrics> (lastet ned i august 2022).
- 30 Mikael Wiches sang (skrevet i 1978) handler om Titanics forlis, men i Sverige ble den på 80-tallet brukt som en politisk

protestvise mot utvikling av kjernekraft. Både Wiehe og samtidens publikum så paralleller mellom teknologioptimismen som felte Titanic, og en overdreven tro på kjernekraft. Dette man kan se i sangens siste strofe, hvor det zoomes ut fra Titanics forlis og over mot en mer sentrallyrisk refleksjon om menneskenes evige dumskap, reflektert i paret som heller vil drikke champagne enn å gå i livbåtene: «Vi går till botten där vi står men flaggan, den går i topp.» (Opplysninger hentet fra http://www.mikaelwiehe.se/komment_titanic.htm. Lastet ned i august 2022.)

- 31 Marianne Paasche, Nils-Erik Moe-Nilssen og Alexandros Tsakos. «Skillingsviser i et biblioteksperspektiv». I Siv Gøril Brandtzæg og Karin Strand (red.). *Skillingsvisene i Norge, 1550–1950. Studier i en forsømt kulturarv*, s. 659, n37.

Litteratur

- Andersen, Per Thomas. *Norsk Litteraturhistorie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2012).
- Andersen, Per Thomas. *Lese lyrikk. Innføring i diktanalyse* (Oslo: Universitetsforlaget, 2022).
- Amundsen, Svein Schröder og Reimund Kvideland. *Emigrantviser, utvalde og kommenterte av Svein Schröder Amundsen og Reimund Kvideland* (Oslo: Universitetsforlaget, 1975).
- Brandtzæg, Siv Gøril. «Rene toner, falske nyheter. Skillingsviser i det tidligmoderne Skandinavia». I *Kultur & Klasse*, 47, nr. 128 (Aarhus: Aarhus universitetsforlag, 2020), ss. 11–38.
- Brandtzæg, Siv Gøril. «Skillingsvisene i Norge 1550–1950. Historien om et forsømt forskningsfelt». I *Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, vol. 105, utg. 2. 2018.
- Eriksen, Torunn. *Skillingsviser. En analyse av folkelige viser, basert på samlinger av skillingstrykk fra Nord-Norge* (Masteravhandling. Tromsø: Universitetet i Tromsø, 1986).
- Fet, Jostein. *Folkemusikken i Møre og Romsdal* (Volda: Folkemusikkarkivet for Møre og Romsdal, 1999).
- Fet, Jostein. «Stemmer frå ei fjern tid» (Oslo: Samlaget, 2014).
- Graff, Ola. *Av det raudaste gull: tradisjonsmusikk i nord* (Stamsund: Orkana, 2005).

- Janss, Christian, og Christian Refsum. *Lyrikkens liv. Innføring i diktanalyse* (Oslo: Universitetsforlaget, 2010).
- Lothe, Jakob, og Per Kristian Sebak. *Titanic. Historie, myte, litteratur og film* (Oslo: Pax forlag, 2012).
- Markussen, Bjarne. «Skillingsviser om død og sorg». I Siv Gøril Brandtzæg og Karin Strand (red.) *Skillingsvisene i Norge, 1550–1950. Studier i en forsømt kulturarv* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2021).
- Mcilvenna, Una. «When the News was Sung». *Media History*, vol. 22 (2016), ss. 317–333.
- Melhus, Alf C. *Tyge Nielsson: Norges første boktrykker. Til 300-årsjubileet for de eldste norske boktrykk* (Oslo: Halvorsens bokhandel og antikvariat, 1943).
- Piø, Iørn. *Produktionen af Danske Skillingsviser mellem 1770–1821 og samtidens syn på genren* (København: Københavns Universitets Fond til tilvejebringelse af Læremidler, 1969).
- Prøysen, Elin. *Folkelige Viser. Et udvalg folkelig sangtradisjon fra Alf Prøysens samlinger* (Oslo: Universitetsforlaget, 1974).
- Paasche, Marianne, Nils-Erik Moe-Nilssen og Alexandros Tsakos. «Skillingsviser i et biblioteksperspektiv». I Siv Gøril Brandtzæg og Karin Strand (red.) *Skillingsvisene i Norge, 1550–1950. Studier i en forsømt kulturarv* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2021).
- Sebak, Per Kristian: *Katastrofeskipet Norge – den glemte ulykken* (Oslo: Genesis, 2011).

Skillingsviser

- Anon. «Erindring om Emigrantskipet 'Norge's' rædselsfulde Forlis og Undergang da det stødte paa en Klippe ved Rockall i Atlanterhavet Tirsdag den 28de Juni 1904 medhavende ca. 800 Passagerer, hvoraf henimod 600 druknede» (Tr. hos: Aktietrykkeriet i Trondhjem. NTNU Gunnerusbiblioteket, V. box. 29: 865).
- Anon. «Dramaet paa Atlanterhavet: Et Mindekvad om Dampskibet 'Titanic's' Sammenstød og Forlis den 15. April 1912, hvorved omkring 1500 Mennesker fandt sin Død i Bølgerne» (Trykt på Georg Nancke's Forlag i Stjørdalen. NTNU Gunnerusbiblioteket. V. box. 6: 159).

- Mogenssøn, Michel. «Threnologia Numdalensis, Eller Numdal Tenck der paa: Det er: It sørgeligt Klagemaal om den Store Haffsnød oc Søeskade Som skeede i Numdals Lehn udi Trundhiembs Stifft paa det foruand Folden den 23. Februarij Anno 1625, Druckned samme tid 210 Personer i to eller tre timer, huis Siele Gud glæde til en Salig Opstandelse. Dediceret oc venlig Offereret...Aff Michel Mogenssøn...Prentet i Kiøbenhaffn, aff Georgio Hantsch, Aaar 1626.» Nasjonalbiblioteket. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2015081927004.
- [Vattedal, Sivert (pseudonym Tristian)], Tristian. «En Sang om Kjæmpeskibet 'Titanic's' Undergang paa Atlanterhavet.» Oslo: u.å. Nasjonalbiblioteket. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2018022628007.

Aviser, nettsider og leksika

- Aftenposten*, 16.04.1912. Hentet fra Nasjonalbiblioteket.
- [Bobb Dylan.com](https://www.bobdylan.com/songs/tempest/). <https://www.bobdylan.com/songs/tempest/>
- Decorah-Posten*, 14.05.1912. Hentet fra Nasjonalbiblioteket.
- [Disastersongs.no](https://disastersongs.ca/titanic-blues/). <https://disastersongs.ca/titanic-blues/>
- Encyclopedia Titanica*. <https://www.encyclopedia-titanica.org/titanic-victim/arne-joma-fahlstrom.html>.
- Historic Sheet Music Collection*. <https://digitalcommons.conncoll.edu/sheetmusic/606>.
- [Mikaelwiehe.se](http://www.mikaelwiehe.se/komment_titanic.htm). http://www.mikaelwiehe.se/komment_titanic.htm.
- Rolling Stone*, 16.08. 2012. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-on-his-dark-new-album-tempest-184271/>.
- Social-Demokraten*, 23.04.1912. Hentet fra Nasjonalbiblioteket
- Talent musikk.no*. <http://talentmusikk.no/torill-helene-nordvik/>.
- The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/sep/13/bob-dylan-tempest-lyrics>.
- Visearkivaren*. <https://visearkivaren.blogspot.com/search?q=titanic>.
- Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Home!_Sweet_Home!
- De to visene om Titanics forlis er transkribert av artikkelforfatter, på grunnlag av originalene i NTNU Gunnerusbiblioteket (*Stjördalsvisen*) og Nasjonalbiblioteket (*Kristianiavisen*).

«Dramaet paa Atlanterhavet / Et Mindekvad / Om / Dampskibet 'Titanic's' / Sammenstød og Forlis / den 15. April 1912 / hvorved omkring 1500 Mennesker fandt sin Død i Bølgerne / Pris 10 Øre / Eftertryk forbydes. / Stjørdalen 1912 / Georg Nancke's Forlag (Stjørdalsvisen)»

Mel. Hvo ikkun lader Herren raade

1. Med Suk og Graad slaar Harpens Streng
Paa By og Land, i hver en Stad;
Og lad dem tone dybt og længe
Til dette Dramas Mindekvad!
Med taarefyldt og sorgfuldt Blik
Vi mindes hvad som foregik. –

2. O Titanic! Saa stolt Du seiler
Udstyrt med Luksus og Komfort,
Og til en ny Rekord Du beiler
Mens uforsagt Du haster bort
Henover Oceanets Speil;
«For Dig kan ingen Ting slaa feil!»

3. Thi Alt hvad Men'skets Kunst og Stille*
Funderet har og grundet ud,
Og alt hvad Rigdoms store Kilde
Har evnet skabe paa sit Bud,
Er ødslet paa Dig! – i din Stas
Du er et svømmende Palads!

4. Hvad kan vel hænde? O saa sikker
I fulde Fart Du haster frem
Mod Maalet som foran Dig ligger:
Det mange Hundred's nye Hjem!
Men – paa Din stolte Jomfrutur
Der ogsaa Døden staar paa Lur!

5. «Vi kan ei synke. – Ingen Fare
Os true kan, vi sikkert tror!»
Saa tænktes af den store Skare
Som følte sig saa tryg ombord.
Og det var mange – Store, Smaa:
– Men Døden tænkte Ingen paa! –

6. Og stolt og hurtig Baaden iler
Frem med sin dyre Last ombord.
Og som det synes: Glæden smiler
hos Alle. – Spøgefulde Ord
Og Liv og munter Lystighed
I Sorgløsheden følger med. –

7. Et Kjæmpeskib, – en sand Kolosse*_
Ni Hundred Mand Besætninger!
Skal det ei Havet kunne trodse?
Hvad kan man vel forlange mer?
Og omkring tvende tusinder
Af Passagerer Skibet bær'.

8. Blant disse Folk af alle Stænder
Paa første, anden, tredie Plads
Og Navne som Alverden kjender
Er med det svømmende Palads;
«En Strauss, – en Astor – William Stead
– Den store Journalist – er med!»

9. Og mangen Mand ombord vi finde
Med Kraft i senestærke Arm,
Og mangen Gut og mangen Kvinde
Med Haabet svulmende i Barm.
Med Haab, med Længsel i sit Bryst
De haster mod den fjerne Kyst.

10. Een tænkte der sig Land at søge.
I Tanken lys en Fremtid laa.
Een vil sin Kundskab der forøge;
De Hjemme Inter for sig saae – :
Et Fremtidshaab for En og Hver
Fra fattig Mand til Millionær!

11. «Da sker det! Det som Ingen aned –
mens Baaden frem i Natten gled, –

Et Raab sig udi Natten baned;
«Et Isbjerg forud, ret herved!
Og snart til alles store Skræk
Det hørtos – : «Alle Mand paa Dæk!»

12. Dog endnu ikke ret man fatter
Ulykkens Omfang, – – endnu der
Kan høres Spøg og munter Latter
Indtil det lød for En og Hver:
«Rask*, Redningsbaadene sæt ud!
Nu stødte Skibet – hjælp os, Gud!»

13. Og ingen Tale nu vel mægter
At tolke al den Sorg, den Gru,
Og Dødsens Angst, – – selv Pennen nægter
Beskrive hvad som skete nu;
Det toner lydt i Natten ud:
«Nu nærmere til Dig, min Gud!»

14. Først Børn og Kvinder reddet bleve –
Men Baade nok – det fandtes ei.
Snart Lig paa Lig paa Bølger dreve
Og kun et Faatal reddet sig.

Og omkring femten hundrede
Nu fandt sin Død i Bølgerne!

15. Ak hvilken Jammer, Graad og Klagen
I denne rædselsfulde Stund!
O Jammerskrig! – med vældig Bragen
Gaar Skibet ned paa Havets Bund!
Dog mange gik i Døden ind
Med Smil paa Læben – Gud i Sind!

16. Ja, Skibet sank – og Bølger lukked'
Sig over Folkets Jammerskrig.
Og Havet stønnende og sukked'
Sin Gravsang over deres Lig.
Det Drama, som paa Havets Vei
Udspiltes her – «det glemmes ei!»

Forhandlere antages og erholder høi Rabat.
Henvendelse Forlæggeren, Georg Nancke,
Stjerdalshalsen.

* Uleselig siste trykklínje.

«En Sang om Kjæmpeskibet 'Titanic's' Undergang paa Atlanterhavet (Kristianiavisen)»

1. Det største Skib på Jorden som pløved Bølgen blaa.
I Syden som i Norden man ei dets Mage saa,
Og skuden denne stolte, fik Navnet «Titanic»,
Men Storheden den voldte at Skibet under gik.

2. Fra England ud det reiste med Damp og fulde Seil.
Det høit mod Himmelen kneiste paa Havets glatte Speil,
Og fuldt af Passagerer, fra ringe Mand til stor,
Det havde Millionærer og Smaakaarsfolk ombord.

3. «Titanic» med sin Skare drog paa Atlanten ud.
Man tænkte ei paa Fare, ei Dødens nære Bud,

Man kunde ikke ane, at Reisen skulde bli,
«Titanic»s triste Bane, at snart det blev forbi.

4. Det er ved Nattens Stunder imellem tolv og to,
Paa Dæk og nedenunder der er fuldkommen Ro.
De fleste stille sover, og nogle spiller Kort,
Men ingen tænker over at Skibet går for fort.

5. Saa blir man pludselig vækket ved et forskrækkeligt Brag,
Man farer op paa Dækket, er det blit Dommedag?.
Da foran sig man skuer et rædsomt Bjerg af Is.
O Ve, O Ve, man gruer: det blir nok vort Forlis.

6. De Scener, som nu følger jeg ei beskrive kan.
Helt overskyt af Bølger staar «Titanic» i Vand..
Og ingen mere haaber, men skriger høit til Gud,
og Kaptein Smith nu raaber: «Med alle Baade ud».

7. «Men frels først Barn og Kvinder, thi saa er Lov paa Sjø
I mænd jer deri finder som Britter modig dø»!,
Dog flere frem sig trængte og vilde være med,
Kapteinen Veien stængte skjød dem i Døden ned.

8. At være Millionærer og eie Kister fuld,
Mod Døden ei garderer, hvad hjælper alt dit Guld.
Se Astor Strauss og andre, hvad nytter Rigdom nu?
De alle maatte vandre i Dødens bitre Gru.

9. Tilbunds gik mange Stormænd, og Kaptein Smith med dem.
Og ogsaa flere Nordnænd gik nedennom og hjem.
Af Havets Dragsugs Malstrøm de hastig reves med,
Den unge Arne Fahlstrøm sank og i Bølgen ned.

10. Saa døde de, de kjære, men ak, de frykted ei.,
De sang til Herrens Ære «Nærmere Gud til dig».
Og kan vi synge Salmer naar vi i Døden gaar,
da Seirens skjønnne Palmer vi hist i Himlen faar.

Er du i tvil så er det ei vise!

Om viser, vitskap og Velle Espeland

Liv Kreken

Overskrifta er henta frå eit udatert førelesingsnotat merkt «Visebegrepet Vise/song»,¹ skrive av ein av dei som kjenner den norske visa og viseomgrepet best, Velle Espeland. Espeland var dagleg leiar for Norsk visearkiv i over 30 år i tillegg til å vere ein verdsett føredragshaldar. I notatet førebur han seg til eit føredrag der han diskuterer omgrepet vise opp mot ulike nærliggjande omgrep og sjangrar som ariar, rock og song. Espeland er ikkje den einaste som har arbeidd med spørsmålet om visa. I både viseklubbar, foreiningar og fagmiljø, litterære så vel som musikalske, har visa vorte drøfta. Det er likevel ikkje lett å einast om akkurat kva ei vise er, og det er kanskje ikkje så rart. Viseomgrepet spenner over eit vidt felt frå folkeviser via skillingsviser, revyviser og arbeidsviser til nyare uttrykk som visepop og visejazz. Visa er mangfaldig i både form og innhald, og definisjonane er mange og famnar ofte vidt. Som songlyrikk å betrakte er det vel liten tvil om at *visa* har ei særstilling. Folkevisene, spesielt det me i dag omtalar som mellomalderballadane, er den eldste forma for

songlyrikk me kjenner til, og banda mellom viseorganisasjonar og lyrikkfora er tette.

I 1983 vart det oppretta ein eigen institusjon som hadde som hovudoppgåve å forvalte *visene*. Etter fleire år med forarbeid og diskusjonar vart Visearkivet stifta og Velle Espeland tilsett som dagleg leiar. Visearkivet, som etter kvart vart døypt om til Norsk visearkiv, var eigen institusjon fram til det vart innlemma i Nasjonalbiblioteket i 2014.

Diskusjonane då Norsk visearkiv skulle etablerast, gjekk i liten grad på korleis ein *definerte* ei vise, men heller på *kva type* viser som skulle bli prioriterte, *kven* som skulle ha det faglege ansvaret, og *kva arbeidsoppgåver* som skulle utførast ved eit nytt arkiv. På den eine sida stod forskarmiljøa ved universiteta og på den andre brukargrupper frå ulike foreiningar i musikkmiljøet. Dei fyrste vedtektene var prega av denne diskusjonen, men historia syner at arkivet med tida endra seg frå å vere eit brukarstyrt arkiv til å verte ein anerkjend forskingsinstitusjon. Dette kjem tydeleg fram når vi ser på det formidable arbeidet som arkivaren, formidlaren og forskaren Velle Espeland utførte i sitt virke som dagleg leiar for arkivet fram til det vart ein del av Nasjonalbiblioteket. Det er også interessant å sjå på ulike drøftingar av viseomgrepet for å synleggjere kor mangfaldig fagfeltet kan vere, og kor utfordrande det kan vere å arbeide med denne forma for songlyrikk. Ein gjennomgang av diskusjonane som gjekk føre seg i tida før arkivet vart starta, viser at det ikkje berre var fagfeltet som var mangfaldig, men også inngangen til arbeidet med det. For å synleggjere dette mangfaldet og utfordringane har eg nytta publikasjonar som Velle Espeland stod for, og eg har eg gått gjennom organisasjonsarkivet etter Norsk visearkiv, der stort sett alle brev og referat frå tida før arkivet vart starta, finst. Eg har også henta informasjon frå førelesningsnotat etter Espeland, i aviser og i arkivet etter Visens Venner.

DEL I

Archivaren: Velle Espeland

Då Velle Espeland i 1974 avslutta mastergraden i folkeminneskapsstudium ved Universitetet i Oslo med avhandlinga *Folkesong i Bjerkreim. Om bruken av song i ein lokalkultur*, var det byrjinga på eit langt arbeidsliv der fagområdet vokalsong og folkeminne stod i fokus. Interesseområda hans spente over eit stort område frå folkeviser, balladar og skillingsviser til arbeidssongar og songar for born. Som førelesar i faget *folkeminnegransking*, seinare *folkloristikk*, var han tilsett ved Institutt for kulturstudier ved Universitetet i Oslo i perioden 1974–2003, der han byrja førelingsrekka med å snakke om viser.² I tillegg underviste han om viser blant anna ved Universitetet i Bergen og på folkemusikkutdanningar i Rauland og Voss. Saman med andre tilsette ved Norsk visearkiv skreiv han på bloggen visearkivaren.no mellom 2010 og 2014. Visearkivaren blogga om smått og stort kring visa, og bloggen ligg i mars 2022 framleis tilgjengeleg på nett med over fire hundre innlegg.³

Sjølv om det var visa og folkesongen som stod arkivaren Velle Espeland nærmast, spente temaet for utgivingane hans over eit større felt. Espeland var omsetjar av teikneseriar og skreiv tekst til julehefte som Smørbukk og Tuss og Troll, og han skreiv og redigerte bøker og artiklar om folkloristikk og kulturhistoriske emne som svartebøker, kokebøker med tradisjonsmat og bøker om spøkelse. I yrkeskarrieren sin publiserte Espeland langt over hundre artiklar og bøker om viser og folkeminne,⁴ Han var tilsett i 60 prosent stilling som dagleg leiar for Norsk visearkiv heilt fram til det vart ein del av Nasjonalbiblioteket i 2014, og avslutta dei siste tre åra av yrkeskarrieren som forskingsbibliotekar ved musikkseksjonen.

*Archivaren, – Gud bevar'en! kvæles fast af Støv.
I sit Kjelderlukke maa med Savn han sukke
mod Pokalen tomt i Svalen af det friske Løv.*

«ARCHIV-VISE», HENRIK WERGELAND

Paa Fusk og Fille-Visor var sakte ingjen *Trong:* diskusjon kring viseomgrepet

I ordbøker og leksikon er definisjonen av visa ofte brei, til dømes som i *Store norske leksikon*: «Vise er i vanlig forstand et enkelt, metrisk dikt som synges til en enkel melodi. Ordet brukes dels synonymt med visesang, men det brukes også i snevrere forstand om sanger med et folkelig preg.»⁵ Nynorskordboka har ein annan variant og forklarar samtidig opphavet til ordet: «I vise (norrønt visa eigenleg 'måte å syngje på') lyrisk eller episk dikt med einfelt innhald og melodi; (folkeleg) song.»⁶

Professor i nordisk litteratur Ole Karlsen drøftar ulike definisjonar av visa i artikkelen «'Förmedlandet av texten står i sentrum'. Korte sjangerrefleksjoner og innledende bemerkninger» i boka «*Vakkervisa hu skulle söngi*». Om Alf Prøysens lyrikk. Karlsen viser til ein mykje brukt definisjon av visa som vise-forskar og mangeårig leiar for Svenskt visarkiv Bengt R. Jonsson er opphavet til: *En strofisk dikt med strofisk melodi, såväl litterärt som musikalisk oftast präglad av en viss enkelhet i stilen*. Denne definisjonen er på eit vis brei og rommar songlyrikk langt utover det me tradisjonelt sett tenkjer på som *ei vise*, samtidig som den avgrensar ved å slå fast at både tekst og melodi skal vere strofiske. Karlsen stiller også spørsmål ved at ein slik definisjon ikkje ber i seg munnlegheit, «at visa skal synges, at den i motsetning til leselyrikken er en ørekunst». Vidare påpeiker han at vi skal vere forsiktige med å skilje altfor skarpt mellom skriftlyrikk og songlyrikk «all den tid dikt konsipert som skriftlyrikk også kan bli anvendt og sunget som viser».⁷

Norsk visearkiv var ikkje interessert i å skarpdefinere omgrepet vise. På nettsidene presenterte arkivet viseomgrepet slik: «*Vise* er eit gammalt ord, men det er ikkje noko klårt avgrensa omgrep. Sjølv om vi har ei kjensle av at ei *vise* er mindre alvorleg og kanskje enklare enn ein *song*, er det ikkje noko klår grense mellom desse nemningane. Oftast vert *vise* brukt synonymt med *song*.»⁸

På nettsidene orienterer også arkivet om kva som vart samla inn. Det vart stort sett samla norske songtekstar med melodi som ikkje tydeleg vert definerte som black metal, rock, rap, jazzballadar eller innanfor det klassiske romanserepertoaret. Når noko av dette likevel vart inkludert, var det for å sjå arkivets «kjernerepertoar» opp mot grenseområda, men kanskje like viktig for å halde diskusjonen open for framtida om kor vise- og songomgrepet startar og sluttar. Det som i visearkivets tid vart oppfatta som ei vise, kan gjerne bli oppfatta som noko anna om femti år, og innhaldet i omgrepet har også endra seg opp gjennom åra. Fram til ca. 1950 vart omgrepet *vise* brukt lett nedsetjande, som ei mindreverdig, litt vulgær songform, men foreininga Visens Venner klarte å gjera *den gode vise* og *litterære viser* til godkjende kulturuttrykk.

Visens Venner starta i 1944 og hadde ifølgje vedtektene som formål «å dyrke, fremme og verne den gode vise».⁹ Foreininga var møteplass for kulturkjendisar som Thorbjørn Egner, Jens Gundersen og Jakob Sande, etter kvart også Erik Bye og Alf Prøysen, og var i dei fyrste tiåra av si levetid svært aktive ambassadørar for visa her i landet. Visens Venner inviterte til faste medlemsmøte der dei fekk besøk både av norske og internasjonale artistar. Dei arrangerte visekonkurransar, fleire opne konsertar med stor tilstrøyming og hadde meir eller mindre faste viseprogram i NRK. Den handskrivne protokollen til Visens Venner, som er på 600 sider og strekker seg frå starten i 1944 til november 1979, syner også at Visens Venner samla inn viser frå heile Norden med tanke på eit norsk visearkiv.¹⁰ Imellom 1954 og 1970 gav visevennene

i samarbeid med Cappelen ut tre store visebøker med eit breitt utval viser der mange var henta frå denne samlinga. I forordet til *Den første store viseboka* (seinare *Den røde store viseboka*) kan ein lese at oppdraget ikkje berre var å lage ei visebok, «men å lage selve den store viseboken hvori ingen skulle søke forgjeves».¹¹ Boka, som vart etterfølgt av to like omfattande verk, var redigert av medlemmene Thorbjørn Egner, Yukon Gjølseth, Kåre Siem og Alf Prøysen.

*Eg vil so gjerne syngja og veit meg ingjen Song;
kvar Stubben, som eg veit, hev eg sungjed.
Paa Fusk og Fille-Visor var sakte ingjen Trong,
av slike Ting da ha' mid ein Dungje.*

«GAGNLØYSA», IVAR AASEN

DEL II

Alle ting i veven står: Visens Venner sonderer for eit norsk visearkiv

Det er også i arkivet etter Visens Venner vi finn den spede byrjinga til Norsk visearkiv. Foreininga hadde etter kvart opparbeidd seg ei betydeleg mengd referansemateriale saman med visene dei hadde samla, og dette meinte dei ville utgjere eit godt fundament for eit visearkiv. I eit handskrive møtereferat frå 22. juni 1964 ser vi at Yukon Gjølseth og Kåre Siem frå Visens Venner møtte byråsjef Gunnar Nessing i Kyrkjedepartementet med det formålet å drøfte ei rasjonell utbygging til det som skulle verte eit norsk visearkiv.¹² Malen for arkivet var Svenskt visarkiv, som vart oppretta i 1951 etter initiativ frå blant andre Ulf Peder Olrog. Olrog er i Norge kanskje mest kjend for det tette samarbeidet med Alf Prøysen,

men var også folkemusikkforskar i tillegg til visediktar og radio-mann. Den formelle bakgrunnen hans som etnolog var med på å gi arkivet eit vitskapleg grunnlag. Bakgrunnen for Svenskt visarkiv var innsamling og systematisk registrering av visemateriale, både tekstar og melodiar, tilrettelagde for både forskarar og andre.¹³

Eit tilsvarande arkiv i Norge skulle nyttast til intern bruk i Visens Venner, og også til utveksling og generell nytte for viseinteresserte utøvarar innanfor norske og nordiske foreiningar av Visens Venner. Etter planen skulle eit norsk visearchiv samarbeide både med organisasjonar som forvalta interessa til musikarar, til dømes NOPA og TONO, og med forskarar og andre som dreiv med «folklore» på vitskapleg basis. Notatet viser også at Olrog, den fyrste leiaren for Svenskt visarkiv, hadde tilbydd seg å vere med å leggje framdriftsplan for ei slik oppretting. Av handskrifa kan ein sjå at referatet er ført i pennen av Yukon Gjølseth, og møtet er også referert til i protokollen til Visens Venner. Foreininga konkluderte likevel med at det var ei altfor stor oppgåve for ein så liten organisasjon å opprette og drifte eit slikt arkiv, og Norsk visearchiv vart dermed lagt på is.¹⁴

Livet vever på sin vev hva du tenkte, gjorde, skrev.

Alle ting i veven står. Livets skyttel går og går.

Noen kommer, noen går. Noen dør i livets vår.

Stjerner lyser hvite.

«VUGGEVISE», JENS GUNDERSEN

Trur nok at vi toan ska samma vei:

Forskarane og brukarane samlast

I 1977 kom arbeidet med eit visearchiv i gang att. Det fanst på den tida andre musikkarkiv i landet, men ikkje noko som var spesifikt for viser. Norsk musikksamling vart etablert i 1927 og hadde

bygd opp ei omfattande samling av musikktrykk, manuskript, historisk, teoretisk og biografisk litteratur knytt til musikkfeltet. Frå 1965 romma dei også Norsk lydarkiv, som skulle ta imot og katalogisere publiserte fonogram.¹⁵ I tillegg til musikkksamlinga fanst det fleire institusjonar og organisasjonar som dreiv med både bevaring og opptak av folkemusikk,¹⁶ og eit norsk jazzarkiv var også etterspurt og i emning.¹⁷ Samstundes hadde ei kraftig visebølge feia over landet sidan slutten av sekstitalet, og det var etablert mange viseklubbar rundt omkring. Det var heller ikkje mange åra sidan Alf Prøysen hadde gitt statusen til visa eit løft med sin enorme produksjon av viser og prosa for både barn og vaksne. Prøysen engasjerte seg også for tradisjonsstoff og innsamling av viser og lét seg ofte inspirere av gamle tekstar og melodiar i si eiga diktning. På slutten av femtitalet og byrjinga av sekstitalet samarbeidde han med *Magasinet for alle* om innsamling av gamle viser,¹⁸ og resultatet vart presentert i fem bøker i bokserien *De gamle visene*, som kom ut mellom 1972 og 1983.

I dette klimaet tok Yukon Gjølseth saman med ein annan medlem av Visens Venner, Lars Hauge, på nytt initiativ til eit norsk visearkiv.¹⁹ Etno-folkloristisk institutt ved Universitetet i Bergen hadde på same tid byrja å diskutere eit visearkiv i samarbeid med Norsk Vise- og Lyrikkforum,²⁰ og hausten 1977 kom dei saman på ein sonderingskonferanse på Voksenåsen i Oslo. Dit kom også representantar frå fleire andre aktuelle institusjonar saman med den dåverande leiaren ved Svenskt visarkiv, Bengt Jonsson. På møtet var det brei semje om at ein trong eit visearkiv også i Noreg.

I sakspapira om oppstarten av visearkivet finn ein generelt lite diskusjon om *kva* ei vise var, men i ei utskrift av møteboka frå sonderingskonferansen på Voksenåsen er følgjande referert:

Ordstyrer Svein Molaug reiste først spørsmålet om hva en vise er.

Forskj. svar, men vanskelig å finne en definisjon som kunne dekke

alle svar. Spørsmålet be videreført til å dreie seg om hvilke viser Norsk Visearkiv (NV) skulle beskjeftige seg med. Dette vil bli klargjort nærmere, men det virket som om man ville konsentrere seg om bevaring av stoff fra etterkrigsårene og fremover.²¹

Det vart i løpet av konferansen valt eit interimsstyre som skulle arbeida vidare med saka. I styret sat professor Olav Bø frå Institutt for folkeminnevitskap, Pål H. Djuve frå Norsk Vise- og Lyrikkforum, Yukon Gjølseth frå Visens Venner, fylkeskultursjef Lars Hauge, fyrsteamanuensis Reimund Kvideland frå Etno-folkloristisk institutt ved Universitetet i Bergen og fyrsteamanuensis Reidar Sevåg frå Norsk musikksamling ved Universitetet i Oslo. Sjølv om universiteta var representerte i styret og initiativet denne gongen delvis også kom frå Etno-folkloristisk institutt ved Universitetet i Bergen, var det brukarperspektivet som fekk merksemda. «Ikkje for forskarar – men for dei som syng!» kunne Lars Hauge slå fast i ein artikkel i avisa *Nordhordland* 11. januar 1978, og i den same artikkelen kan ein lese at Hauge optimistisk anslo at eit visearkiv kunne vere operativt eit halvt års tid etter.²²

Interimsstyret tok kontakt med fleire aktuelle brukarorganisasjonar, og ideen fekk brei tilslutning frå endå fleire organisasjonar, blant anna Noregs Ungdomslag, Noregs Bygdeungdomslag, Norsk Jazz-forum og Norges Speiderforbund, og i april 1978 vart det halde eit større seminar i lagsstova til Bondeungdomslaget i Oslo. Representantane kom med sine synspunkt på eit norsk visearkiv, nemnde sine behov og gav framlegg til organisasjonsform. På dette seminaret vart det sett ned eit arbeidsutval som skulle søke midlar til å starte arkivet og arbeide vidare med organiseringa. Medlemmene av dette arbeidsutvalet, som vart leia av Lars Hauge, hadde heilt klart ei anna samansetning enn interimsstyret. Visens Venner, Norsk Vise- og Lyrikkforum og Norsk musikksamling var framleis representerte, men

universitetsrepresentantane frå Institutt for folkeminnevitenskap og Etno-folkloristisk institutt var bytte ut med representantar frå brukarorganisasjonane Noregs Ungdomslag og Norges Bygdeungdomslag.

Hausten 1978 fekk arbeidsutvalet ein ny medlem. Yukon Gjelseth frå Visens Venner såg seg ikkje i stand til å halde fram som skrivar, og dermed vart Velle Espeland teken inn i arbeidsutvalet som skrivar, men utan å vere formell utvalsmedlem. Han var såleis likevel delaktig i utforminga av den fyrste søknaden om midlar til Norsk visearkiv, send til Norsk kulturråd 30. oktober 1978. Dei fire hovudpunkta i målsetjinga var

- å samle, arkivere, registrere og katalogisere eldre og nyare, folkelege og litterære viser
- å gi service til alle slag brukargrupper
- aktivt å fremje interessa for og auke kunnskapen om viser
- å drive viseforskning

Søknaden vart grunngitt slik:²³

I 1970-åra har det vakse fram ei sterk og levande interesse for visesong. Denne songen har vorte eit breitt aktivitetstilbod, ei samværsform for alle aldersgrupper, men særleg har han vorte det elementet i ungdomskulturen som har teke opp mest lokalt og heimleg stoff. Såleis har viseinteressa i Noreg i særleg grad vore med på å stø lokalkultur og lokalidentitet. Alf Prøysen er nok den som har mest ære av denne utviklinga. Vi kan nesten seia at norsk kultur vart ein annan etter hans tid. Visa fekk eit breitt nedslagsfelt, og eliteprega kjendisdyrking fekk lite å seia i visemiljøa.

Den stadige aukande gruppa av viseklubbar (langt på veg ei frukt av Rikonsertane sin bevisste politikk) har vorte ein viktig del av norsk kulturliv, og det er typisk for utviklinga at ein

har gått frå importert til heimleg materie. Som døme kan ein sjå korleis arbeidet med viser er ein viktig del av den lokale kulturvoksteren i Nord-Noreg.

På denne bakgrunnen meinte arbeidsgruppa at det var trong for eit visearkiv for å ta vare på og lage oversikt over det norske visematerialet, både gammalt og nytt, slik at det skulle komme både forskarar og brukarar til gode. At Prøysen vart tillagd så stor betyding, er kanskje ikkje så rart når ein ser tilbake på den enorme produksjonen hans av viser og prosa. På syttitalet vaks også anerkjenninga av Prøysens lyrikk i litterære miljø. Litteraturkritikar Finn Stenstad skriv om dette i *Litteraturformidling: teori og praksis: litterære kommentarer*. I ein periode frå midten av 70-talet til midten av 90-talet der lyrikk i bunden form vart sett på som mindreverdige, vaks Prøysens betyding betrakteleg. Stenstad grunngrir dette med at tekstane til Prøysen ikkje berre vart borte fram av song, men at dei i motsetnad til nesten all annan song hadde berekraft i seg sjølv.

*Du åpne opp døra og flire og sei: «Trur
nok at vi toan ska samma vei»*

*Du e så nydelig der du sett me sola som skinn i håre dett
En engel på jorda og ein av dem få som
e hinsides sexy og kjøre Renault*

«PÅ FEIL SI AV VEIEN», CHARLOTTE AUDESTAD

Og neste dag stod hun like fornøiet:
Arbeidsgruppa sender ny søknad

Trass i viscebølge og framheving av Prøysens arbeid med å fremme visa vart søknaden av 1978 avslått av Kulturrådet. I avslaget vart arbeidsutvalet oppmoda til å søke samarbeid med Rådet for

folkemusikk eller eventuelle andre alternative samarbeidspartnarar for å rasjonere drifta.²⁴ Rådet for folkemusikk var klare på at dei ikkje hadde kapasitet til å utvide arbeidet med eit arkiv til, og takka pent nei til eit slikt samarbeid.²⁵ No var også diskusjonen om kva eit norsk visearkiv skulle innehalde, kva funksjonar arkivet skulle fylle, og ikkje minst kven som skulle ha ansvaret for arkivet, for alvor vorte gjenstand for diskusjon. Universiteta skulle i utgangspunktet vere tette samarbeidspartar i eit elles brukarstyrt arkiv og var tiltenkte ein plass i eit rådgivande styre saman med brukarorganisasjonar som Statens Ungdomsråd, Norsk Vise- og Lyrikkforum, saman med forskingsinstitusjonar, NRK, Rikskonsertane og Norsk kulturråd.²⁶ Etno-folkloristisk institutt ved Universitetet i Bergen gjekk i staden i bresjen for at Norsk visearkiv skulle vere styrt av forskingsmiljøa ved universiteta, gjerne som ei eiga avdeling. Særleg vart det lagt vekt på at det berre var Etno-folkloristisk institutt som kunne stille fagleg ekspertise på både tekst- og musikkforskning til rådvelde, og at dei og andre universitet hadde bygd opp visearkiv med omtrent alt av visemateriale frå norske folkloristiske samlingar. Dei ville ta initiativ til at det vart arrangert ein konferanse med universiteta i Bergen, Oslo, Trondheim og Tromsø for å utvikle ein desentralisert modell med ein felles visekatalog med alt materiale, der eit Norsk visearkiv skulle vere fellesskapen av regionale institusjonar.²⁷

I 1979 sende arbeidsutvalet likevel ein ny søknad til Norsk kulturråd der dei heldt oppe tanken om eit brukarstyrt arkiv. Dei meinte det var ei dårleg løysing med ei «organisasjonsmessig utbuling på ein eksisterande organisasjon». Dei meinte framleis at visearkivet «bør styrast av eit eige råd som avspeglar dei ymse ønskemål og interesser i brukargruppene og som kan gjere den kulturpolitiske prioriteringa som trengst når det gjeld stoffsamling og dei aktivitetar som går ut over det reint arkivmessige».²⁸

Til denne søknaden hadde også arbeidsutvalet lagt ved støtteerklæringer frå brukarorganisasjonar som var positive til eit frittstående arkiv med nyare viser. NRK var blant anna opptekne av å bevare viseprogram som ikkje vart tekne vare på hjå dei, og Norsk Vise- og Lyrikkforum var opptekne av at nye viser av deira medlemmer skulle inn i arkivet, samstundes som at dei skulle få ein lett tilgang på stoff med rot i eldre norsk visetradisjon. Norsk Musikerforbund var opptekne av at åndsverklova vart etterlevd, men var skeptiske til kurs og viseverkstader, då dette var opp til andre organisasjonar å gjennomføre. Dei forventa likevel ein plass i styret sidan ein stor del av dåtidas profesjonelle visesongarar var medlemmer hjå dei.

Sjølv om alle var einige i at det var behov for eit visearkiv, var det altså eit stort sprik i forventningane. Den største dissensen om arbeidsoppgåvene og satsingsområdet til Norsk visearkiv gjekk likevel mellom dei som *forska* på visene, og dei som *nytta* visene. Dei som forska på visene, var tilsette ved universiteta, dei var fyrst og fremst opptekne av teksten. Dei som derimot var opptekne av å gjere folkevise tilgjengelege for bruk og samtidig ta vare på nye viser, var engasjerte i musikkorganisasjonar. Det «brukarstyrte arkivet» var som nemnt ovanfor også intensjonen heilt frå Visens Venner byrja å samle viser på slutten av førtitalet.

Heller ikkje søknaden i 1979 fekk tilslag. Etno-folkloristisk institutt hadde parallelt med søknaden til arbeidsutvalet presentert sin eigen modell for eit visearkiv for Kulturrådet, som gav tilslutning til denne løysinga. Kulturrådet ville likevel framleis at partane skulle samarbeide, eller at arbeidsutvalet i det minste skulle greie ut mogelege samordningsformer ved eksisterande institusjonar. Seinare same år gav Kulturrådet derfor arbeidsutvalet 60 000 kroner til arbeidet for å sikre eldre og nyare norsk viselitteratur. Dei stilte då som vilkår at arbeidet vart samordna med andre institusjonar.²⁹

Universiteta i Oslo og Bergen hadde no komme langt i drøftinga av ei desentralisert oppbygging av eit nasjonalt visearkiv som var styrt økonomisk av universiteta. Sjølv om partane forsøkte å komme saman for å diskutere saka, meinte Etno-folkloristisk institutt at «det ikkje kan koma på tale» å ha eit brukarorientert visearkiv. Arbeidsutvalet på si side stod steilt på det motsette, og samarbeidet gjekk trått. Arbeidsutvalet hadde dessutan starta samtalar med Norsk Vise- og Lyrikkforum, Norsk Jazzforbund og Fellesrådet for sang- og musikkorganisasjonene i Norge om ei samlokalisering i Oslo.³⁰

Etter kvart vart Kyrkje- og undervisningsdepartementet (KUD) kopla på saka, og i eit møte om samarbeid og samordning av visearkivarbeidet i Norge 29. april 1981 vart det sett ned ein tremannskomité beståande av ein representant frå universiteta, ein frå arbeidsutvalet for Norsk visearkiv og ein frå KUD. Etno-folkloristisk institutt var likevel fast bestemt på å nytte namnet Norsk visearkiv og oppretta derfor ei eiga avdeling som bar dette namnet i mai 1981. Ikkje lenge etter vart det same gjort ved Institutt for folkeminnevitenskap ved Universitetet i Oslo.

Det vart også diskutert kven det var som i utgangspunktet hadde teke initiativ til Norsk visearkiv, om det var Visens Venner med Lars Hauge i spissen, eller om initiativet kom frå Etno-folkloristisk institutt ved Universitetet i Bergen i samarbeid med Norsk Vise- og Lyrikkforum. Referatet frå arkivet til Visens Venner som eg viste til ovanfor, syner at foreininga hadde drøfta ideen mange år før arbeidet kom i gang att på slutten av syttitalet.

*Hun tok sig et halvt glass vin et litet pulver aspyrin
 Og neste dag stod hun like fornøiet
 og vandet roserne paa sin altan*

«OG NÆSTE DAG STOD HUN LIKE
 FORNØIET», VILHELM DYBWAD

Alt blir bra til sist: Partane einast, og visearkivet vert oppretta

Med hjelp frå KUD heldt samtalan likevel fram, og det vart einigheit om at punkt fire i det originale framlegget til målsetjing, å drive viseforskning, skulle gå ut. Dei to institutta i Oslo og Bergen som hadde ekspertisen på viseforskning i tillegg til lange tradisjonar for innsamling av og undervisning om viser, i hovudsak balladar frå mellomalderen, sleit allereie med å hindre nedskjering og redusering av tilsette.³¹ Det var ingen tvil om at dei hadde god kompetanse på folkeviseforskning, blant anna hadde fyrsteamanuensis ved Universitetet i Oslo Ådel Blom nyleg gitt ut *Norske mellomalderballadar 1. Legendeviser* (Instituttet for sammenlignende kulturforskning, 1977) og var i ferd med å ta doktorgraden på emnet.

Universitetsarkiva gjekk etter kvart med på å stille eige materiale til rådighet for eit *brukarstyrt visearkiv*, men dei presiserte både i møte og i brev at den planlagde viseavdelinga av Norsk musikkinformasjon «ikke skal være en forskningsinstitusjon og ikke må ha stillingsbetegnelser som er knyttet til forskningsvirksomhet».³² Arkivet skulle også konsentrere seg om det nyaste materialet som i minst grad hadde vore samla og gjort tilgjengeleg, og det stoffet som brukargruppene hadde mest interesse av, «det sangbare».³³ Sidan universiteta i Oslo og Bergen hadde teke i bruk namnet Norsk visearkiv og det nye brukararkivet skulle samlokaliseras med Norsk musikkinformasjon, vart det nye namnet *Norsk musikkinformasjon, Visearkivet*.

I statsbudsjettet same året var det sett av 325 000 kroner til å opprette Norsk visearkiv med «brukarfokus». Eit norsk jazzarkiv fekk tildelt det same. I posten vert det kommentert: «Det er ein føresetnad for løyvinga at vise- og jazzarkivet samarbeider og samordnar verksemda med Norsk musikkinformasjon i samsvar med retningslinjer partane har drøfta seg fram til.»³⁴ I

stortingsmelding nr. 23 (1981–82) *Kulturpolitikk for 1980-åra* er samarbeidet med universitetsinstitutta nemnt, men det vert slege fast at visearkivet skal vere eit brukarstyrt og serviceretta arkiv som kan supplere dei vitskaplege arkiva ved universitetsinstitutta.³⁵ I oktober 1982 godkjende departementet følgjande vedtekter:

§ 1.1 Å samle, arkivere og registrere nyare folkelege og litterære viser, som ikkje alt er innsamla og katalogisert i eksisterande arkiv. Visearkivet femner om trykt og utrykt materiale, lydbandopptak, plateinnspelningar, radio- og fjernsynsprogram.

§ 1.2 Å yte alle brukargrupper tenester i form av råd og vegleiing, tilvising til litteratur eller andre arkiv og kopiering av eige materiale.

§ 1.3 Å aktivt fremje interessa for og auke kunnskapen om viser. Arkivet driv utadvent verksemd gjennom kurs og seminar. Det gjev råd og vegleiing i samband med lokal innsamling og arkivering. Det samarbeider og utvekslar stoff med lokalarkiv.

§ 1.4 Innsamlingsarbeidet bør så langt råd er koordinerast med det arbeidet universitetsinstitutta driv.

Det enda altså med eit kompromiss der universiteta fekk behalde materialet og sin faglege integritet, og det nye arkivet vart brukarstyrt. Visearkivet vart formelt stifta i november 1982 og Musikkvitskapleg institutt og Institutt for folkeminnevitenskap ved Universitetet i Oslo var representerte i styret saman med representantar for sju brukarorganisasjonar. Dette styret tilsette 1. februar 1983 Espeland som dagleg leiar. Etno-folkloristisk institutt vart tilbydd ein plass i styret, men takka nei.³⁶

*Dette er en vise om en stakkars mann
som var så uheldig som det kan gå an.
Syns du denne visa kanskje er litt trist
så kan du trøste deg med det at alt blir bra til sist.*

«DEN UHELDIGE MANNEN», THORBJØRN EGNER

DEL III

*Prøver å finne meg sjæl ...: dei fyrste
åra og nye arbeidsoppgåver*

Arbeidet med å samle viser og stoff kom raskt i gang etter oppstarten. I arkivet finn ein mange brev skrivne av Espeland til ulike institusjonar og enkeltpersonar der viser, viscomtalar, oversikter eller anna vart etterspurt. Visearkivet vart også presentert i både lokale og landsdekkande aviser, og Espeland var jamleg å høyre i radio.³⁷ Etter eit intervju i Nitimen på NRK 8. april 1983 kom det inn det som skulle bli eit typisk spørsmål til Norsk visearkiv, eit handskrive brev frå ein lyttar som etterlyste ei gamal vise som mora song då ho var lita. I tillegg til eit ufullstendig vers hadde ho skrive ned refrenget «*For ikkje døyr det som er skapt til å leva. Meir hugsar eg ikkje – kan visearkivet hjelpe meg?*». Det var gjerne slik at om brukarane ikkje hugsa korleis songen byrja, så hugsa dei som oftast refrenget.³⁸

I det digitale radioarkivet finst også eit program som vart sendt på NRK 18. september, *Norsk musikkhistorie – hva er viktig å få med? Musikere og musikkhistorikere utveksler meninger*.³⁹ Espeland deltok i dette programmet og fortalde om det nyoppretta Norsk visearkiv og om plassen visene har i historia, og om å bygge opp ei samling av viser slik dei møter oss i ulike former. Han la vekt på at arkivet skulle dokumentere både samanhengen og bakgrunnen som visa finst i, til dømes at det var stor forskjell på konteksten til balladen i mellomalderen og protestsongen rundt fokeavstemminga om EEC i 72.

Sjølv om tilsette ved Visearkivet samarbeidde tett med sine svenske kollegaer i Svenskt visarkiv, var ikkje føresetnadene for arbeidet i dei to institusjonane like. Då Espeland i 1984 skulle presentere Norsk visearkiv i eit innlegg i *Sumlen*, årbok for

Svenskt visarkiv og Samfundet för visforskning, var han tydeleg på at det norske arkivet ikkje skulle vere ein kopi av Svenskt visarkiv, sjølv om det svenske arkivet i byrjinga vart nytta som mal for korleis arkivet skulle vere. Ein viktig grunn til dette var at forskning vart teke ut av målsetjinga til det norske arkivet, ein annan at det svenske etter kvart hadde vakse til å omfatte både folkemusikk, populærmusikk og jazz. Dei hadde eit tett samarbeid med Sveriges Radio, med folkemusikkmiljøet og med det etnologiske og musikkvitskaplege forskingsfeltet, medan det i Noreg fanst fleire særarkiv som delvis var samlokaliserte i Norsk Musikkråds lokale på Ensjo. I innlegget viser Espeland også til kva tidsperiode som var spesielt interessant for arkivet, nemleg Visens Venners innsats i dei fyrste etterkrigsåra og visebølgja i 70-åra. Dette kjenner me att frå dei ulike møtereferata frå oppstarten, men Espeland greier ut meir om bakgrunnen for dette. Han dreg også fram mellomkrigstidas revyviser som interessant arkivmateriale, desse visene er ypparlege illustrasjonar til lokalhistoria og til dømes arbeidarrørsla si historie. Revyvisene vart produserte i uhorvelege mengder i fyrste del av 1900-talet, men berre dei mest kjende er bevarte.⁴⁰

Då Espeland i 1989 gjorde ei kartlegging for eit eventuelt populærmusikkarkiv, problematiserte han sjangeroppdelinga under det omgrepet som vert kalla populærmusikk. Sjølv om dei forskjellige sjangrane som rock, blues, punk, country, jazz og viser har store ulikskapar, har dei samstundes mykje til felles, og dessutan hadde det utover åttitalet vorte meir vanleg å bryte sjangergrensene og lage produkt som smeltar saman element frå fleire stilartar. Om det tilsynelatande er enkelt å skilja typiske eksempel på ulike sjangrar frå kvarandre, får ein problem med grensdraginga når ein skal sortera materialet i ulike arkiv. Velle meinte at desse problema utan tvil hang saman med mangelen på forskning, og skriv at *Det har ført til at både grensekriteria og*

*termapparater er svakt utvikla. Typisk nok er det folkemusikken som er enklast å skilja ut for den har lengst forskningsstradisjon og dermed vorte definert klårast.*⁴¹

Mangelen på viseforskning var også eit tema då Hanne Heiberg i 1991 utarbeidde *Tesaurus for visearkivet* som hovudoppgåve ved Statens bibliotek- og informasjonshøgskole som eit verktøy for å finne att ulike emne i visesamlingane. I arbeidet med å finne forskningsterminologi og ulike måtar å omtale visa på leitte ho i fagområda innan litteratur, musikk og folkeminne. Ho fann mest romslege omgrep som like gjerne kunne beskrive dikt og songar, og ofte beskrivne som *enkle* eller *folkelege*. I litteraturvitskapen fann ho lite om viser generelt, «*antakelig fordi mesteparten tilhører triviallitteraturen fra gammelt av*»,⁴² og i musikkvitskapen fann ho endå mindre. Heiberg stilte spørsmålet om det kan vere fordi viseomgrepet distanserer seg frå kunstsongen i stil og syngemåte, eller om visa ikkje var seriøs nok. Der det var lettast å finne omtale av viser, var i folkeminnegranskinga, men også her var teksten og opphavet vigd mest merksemd. Det var lite om kontekstuelle aspekt og om melodi, og stoffet konsentrerte seg naturleg nok om munnleg overleverte folkeviser.

Ifølgje vedtektene frå oktober 1982 kunne altså ikkje Espeland drive med forskning som tilsett ved Visearkivet, sjølv om det mangla vitskapleg arbeid spesielt på dei nyare visene. I 1991 meinte styret i Visearkivet at det no var på tide å innlemme slikt arbeid i Espeland sine arbeidsoppgåver. Dei la fram forslag til endring av vedtektene for organisasjonane dei var knytte til, som gjekk ut på at det skulle kunne drivast viseforskning på arkivet. I grunngevinga heiter det: *I dei 9 åra Visearkivet har eksistert har det synt seg at det er som kompetansesenter det har si sterke side. Skal denne sida utviklast er det naudsynt at arkivet kan engasjere seg i forskning.* Det vart også lagt vekt på at systerarkivet Norsk Jazzarkiv har forskning i målsetjinga og derfor kunne gi

ut publikasjonar. Dette fordra ei endring av både paragraf 1.3 og paragraf 1.4 (endringa er utheva):

§ 1.3 Å aktivt fremje interessa for og auke kunnskapen om viser. Arkivet driv utadvent verksemd gjennom kurs, seminar og publikasjonar. Det gjev råd og vegleiing i samband med lokal innsamling og arkivering. Det samarbeider og utvekslar stoff med lokalarkiv.

§ 1.4 Å drive viseforskning.

Denne gongen kom det ikkje til nokon diskusjon, og endringa vart godkjend av alle styreorganisasjonane. I oktober 1991 godkjende også Kulturdepartementet dei nye vedtektene.⁴³ Espeland kunne no drive forskning ved sida av det andre arbeidet i arkivet.

Det var forresten ikkje berre vedtektene som vart endra på nittitalet. I styremøtereferatet frå fredag 24. november 1995 kjem det fram at styret vedtok at Visearkivet skifta namn til Norsk visearkiv, utan verken grunngiving eller diskusjon. I årsmeldinga for 1995 stod det i ingressen at namnet var endra frå 1. januar 1996. Arkivet hadde no både namnet Norsk visearkiv og anledning til å drive forskning.

I artikkelen «Ukyndighet, uforstand og vandalisme: kritikken mot Norske Folkeviser»⁴⁴ skriv Velle Espeland om kritikken som vart M.B. Landstad til del då han gav ut *Norske folkeviser* frå 1852 og utover.⁴⁵ Landstad vart skulda for å vere lemfeldig i sin omgang med materialet frå høgare utdanna folkeviseforskarar som meinte å vite betre. Espeland meinte at ettertida syner at kritikken var meningslaus, og dreg fram at det solide bokverket på over 900 sider med rette har vorte kalla ei av dei viktigaste norske bøkene frå 1800-talet. Espeland meiner at det heile minte mest om ein profesjonsstrid der det var om å gjere å få markert at Landstad var amatør og ikkje riktig kvalifisert til å redigere tekstane til dei norske folkevisene. Espeland hadde sjølv vore gjennom ei form for profesjonsstrid då Visearkivet vart starta, då universiteta fekk

gjennom at arkivet ikkje skulle forske generelt eller bruke tida på dei eldste folkevisene. Striden stakk kanskje ikkje så djupt, sidan Espeland ved sida av arbeidet på Norsk visearkiv samtidig var tilsett ved Institutt for kulturstudier på Universitetet i Oslo, der han blant anna føreleste om viser. Då Ådel Blom, som hadde starta arbeidet med legendevisene, gjekk bort i 1990, gav Espeland ut ei skildring av situasjonen i «Notat om den vitskaplege utgåva av norske balladar» (Visearkivet 1990). Under arbeidet med dette notatet fekk han ideen om å publisere balladane via ein database og i god visearkivånd sette i gang arbeid med å få oversyn over dei skriftlege kjeldene. I samarbeid med Avdeling for folkloristikk vart det i 1992 lagt ut ein database over desse kjeldene på nett.⁴⁶

*Jeg skulle brukt tida til andre ting
enn spille å skrive viser om ingenting
Prøver å finne meg sjel ...*

«FINNE MEG SJÆL», FINN KALVIK

Ja vi du lye eg kvea kann: balladar og andre bedrifter

Espeland hadde altså teke til orde for ei vitskapleg utgåve av mellomalderballadane på nittitalet. Etter kvart hadde arkivet også knytt til seg tilsette med eigna kompetanse for å arbeide vitskapleg med dei gamle folkevisene på fleire vis. Cand.philol. i musikkvitskap frå Universitetet i Oslo Astrid Nora Ressem og cand.philol. i nordisk språk frå Universitetet i Oslo Elin Prøysen, begge med mellomfag i folkloristikk, vart utover det nye tusenåret sentrale medarbeidarar ved visearkivet. Saman byrja dei å arbeide vitskapleg med mellomalderballadane i ulike prosjekt. På byrjinga av hundåret vart også Espeland spurd av Nettverk for norske folkemusikkarkiv om han kunne hjelpe til med ei

oversikt som gjorde det lettare å klassifisere vokal folkemusikk. I forbindelse med dette arbeidet såg han at det var behov for eit meir omfattande oppslagsverk, og arbeidde derfor vidare med å teikne ned og forklare ulike omgrep ein møter på i arbeidet med songen. Resultatet vart samla i heftet *Ballade og bånsull – sjangernemningar i norsk vokaltradisjon*.⁴⁷ Dette heftet har i mange år vore eit godt nytta arbeidsdokument for tilsette ved Norsk visearkiv. I heftet tek Espeland for seg 133 sjangernemningar i norsk vokaltradisjon som er knytte opp til omgrepet me kjenner som vise. Oppsettet er alfabetisk, og det byrjar med akrostikon og sluttar med åndelege viser. Imellom desse omtalar han ulike omgrep som til dømes einstrofing, gygretull (eller huldrelukk), sjanti og vandrevise. Med andre ord alt frå ballade til bånsull.

I 2012 kunne Norsk visearkiv feire 30 år, og arkivet hadde då vakse til å innehalde ei stor samling av litterære songar, gamle slagerar og revyviser, låt-tekstar og vår samtids viser på plater, i bøker, skillingstrykk og manuskript. Arkivet inneheld også eit godt utval forskingslitteratur som dei tilsette hadde samla. Gjennom desse åra var det fleire gonger diskutert samanslåing med andre arkiv, universitet eller Norsk musikkinformasjon, men desse drøftingane resulterte ikkje i noka endring av organisasjonsstrukturen.

Paradoksalt nok nytta no Velle Espeland mykje av tida si til å forske på folkevisa, det arkivet *ikkje* skulle drive med då dei starta opp. Men sjølv om arbeidet med ei vitskapleg utgåve hadde vore snakka om sidan folkeminnesamlarane gjekk rundt på midten av 1800-talet, hadde arbeidet alltid stranda før det vart fullført. Også Norsk visearkiv hadde sine utfordringar. Nokre mindre prosjekt vart avslutta, medan andre ikkje fekk støtte frå ulike søkeinstansar. Etter kvart vart laget som arbeidde for ei vitskapleg utgåve av dei norske mellomalderballadane, utvida ytterlegare då professor emeritus i nordisk litteratur ved Høgskolen i Telemark Olav Solberg, som lenge hadde tala varmt for ei vitskapleg

balladeutgåve, engasjerte seg. Sjølv vart eg nokre år tidlegare tilsett som arbeidande styreleiar for blant anna å søke om prosjektmidlar til eit balladeprojekt. Til saman utgjorde me ei prosjektgruppe som arbeidde med mellomalderballadane på ulike måtar. Norsk Folkeminnelag tok på seg å gi ut melodiane i bokserien sin, og Norsk litteraturselskap ved redaktør Ellen Nessheim Wiger publiserte tekstane løpande på e-bokportalen www.bokselskap.no. Arbeidet gjekk likevel smått framover, prosjektet var stort, og det var også andre arbeidsoppgåver ved arkivet som skulle utførast.

I mars 2013 vart det etter initiativ frå Kulturdepartementet sett i gang ein prosess mellom Norsk visearkiv, Norsk Jazzarkiv og Nasjonalbiblioteket for å vurdere konsekvensar ved ei overdraging av arkiva til Nasjonalbiblioteket. Norsk visearkiv, som i fleire år hadde vore samlokalisert med Nasjonalbiblioteket, vurderte det dit at ei slik samanslåing kunne vere positiv for både arbeidsmengd og viseforskning og ein gyllen anledning til å få ferdigstilt det vitskaplege arbeidet med mellomalderballadane. Etter fleire vurderingar frå arkiva, biblioteket og Norsk kulturråd bestemte Kulturdepartementet at driftsmidlane som tidlegare vart tildelte Norsk visearkiv, no skulle gå til Nasjonalbiblioteket, som fekk ansvaret for å vidareføre drifta på dagens nivå.⁴⁸ For Norsk visearkiv var ein viktig del av avtalen at vi skulle få fullføre balladeprojektet. I pressemeldinga i forbindelse med overføringa vart det lagt vekt på at denne avtalen hadde positive sider for begge paratar:

Både Norsk visearkiv og Nasjonalbiblioteket ser på samlinga som ein styrking av det samla musikkfaglege miljøet. For Norsk visearkiv representerer det tilgang til ein større kompetansebase, mindre økonomisk sårbarheit og større moglegheit til langsiktig planlegging. For Nasjonalbiblioteket representerer det viktig sjangerkompetanse og ei utviding av oppgåvene med å ta vare på, og gi tilgang til ein samla kulturarv.⁴⁹

1. januar 2014 var Norsk visearkiv formelt historie. Velle Espeland vart saman med Astrid Nora Ressem, Elin Prøysen og meg tilsette som forskingsbibliotekarar ved musikkseksjonen i avdeling for fag og forskning.

*Ja vi du lye eg kvea kann, eg kve um dei nyte Drengjir
eg kve um en Olav Aknesi som sovi heve så lengje.
– Månen skine å Veginne fedde så vie. –*

«DRAUMKVEDET», OPPSKRIFT AV SOPHUS BUGGE ETTER
ANNE TARGJEISDOTTER SKÅLEN, MO, TELEMARK

For inkje døyr det som er skapt til å leva: arven etter arkivet og Velle Espeland

Då arkivet gjekk inn i Nasjonalbiblioteket, følgde det med over 4000 bøker, over 300 handskrivne visebøker, repertoarbøker, slagerbøker og forfattar- og komponistmanuskript og 880 skillingstrykk. I skillingstrykka finst mesteparten av dei «store» skillingsslagerane frå slutten av 1800- og byrjinga av 1900-talet. Det følgde også med om lag 1000 musikktrykk, konsentrert om viser, revyviser og norskspråklege slagerar, over 3000 CD-ar, nær 1000 LP-plater og 188 kassettar med opptak som ikkje er publiserte på plate. I tillegg fanst ei lita samling konsertopptak, tradisjonsopptak og private opptak på 165 spoleband.

Det gjennomarbeidde registeret over enkeltviser (fyrsteline-registeret), Visekatalogen, har innførslar på tittel, fyrsteline, refreng, sjanger og emneord, forfattar, komponist og utøvar. Registeret inneheld i tillegg tilvisingar til alle mediasamlingane nemnde ovanfor og var den mest omfattande visekatalogen i landet. Katalogen var Norsk visearkivs viktigaste arbeidsreiskap. Dette registeret inneheld 72 100 referansar i januar 2014, men kunne ha romma bortimot 150 000 dersom dei tilsette hadde

hatt tid til å registrere alt. Registeret vart også lagt ut på nett (www.visekatalogen.no).

Samlinga som på eit vis starta det heile, arkivet etter Visens Venner, finst framleis i referansearkivet etter Norsk visearkiv. Arkivet er no ordna som *Mus.arkiv 104, Visens Venner: Arkiv*. Arkivet er nokolunde komplett fram til 1984 og består av oppstartsprotokollen, møteinnkallingar, korrespondanse, teikningar, logoforslag, presseklipp og anna administrativt, i tillegg til eigne viser, songar og notar. Det er også registrert sju lydband med konsertopptak, viser og visebøker som er oppstilte med tilsvarende materiale frå andre kjelder. Arkivet er supplert med møtereferat og medlemsartiklar og er delvis komplett fram til nedlegginga av Visen Venner i 2008.⁵⁰

I november 2016 var arbeidet med ei vitskapleg utgåve av dei norske mellomalderballadane fullført, og kring 800 tekstar og mest 1500 melodiar var publiserte i til saman 12 bøker. Espeland og Prøysen gjekk av med pensjon då balladeprosjektet var ferdig, medan Ressem og eg framleis arbeider med viser og songtradisjon i musikkseksjonen i Nasjonalbiblioteket. Både www.visekatalogen.no og bloggen visearkivaren.blogspot.com ligg framleis tilgjengeleg på nett våren 2022, og musikkseksjonen i Nasjonalbiblioteket får stadig spørsmål om viser som kan knytast opp til desse nettressursane. I desember 2021 vart *Ballade og bånsull – sjangernemningar i norsk vokaltradisjon* publisert på bokselskap.no⁵¹ og ligg dermed tilgjengeleg også for andre som vil vite meir om ulike viseomgrep. Vi har i tillegg fått lov til å behalde og nytte førelingsnotata til Espeland. Desse er i stor grad samla på Nasjonalbiblioteket i *Mus.arkiv 158, Velle Espeland: Fagarkiv*.

*Å det var vesle Åslaug, ho var så ven ei møy;
 Dei gøymde ho i ei horpa at ho inkje skulle døy.
 For inkje døyr det som er skapt til å leva*

«Å DET VAR VESLE ÅSLAUG», KRISTOFER JANSON

Dom hadde ti en melodi dom æiller skulle hatt: Velle om visa

Espeland publiserte flittig artiklar og bøker om ulike former for viser som voggeseong, bygdeviser, sjantiar og mellomalderballadar. Han skreiv også ein artikkel om folkevisesomgrepet idéhistorie,⁵² men var likevel forsiktig med å definere skarpt omgrepet vise. Når me ser kva han skreiv i utgreiinga av eit populærmusikkarkiv om den problematiske grensdraginga av visa mot andre sjangrar, er det kanskje ikkje så overraskande at han sjølv ikkje kjem med ein klår definisjon av visa. Vi har jo også sett at han i større grad var oppteken av dei ulike formene for viser, måten dei vart nytta på, og kva innhaldet i dei bar med seg sett i lys av samtida. Likevel vart det innimellom for ein visevitar behov for enkelt å forklare ei vise. I forbindelse med 20-årsjubileet til Norsk visearkiv i 2003 finn me ei slik forklaring i eit innlegg om arkivet i nettavisa Ballade: «Viser har lett for å falle mellom to stolar. Dei er sjeldan fin lyrikk og melodisk er dei oftast enkle. Det er kombinasjonen som utgjør visa. Og det er kompetansen på kombinasjonen av tekst og melodi som er visearkivets nisse.»⁵³

I oppslagsverket om sjangernemningar i norsk vokaltradisjon, *Ballade og båndull*, greier Espeland ut visa ytterlegare. Han viser fyrst til definisjonen til sin svenske kollega Bengt R. Jonsson, som altså karakteriserte visa som ein strofisk song med strofisk melodi, enkel i både innhald og framføring. Ikkje så ulikt Espeland si eiga forenkla framstilling i jubileumsartikkelen, men her problematiserer Espeland at denne definisjonen ikkje sorterer viser frå anna

songmateriale. Han peiker også på at viser (til dømes revyviser) kan vere kompliserte og med intrikate strofeformer, og la til følgjande:

I tillegg til Jonssons karakteristikk kan vi merke oss at visetekster ofte uttrykkjer eit eg i motsetnad til skolesongar og lagssongar der det er ei gruppe, eit vi som syng.

Visesong, som aktivitet, skil seg frå andre songformer (til dømes pop/rock og romancesong) gjennom stor vekt på tekstformidlinga. Visesong er å syngje nær talestemma og utan ornamentering av melodien slik at teksten kjem klårt fram.

I musikkseksjonen på Nasjonalbiblioteket har me altså samla mange av førelesningsnotata frå dei åra Espeland underviste om viser ved universitet og musikk institusjonar. Blant desse notata ligg det eit førelesingsmanus på to sider med tittelen «Visebegrepet Vise/song». ⁵⁴ Manuset er merkt «(*Tittelen på forelesinga: Nyare viser. Kommentar*)» og er skrive delvis i stikkordsform og delvis i heile setningar. Her forklarar Espeland omgrepet vise opp mot omgrepet song ved å peike på at songen har noko kollektivt over seg, mot visa som oftast er individuell, slik han også gjorde i *Ballade og bårsull*. Han er også innom at enkle definisjonar av viseomgrepet seier lite, og utelèt ikkje nærliggjande sjangrar som til dømes salmar og poplåtar. Han følgjer opp med at viseomgrepet inneber fleire element enn forma og innhaldet til visa, at også sosial samværsform og måten visa vert framført på, har noko å seie for defineringa av den. Han meiner at sjølv om visa er både litteratur og musikk, er kanskje teksten den viktigaste av dei to, og dette illustrerer han med å seie at vi kan snakke om viser utan melodi, men neppe om viser utan tekst. Like viktig var formidlinga av teksten, og Espeland viser til skilnaden på visesong og andre sjangrar der teksten er underordna melodien, som ariar og rock. Han skriv:

Dermed er vi tilbake til framføringsforma. Viser vert framført med dominerande vekt på teksten. Og så kan vi leggje til at den som regel vil vere enkel, stå til disposisjon for uskolert songar (enkelhet i form, innhald og sangbarhet) (Likevel tungebrekkande revyviser og folkeviser med svært spesiell tonalitet – kanskje meir uvannt tonalitet enn spesielt avansert.)

*Og stadig kom det nye par som gikk mot store høyder
Og hi og hopp og ti på topp og jubel dag og natt
Mens andre viser dalte fort så tok dom tel å angre
Dom hadde ti en melodi dom æiller skulle hatt*

«EI VISE OM EI VISE», ALF PRØYSEN

Er du i tvil så er det ei vise!

Det er kanskje å dra det langt å seie at Espeland såg visa som ei brukarstyrt kunstform, men det er ingen tvil om at han som dagleg leiar for Norsk visearkiv gjorde ein solid innsats for å auke kunnskapen om, og respekten for, visa. I så måte er han i godt selskap med Landstad, Prøysen og Visens Venner, dei han sjølv drog fram som hadde hatt stor betydning for statusen til visa. Gjennom det verdifulle arbeidet han utførte, viste han også kor mangfaldig visa er, og kor tett den kan ligge opp mot andre sjangrar og kunstformer med sine flytande grenser. Som den gode førelesaren og formidlaren han var,⁵⁵ hadde han eit enkelt og brukarvenleg tips til studentane som var i ferd med å gi seg i kast med studiet av visa og nærliggjande sjangrar. Nedst på førelesingsnotatet har Espeland påført for hand: «Er du i tvil så er det ei vise!»

Notar

- 1 Nasjonalbiblioteket har teke over både upubliserte artiklar og forelesingsnotat frå Velle Espeland, som er under ordning i eit eige arkiv: Mus.arkiv 158, *Velle Espeland: Fagarkiv*. I løpet av 2021 og 2022 har Nasjonalbiblioteket også motteke om lag 300 fagbøker om folkloristikk, svartebøker, folkeviser, lokalhistorie og skrivekunst frå den private samlinga til Espeland.
- 2 Mus.arkiv 158, *Velle Espeland: Fagarkiv*. Forelesingsnotat.
- 3 <http://visearkivaren.blogspot.com/>, henta 17. mars 2022.
- 4 Ressem, Astrid Nora et al., *Balladar og blue Hawaii*, s. 303.
- 5 <https://snl.no/vise>, henta 28. februar 2022.
- 6 <https://ordbok.uib.no/vise>, henta 29. februar 2022.
- 7 Karlsen, «*Vakkervisa hu skulle søngi*». Om Alf Prøysens lyrikk, s. 11–16
- 8 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv: Organisasjonsarkiv*. Nettsidene til Norsk visearkiv, henta januar 2014.
- 9 Mus.arkiv 104, *Visens Venner: Arkiv*. A:2, Protokollen.
- 10 Mus.arkiv 104, *Visens Venner: Arkiv*. A:2, Protokollen.
- 11 Egner, 1952. «Den Første store viseboka».
- 12 Mus.arkiv 104, *Visens Venner: Arkiv*. A:3, Referat.
- 13 Jansson, Sven-Bertil, «Ordning i augiasstallet: Om Svenskt visarkivs historia», s. 20.
- 14 Kreken, «Visesang og begerklang», Aftenposten historie nr. 7, 2018, s. 93.
- 15 https://snl.no/Norsk_musikksamling, henta 17.04.22.
- 16 *Kap. III, oversikt over situasjonen i dag*, Norsk folkemusikk og folkedans, Rådet, 1970, s. 10.
- 17 Økland, Vold, Angell, 1975, s. 7.
- 18 Rud, 1972, s. 8.
- 19 Hauge var då fylkeskultursjef i Akershus og hadde gjennom heile 70-talet vore aktiv i ulike viseklubbar og vore med og oppretta ulike kulturinstitusjonar.
- 20 Det som i dag er Kulturvitskap ved Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitskap.
- 21 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Utskrift av møtebok, Norsk visearkiv, Voksenåsen 29. nov. 1977.
- 22 Nordhordaland, 1. januar 1978, s. 7.
- 23 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Stiftelsesdokument, Søknad til

- Norsk kulturråd, 30. oktober 1978.
- 24 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Brev frå Norsk kulturråd, 2. mars 1979.
 - 25 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Brev frå Rådet for folkemusikk og folkedans, 5. april 1979.
 - 26 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Referat frå møte i arbeidsutvalet 10. mai 1979.
 - 27 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Brev frå Etno-folkloristisk institutt, Bergen, 23. oktober 1979.
 - 28 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Søknad til Norsk kulturråd 13. november 1979.
 - 29 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Brev frå Norsk kulturråd 9. september 1980.
 - 30 *Jazznytt. Tidsskrift for jazz og annen rytmisk kvalitetsmusikk*. 1981 nr. 5, s. 21.
 - 31 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Brev frå Etno-folkloristisk institutt til Institutt for folkeminnevitenskap, Universitetet i Oslo, 17. september 1982.
 - 32 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Brev frå Institutt for folkeminnevitenskap, Universitetet i Oslo, til KUD 19. november 1981.
 - 33 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Brev til Norsk kulturråd 15. mars 1982.
 - 34 St.prp. nr 1 (1981–82) Kyrkje- og utdanningsdepartementet, *Post 77. Norsk musikkinformasjon*.
 - 35 Stortingsmelding nr. 23 (1981–82) *Kulturpolitikk for 1980-åra*, s. 196
 - 36 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Brev frå Etno-folkloristisk institutt 16. november 1982
 - 37 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Orientering til styret om fyrste halvår ved Visearkivet, udatert.
 - 38 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Brev frå brukar 11. april 1983.
 - 39 Digitalt radioarkiv, *Norsk musikkhistorie – hva er viktig å få med? Musikere og musikkhistorikere utveksler mening*. 1983.
 - 40 Espeland, 1984, s. 97–102.
 - 41 Espeland, 1989, s. 5.
 - 42 Heiberg, 1991. *Tesaurus for visearkivet* s. 7–10.
 - 43 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Brev frå Det kongelige kulturdepartementet 15. oktober 1991.
 - 44 Espeland, 2003. «Ukyndighet, uforstand og vandalisme: kritikken mot Norske Folkeviser», side 14.

- 45 Folkevisene vart gitt ut heftevis i eit halvår frå og med desember 1852 til abonnentar som hadde tinga boka på førehand. Espeland, 2003, «Ukyndighet, uforstand og vandalisme: kritikken mot Norske Folkeviser», side 9.
- 46 Espeland, 2001, «Ei vitskapleg utgåve av Norske ballader på data». Håggman, s. 63.
- 47 Espeland, *Ballade og bånsull: sjangernemningar i norsk vokalttradisjon*. NB-tema 12.
- 48 Mus.arkiv 242, *Norsk visearkiv*. Årsmelding for 2013 for Norsk visearkiv
- 49 <http://visearkivaren.blogspot.com/>, henta 28. april 2022
- 50 Mus.arkiv 104, *Visens Venner: Arkiv*
- 51 <https://www.bokselskap.no/boker/balladeogbaansull/tittelside>, henta 28. april 2022
- 52 Espeland, 2001
- 53 <https://www.ballade.no/folkemusikk/norsk-visearkiv-cr-20-ar/>, henta 21. april 2022
- 54 Mus.arkiv 158, *Velle Espeland: Fagarkiv*.
- 55 Velle Espeland slutta å førelese då han gjekk av med pensjon i 2016. Sjukdom hindrar han frå vidare forskning.

Litteratur

- Egner, Thorbjørn, Alf Prøysen, Kåre Siem og Yukon Gjølseth. *Den første store viseboka*. [Ukjent]: Cappelen, 1954.
- Espeland, Velle. «Eit visearkiv i Oslo». Sven-Bertil Jansson, Margareta Jersild og Bengt R. Jonsson. *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning*. Uppsala: Samfundet för visforskning, 1985.
- Espeland, Velle. *Kartlegging, innsamling og bevaring av norsk populærmusikk*. Oslo: Visearkivet, 1989.
- Espeland, Velle: «Folkeviseregjeringens idehistorie – Det nasjonale folkeviseregjeringens». Ann-Mari Håggman (red.). «*Allt under linden den gröna*». Vasa: Finlands svenska Folkmusikinstitut, 2001.
- Espeland, Velle. «Ukyndighet, uforstand og vandalisme: kritikken mot Norske Folkeviser». Olav Solberg, Herleik Baklid, Peter Fjågesund (red.). *Tekst og tradisjon : M.B. Landstad 1802–2002*. Skien: Høgskolen i Telemark, 2003.
- Heiberg, Hanne. *Tesaurus for visearkivet*. Oslo: Norsk visearkiv, 1991.

- Jansson, Sven-Bertil. «Ordning i augiasstallet: Om Svenskt visarkivs historia». Noterat 9. Stockholm: Svenskt visarkiv, 2001.
- Kreken, Liv. «Visesang og begerklang», *Aftenposten historie* nr. 7. Oslo: Schibsted, 2018.
- Landstad, M.B. *Norske Folkeviser. [Halvb. 1]*. Christiania: Chr. Tönsbergs Forlag, 1853.
- Prøysen, Alf. *Muntre minner fra Hedemarken*. Oslo: Tiden, 1959.
- Rud, Nils Johan. *De gamle visene*. Oslo: Forlaget for alle, 1972.
- Rådet, Norsk folkemusikk og folkedans. *Kap. III, oversikt over situasjonen i dag*. Kulturrådet, 1970.
- Ressem, Astrid Nora et al.: *Balladar og blue Hawaii. Folkloristiske og musikkvitskaplege studiar tileigna Velle Espeland i høve 60-årsdagen 6. juli 2005*. Oslo: Novus, 2005.
- Stenstad, Finn. *Litteraturformidling: teori og praksis: litterære kommentarer*. Latvia: Liv Forlag, 2017.
- Økland, Einar, Jan Erik Vold og Olav Angell. *Jazz i Norge*. Oslo: Gyldendal, 1975.

Nettressursar

- <https://snl.no/vise>, henta 28.02.22
- <https://ordbok.uib.no/vise>, henta 29.04.22
- <http://visearkivaren.blogspot.com/>, henta 17.03.22
- https://snl.no/Norsk_musikksamling, henta 17.04.22
- <https://www.ballade.no/folkemusikk/norsk-visearkiv-er-20-ar/>, henta 21.04.22
- <http://visearkivaren.blogspot.com/>, henta 28.04.22
- <https://www.bokselvskap.no/boker/balladeogbaansull/tittelside>, henta 28.04.22

Arkiv

- Mus.arkiv 158, *Velle Espeland: Fagarkiv*. Førelingsnotat
- Mus.arkiv 104, *Visens Venner: Arkiv*
- Mus.arkiv 242, Norsk visearkiv: Organisasjonsarkiv
- Digitalt radioarkiv, *Norsk musikkhistorie – hva er viktig å få med? Musikkere og musikkhistorikere utveksler meninger*. 18. september 1983

Bruken av ord og stavelser i samisk joik

Stéphane Aubinet

Forholdet mellom joik og språk kan utforskes på ulike måter. På den ene siden fungerer joik som et slags «musikalsk språk»:¹ Hver joik er normalt knyttet til en person, en dyreart eller et sted, som den søker å beskrive med toner. Når man hører en joik som tilhører en annen person, så kan man være i stand til å forestille seg personligheten, oppførselen eller bevegelsene til denne personen. Joik fremføres tradisjonelt i hverdagen, og alle kan joike. Den eneste regelen er at man ikke skal fremføre sin egen joik. Allerede i 1910 bemerket den samiske forfatteren Johan Turi at å joike andres melodier er en måte å huske dem på.² På samme måte beskrev den samiske poeten Ailo Gaup joik som et «et språk fra sjelen som fyller rommet med minner og liv».³

En skriftlig kilde fra 1928, skrevet av den svenske presten Petrus Læstadius, indikerer til og med at joik kan oppstå som en del av samtaler og som et supplement til vanlig språk.⁴ I dette tilfellet berikes samtalen med følelsesmessig innhold formidlet av joik. Etnomusikologen Richard Jones-Bamman observerte en lignende praksis mens han kjørte bil med en ung samisk mann og

onkelen hans: «De to satt i forsetet og diskuterte hendelsene fra de siste dagene i fjellet [...]. Samtalen førte den første til å joike, så joiket den andre i et øyeblikk, før han fortsatte med samtalen; dette gjentok seg flere ganger før vi nådde målet vårt.»⁵

På den andre siden virker joikens prosesser ganske forskjellig fra vanlig språk. Et vanlig samisk ordtak er at man ikke joiker «om» noe – man joiker *noe*. Med andre ord er det slik at en joik skal etablere et dypere og kraftigere forhold til objektet enn vanlig språk kan gjøre. En joik må fange «essensen» av det man fremkaller. Ved å joike personer, dyr eller steder blir disse nærværende. Vanlig språk fremstår derimot som en fjernere fremkallingsmåte blant joikere. Man kan snakke om en venn etter at han har gått bort, men man kan ikke snakke ham til stede slik man gjør med en joik.⁶

Dessuten skiller joik seg fra vanlig språk ved at den i stedet for ord kan bruke stavelser uten språklig betydning. Mange joikere sier faktisk at de kunne joike før de kunne snakke. Likevel er en slik bruk av stavelser ikke uten mening for samiske ører. Enten den består av stavelser, noen få nøkkelord eller lange dikt, så spiller joiketekst (*dajahus* på nordsamisk, flertall *dajahusat*) en vesentlig rolle ved å bidra aktivt til joikens essens og evokasjon. Ved å undersøke denne rollen får man mer innsikt i forholdet mellom joik, språk og kommunikasjon.

Den såkalte «moderne» joiken,⁷ fremført på scenen og akkompagnert av musikkinstrumenter, bruker ofte lange tekster. Men også i en «tradisjonell» kontekst finner man ulike typer forhold mellom melodi og tekst. Eksempler finnes i «episke» *dajahusat*, ikke-språklige stavelser, beskrivelser av dyre- og menneskelige perspektiver, eller «indeksiske» tekster til å spesifisere joikens evokasjon. I tillegg til disse kan skriftlig diskurs om joik selv tolkes som en kreativ måte å artikulere og berike joikeopplevelsen med ord på.

Episke joiker

I Kautokeino-området finnes en av de mest kjente joikestilene i Norge. Der, som i mange andre deler av det samiske området (Sápmi), pleier *dajabusat* å være korte og improviserte. I mange tilfeller inneholder de bare ett nøkkelord, for eksempel navnet på personen som joikes. Ifølge Richard Jones-Bamman kan dette forklare hvorfor joik har fått relativt lite oppmerksomhet fra forskere og folklorister i de siste århundrene, i motsetning til skandinaviske ballader. «Hadde joik vært en mer 'litterær' form», skriver han, «ville den kanskje ha blitt samlet med større iver fra begynnelsen.»⁸

Likevel finnes det mange eksempler på joiker som inneholder lange *dajabusat*. Disse er spesielt vanlige i historiske kilder, skrevet av utenlandske reisende og misjonærer som sannsynligvis la mest vekt på joikene de fant mest bemerkelsesverdige. I sitt verk *Lapponia* (1674) tok humanisten Johannes Schefferus med noen av de første kjente eksemplene. Et av disse handler om et reinsdyr og feirer dens smidighet og letthet. Joiken fremkaller også landskapene som skal krysses på den lange reisen som kommer, tankene som disse stedene vekker i fortellerens sinn, og hans håp om å finne sin elskede på slutten av turen.⁹ Etter hvert ble disse joikene oversatt til og publisert på flere språk i Vest-Europa.¹⁰

På 1800-tallet transkriberte presten Jacob Fellman flere *dajabusat* av bemerkelsesverdig lengde og historisk interesse, hvorav to forteller om det samiske folks opprinnelse.¹¹ Disse joikene deler historien om bosetningen i Sápmi i tre perioder som kanskje strekker seg over flere tusen år (Gaski 2011:35). Fellman er ellers kjent for å ha publisert et annet emblematiske eksempel på *dajabusat*: «Tyven og Noaidien» (*Suola ja Noaidi*). Den består av en dialog mellom to konfliktfylte karakterer, hvor noaiden søker (men ikke klarer) å beskytte landet sitt mot den fremmede tyven (Fellman 1903:259).

Den litterære kvaliteten på disse og andre joiker som har blitt samlet og transkribert i de siste århundrene, førte den samiske filologen Harald Gaski til å presentere joik som den eldste formen for samisk poesi,¹² lenge før det oppsto et skille mellom joikernes vokalkunst og samiske dikteres skriftkunst.¹³ På 1800-tallet bidro den samiske presten Anders Fjellner til å formidle et positivt bilde av samisk kultur ved å publisere *dajabusat* i diktform,¹⁴ i en tid da joikens musikalske dimensjon ble beskrevet av utenlandske reisende som «fryktelige rop» uten «forståelse av harmoni»¹⁵ eller som en «tarvelig Surrogat for musikalsk Nydelse».¹⁶

Blant nyere eksempler på lange *dajabusat* kommer en av de mest kjente fra regionen Tärnaby i Sverige og er kjent som «Reinsdyret på Oulavuolie».¹⁷ Den ble fremført på 1950-tallet av den samiske gjeteren Nils Mattias Andersson. Joikens *dajabus* er artikulert rundt reinsdyret, men vandrer fra gjeterens kone til isbreer, barn som fisker i båt, reinsdyrets skjønnhet, alderdom og minner som forsvinner. Personene som spilte inn denne joiken, rapporterte at den musikalske dimensjonen til joiken var nok til å fremkalle en viss atmosfære, selv for dem som ikke forsto et ord av språket. Men det var først da de leste den svenske oversettelsen at de skjønnte at de hadde «vært vitne til fødselen av et bemerkelsesverdig stykke lappisk poesi».¹⁸

Rundt Kautokeino blir ikke *dajabus* brukt like ofte lenger. I noen få andre regioner er de imidlertid fortsatt ganske vanlige. Da jeg møtte Øystein Nilsen,¹⁹ en joiker og bonde fra Nesseby-området, nevnte han regelen: Jo lenger øst man reiser, jo mer sannsynlig er det at man finner lange *dajabusat*. Noen personlige joiker fra Øst-Finnmark inneholder derfor lange *dajabusat* som krever opptil fem–ti minutters fremføring, og som forteller om personens liv, reiser, opplevelser og generelle historie, noen ganger med rim. Uttrykket «joikedialekter» brukes noen ganger for å fremheve slike variasjoner fra sted til sted i joiketradisjonen.²⁰

I løpet av samtalen vår nevnte Øystein Nilsen joiken til en annen joiker fra Nesseby-området som et eksempel. Den forteller om hans liv som sjømann, hans rykte for å ha sjamanistisk kraft og evnen til å kommunisere med dyr, og andre sider ved hans liv.²¹ Denne typen *dajabus* minner om den såkalte «episke joik»-tradisjonen, som før også var utbredt blant skoltesamene i Finland,²² og noen joiker fra Kolahalvøya, hvor de kalles *leu' dd*.²³ Selv om slike joiker fremdeles finnes i dag, er de ikke godt dokumentert på grunn av tendensen blant forskere til å fokusere på indre Finnmark og joiker med korte *dajabusat*.

Joikestavelser

Jacob Fellman transkriberte komplekse og lange *dajabusat*, men han understreket også at disse var gamle og eksepsjonelle. Allerede på det tidspunktet var de fleste *dajabusat* improviserte, slik virket det i alle fall for ham: De «består numera icke sällan af endast några få ord, hvilka af sångaren i oändlighet upprepas med tillsats af hvarjehanda biljud såsom aaa, ooo, oaa och andra dylika».²⁴

I dag blir en betydelig andel av joikene fremført med stavelser som ikke har noen åpenbar språklig betydning. Noen få etnomusikologer har antydnet at å bruke tilfeldige stavelser i stedet for ord kan ha sine røtter i eldgamle sjamanistiske ritualer og er ment å imitere åndenes språk.²⁵ Ifølge Gyorgy Szomjas-Schiffert pleier joikere å «skjule betydningen blant meningsløse stavelser».²⁶ Disse teoriene er interessante fordi de viser hvordan mangelen på ord har en tendens til å fremstå som noe dypt unormalt og magisk for utenlandske forskere. Her finner vi også en gammel assosiasjon mellom fravær av ord og «urkraft», sannsynligvis inspirert av spekulasjoner fra Jean-Jacques Rousseaus tid om en eldgammel, førspråklig, musikalisk uttrykksmåte blant mennesker.²⁷

På et visst nivå er det slik at joikere ofte bruker strategier for å skjule betydningen av ordene eller formidler tvedydige budskap som bare kan forstås av noen få mennesker. I Karasjok hadde jeg en samtale med joikeren, musikeren og politikeren Terje Tretnes. Han nevnte en kvinne som er spesielt dyktig til å kaste lasso, og de som kjenner henne, pleier å bruke kun ordet «lasso» i joiken hennes.²⁸ I en artikkel med tittelen *The Secretive Text* understreker Harald Gaski viktigheten av å kunne uttrykke seg gjennom joik uten å bli forstått av utlendinger,²⁹ for eksempel for å formidle politiske eller seksuelle hentydninger.³⁰

Men på et annet nivå er disse stavelsene ikke helt uten en viss ikke-språklig betydning, som ikke nødvendigvis er ment å være uklar. Ifølge Terje Tretnes er de for eksempel alltid knyttet til bestemte steder. Ved å høre en bestemt type stavelse kan han vite sikkert hvor joiken kommer fra.³¹ I 2017 deltok jeg på et joikekurs i Sveits, hvor Ingor Ántte Áilu Gaup, en joiker og skuespiller fra Kautokeino, forklarte at man trenger dyktighet for å kunne bruke slike stavelser på en riktig måte. Mange musikere med lite kunnskap om joiketradisjonen neglisjerer dette og bruker stereotypiske stavelser i alle forestillinger, for eksempel: *He jo lo lej*.³²

Dette meningslaget kan berikes på flere måter, for eksempel ved å bruke onomatopoetika som fremkaller dyr. I Nord-Norge kan valpens joik bruke lydene «*cu-ku cu cu-ku cu-ku cu*», som er ment å imitere dyrets lyder.³³ I følgende *dajabus* fra Kautokeino er «*eai-go*» ment å imitere ropet til en reinsdyrkalv som er skilt fra moren:

Lille *go* reinsdyr, lille *go* reinsdyr

Så stolt av sin egen skjønnhet

*Eai-go*³⁴

Bruken av stavelser kan også bidra til å uttrykke spesifikke følelser for en person. György Szomjas-Schiffert nevner at i

Nord-Finland uttrykker «lal-la, lal-la, nó-no, nó-no» vanligvis sympati, mens «loel-loe, loe-loe, lyl-ly, lyl-ly» uttrykker antipati, og «gó-go, gó-go, yó-yo, yó-yo» uttrykker likegyldighet³⁵ – og ifølge Szomjas-Schiffert har disse stavelsene ikke noen språklig betydning. Den samiske forskeren Nils Jernsletten beskrev i 1978 bruken av stavelser som en ferdighet i seg selv. Disse må faktisk velges slik at joiken låter som den skal: «En dyktig joiker kan forme slike stavelser slik at de er med å danne det mest uttrykksfulle lydbildet.»³⁶

I noen tilfeller kan disse stavelsene til og med være meningsfulle på et språklig nivå, da de tilsvarer bestemte samiske uttrykk som bidrar til joikens stemning med visse nyanser. Etnologen Ildikó Tamás bemerker i denne sammenheng at lyden *go* tilsvarer den samiske konjunksjonen som betyr «når, mens, som, om, fordi»; på samme måte med *de* («virkelig, absolutt»), *jo*, *juo* («ja, selvfølgelig»), eller *na* («så, vel, ja, selvfølgelig»).³⁷ Ildikó Tamás også mener at bruken av stavelser kan etablere avstand til talespråket, og dermed gjøre det mulig å fokusere på «musikalsk kommunikasjon».³⁸

I alle tilfeller bør bruken av stavelser ikke betraktes som bare fravær av ord, men som en ekspressiv ressurs i seg selv. Noen ganger brukes stavelsene sikkert til å skjule ordenes betydning, men de kan også bidra til å imitere noe eller noen, berike joiken med nesten-lingvistiske konjunksjoner eller ganske enkelt fremheve den musikalske stemningen.

Perspektiv

En vanlig type joikeforestilling består i å veksle mellom stavelser og isolerte ord eller korte setninger. I slike tilfeller kan selv de mest minimalistiske *dajahusat* være rike på filosofisk innhold.

Et eksempel dukket opp da jeg møtte Ánde Somby. Han er førsteamanuensis i jus ved UiT – Norges arktiske universitet og er spesielt kjent for sine dyrejoiker. I løpet av samtalen vår joiket han myggen ved å bruke en melodi som han selv hadde komponert. Hele joiken ble fremført med falsettstemme, vekslet mellom setninger og stavelser og fremkalte lyden til et insekt som flyr rundt ørene dine, som om Ánde Somby personlig opptrådte som en mygg og imiterte dens lyder, med følgende *dajahus*:

Jeg stikker deg
 Jeg stikker deg fordi blod er så søtt
 Jeg stikker deg fordi det er gjennom dette lille stikket
 at du vil merke at du lever³⁹

Ánde Somby forklarte at det å joike et dyr normalt betyr å oppføre seg som dyret. For å si det kort: For å joike myggen, bør man nesten «bli» myggen, nemlig adoptere myggens perspektiv og prøve å oppleve hvordan det føles å være dette dyret. Dette er tydelig i bruken av førsteperson. Joiken er ikke en zoologisk beskrivelse av myggen. Den fremkaller dens liv og opplevelser, spesielt den «søte» smaken av blod. Mennesket (eller er det reinsdyret?) fyller bare en sekundær rolle og er utsatt for dyrets handlinger.

Denne joiken minner om forholdet til dyr i andre deler av verden, spesielt i Amazonas og Sibir, der dyr ofte anses for å ha et liv som ligner på et menneskeliv. Denne ideen kalles «perspektivism» i sosialantropologi. Den antar at dyr har et eget perspektiv, og at de oppfatter seg selv som mennesker og lever et liv i sine egne verdener. Fra et menneskelig perspektiv i Amazonas ser det ut til at en jaguar drikker blod, mens jaguaren visstnok tror at den drikker maniokøl.⁴⁰ Også i joiken kan man si at å snakke for dyret i førsteperson utgjør en måte å utøve dets subjektivitet

på. På denne måten bidrar *dajahus* til en forståelse av myggen som et vesen som inneholder et rikt indre liv. Ifølge Ánde Somby bør man prøve å innta dyrets perspektiv hvis man ønsker å joike det «på en dyp måte».⁴¹

I den nordlige delen av Sápmi finnes et annet eksempel på *dajahus* hvor dyret tenkes å leve et menneskeliv: «Den går på ski gjennom ni daler på en ettermiddag.» Dette er ulvens joik. Ut fra denne korte setningen kan vi anta at ulvens opplevelse av å løpe gjennom landet ligner den menneskelige opplevelsen av å gå på ski. Den samme prosessen kan observeres i en annen versjon av myggens joik, der insektet presenteres som en jente som samler en flokk. Mygg er faktisk kjent for å få reinen til å samle seg i grupper for økt beskyttelse om sommeren. Fra et «perspektivistisk» synspunkt kan myggen godt antas å oppfatte sin egen rolle som en gjeter:

Myggjente, denne lappepiken samler reinflokken
 Og denne myggjenta prøver å presse reinsdyrene
 Denne myggjenta, det er over,
 Og vindguten leder flokken⁴²

Interessant nok pleier joikerne jeg har møtt, å fremheve «transformasjoner» og fremkalling av andres indre liv kun i tilfeller av dyrejoik, det vil si, ikke med joiker som fremkaller mennesker. Likevel forekommer det også at man skifter mellom perspektiver i personlige *dajahusat*,⁴³ som i *Suola ja Noaidi* (nevnt ovenfor). Og det følgende eksemplet består av en eksplisitt dialog mellom en mann og en kvinne, hvor joikeren presenterer begge perspektiver:

(Han:) Elle-Máret, Elle-Máret, hvorfor har du forlatt meg?
 (Hun:) Jeg elsker ikke, jeg elsker ikke, jeg elsker deg ikke lenger
 (Han:) Hvorfor er du utro mot meg, hvorfor er du utro mot meg,

hvorfor er du utro mot meg?

(Hun:) Jeg ville ikke, jeg ville ikke, men slik er det

(Begge:) Farvel, farvel, vi møtes sikkert igjen⁴⁴

Når det gjelder dyrejoik, er bjørnen spesielt bemerkelsesverdig, fordi den ofte joikes med et kallenavn, for eksempel «bestefar». Bjørnen er uten tvil et potensielt farlig og skremmende dyr. På 1950-tallet ble etnomusikologen Wolfgang von Laade overrasket over at flere samer var redde for å utføre bjørnens joik.⁴⁵ Bruk av kallenavn eller utenlandske navn på bjørnen har blitt tolket av forskere som en måte å joike dyret på uten å bli forstått av det eller vekke dets oppmerksomhet.⁴⁶

Ifølge samtidens joikere er ikke bjørnens joik spesielt skremmende eller farlig. Wimme Saari, en samisk joiker kjent for sin blanding av joik og elektronisk musikk, presenterte en gang opplevelsen sin slik under en konsert: «Når jeg joiker bjørnen, så dukker den opp. Den er hvor jeg er. Den kommer veldig nær, med stort hode, og slik. Men den er ikke skummel, det er en åndelig joik.»⁴⁷ Forestillingen hans bruker likevel det samiske ordet *áddjá* («bestefar» eller «gammel mann») og det skandinaviske *bjørn*, etter en eldgammel tradisjon med respekt for, forsiktighet og tabuer med dyret, lenge observert av etnologer i hele det sirkumpolare nord.⁴⁸

Derfor, selv om de bare inneholder litt tekst eller bare et enkelt ord, kan *dajabus* være rike på økologiske, historiske og filosofiske undertoner med hensyn til dyreliv. Joikemelodiene illustrerer i seg selv hvordan noen samer har blitt mestere i kunsten å fremkalle mennesker eller dyr, deres karakter, humør og oppførsel, med minimalistiske ressurser. To toner kan være nok for å forestille noen, ett ord kan være nok for å uttrykke respekt for et dyr, og en enkelt stavelse kan uttrykke kjærlighet til, trass mot eller moro med noen. Slik minimalisme ble understreket av den

samiske joikeren Inga Juuso, som i 2008 kontrasterte samisk samtidsmusikk (inkludert rock og rap) med de strenge reglene for de tradisjonelle joikene, der man må kan «si mye» med bare «noen få nøkkelord».⁴⁹

Indeks

Joiken til bjørnen blir nevnt av antropologen Yves Delaporte i en anekdote fra Kautokeino-området på 1970-tallet. To samer hadde en voldsom krangel. En av dem ble rasende og begynte å joike bjørnen, som om dyrets melodi var det mest hensiktsmessige middelet for å uttrykke hans sinne. Til denne joiken begynte han å improvisere nye ord rettet mot motstanderen.⁵⁰ I dette tilfellet ser *dajabus* ut til å produsere en dobbel effekt: (1) joikeren etterligner bjørnens sinne, og (2) lytternes oppmerksomhet vendes bort fra en omfattende beskrivelse av dyret og mot den nåværende situasjonen. *Dajabus* her spiller en «indeksisk» rolle, ved å peke på *en* mulig betydning ved joiken, nemlig sinne. Et annet eksempel kommer fra den samiske joikeren og forskeren Krister Stoor.⁵¹ Han analyserte *dajabus* til fjellreven, oversatt til svensk av Harald Gundström og Sune Smedeby: «*Voj voj* den tjuven fjällräven, som stjal, stjal kalvar, kalvar, kalvar *vov vov vov vov vov valla* [...] det vita vilddjuret som stjal små, små kalvar och till på köpet skaller *vov vov vov vov vov, a valla.*»⁵²

Krister Stoor lurte på om fjellreven virkelig kunne jakte på en reinsdyrkalv. På midten av 1990-tallet fikk han muligheten til å møte forskere som jobbet med et prosjekt om dette dyret. De var helt sikre på at det var for lite til å gjøre det. Det ser ut til at de tok feil: Krister Stoor gikk videre og intervjuet eldre personer som faktisk hadde vært vitne til en slik oppførsel. Mens melodien er ment å fremkalle hele dyret, leder *dajabus* lytternes

oppmerksomhet mot en av dets mange dimensjoner, nemlig en økologisk oppførsel som ellers kunne vært glemt.

I joiker som fremkaller mennesker, har *dajahus* ofte en lignende funksjon, nemlig å sette en spesiell egenskap ved en person i forgrunnen. Et eksempel er joiken til en som heter Hái'ke, fra den umesamiske delen av Sverige. Den ble transkribert med en tekst som ble opprettet etter hans død: «Hái'ke som hade gömt alla sina ägodelar i jorden för sin ättling så att ättlingen inte fick någon nytta av denna hans egendom *a val a val*.»⁵³ Som i fjellrevens tilfelle forteller *dajahus* om et øyeblikk av personens liv som ellers kunne ha blitt glemt.

Mer generelt er *dajahus* ofte farget av det personlige forholdet mellom joikeren og den fremkalte personen. En som heter Niilas, joiker for eksempel sin kjære og velger naturlig nok å fremheve alt som gjør henne elskelig: «Veldig søt og veldig vakker og veldig dyktig, høy og nydelig, hun er den vakreste jenta i sognet.»⁵⁴ Etnomusikologen Ola Graff skriver at en joik fremført under et lykkelig bryllup fargelegger både melodien og *dajahus* med glede, mens å joike en død slektning farger dem med sorg.⁵⁵

Et lignende tilfelle finnes i min egen joik. Jeg mottok den av Ingor Ántte Áilu Gaup under et joikekurs i Oslo.⁵⁶ Selve melodien ble laget av alle kursets deltakere, ledet av nettopp Ingor Ántte Áilu Gaup. Han inviterte dem til å finne melodiske bevegelser som best fremkalte min personlighet. Da melodien hadde tatt form, foreslo han å «sette ord» på det og laget *dajahus*: «Han går på høye fjell, han vandrer, han går» (*Deid alla váriid vázzi, vánddardá, vázza*).

Ordenes betydning stammer fra vårt første møte på det sveitsiske joikekurset nevnt ovenfor (2017). Jeg hadde valgt å gå til kurset til fots, ved å vandre i Alpene i noen dager. Ingor Ántte Áilu Gaup hadde dermed spesifisert joiken, som opprinnelig var ment å fremkalle hele min personlighet, ved å understreke

et spesielt øyeblikk i livet mitt som kanskje var hans mest bemerkelsesverdige minne om meg på den tiden.

Ifølge Yves Delaporte og Marie Roué er dette en typisk personlig variasjon i *dajabus*: «Sangeren legger ofte til [...] personlige kommentarer angående forholdet han har til personen som syn- ges, eller stammer fra assosiasjoner av ideer fremkalt av sangens tema.» De eksemplifiserer dette med en joiker som heter Ánte. Han fremfører melodien til kusinen Márit med følgende *dajabus*: «Ja, dette er Marit, min vakre kusine.»⁵⁷

Selv om noen joikere mener at en joik skal være positiv,⁵⁸ kan man også tilegne seg en joik ved å bruke *dajabus* med negativt eller ironiserende innhold.⁵⁹ I 1999 påpekte den samiske reindriftsutøveren Johan Högman at en joik også kan fungere som en slags karikatur. Den fremhever ikke bare positive egenskaper, men også dårlige. Han uttrykker dette gjennom en metafor: «Joik er som pelsen vendt ut. Først er det bare den fine, glatte pelsen som er synlig på overflaten. Men [...] det er ingen pels i det hele tatt på den andre siden.»⁶⁰ I begge tilfeller, enten joiken er positiv eller negativ, ser det ut til at *dajabus* «definerer et fokus for bevisstheta, men gir mulighet for videre assosiasjoner rundt motivet».⁶¹

Å sette joik på ord

I sum kan *dajabusat* være lange, strofiske dikt, selv om disse pleier å være sjeldne. De kan bestå av stavelser med delvis språklig betydning eller imitasjon; de kan beskrive det indre livet til dyr eller påvirke joikerens perspektiv; de kan bidra til betydningen av en melodi eller fremheve en spesiell dimensjon av det som joikes. Selv om denne listen neppe er uttømmende, viser den hvordan joikernes kreative frihet dekker et bredt spekter, fra onomatopoetika og ikke-språklige lyder til historisk litteratur.

Kanskje er denne mangfoldigheten og improvisasjonsfriheten i *dajabus* delvis knyttet til melodiens relative autonomi overfor ordene: En joiker står alltid fritt til å bruke rene stavelser i stedet for artikulerede tekster, da melodien selv anses som essensen av joiken.⁶² Nils Jernsletten antyder at det samiske begrepet *luohti* (joik) innebærer at melodien er «det primære» ved joiken.⁶³ I det sørsamiske området finnes det faktisk et spesielt verb for å joike med ord (*cåbmot*), noe som antyder at det er valgfritt med tekst.⁶⁴ Men, bemerker han, *dajabus* er ikke helt dominert av melodien: *Dajabus* har en viss autonomi og egen kraft.⁶⁵ Joikemelodier og ord fremstår dermed som to autonome elementer som kan inngå i ulike former for dialoger.

I dag utføres mange joiker i nordsamiske områder med stavelser som noen ganger veksler med noen få nøkkelord eller korte setninger. Derimot fremstår den såkalte «episk joik»-tradisjonen, som bruker lange, strofiske tekster, som et unntak. Utenfor denne «tradisjonelle» joikepraksisen, som disse eksemplene hører til, finnes det minst to sfærer der bruken av ord har hatt en spesielt stor utvikling de siste femti til hundre årene.

Den første er samisk samtidsmusikk, en kunstnerisk bevegelse der joikemelodier kombineres med andre musikkstiler og fremføres på scenen med instrumentelt akkompagnement. På dette feltet har inkluderingen av tekster åpnet utallige muligheter for politiske uttrykk, med vekt på spørsmål som kolonisering, miljøkriser eller tilknytning til steder.⁶⁶

Den andre sfæren er den jeg nettopp har vært opptatt med her, nemlig skriftlig diskurs om joik. Dette er selvfølgelig ikke en ny ting: De første kjente skriftlige kildene som nevner ordet «joik» – beretninger fra misjonærer og prester –, dateres tilbake til det syttende århundre.⁶⁷ Ordet ble brukt sammen med det skandinaviske uttrykket *å rune*, som også refererte til den sjamanistiske trommekunsten.⁶⁸ En enda eldre kilde, som er skrevet

av Adam av Bremen, og som stammer fra det ellefte århundre, ser ut til å referere til noe som ligner joik med det latinske ordet *murmure*.⁶⁹ Likevel har utviklingen av etnomusikologi og samisk urfolksvitenskap resultert i mye større oppmerksomhet rundt joik fra forfattere som søker å fange praksisen gjennom ord.

For noen av dem, inkludert Johan Turi,⁷⁰ er joik en måte å huske folk på. Joik har også blitt beskrevet som et musikalsk system som følger visse komposisjonsregler,⁷¹ som en metode for musikalsk maling som imiterer mennesker, dyr og steder,⁷² som en form for etno-politisk uttrykk,⁷³ eller til og med en terapeutisk praksis⁷⁴ eller en rest fra sjamanismen,⁷⁵ i tillegg til tidligere beskrivelser fra utenlandske reisende som en dårlig eller demonisk tradisjon.⁷⁶ En dialog mellom joik og ord, melodier og diskurs har altså pågått lenge utenfor *dajahus*, i academia og skriftlige medier.

Grunnen til at joik muliggjør utallige og motstridende tolkninger, kan godt ha noe å gjøre med dens relative autonomi overfor teksten. Bruken av ord er ikke nødvendig i joiketradisjonen, og det ser ut til at den melodiske dimensjonen i joik følger prosesser som er forskjellige fra dem som vedtas av vanlig språk. Joikemelodier fokuserer vanligvis på ett tema, for eksempel en person, og den skal fremkalle denne personens essens. I motsetning til bruken av ord i en tekst er joikemelodier aldri satt sammen til store, kompositoriske enheter: Med joik kan kun én ting joikes om gangen. Repetisjon er en av joikens nøkkelressurser og lar joikere engasjere seg stadig dypere i dens tema.

Likevel gjør ord og tekst det mulig å etablere kreative dialoger som utvider, presiserer, bidrar til eller uttrykker joikeopplevelsen, enten i *dajahus* eller i diskursive beskrivelser av joik. Tekster om joik og tekster i joik ligner hverandre med hensyn til dette. Man pleier å si at joikere «setter ord på» en melodi når de lager *dajahus*, akkurat som man sier at de «setter» (*bidjat* på nordsamisk)

en joik på noen. Å skrive om joik er en måte å sette ord på joik eller å sette joik på ord på – ikke nødvendigvis én joik, men joiketradisjonen selv.

Med ord kan man altså fortelle historien til joiketradisjonen, utforske hvordan det er å være en joiker, eller fange lesernes oppmerksomhet ved å fremheve en av joikens mange dimensjoner. Akkurat som i *dajabus* kan en slik bruk av ord strekke seg fra aforistiske setninger – for eksempel «man joiker aldri 'om' noe» – til omfattende, etnomusikologiske beskrivelser. I sum berikes joik av tekst på mange måter, selv om joikens essens ligger i melodien og ikke kan formidles helt med ord.

Noter

- 1 Graff, Ola. *Joik som musikalsk språk: Litt om nordsamisk joik ut fra Per Hætta som tradisjonsformidler*. Masteroppgave. (Oslo: Universitetet i Oslo, 1985).
- 2 Turi, Johan. *Muitalus Sámiid Birra – En Bog Om Lappernes Liv*. (Copenhagen: Græbes Bogtrykkeri, 1910), 91.
- 3 Gaup, Ailo. *Sjamansonen*. (Oslo: Tre bjørner forlag, 2005), 320.
- 4 Læstadius, Petrus. *Journal Af Petrus Læstadius För Första Året Av Hans Tjänstgöring, Såsom Missionaire i Lappmarken*. (Stockholm: Nordiska Museet, 1928), 108.
- 5 Jones-Bamman, Richard Wirren. *As Long as We Continue to Joik, We'll Remember Who We Are. Negotiating Identity and the Performance of Culture: The Saami Joik*. Phd-avhandling. (Washington: University of Washington, 1993), 107.
- 6 Hanssen, Ingrid. A Song of Identity: Yoik as Example of the Importance of Symbolic Cultural Expression in Intercultural Communication/Health Care. *Journal of Intercultural Communication*, Årg. 27, 2011.
- 7 Jones-Bamman, *As Long as We Continue to Joik, We'll Remember Who We Are*, 1993.
- 8 Jones-Bamman, *As Long as We Continue to Joik, We'll*

- Remember Who We Are*, 1993, 124.
- 9 Schefferus, Johannes. *The History of Lapland*. (Oxford: George West and Amos Curtein, 1674), 112–113.
 - 10 Zorgdrager, Nellejet. *Olof Sirmas joiketekster. Resepsjons- og oversettelsehistorien til to gamle samiske sanger*. (Bergen: Fagbokforlaget – Norsk Folkemuseum, 2018).
 - 11 Fellman, Jacob. *Anteckningar under Min Vistelse i Lappmarken*. (Helsingfors: Finska Litteratursällskapets Tryckeri, 1903), 239–247.
 - 12 Gaski, Harald. Song, Poetry and Images in Writing: Sami Literature. *Nordlit*, Årg. 27, 2011, 34.
 - 13 Gaski, Harald. The Secretive Text: Yoik Lyrics as Literature and Tradition. *Nordlit*, Årg. 5, 1999, 14.
 - 14 Graff, Ola. *Joikeforbudet i Kautokeino*. (Karasjok: Davvi Girji, 2016), 26.
 - 15 Acerbi, Giuseppe. *Viaggio al Capo-Nord Fatto l'Anno 1799 Dal Sig. Cavaliere Giuseppe Acerbi*. (Milano: Presso l'Editore Lorenzo Sonzogno, 1832 [1802]), 162–163.
 - 16 Tromholt, Sophus. *Under Nordlysets Straaler: Skildringer fra Lappernes Land*. (Kautokeino: Nord Samisk Institutt, 2007 [1885]), 184.
 - 17 Gaski, *The Secretive Text*, 1999, 3–4.
 - 18 Arnberg, Matts, Israel Ruong, og Håkan Unsgaard. *Joik: En Presentasjon av Samisk Folkemusik*. (Stockholm: Sveriges Radio, 1997), 125.
 - 19 Intervju med Øystein Nilsen, 27. mai 2017, Nesseby.
 - 20 Somby, Ánde. Joik and the Theory of Knowledge. *The Pagan File*, 2007. <http://alkman1.blogspot.com/2007/07/joik-and-theory-of-knowledge.html>.
 - 21 Intervju med Øystein Nilsen, 2017.
 - 22 Lüderwaldt, Andreas. Sámi [Saami] Music. I: Sadie, Stanley (red.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: MacMillan, bind 22, 2001), 200; Edström, Karl-Olof. *Den Samiska Musikkulturen: En Källkritisk Översikt*. (Göteborg: Göteborgs Universitet, 1978).
 - 23 Saastamoinen, Ilpo. *Son vuáinn – She sees. Skolt Sámi leu'dd from Kola Peninsula*. (Helsinki: Global Music Center, 2007).
 - 24 Fellman, *Anteckningar under Min Vistelse i Lappmarken*, 1903, 194.

- 25 Lüderwaldt, Andreas. Sámi [Saami] Music, 2001, 207.
- 26 Szomjas-Schiffert, György. *Lapp Sámánok Énekes Hagyománya. Singing Tradition of Lapp Shamans*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996), 75.
- 27 Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. (Paris: Gallimard, 1990 [1781]).
- 28 Intervju med Terje Tretnes, 18. januar 2017, Karasjok.
- 29 Gaski, The Secretive Text, 1999; Jernsletten, Nils. Om Joik og Kommunikasjon. I: Nesheim, Asbjørn, Susanna Hals og Norsk folkemuseum (red.). *Kultur på karrig jord. Festskrift til Asbjørn Nesheim*. (Oslo: Norsk folkemuseum, 1978), 116; Tamás, Ildikó. Few Words Are Sung in It – Questions of Methodology in Studying Sami Yoik Texts. I: Andersson, Kajsa (red.) *L'Image du Sápmi*. (Örebro: Humanistica Oerebroensia, bind 3, 2013), 62–87.
- 30 Graff, Ola. *Om kjeresten min vil jeg joike. Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon*. (Karasjok: Davvi Girji, 2004), 160.
- 31 Intervju med Terje Tretnes, 2017.
- 32 Joiekurs med Ingor Ántte Áilu Gaup, 14.–17. juli 2017, Feldis (Sveits).
- 33 Lüderwaldt, Andreas. *Joiken aus Norwegen: Studien zur Charakteristik und Gesellschaftlichen Bedeutung des Lappischen Gesanges*. (Bremen: Übersee-Museum Bremen, 1976), 137.
- 34 Rydving, Håkan. *Mélodies et mémoire. Formes et fonctions des chants samis*. I: Andersson, Kajsa (red.) *L'Image du Sápmi*. (Örebro: Humanistica Oerebroensia, bind 1, 2009), 324.
- 35 Szomjas-Schiffert, *Lapp Sámánok Énekes Hagyománya*, 1996, 75.
- 36 Jernsletten, Om joik og kommunikasjon, 1978.
- 37 Tamás, Few Words Are Sung in It, 2013, 69–71.
- 38 Tamás, Few Words Are Sung in It, 2013, 80.
- 39 Intervju med Ánde Somby, 12. januar 2015, Tromsø.
- 40 Viveiros de Castro, Eduardo. *Cannibal Metaphysics. For a Post-Structural Anthropology*. (Minneapolis: Univocal, 2014).
- 41 Intervju med Ánde Somby, 2015.
- 42 Lüderwaldt, *Joiken aus Norwegen*, 1976, 141.
- 43 Gaski, The Secretive Text, 1999, 21–22.
- 44 Rydving, *Mélodies et mémoire*, 2009, 323.

- 45 Domokos, Johanna. Yoik for Thousands of Years. I: Amft, Andrea og Mikael Svonni (red.). *Sápmi YrK – Livet i Samernas Bosättningsområde För Ett Tusen År Sedan*. (Umeå: Umeå Universitet, 2006), 68.
- 46 Gaski, Harald. Bjørnen forstår ikke metaforer: Om samiske navn på Dermed er vi tilbake til framføringsforma. Viser vert framført med dominerande vekt på teksten «Villmarksgubben». *Ottar*, Årg. 156, 1985; Mériot, Christian. *Les Lapons*. (Paris: Presses universitaires de France, 1985), 81.
- 47 NRK. *Juoigalasat – Joikekonserter*. 14. mars 2013. *Joikekonsert i Nesseby*, 2013. <https://tv.nrk.no/serie/juoigalasat-joikekonserter>.
- 48 Frazer, James George. *The Golden Bough. Taboo and the Perils of the Soul*. (London: MacMillan, 1913).
- 49 Glette, Jan-Olav. Inga Juuso: Musikalske Naturportretter. *Norsk Musikkinformasjon*, 2008. <http://mic.no/nmi.nsf/349226c2d6714290c1257683004c66bc/cd56f521a553fddbc12574d0002e433d?OpenDocument>.
- 50 Delaporte, Yves, og Marie Roué. *Chants lapons*. (Paris: Peeters, 1989), 113.
- 51 Stoor, Krister. *Snowy Owl Talks: Traditional Knowledge from Northern Sweden by Krister Stoor*, 2014. https://youtu.be/zkqT-KyMG_w.
- 52 Grundström, Harald, og Sune Smedeby. *Lapska Sånger: Texter Och Melodier Från Svenska Lappland*. (Uppsala: Lundequistska, 1963), 20.
- 53 Grundström og Smedeby, *Lapska Sånger*, 1963, 27.
- 54 Rydving, *Mélodies et mémoire*, 2009, 323.
- 55 Graff, *Om kjeresten min vil jeg joike*, 2004, 167.
- 56 Joikekurs med Ingor Ántte Áilu Gaup, 23.–25. februar 2018, Oslo.
- 57 Delaporte og Roué, *Chants lapons*, 1989, 9.
- 58 Gaup, Ánte Mihkkal. Olbmo Musihkalaš Gákti – Luohtebidjama Birra. *Café Boddu*, Årg. 2, 1995, 81.
- 59 Delaporte og Roué, *Chants lapons*, 1989, 9–10.
- 60 Tamás, Few Words Are Sung in It, 2013, 73–74.
- 61 Graff, *Om kjeresten min vil jeg joike*, 2004, 158.
- 62 Rydving, *Mélodies et mémoire*, 2009, 325.
- 63 Jernsletten, Om joik og kommunikasjon, 1978, 119.
- 64 Jernsletten, Om joik og kommunikasjon, 1978, 114.

- 65 Jernsletten, Om joik og kommunikasjon, 1978, 119.
- 66 Hilder, Thomas. *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe*. (Lanham: Rowman & Littlefield, 2013); Jones-Bamman, *As Long as We Continue to Joik, We'll Remember Who We Are*, 1993.
- 67 Edström, Karl-Olof. From Joik to Rock & Joik: Some Remarks on the Process of Change and of the Socially Constructed Meaning of Sami Music. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Årg. 44 (1), 2003, 270.
- 68 Graff, Ola. *Joik og runeboomme. Hvilken betydning hadde joikinga i de før-kristne seremoniene?* (Tromsø: Universitetet i Tromsø, 1996).
- 69 Bremen, Adam von. *Scriptores Rerum Germanicum in Usus Scholarum Ex Monumentis Germaniae Historicis Recusi*. (Hannoverae: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1876), 179.
- 70 Turi, *Muitalus Sámiid Birra*, 1910.
- 71 Graff, *Om Kjæresten Min Vil Jeg Joike*, 2004; Lüderwaldt, *Joiken aus Norwegen*, 1976.
- 72 Gaup, Olbmo Musihkalaš Gákti, 1995; Tirén, Karl. *Die Lapplische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos-Melodien Bei Den Schwedischen Lappen*. (Stockholm: Hugo Geber, 1942).
- 73 Hilder, *Sámi Musikal Performance*, 2013; Jones-Bamman, *As Long as We Continue to Joik, We'll Remember Who We Are*, 1993.
- 74 Hanssen, A Song of Identity, 2011; Hämäläinen, Soile, Frauke Musial, Anita Salamonsen, Ola Graff, og Torjer A. Olsen. Sami Yoik, Sami History, Sami Health: A Narrative Review. *International Journal of Circumpolar Health*, Årg. 77 (1), 2018, 1454784.
- 75 Szomjas-Schiffert, *Lapp Sámanok Énekes Hagymánya*, 1996.
- 76 Graff, *Joikeforbudet i Kautokeino*, 2016.

Litteratur

- Acerbi, Giuseppe. *Viaggio al Capo-Nord Fatto l'Anno 1799 Dal Sig. Cavaliere Giuseppe Acerbi*. Milano: Presso l'Editore Lorenzo Sonzogno, 1832 [1802].
- Arnberg, Matts, Israel Ruong, og Håkan Unsgaard. *Joik: En Presentasjon av Samisk Folkemusik*. Stockholm: Sveriges Radio, 1997.

- Bremen, Adam von. *Scriptores Rerum Germanicum in Usum Scholarum Ex Monumentis Germaniae Historicis Recusi*. Hannoverae: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1876.
- Delaporte, Yves, og Marie Roué. *Chants lapons*. Paris: Peeters, 1989.
- Domokos, Johanna. Yoik for Thousands of Years. I: Amft, Andrea og Mikael Svonni (red.). *Sápmi YIK – Livet i Samernas Bosättningsområde För Ett Tusen År Sedan*. Umeå: Umeå Universitet, 2006, s. 61–74.
- Edström, Karl-Olof. *Den Samiska Musikkulturen: En Källkritisk Översikt*. Göteborg: Göteborgs Universitet, 1978.
- . From Joik to Rock & Joik: Some Remarks on the Process of Change and of the Socially Constructed Meaning of Sami Music. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Årg. 44 (1), 2003, s. 269–289.
- Fellman, Jacob. *Anteckningar under Min Vistelse i Lappmarken*. Helsingfors: Finska Litteratursällskapet Tryckeri, 1903.
- Frazer, James George. *The Golden Bough. Taboo and the Perils of the Soul*. London: MacMillan, 1913.
- Gaski, Harald. Bjørnen forstår ikke metaforer: Om samiske navn på «Villmarksgubben». *Ottar*, Årg. 156, 1985, s. 20–23.
- . The Secretive Text: Yoik Lyrics as Literature and Tradition. *Nordlit*, Årg. 5, 1999, s. 3–27.
- . Song, Poetry and Images in Writing: Sami Literature. *Nordlit*, Årg. 27, 2011, s. 33–54.
- Gaup, Ailo. *Sjamansonen*. Oslo: Tre bjørner forlag, 2005.
- Gaup, Ánte Mihkkal. Olbmo Musihkalaš Gákti – Luohtebidjama Birra. *Cafe Boddu*, Årg. 2, 1995, s. 73–92.
- Glette, Jan-Olav. Inga Juuso: Musikalske naturportretter. *Norsk Musikkinformasjon*, 2008. <http://mic.no/nmi.nsf/f/349226e2d6714290c1257683004c66bc/cd56f521a553fddbc-12574d0002e433d?OpenDocument>.
- Graff, Ola. (1985). *Joik som musikalsk språk: Litt om nordsamisk joik ut fra Per Hætta som tradisjonsformidler*. Masteroppgave. Oslo: Universitetet i Oslo.
- . *Joik og runeomme. Hvilken betydning hadde joikinga i de før-kristne seremoniene?* Tromsø: Universitetet i Tromsø, 1996.
- . *Om kjeresten min vil jeg joike. Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon*. Karasjok: Davvi Girji, 2004.
- . *Joikeforbudet i Kautokeino*. Karasjok: Davvi Girji, 2016.

- Grundström, Harald, og Sune Smedeby. *Lapska Sånger: Texter Och Melodier Från Svenska Lappland*. Uppsala: Lundequistska, 1963.
- Hämäläinen, Soile, Frauke Musial, Anita Salamonsen, Ola Graff, og Torjer A. Olsen. Sami Yoik, Sami History, Sami Health: A Narrative Review. *International Journal of Circumpolar Health*, Årg. 77 (1), 2018, 1454784.
- Hanssen, Ingrid. A Song of Identity: Yoik as Example of the Importance of Symbolic Cultural Expression in Intercultural Communication/Health Care. *Journal of Intercultural Communication*, Årg. 27, 2011.
- Hilder, Thomas. *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2013.
- Jernsletten, Nils. Om joik og kommunikasjon. I: Nesheim, Asbjørn, Susanna Hals og Norsk folkemuseum (red.). *Kultur på karrig jord. Festskrift til Asbjørn Nesheim*. Oslo: Norsk folkemuseum, 1978, s. 109–122.
- Jones-Bamman, Richard Wirren. *As Long as We Continue to Joik, We'll Remember Who We Are. Negotiating Identity and the Performance of Culture: The Saami Joik*. Phd-avhandling. Washington: University of Washington, 1993.
- Læstadius, Petrus. *Journal Af Petrus Læstadius För Första Året Av Hans Tjänstgöring, Såsom Missionaire i Lappmarken*. Stockholm: Nordiska Museet, 1928.
- Lüderwaldt, Andreas. *Joiken aus Norwegen: Studien zur Charakteristik und Gesellschaftlichen Bedeutung des Lappischen Gesanges*. Bremen: Übersee-Museum Bremen, 1976.
- — —. Sámi [Saami] Music. I: Sadie, Stanley (red.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, bind 22, 2001, s. 206–208.
- Mériot, Christian. *Les Lapons*. Paris: Presses universitaires de France, 1985.
- NRK. *Juoigalasat – Joikekonserter. 14 Mars 2013. Joikekonsert i Nesseby*, 2013. <https://tv.nrk.no/serie/juoigalasat-joikekonserter>.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Gallimard, 1990 [1781].
- Rydving, Håkan. Mélodies et mémoire. Formes et fonctions des chants samis. I: Andersson, Kajsa (red.) *L'Image du Sápmi*. Örebro: Humanistica Oerebroensia, bind 1, 2009, s. 320–329.
- Saastamoinen, Ilpo. *Son vuáinn – She sees. Skolt Sámi leu'dd from Kola*

- Peninsula*. Helsinki: Global Music Center, 2007.
- Schefferus, Johannes. *The History of Lapland*. Oxford: George West and Amos Curtein, 1674.
- Stoor, Krister. *Snowy Owl Talks: Traditional Knowledge from Northern Sweden by Krister Stoor*, 2014. https://youtu.be/zkqT-KyMG_w.
- Somby, Ánde. Joik and the Theory of Knowledge. *The Pagan File*, 2007. <http://alkmani.blogspot.com/2007/07/joik-and-theory-of-knowledge.html>.
- Szomjas-Schiffert, György. *Lapp Sámánok Énekes Hagymánya. Singing Tradition of Lapp Shamans*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996.
- Tamás, Ildikó. Few Words Are Sung in It – Questions of Methodology in Studying Sami Yoik Texts. I: Andersson, Kajsa (red.) *L'Image du Sápmi*. Örebro: Humanistica Oerebroensia, bind 3, 2013, s. 62–87.
- Tirén, Karl. *Die Lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos-Melodien Bei Den Schwedischen Lappen*. Stockholm: Hugo Geber, 1942.
- Tromholt, Sophus. *Under Nordlysets Straaler: Skildringer fra Lappernes Land*. Kautokeino: Nord Samisk Institutt, 2007 [1885].
- Turi, Johan. *Muitalus Sámiid Birra – En Bog Om Lappernes Liv*. Copenhagen: Græbes Bogtrykkeri, 1910.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Cannibal Metaphysics. For a Post-Structural Anthropology*. Minneapolis: Univocal, 2014.
- Zorgdrager, Nellejet. *Olof Sirmas joiketekster. Resepsjons- og oversettelseshistorien til to gamle samiske sanger*. Bergen: Fagbokforlaget – Norsk Folkemuseum, 2018.

Intervjuer og joikekurs

- Intervju med Ánde Somby, 12. januar 2015, Tromsø.
- Intervju med Terje Tretnes, 18. januar 2017, Karasjok.
- Intervju med Øystein Nilsen, 27. mai 2017, Nesseby.
- Joikekurs med Ingor Ántte Áilu Gaup, 14.–17. juli 2017, Feldis (Sveits).
- Joikekurs med Ingor Ántte Áilu Gaup, 23.–25. februar 2018, Oslo.

Salmedigtning, salmesang, salmeanalyse

Eller: Hvori består det særlige og hymnologisk nybrydende ved Svein Ellingsens salmeproduktion?

Erik Skyum-Nielsen

Hvilke ord skaber en nutidig salme? spurgte Svein Ellingsen engang på en konference. Og svarede: »Jeg tror ikke, det er de store og prangende ord, og heller ikke de iøjnefaldende moderne ord. Det er snarere de ord, som har færdes gennem en stor stilhed«¹. Udtrykket var ikke Ellingsens eget, men et, som han havde set brugt i forbindelse med Tomas Tranströmers digtning. Imidlertid dækker det meget godt hans egen erfaring som salmedigter. Specielt for Svein Ellingsen var nemlig den lange tid, der gik mellem tekstens idémæssige undfangelse og dens færdigskrivning. I enkelte tilfælde hele årtier. »I denne tiden arbejdet han seg, bevisst og ubevisst, ned mot enkelhet i språk og bildebruk,« fortæller hans ven og salmedigterkollega Eyvind Skeie mig i en e-mail. Og fortsætter: »Hans stadige poeng var også gudshenvendelsen i salmen, dens »påstander« kom fra et

menneske og var rettet mod Gud. I den grad salmen »forkynte« var det en sekundær effekt. Hans utsagn om livet er dermed sjelden rettet mod et medmenneske, men ordene er personlige henvendelser til Gud, eller Kristus. Det gir denne spenningen mellom hverdag og høytid, enkelhet og hymnisk løft.«²

Som alle kan merke, nærmer vi os med denne karakteristik allerede de spesifikke kvaliteter ved Ellingsens produksjon, samtidig med at vi er langt inne i diskussionen af, hvad en salme er, og hvordan en moderne salme bør lyde. Lad mig derfor straks presentere mit eget forsøg på en almen definition, udarbejdet til en dansk lærebog i hymnologi (2014):

»Ved en salme forstås et stykke kollektiv religiøs brugsdigtning på folkesproget egnet til unison afsyngelse ved gudstjenester og kirkelige handlinger. Formmæssigt kræver dette en metrisk, som regel rimet tekst med dertil hørende egnet melodi. Indholdsmæssigt og retorisk indebærer det, at salmen giver udtryk for menneskets forhold til Gud og henvender sig til Gud på en måde, som den enkelte kirkegænger kan gå ind for og dele med andre. Tilsammen implicerer disse almene genrerammer, at man ved en salme kort kan forstå en bøn, lovprisning, taksigelse, fortælling eller prædiken på smukke, fyndige, sangbare vers.«³

Dertil kommer så, at ordene på en gyldig og inklusiv måde skal sættes i musik. Uden en samklang mellem ordenes poetiske forløb og tonernes harmoniske følge falder jo selv de smukkeste, varmeste og teologisk mest velovervejede ord på gulvet. Endvidere skal salmesangen kunne indgå i helhedsforløbet under den enkelte gudstjeneste eller kirkelige handling: Der findes salmer, som egner sig bedst til indledning eller afslutning. Der findes salmer, som lægger særlig godt op til nadveren. Og mange salmer spiller eminent sammen med bestemte evangelietekster, ja, er ofte skrevet direkte i forlængelse af disse. Det er med andre ord ikke nok at sige, at vi ved en salme skal forstå den sunge prædiken

eller en tekst med kristent indhold på sangbare vers. Og når Ellingsen tilsluttede sig en generel definition af salmen som »et kristelig dikt som kan synges og som menigheten anerkjenner som et uttrykk for den felles kristelige tro«, var det formentlig mest for at holde hele diskussionen åben og samtidig undgå at pålægge sig selv en for snæver genremæssig norm.⁴

Man kan generelt stille det sådan op, at salmen har fire dimensioner, som, når alt fungerer, virker sammen i en funksjonell helhet:

Den poetiske: ordenes kunst og dermed den enkelte salmes *skønhed*. Den teologiske: tekstens evne til at uttrykke kristendom, rumme *tro*. Den folkelige: digtets hele potentiale som menighedens holdbare svar på *forkyndelsen*. Og den musikalske dimension: sammensmeltningen af ord, toner og rytme til *krop*.⁵

Svein Ellingsens salmer, i hvert fald de bedste og mest slidstærke af dem, har en sådan funksjonell enhed, tilveiebragt ved uttrykkets nyenkle minimalisme, trosytringens kristelige renfærdighet, åbenheden i hans inklusive, fællesskabsrettede tilgang og samspillet med især norske komponisters jordnære tonesprog. Det er fuldkommen dækkende, hvad Tom Egil Hverven skriver i sin bog *Å lese etter troen* (2022), at »Ellingsens salmer og dikt er særpreget ved at de forener et enkelt, dagligdags språk med dyp kjennskap til den kristne tradisjonens formulering av håp og glede, kombinert med en særlig årvåkenhet for en moderne erfaring av smerte, angst og fremmedgjøring.«⁶

Ellingsens salmepoetik

I den »Epilog«, hvormed Svein Ellingsen efter tekstudvalget *En bønn er gjemt i hjerteslagets rytme. Salmer gjennom femti år* (2009) reflekterer over dels salmedigtning i almindelighet, dels sin egen

i særdeleshed, defineres salmen som »det himmelvendte svar på det himmelsendte budskap«, og om salmens funktion og opgave hedder det samme sted, at den helst skal »låne ord til den kristne menigheds svar på evangeliets budskap«. Salmesprog og bibelsprog måtte således for ham meget gerne flyde sammen i en udvidet form for intertekstualitet, hvad der imidlertid ikke betød, at han tilsluttede sig den ortodokst lutherske eller, som det kaldes, 'biblicistiske' holdning, ifølge hvilken Skriften tydeligt bør afspejles eller tilmed direkte citeres i salmen. Den gode salme måtte naturligvis hellere end gerne betjene sig af bibelske ord og begreber, men i forhold til et overordnet krav om bibelnærhed eller tilmed bibelbundethed ønskede han at forholde sig så frit og fleksibelt som muligt.

For ham var det tilstrækkeligt med dels en almen tematisk og retorisk norm, dels et generelt brugsliterært krav, som koblede salmegenren direkte til tekstens og melodiens anvendelse i gudstjenesten. Derfor talte Ellingsen om salmer som »sangbare, bibelsk inspirerede digte« og kaldte – idet han faktisk citerede præsten, som i sin tid konfirmerede ham! – salmebogen for »den erfarede bibel«, ⁷ hvilket implicerer en overordnet idé om forankring i traditionen: En salme skal helst have 'salmetone' og i en eller anden forstand være et »barn av huset«. ⁸ Han vedkendte sig altså sin oprindelse og var kun stolt af at digte videre på, hvad andre af kirkens salmedigtere havde skrevet. Det, at salmen helst skulle låne ord til den kristne menighed, »når den forsamlet i Guds hus, bekjenner, lover og takker ham«, var da også netop et loyalt citat fra salmedigteren og salmebogsredaktøren Magnus Brostrup Landstad (1802–1880).

For sit eget vedkommende tilstræber Svein Ellingsen som salmedigter 'enkelhed' og 'hjertelighed', ligesom han lægger vægt på salmen som udtryk for livsfølelsen og svar på de store livsspørgsmål, sådan som det især fremgår af de af hans salmer, som har slået an i kraft af adækvat artikulation af tvivl, smerte og

sorg. Det var for hans personlige vedkommende først, da sorgens tone blev tekstens grundlæggende klangbund, at salmesproget opstod,⁹ men han understregede, at salmen fundamentalt tilhører fællesskabet og, ifald den fungerer, bliver bærer af en erfaring, som overskrider det, som salmedigteren lagde i teksten, da den blev til.¹⁰ Salmerne bør lige så stille glide fra at være *en enkelt persons åndsprodukt* til at blive noget, som menigheden ejer. I denne proces, indsyngningen og overtagelsen, træder salmedigterens person ydmygt i baggrunden.¹¹ Hans mål for salmen var altid at række ud over det personlige, gøre det bibelske budskab nærværende og det kristne håb levende.¹²

Det stillede ham over for tre udfordringer: 1) at finde et salmesprog, som kan give udtryk for menneskers livsfølelse; 2) at finde et salmeindhold, som kan udtrykke de basale eksistentielle livsspørgsmål, og 3) at finde en form, hvor sprog og indhold fører livsfølelsen og livsproblemerne ind i det liturgiske rum.¹³ Med den sidste formulering er samtidig givet et krav om traditionsforankring. Salmerne måtte for Ellingsen være afstemt efter Bibelens sprog, samtidig med at de hele tiden holdt sig nær op ad den menneskelige erfaring. Man kan, skriver den svenske teolog Per Olof Nisser, »uppfatta vad Ellingsen sagt om psalmen att den har strukturen av en ellips med livets erfarenheter som sitt ena och Bibeln som sit andra centrum i samspel«. ¹⁴ Selv formulerede han fordringen sådan, at han som salmedigter måtte være »underveis, lyttende til alt som toner en i møte fra tiden vi lever i, lyttende til alt som toner i ens innerste selv – og samtidig lyttende til det som møter oss i skriften og i kirkens gudstjenesteliv«. ¹⁵

Svein Ellingsens salmedigtning strækker sig over et lille halvt århundrede fra midten af 1950'erne til om på den anden side af 2000, med andre ord den periode, som i både dansk og norsk åndsliv og digtning præges af moderniteten som mental tilstand og får sit hovedudtryk i modernismen som litterær form og tradition.

Generelle stikord til tiden er oplevelsen af sammenbrud, meningstab, værdikrise, splittelse, og det er ikke sjældent blevet hævdet, at det i sådanne tider måtte være principielt umuligt at skrive salmer, også fordi tiden og dermed smagen var løbet fra enderimet med dets implicitte påstand om harmoni.¹⁶ Men Svein Ellingsen anbragte meget bevidst sig selv i dette dilemma. Der er i hans salmetekster en inderlig gudstro og en ligefrem fromhed, samtidig med at de drives frem af et stærkt ønske om opbrud og fornyelse. »Det er en uro i dem, og en risikovilje. Slik må det bli når salmedikteren vil låne ord til mennesker som befinner seg i brytningen mellom det førmoderne og det senmoderne samfunn«, fastslår Eyvind Skeie.¹⁷ Svein Ellingsens salmers tro lader sig beskrive som en Kristus-fromhed, som er forankret i gudstjenesten og dermed plantet solidt i hele kirkens tradition, samtidig med at den stiller sig åben over for sin tid. Modsigelsen kan siges at bestå i et, for så vidt principielt uopfyldeligt, krav om på én gang at være nutidig og tidløs. Salmen »må føles *samtidig* med den tid den er blitt til i, men den må også være *ubundet* av tiden – ellers vil den etter noen få år virke fortidig. Tilstrebt moderne salmer vil fort bli gammeldagse, men salmer som er moderne fordi de er *født* ut av dikterens samtid, vil kunne tale til kommende generasjoner«.¹⁸ Dette er forklaringen på, at man i Ellingsens salmer på den ene side kan fornemme ekkoer af bl.a. den stærke Kingo og den inderlige Brorson, men på den anden side også kan høre det 20. århundredes tonefald, både som dette blev formet af Arnulf Øverland og af den kristne modernist Gunvor Hofmo, hvis dybe ønske om at »komme hjem til menneskene« ligefrem kunne stå som et motto, om end der imellem de to er den afgørende forskel, at han »lever i kristen tro som har vært hans grunnlag gjennom hele livet. Han kan gjerne tvile på menneskene omkring seg, og ha en enda større mistro til seg selv og sin egen godhet. Men Svein tviler, dypest sett, ikke på Gud. Det

befinner seg ikke innenfor hans religiøse og dermed heller ikke kunstneriske horisont å påkalle den mørke Kristus som Gunvor Hofmo noen ganger maner frem i poesien«. ¹⁹ På det personlige plan var han som hun nok så fortrolig med sorgen, sårbarheten og smerten, men på det sociale plan færdedes han i de unge år hjemmevant i norske kirkelige kredse, og da han fandt frem til sit sprog som salmedigter, skete det samtidig med en mere omfattende salme-revolution, en veritabel international salmebølge, også betegnet »The Hymn Explosion«, som kulminerede oven på Kirkernes Verdensråds generalforsamling i Uppsala 1968. Salmedigtning og kirkesang tog på den tid et vældigt opsving i kirker over hele verden, idet impulser fandt sammen fra de politiske protestbevægelser, den moderne folkelige visesang, den liturgiske fornyelse og synliggørelsen af kirkerne i den såkaldte tredje verden. En økumenisk vækkelse gik da hånd i hånd med en liturgisk vækkelse og en socialetisk vækkelse, sådan som det ses i Ellingsens salmer, når han fremstiller Gud som menneskets ven, den til stadighed aktivt kæmpende skabelsesgud, der ikke har forladt og opgivet mennesket, men stiller sig på menneskenes side i kampen mod de destruktive kræfter i verden. Over for modernismens fraværende guddom sættes en kristen livsytning, hvor Jesus bærer Guds billede frem blandt menneskene og træder ind i vor verden som et nyt og helt menneske. »Salmene framhever tro på en nærværende, skapende guddom, en Gud som fortsatt kjemper for mennesket«, sammenfatter Tom Egil Hverven. ²⁰ Tæt forbundet hermed er hos Svein Ellingsen en af K.E. Løgstrup inspireret tanke om glæden og tilliden som »spontane livsytringer« og en forestilling om kunstneren som Skaberens medarbejder.

Hvordan kommer dette til uttrykk? Først og fremmest ved enkelhet og direkthet. Mit hovedsynspunkt på Ellingsens salme-produktion er, at han bestræber sig på at beherske sin genre og

allerhelst vil skabe, hvad man måske kan kalde »no nonsense«-tekster, samtidig med at han har en ægte personlig digterisk tone. Ikke tilfældigt tager hans salmedigtning sit afgørende opsving samtidig med den såkaldte nye enkelhed i nordisk lyrik, i Norge repræsenteret ved bl.a. Jan Erik Vold, i Sverige ved f.eks. Göran Palm og i Danmark synlig som en formbestræbelse hos en lang række poeter fra 1960'ernes anden halvdel såsom Charlotte Strandgaard, Kristen Bjørnkjær, Vagn Steen og systemdigtere som Per Højholt og Hans-Jørgen Nielsen. Ønsket om det enklest mulige digteriske udtryk bibringer så undertiden Ellingsens salmer et »kalorielet« eller lidt »fedtfattigt« præg: Lutherdom Light. Til gengæld er hans sprog ligefremt og smidigt, og han undgår konsekvent at anvende den gammeldags virkende inversion, bl.a. fordi han nødig underkaster sig rimtvang.

Formmæssigt hæfter man sig uvægerlig ved Svein Ellingsens dristighed, når det gælder om at undlade rim eller i hvert fald begrænse deres antal. Mange af hans rim kommer ligesom »en postgang for sent«, så at man lige akkurat når at savne dem og bliver glad, når de omsider melder sig i form af et omkvæd. Udebliver rimene dog helt, giver det i mange tilfælde bestemte linjer mulighed for at blive hængende frit i rummet og ligesom vente på svar inde fra den syngende selv – en effekt, som især opnås i samspillet med det rolige, meditativt dvælende i Egil Hovlands og Trond Kvernøs tonesprog.

Kompositorisk bemærker man de mange gentagelser, der styrker teksternes rituelle dimension, idet de gør det muligt på én gang at fornemme et rum og indgå i et indre forløb. Hans salmer er, kan vi sige, på samme tid identiske med sig selv og dynamiske i deres foranderlighed. Gentagelserne er nemlig netop *ikke* rene gentagelser. Man kan sige, at når en linje vender tilbage, så er den hos Ellingsen både det samme og noget helt andet. Han forstår som digter betydningen af varieret forskydning af ét og samme poetiske udtryk.

Desuden er Ellingsen som regel demonstrativt deskriptiv og undgår unødvendig pynt. Han skilter ikke med sin versifikatoriske kompetence eller sine metaforer. Og holder sig til velprøvede betydningsregistre: lyset og mørket, årstiderne med vækst og visnende planter, dagens og døgnets regelmæssige gang. Ordstoffet har sin kerne i håndgribelig erfaring, som når han taler om, trods modgang, at vente og våge i forventning om en kommende tid, eller når han bruger ord som nærvær, livsmod og trøst. Der går igennem hele hans produktion en forestilling om alle tider, og dermed også den moderne, som en apokalyptisk tid, hvor Guds nærvær opleves konkret eller i hvert fald er lige om hjørnet. Sammenhængende hermed næres et stærkt ønske om at genfinde basale gloser og vise, at de ikke er banale, men tværtimod stadig har en gyldighed som gamle, arvede tegn for et trosliv, som i det moderne og senmoderne ellers var tæt på at blive glemt.

Og så tør han være almen og så at sige skrive væk fra sit eget tilfældige subjekt. Det gør ofte salmerne repræsentative og muliggør, at andre kan identificere sig med deres »jeg«, hvor der forekommer et jeg, eller med deres »vi«, når han skriver »vi«. Han taler fra og til hjertet, men ikke på sine egne private vegne. På dette centrale punkt lod han sig ifølge Eyvind Skeie²¹ tidligt påvirke af en vigtig hymnologisk artikel, som Sigmund Mowinckel i 1927 offentliggjorde under titlen »Salmeboken og gudstjenestesalmen«, og hvori det påvises, at de gammeltestamentlige salmer havde en plads i jødedommens gudstjenestefejring og således ikke skulle opfattes som private åndelige ytringer eller personlige bønner. Skønt salmerne ofte rummer et »jeg«, er de ikke af den grund individuelle. Deres retoriske subjektposition (som vi vel ville kalde det i dag) udtrykker og repræsenterer den forsamlede menigheds »vi«. Det er ikke individet, men fællesskabet, der taler igennem dem.

Dette har Ellingsen fra begyndelsen taget til sig på den måde, at hans salmer som regel har en meget klar henvendelsesstruktur,

som gør dem til gyldige bønner. Eller at han anlægger et bekendende »vi« og lader det være fælles for dem, som er sammen i sangen. Gudshenvendelsen er simpelt hen det primære, det, at der tales fra jeg'et eller vi'et og til et du, der er Faderen, Sønnen og Helligånden. Dette skal vi se eksempler på i det følgende, ligesom vi skal iagttage, hvordan Svein Ellingsen, hvad det fortællende indhold angår, tit i grunden virker forbavsende bibeltro sammenlignet med andre moderne salmedigtere. Når man læser og synger ham, kan man mærke ekkøerne fra Skriften. Måske var det klogt af Ellingsen ikke at forpligte sig for meget på moderniteten! Der tales ganske vist undertiden om f.eks. »velfærd«, men ikke om trafikstøj. Og forurening og miljøødelæggelse tematiseres, men får ikke lov at dominere. Man bemærker endvidere stor spredning på kirkeårets vidt forskellige anledninger, og man kan kun beundre Ellingsens evne til at sætte klare ord på tvivl, anfægtelse, sorg, ensomhed m.m. Spredningen gælder desuden salmefunktionen. Her er bøn, bekendelse, lovsang, klagesang og svar på specifikke tiltaler udgående fra bestemte evangelietekster.

Spørgsmålet er imidlertid, hvad der sker, når man fra salmeskrivning som aktivitet og salmesangen som kollektiv religiøs praksis skifter kontekst og diskurs for at anlægge et mere litteraturfagligt syn på genren. Man får da brug for begreber og vurderingsparametre til sin beskrivelse af »troens modersmål« med særligt fokus på balance mellem det personlige og det kollektive, det situerede og det rituelle samt det moderne og det traditionelle.

Fem læsninger

Spørger man, hvad der gør de bedste salmer gode, må svaret i første omgang lyde, at teksten bør være i passende omfang mundret, så den syngende ikke simpelt hen får ordene galt i halsen. Man skal ikke

som kirkegænger føle, at man er til eksamen hos poeten. Dernæst kendetegnes gode salmer ved formmæssig ensartethed. Man skal så at sige kunne »bosætte sig« inde i den enkelte salme, og strofe for strofe føle sig hjemme. Derudover bør salmen være indholdsmæssigt inkluderende og åbne sig for snart sagt hvem som helst og således ikke overvejende lægge op til at blive sunget af f.eks. bønder eller arbejdere. Af egentlige, genrespecifikke krav vil jeg i det følgende tilføje, at en salme bør være *pronominel*, *rituel* og *traditionel*.

Et fornemt eksempel på det hele har vi i »Noen må våke i verdens natt«, nr. 738 og 366 i henholdsvis den norske og den danske salmebog, skrevet i 1975, altså i perioden, mens Svein Ellingsen deltog i arbejdet i Salmebokskomiteen, der ledte frem til salmebogen af 1985, og i den sammenhæng oplevede et personligt og fagligt løft:

Noen må våke i verdens natt,
noen må tro i mørket,
noen må være de svakes bror,
Gud, la din vilje skje på jord!
Hjelp oss å følge ditt bud!

Noen må bære en annens nød,
noen må vise mildhet,
noen må kjempe for andres rett,
Gud, la ditt rikes tegn bli sett!
Hjelp oss å følge ditt bud!

Herre, du våker i verdens natt,
Herre, du bor i mørket,
Herre, du viser os Kristi dag!
Selv under livets tyngste slag²²
er vi hos deg, du vår Gud!

Salmen er oprindelig skrevet til en nattegudstjeneste, en vigilie for sankthansaften, hvilket forklarer den fremskudte plads, som natten og mørket har. Stilistisk kendetegnes den ved konsekvent anvendelse af anafor, 2 x 3 x »noen« og i slutstrofen 3 x »Herre«, altså det, som ovenfor blev kaldt varieret gentagelse. Kompositorisk får teksten sit klare forløb gennem vendingen fra første til anden og videre frem til tredje strofe, hvor den syngende tre gange får opfyldt forventning om enderim (»bror«/»jord«; »rett«/»sett«; »dag«/»slag«), men til sidst kommer ud for en skuffet forventning, idet påkaldelsen »Hjelp oss å følge ditt bud!« bliver udskiftet med anden del af en sætning med et i sammenhængen overraskende enjambement. Men det, som bærer teksten, er den direkte gudshenvendelse og den lige så eksplicitte forankring i det fælles »vi«. Første kriterium, det om det pronominelle, ses således opfyldt. Samtidig demonstrerer »Noen må våke i verdens natt« i sin forløbsstruktur en høj grad af rituel konsistens. Salmen opfylder det andet kriterium ved at fremstå som »det himmelvendte svar på det himmelsendte budskab«, ved nemlig først at påkalde hjælp og dernæst tage imod den, i skiftet fra modalverbet »må« i de to første strofer til brugen af konstaterende modus i den sidste. Salmen låner derigennem ord til den kristne menigheds svar på evangeliets budskab. Decideret bibelbåren eller bibelbunden kan salmen imidlertid ikke kaldes. Og dog! For »Hjelp oss å følge ditt bud« kan siges at henvise temmelig direkte til Johannes 15,12: »Dette er mit bud, at I skal elske hinanden, ligesom jeg har elsket jer.« Også det tredje kriterium lever salmen altså alligevel op til, idet den stiller den syngende op bagest i rækken af de millioner, milliarder, som har gentaget kærlighedsbuddet og forsøgt at følge det.

Med det næste eksempel, »Fylt av glede over livets under«, nr. 586 og 448 i henholdsvis den norske og den danske salmebog, lander vi i den rimløse afdeling af Svein Ellingsens produktion.

Men det legger de fleste knap nok merke til, eftersom den mest benyttede melodi, af Egil Hovland, gentager sidste verslinje i hver strofe:

Fylt av glede over livets under,
med et nyfødt barn i våre hender,
kommer vi til deg som gav oss livet.

Fylt av beven foran ukjent fremtid
legger vi vårt barn i dine hender.
Det som skjer i dåpen gir oss trygghet.

Fylt av undring er er vi i din nærhet!
Du som bærer verdensrommets dybder,
venter på de små og tar imot oss.

Ved ditt verk, ved Kjærlighetens vilje,
er vi født på ny til liv i Kristus,
til et åpent liv i tro og tillit.

Og ved tidens grense lever fortsatt
dine løftesord²³ ved døpefonten,
dåpens lys forblir når livets slukner.²⁴

Større rikdom enn hva ord kan romme,
har du gitt os gjennom dåpens gave.
Herre, la vår tro bli fylt av glede!²⁵

Denne salme er i både Norge og Danmark, men også i Sverige og Tyskland meget benyttet ved dåb, ofte på den måde, at strofe 1 til 3 synges før selve dåbshandlingen og strofe 4 til 6 lige efter, hvilket svarer smukt til den indholdsmæssige bevægelse fra dåben

som handling til udlægning af dåbens betydning. Kerneordet er »glede«, som gentages fra den første til den allersidste verslinje, og det rituelle præg understreges via »Fylt« gentaget anaforisk. Ligesom i det foregående eksempel etablerer Ellingsen en gennemgående pronominel struktur, en henvendelse fra forældrenes og menighedens »vi« til skaberguden (»som gav oss livet«) såvel som til Kristus: »legger vi vårt barn i dine hender«, »venter på de små og tar imot oss«; begge dele hentyder til dåbens indstiftelsesord. Hvad angår det traditionelle, altså brugen af bibelreferencer, er den nedtonet, eller vi kan sige, at salmen omskriver Jesu ord i Johannes 3, 3–5: »Sandelig, sandelig, siger jeg dig: Den, der ikke bliver født på ny, kan ikke se Guds rige. (...) Den, der ikke bliver født af vand og ånd, kan ikke komme ind i Guds rige.« Jørgen Kjærgaard²⁶ har endvidere peget på, at »dine løftesord ved døpefonten« (strofe 5, vers 2) må forstås som en fortætning af Matthæus 28, 18–20: »Mig er givet al magt i himlen og på jorden. Gå derfor hen og gør alle folkeslagene til mine disciple, idet I døber dem i Faderens og Sønnens og Helligåndens navn, og idet I lærer dem at holde alt det, som jeg har befaleet jer.« Poetisk har salmen en vældig styrke i den billedmæssige konsistens: Hvad man synger om, er det, man i situationen deltager i, nemlig at dåbens gave skænkes, sådan som livet forinden blev givet – af hænder. Ellingsens velkendte modstilling af lyset og mørket i strofe 5 åbner derudover et langt perspektiv, som rækker frem mod livets afslutning: »dåpens lys forblir når livets slukner«, en verslinje, som i øvrigt har sin personlige baggrund: De første udkast til teksten blev til i de tungeste måneder efter tabet af datteren Margrethe, og det var da for ham en trøst i sorgen at vide, at hun var døbt.²⁷

Fra forfatterskabets mest kendte og oftest brugte dåbssalme – ifølge Tom Egil Hverven også et af de bedste eksempler på hvordan »Ellingsens salmediktning nærmer seg et hverdagslig talespråk«²⁸ er det nærliggende at fortsætte til »Nå er livet gjemt

hos Gud«, nr. 872 og nr. 550 i henholdsvis den norske og den danske salmebog. Den bruges i mange tilfælde ved begravelse af børn og alment ved urnenedsættelser og har som sin indre bevægelse en sorgs overgang til fortrosthning:

Nå er livet gjemt hos Gud.
Vi overgir alt til Ham.
Håpet er tent i tyngste²⁹ sorg.
Ingen er glemt av Gud.

Vi får hvile i Guds fred
og sove i jordens fang.
Kristus har gjort vår grav til sin.
Alltid er vi hos Gud.

Gud vår Far, ta vare på
det liv som er revet bort.
Kristus har gjort i stand et rom.
Før oss gik Han til Gud.

Dagen kommer, Kristi dag,
da tiden blir visket bort.
Kristus står frem og alt blir nytt.
Døden blir knust av Gud.

Nå er livet gjemt hos Gud.
Vi overgir alt til Ham.
Håpet er tent i liv og død.
Ingen er glemt av Gud.

Sammenhængen i denne salme opstår igennem den næsten identiske gentagelse af den første strofe i den sidste, men også ved måden

hvorpå anden strofe spejler sig i fjerde. Teksten etablerer et betydningsrum og danner tillige en åbnende bevægelse, hvis hængsel består i tredje strofe, hvor omtalen af det liv, som er forbi, er lige ved at slå om i bønnens tiltale, og hvor perspektivet skifter fra det tilbageskuende til det fremadskuende. Vi ser Kristus stå frem, men det får lov at stå hen i det uvisse, om det sker i fremtiden eller dette nu. Den mistede er på én gang tabt og grebet af Gud, og sådan vil det gælde for enhver. Når man synger salmen, drejes ens opmærksomhed stilsfærdigt fra den døde til os alle: Verslinjen »Ingen er glemt av Gud« udvides simpelt hen fra i første strofe at pege på den enkelte døde til i sidste strofe at gå på den syngende skare – en virkning, som lydligt understøttes af ordspillet »gjemt«/»glemt«.

Hvor Ellingsen i »Nå er livet gjemt hos Gud« styrer uden om bønnens direkte apostrofering af Gud, giver han så at sige denne fuld skrue i »Midt i alt det meningsløse«, nr. 448 og nr. 636 i henholdsvis den norske og den danske salmebog, måske den tekst, hvor han er tættest på en generel karakteristik og kritik af modernitet:

Midt i alt det meningsløse
som vi møter her på jorden
bliver vårt hjertes skrik til bønn.
Gud, vi roper: Om du finnes,
finn oss, redd oss når vi synker
i vårt eget tomhetsmørke.

Kom vårt sprengte liv i møte!
La oss i vår trengsel merke:
Under alle dyp er Du!
La oss gripe dine løfter:
Ingen makt skal kunne skille
oss fra kjærlighetens allmakt.

Selv om ubesvarte hvorfor³⁰
 stadig dirrer i vårt hjerte,
 ber vi, Herre, gi oss tro,
 tro på deg som kjemper med oss,
 fylt av kjærlighet, i nærkamp
 med det ondes makt i verden.

Om vi seirer eller synker,
 skal vårt svake liv bli båret
 gjennom liv og gjennom død.
 Gud, vi roper: Du som finnes,
 finn oss, redd oss, la din nærhet
 bli vårt lys i tvilens mørke.

At denne salme spidsformulerer en modernitetserfaring, fremgår tydeligt af ordvalget, som sætter fokus på tvivl, meningsløshed, sprængthed og tomhedsmørke.³¹ Der tales her direkte om »det ondes makt i verden«, livet kaldes ligefrem en »nærkamp« med en gløse kendt fra ishockey og boksning. Dog, lige så samtidsrettet Ellingsen her kan forekomme, lige så sikkert stiller han sig på evangelisk grund ved fra første til fjerde strofe at lade gudstvivl slå om i vished om Guds eksistens: »Om du finnes« bliver således til »Du som finnes«, en forvandling, der kun er troværdig og gyldig, fordi salmen i sit helhedsforløb griber Guds løfter, tager troen tilbage, lader os blive båret videre.

Hermed er imidlertid ikke alt sagt om »Midt i alt det meningsløse«, for det hymnologisk rigtig interessante er, at beskrivelsen af modernitetens sprængthed og splittelse spiller sammen med diskrete bibellån. Således kan »vårt eget tomhedsmørke« læses som en indirekte reference til skabelsesberetningens formulering, at jorden dengang var tomhed og øde, ligesom verslinjen »Under alle dyp er Du!« svarer til, at der var mørke

over urdybet, ligeledes i 1. Mosebog 1, 1–2. Salmen griber midt i sin samtidighed tilbage til klagesangene i Gamle Testamente, mener Jørgen Kjærgaard.³² Men for så vidt kunne man mindst lige så rigtigt hævde, at det er Paulus' beskrivelse af et kristent menneskes sprængthed og splittelse, som Ellingsen har formået at omforme til moderniteten og gøre almenmenneskelig. Vi behøver blot ikke søge efter straks genkendelige bibelske stikord. Det er tilstrækkeligt at kigge efter fællesmenneskelige problemstillinger, der er velkendte både i dag og i den bibelske verden.³³

Dette bidrag til udforskning af sanglyrikken skal afsluttes med et på flere måder ret så atypisk eksempel fra Svein Ellingsens produktion, atypisk, fordi han her genoptager en modus, som mange moderne salmister er meget forsigtigt uden om: selvtiltalen i indre åndelig kamp. Dette sker i »Vær sterk, min sjel, i denne tid«, nr. 478 og nr. 635 i henholdsvis den norske og den danske salmebog:

Vær sterk, min sjel, i denne tid,
når du har tungt å bære.
Hold ut i prøvens stund og lid
de døgn du går i lære.
En dag til slutt
blir mørket brutt
av lyset fra Guds fremtid.

Gi håpet rom i denne tid,
hvor langt du enn er nede.
Hos dem som taper i sin strid³⁴
er Herren skjult til stede.
Ved Kristi verk
skal du bli sterk
og hvile i Guds fremtid.³⁵

Se, mørket blir din modningstid!
 Hold ut til natten vender!
 Se bort fra angst og indre splid,
 du er i gode hender!
 Se, du er fri
 og lever i
 Guds løfterike fremtid.

Hvem taler i denne tekst? Er det en præst, hvem tekstens Du har opsoøgt i sin tyngede tilstand? Eller er det underforståede Jeg blot en indre stemme i det menneske, som rummer både håbløshed og håb? Man kan komme i tvivl, fordi salmen fremtræder så kraftfuld i sin imperativiske rådgivningsvirksomhed: Vær stærk! Hold ud! Giv håbet rum! Se bort fra angst og indre splid, forstået fysisk konkret som dette at vende blikket fra mørket mod lyset, eller snarere, som Jørgen Kjærgaard formulerer det i sin kommentar til teksten, tolke livets mørke stunder som en lære- og modningstid.³⁶

Igen er der ved »Vær sterk, min sjel, i denne tid« anledning til at hæfte sig ved en samtidig tilstedeværelse af træk, som hos andre nyere salmedigtere enten er fraværende eller dominerer over hinanden, sådan at deres tekster enten bliver meget moderne eller meget traditionelle. Ellingsen sætter på den ene side rene, klare ord på det tiltalte du's situation som tynget og sorgfuld (1. strofe), nedtrykt og fortabt (2. strofe) samt bange, splittet og angst (3. strofe). På den anden side er han påfaldende nok i tekstens bærende passager tæt på bibelske formuleringer: »En dag til slutt / blir mørket brutt« griber således tilbage til Joh 1, 4–5: »I ham var liv, og livet var menneskers lys. Og lyset skinner i mørket, og mørket greb det ikke.« Eller man kan med samme ret henvise til Luk 1, 78–79, hvor der tales om Guds barmhjertighed, hvormed solopgangen fra det høje vil besøge os »for at lyse for dem, der sidder i mørket og i dødens skygge«, eller til Joh 8, 12: »Den,

der følger mig, skal aldrig vandre i mørket, men have livets lys.« Fra samme evangelium (10, 29) stammer også tanken, at det, som Gud har givet os, er større end alt andet, og at intet kan rive det ud af hans hånd.

I øvrigt skiller »Vær sterk, min sjel, i denne tid« sig ud fra Svein Ellingsens øvrige produktion ved at rumme så mange rim! Først flettrim, og så parrim, og til slut i hver strofe et omkvædsvers, som demonstrerer, hvad der i begyndelsen af dette bidrag blev sagt om rimene, der dukker op »en postgang for sent«. Den tanke er nærliggende, at netop denne salme behøvede kraftfulde, fyndige rim for at kunne fungere som den indre samtale mellem en tvivler og en troende, som åbenbart bor i den samme krop.

*

Afslutningsvis bør det understreges, at om end Svein Ellingsens salmer står som et gyldigt udtryk for hans tid og hans tro, og skønt de bedste af dem utvivlsomt stadig har et langt liv foran sig, sker der forandring i genren i både Danmark og Norge. Alene på dansk er der siden Den Danske Salmebog 2003 udkommet to udspil med nybrydende bidrag, ikke mindst fra Simon Grotrian (1961–2019) og Iben Krogsdal (f. 1967), som enten ikke var trykt eller bare ikke sunget ind, da salmebogskommissionen afsluttede sit arbejde. Dem vil Ellingsens salmedigtning formentlig komme i nærkamp med, i kirken og på møder blandt folk. Og jeg tror egentlig, det ville have glædet ham, at tiden ikke står stille, hvad angår det at finde himmelvendte svar på det himmelsendte budskab.

Pastor emeritus Jens Lyster takkes for nyttige kommentarer.

Noter

- 1 Eyvind Skeie. *Svein Ellingsen. En livsfortelling*, 2009, s. 171.
- 2 Eyvind Skeie. Mail til artiklens forfatter 14.9.2021.
- 3 Erik Skyum-Nielsen. »Salmen som genre«, i: *Salmesang. Lærebog i hymnologi*, 2014, s. 16. Et enkelt ord er her tilføjet: »egnet«.
- 4 Skeie, s. 87.
- 5 »Salmen som genre«, s. 17.
- 6 Tom Egil Hverven. »Svein Ellingsens salmer. Den hymniske tradisjonen«. I hans: *Å lese etter troen. Forsøk om norsk litteratur på 2000-tallet*, 2022, s. 213.
- 7 Skeie, s. 45.
- 8 Ønsket om at være »barn av huset« fremkaldte på en konferen-
ce en kraftig reaktion fra den danske oprørsteologiske præst og
salmedigter Hans Anker Jørgensen, der som søn af en indremis-
sionsk præst netop selv havde været nødt til at bryde med huset.
For ham var et åndeligt fadermord måske vejen til at komme
videre. »Tanken om at være barn af huset betød også, at det på
det sidste smertede Svein Ellingsen dybt at se, hvor brutalt den
nyeste norske salmebog har behandlet den danske arv« (oplyst
af teologen og hymnologen Jens Lyster i mail til Erik Skyum-
Nielsen 15.9.2021).
- 9 Skeie, s. 207.
- 10 Skeie, s. 290.
- 11 Skeie, s. 290.
- 12 Skeie, s. 172.
- 13 Skeie, s. 290.
- 14 Per Olof Nisser. »Den dolda närvaron – Svein Ellingsen till
minne«. *Arbete med psalm: Text, musik, teologi. Årsbok för
svenskt gudstjänstliv*, 95, 2020, s. 16.
- 15 Skeie, s. 308.
- 16 Således f.eks. i Torben Brostrøms essay om »Moderne salmer« i
hans tidlige bog *Versets Lovemanke*, 1960.
- 17 Skeie, s. 219.
- 18 Svein Ellingsen. »Salmer fra de siste femti år«, i: *En ny sang for
Herren. Studiebok i hymnologi*, 1981.
- 19 Skeie, s. 96.
- 20 Tom Egil Hverven, *Å lese etter troen*, s. 222.

- 21 I kapitlet »Student Ellingsen«, Skeie, s. 75–85. Mowinckels artikel stod 1927 i *Norsk Teologisk Tidsskrift*.
- 22 Af hensyn til rytmen er det norske »tyngste« på dansk her ændret til »hårde«, som imidlertid måske kan virke noget klichéagtigt.
- 23 Kompositummet »løftesord« er valgt, både fordi dåben er et løfte til barnet, at det skal tilhøre Gud, og fordi man i norske kirker har den smukke skik, at barnet straks efter dåben løftes op og præsenteres for menigheden.
- 24 Femte strofes sidste verslinje, oversat af Jens Kristian Krarup, lyder: »Dåbens lys er tændt, når livet slukkes«, hvilket forstærker billedet af det tændte lys, samtidig med at det måske lidt for tunge verbum »forblir« undgås. Baggrunden for ændringen har dog formentlig mest været et hensyn til versrytmen.
- 25 Sidste strofes sidste verslinje, oversat af Jens Lyster, lyder: »Herre, skænk os troen fyldt af glæde!« hvilket skaber en fin ekstra betydning ved at antyde et billede af troen som en beholder, hvori dåbsvandet, men tillige måske altervinen skænkes.
- 26 Jørgen Kjærgaard. *Salmehåndbog*, bd. II, Salmekommentar, 2003, s. 434.
- 27 Jf. Per Olof Nisser. »Den dolda närvaron – Svein Ellingsen till minne«, s. 16.
- 28 Tom Egil Hverven, *Å lese etter troen*, s. 223.
- 29 Ligesom i »Noen må våke i verdens natt« har den danske oversætter, her Jens Lyster, vanskeligheder med adjektivet »tyngste« og skriver derfor, at håbet »er tændt i savn og sorg«. Eneste anden ændring er i strofe 3, at »Kristus har gjort i stand et rom« (der nærmest kan virke hotelagtigt og dermed hverdagsagtigt) på dansk bliver til det mere abstrakte – og måske teologisk mere traditionelle »Kristus har selv beredt os plads«. Begge udtryk har dog samme solide bibelske forankring i Joh 14, 2–3: »I min faders hus er der mange boliger; hvis ikke, ville jeg så have sagt, at jeg går bort for at gøre en plads rede for jer?«
- 30 Tredje strofes første verslinje ændrer i Helge Severinsens danske oversættelse flertal til ental: »Skønt et ubesvaret 'Hvorfor'«, samtidig med at han vælger »skønt« i stedet for »selv om«, hvilket implicerer, at det er en selvfølge, at vi tvivler på meningen med tilværelsen.
- 31 Diagnosen af tingenes nuværende tilstand er dog ikke mere

- bunden til moderniteten, end at den kan siges at have sin modsvarighed i Rom 8, især vers 15–39, hvor det bl.a. hedder, at lidelserne i den tid, der nu er inde, er for intet at regne mod den herlighed, som skal åbenbares på os.
- 32 Jørgen Kjærgaard. *Salmehåndbog*, bd. II, Salmekommentar, s. 598.
 - 33 Analysens afsluttende betragtninger står i gæld til mail af 20.4.2022 fra Jens Lyster til artiklens forfatter.
 - 34 Den danske oversættelse vælger her singularis: »Hos den, som taber i sin strid«.
 - 35 Den danske oversættelse har her måske større indre kohærens end den norske original, som vælger fremtidsform: »skal du bli sterk / og hvile i Guds fremtid« i stedet for præsens og indikativ: »Ved Kristi værk / du bliver stærk / og hviler i Guds fremtid.« Til gengæld er en omvendt ordstilling, meget imod Svein Ellingsens stil, sluppet ind på dansk.
 - 36 Jørgen Kjærgaard. *Salmehåndbog*, bd. II, Salmekommentar, s. 597.

Litteratur

- Balslev-Clausen, Peter og Hans Raun Iversen (red.). *Salmesang. Lærebog i hymnologi*. Det Kgl. Vajsenhus' Forlag 2014.
- Bibelen. Den Hellige Skrifts Kanoniske Bøger*. Det Danske Bibelselskab 1992, 3. udg. 2010.
- Brostrøm, Torben. »Moderne salmer«. I hans: *Versets Løveманke*. Forlaget Kunst og Kultur, 1960.
- Den Danske Salmebog*. Det Kgl. Vajsenhus' Forlag, 2003.
- Ellingsen, Svein: *En bønn er gjemt i hjerteslagets rytme. Salmer gjennom femti år*. Verbum, 2009.
- En ny sang for Herren. En studiebok i hymnologi*. Andaktsbokselskapet. I samarbeid med den Norske kirkes presteforening og Norges organistforbund, 1981.
- Hverven, Tom Egil. »Svein Ellingsens salmer. Den hymniske tradisjonen«. I hans: *Å lese etter troen. Forsøk om norsk litteratur på 2000-tallet*. Gyldendal, 2022, s. 208–227.
- Hymnologiske Meddelelser, udgivet af Salmehistorisk Selskab*, 21. årgang april 1992, nr. 1, s. 5–84. Med indlæg fra »Svein Ellingsen-seminar

- på Norges Musikhøyskole«.
- Kjærgaard, Jørgen. *Salmehåndbog*, bd. II, Salmekommentar. Det Kgl. Vajsenhus' Forlag, 2003.
- Lyster, Jens. »Hvad er en salme?« *Haderslev Stiftsbog 1991*, s. 30–48 & *Dansk Kirketidende* 1–2/92, 10. og 24. januar 1992.
- Mowinckel, Sigmund. »Salmeboken og gudstjenestesalmen«. *Norsk Teologisk Tidsskrift*, 28, 1927, s. 145–185.
- Nisser, Per Olof. »Den dolda närvaron – Svein Ellingsen till minne«. *Arbete med psalm: Text, musik, teologi. Årsbok för svenskt gudstjänstliv*, 95, 2020, s. 13–17.
- Norsk salmebok*. Eide forlag, 2013.
- Nygaard Larsen, Bo: *Himmelgrus. Portret af ti moderne danske salmedigtere*. Forlaget Alfa, 2007.
- Schultz, Jørgen: *Salmer året rundt. Et salmevalgsforslag*. Den danske Præsteforening, 1989.
- Skeie, Eyvind: *Svein Ellingsen. En livsfortelling*. Verbum Forlag 2009.

Ros av tolvtakteren

Arnfinn Åslund

«They Call It Stormy Monday»

En usedvanlig produktiv akkordprogresjon i populærmusikk gjennom de siste 120 årene er den såkalte tolvtakteren. Et eksempel på en tolvtakter i C-dur kan settes opp slik:

//C/C/C/C/F/F/C/C/G/F/C/C//

På musikerspråk ville man her si at C er enerakkorden (I) eller tonikaen, mens F er firerakkorden (IV) eller subdominanten og G er femmeren (V) eller dominanten. Dette mønsteret har sin opprinnelse i bluesen, men har også vært viktig i jazz, country, folk, rock og viser. Jeg nevner noen eksempler slik at vi får et begrep om hva det handler om. Fremdeles følger de fleste blueslåter denne formen, og eksempler fra musikkhistorien kan være Robert Johnsons «Sweet Home Chicago» og T-Bone Walkers «They Call It Stormy Monday». Her kan vi gjengi en strofe fra sistnevnte. Dette er en standard, trelinjers bluesstrofe. Som vi

skal se etterhvert, er dette bare en av de strofeformene som kan brukes sammen med tolvtakteren. En detalj kan bemerkes: I denne låten praktiserer Walker såkalt «quick change», det vil si at kompet spiller en firerakkord i andre takt, til forskjell fra akkordrekken ovenfor. Som det fremgår av oppsettet, er det vanlig at en linje i bluesstrofen går over to hele takter, men avsluttes på første taktslaget i den tredje. Tilsvarende er det vanlig at det er en kort opptakt i takten foran, men dette varierer, og denne detaljen vektlegges ikke her:

// They call it stormy Monday, / but Tuesday's just as / bad - - - / - - - /
 / They call it stormy Monday, / but Tuesday's just as / bad - - - / - - - /
 / Lord, and Wednesday's worse, / and Thursday's all so / sad - - - / - - - //

Om vi flytter oss ut av det egentlige bluesidiomet og over i jazzen, finner vi der at jazzmusikere bruker tolvtaktersformen til langsom blues, oppstemte showlåter og rask swing, både til vokal- og instrumentalmusikk. Jelly Roll Morton, Louis Armstrong, Count Basie, Django Reinhardt, Charlie Parker, Miles Davis, Kenny Burrell, Jimmy Smith og John Coltrane har alle laget originale instrumentalkomposisjoner med utgangspunkt i skjemaet. Fra countrymusikken kan man trekke frem de såkalte «Blue Yodels» til Jimmie Rodgers, som i årene 1927 til 1933 var med på å legge grunnlaget for kommersiell countrymusikk. Fra senere countrymusikk kan man nevne hits som «Move It On Over» (Hank Williams), «Folsom Prison Blues» (Johnny Cash) og «Jackson» (Carter & Cash),¹ mens «Rock Around the Clock», «Be-Bop-A-Lula» og «Hound Dog» er eksempler fra rocken. James Browns «Papa's Got A Brand New Bag» og «I Got You (I Feel Good)», samt «Mustang Sally», som ble en hit med Wilson Pickett, er kjente soullåter – sistnevnte er forresten et eksempel på at antallet takter doubles til 24, men akkordrekkefølgen er den

samme, så dette er en variant av tolvtakteren. Melodiske tolvtaktere som «Frankie and Johnny» og «Corrina» har trivdes innenfor flere sjangre, også jazz og folk.² Fra poplistene kan vi nevne «In the Summertime» med Mungo Jerry, «I Can Help» med Billy Swan, «Jeepster» med T. Rex, «Kiss» med Prince og «Mercy» med Duffy.³ Dette er låter som har en variant av tolvtaktersprogresjonen i en del av sangen eller i hele. Og selvfølgelig har det vært en del bluesinspirerte rockemusikere som har benyttet formen. Et eksempel er «Voodoo Chile (slight return)» av Jimi Hendrix, hvor tolvtaktersformen suppleres med et refreng utenfor skjemaet. Blant store låtskrivere er Bob Dylan et eksempel på at også nobelprisvinnere har funnet seg til rette med formen. Han har brukt den som musikalsk ramme for forskjellige strofeformer, noen ganger med en nærmest snakkende fraserings, og andre ganger med utsøkt vakre melodier, slik som «She Belongs To Me» og «Just Like Tom Thumb's Blues».

Om vi følger tolvtakterens historie, finner vi mange eksempler på resirkulering av både musikalske og lyriske elementer, men dette går ofte sammen med originalitet og egenrådighet. Så den form for standardisering som tolvtakteren unektelig oppviser, innebærer også det motsatte, nemlig improvisasjon og nyskaping. Konvensjonene utgjør den rammen som muliggjør leken, noe som er åpenbart i jazzens bruk av tolvtaktersformen og i solospill innenfor alle de sjangrene der tolvtakteren lever.

Filosofen Theodor W. Adorno var tidlig ute med å kritisere populærmusikken, og i et berømt essay fra 1941, som han skrev sammen med George Simpson, og som heter «On Popular Music», tok han utgangspunkt i standardiseringen som et avgjørende ankepunkt.⁴ Der nevnes ikke tolvtakteren spesielt, men den kunne fungert som eksempel på den enkle gjenkjennelsesglede som populærmusikken appellerer til, ifølge Adorno. Forresten kommenterer han improvisasjonskulturen innenfor jazz og

avviser at den representerer noen genuin frihet. Det dreier seg bare om en type «pseudoindividualisme» som befester underkastelsen under standardiseringens makt, mener han. Men nå er det ikke gitt at en gjentatt bruk av en foretrukken akkordsekvens umuliggjør nyskaping, og forståelsen av en musikkform henger også sammen med den kulturelle kontekst som musikken trekker med seg. Dette gjelder ikke minst sangteksten. Populærmusikk kan være så mangt, og det er noe med jazzens og bluesens måte å kommunisere på som Adorno synes å være fremmed overfor. Filosofen Martin Seel diskuterer Adornos kritikk av jazzen og bruker en konsert med bluesartisten Memphis Slim som utgangspunkt. Ifølge Seel skjer det ingenting uventet denne kvelden, men noe uventet skjer likevel, og for Seel har det å gjøre med opplevelsen av en type autenticitet i uttrykket som er knyttet til fremføringen, og som får frem nyanser i tekstformidlingen. Adorno forstår populærmusikkens sangtekster i flukt med kommersiell reklame. Tekstens forhold til musikken kan sammenlignes med ordenes forhold til illustrasjonen i en reklameannonse.⁵ Men i bluesen finner Seel noe som ikke rammes av Adornos kritikk:

Men denne gamle svarte man sjunger med bluesens hela auktoritet, det vil säga med en musikalisk berättarkultur som sträcker sig från Bessie Smith till Billie Holiday, från den oförliknelige Jimmy Rushing till den nyss avlidne Joe Turner, en kultur som gör det möjligt att ur lidandets erfarenhet besjunga den lust som finns i erfarenheten av såväl lidande som lust. Denna musik är allt annat än diskursiv, om man med det menar en extensiv och genomartikulerad gestaltning; snarare rör det sig om den erinrande digressionens prosa.⁶

Så går Seel til et synspunkt hos Adorno om at musikkforståelse forutsetter en erfaring av hvordan musikken fremføres på en

konserter. Dermed kan Seel bruke Adorno mot ham selv, for han går ut fra at Adorno stort sett kjente tidens populærmusikk, derunder også jazz og blues, fra plater og radio.⁷ Han oppsøkte neppe et spillested for å lytte til en blueskunstner av samme kaliber som Memphis Slim.⁸ Dermed vil han også ha en begrenset forståelse for hvordan denne musikken realiseres i sitt rette element. Samme år som Adorno publiserer sin artikkel, skriver britten Iain Lang en innføringstekst om blues. I første omgang trykkes den i *The Saturday Book*, en årlig antologi om forskjellige emner, men senere utvides den og utgis som egen bok. Lang er blant dem som har merket seg de spesielle lyriske kvalitetene til bluesens sangtekster: «Incidentally, there is much material in the blues for a Cambridge connoisseur of poetic ambiguity.»⁹ I en viktig artikkel om sanglyrikk viser musikkologen Simon Frith til Langs tekst og kommenterer den slik:

and his point was that it was precisely bluesrealism, its use of everyday black talk, that made it so poetically interesting – the blues is popular music's most literary form, contains the most sophisticated explorations of the rhythmic, metaphoric and playful possibilities of language itself. And blues singers' use of the vernacular doesn't make them simply vehicles for some sort of spontaneous collective composition – if the blues are a form of poetry, then blues writers are poets, self-conscious, individual, more or less gifted in their uses of words.¹⁰

Musikkhistorien viser at tolvtaktersformen slik den er brukt i bluesen, representerer en mulighet for det lidelsens språk som Adorno ser som kunstens oppgave.¹¹ En fordel ved å gå ut fra et noenlunde fast skjema er at musikere kan spille sammen uten noe særlig planlegging på forhånd. Så lenge de holder seg til noen få regler, er de frie til å spille nær sagt hva som helst. At tolvtakteren

er relativt enkel å lære seg, innebærer at den representerer en demokratisk mulighet for kunstnerisk kreativitet. Dens enkle struktur representerer en verdi i seg selv, for på den måten har mennesker uten klassisk skolering kunnet gi uttrykk for sine erfaringer i musikalsk form.

Tolvtakteren har alltid vært en del av repertoaret innenfor de musikkformene og stilartene som er nevnt her, men det er bare innenfor bluesen og tilgrensende sjangre at den har kunnet beholde en dominerende stilling frem til i dag. Imidlertid hadde formen en høykonjunktur i 1950-tallets rock 'n' roll, da var den i sentrum for det som skjedde i populærmusikken. En forutsetning for at dette kunne skje, var at formen lenge hadde blitt dyrket innenfor stilartene som dannet grunnlaget for rocken. I en nylig utkommet bok av Mattison og Suarez oppsummeres dette slik: «The typical blues form — a twelve-bar blues — is so ingrained in the American listener's consciousness that many of us aren't aware that we understand it innately. It's the cornerstone of rock 'n' roll.»¹² Faktisk kan det hende at formens popularitet gjorde at en del artister etter hvert forsøkte å unngå den. Dette ser vi hos popgruppene utover på 1960-tallet. I sitt eget materiale var de forsiktige med å følge skjemaet. Noen ganger virker det som komposisjoner innenfor rockemusikken er inspirert av tolvtakteren, men uten å følge den. Man kan nærmest snakke om at strukturen dekonstrueres. I de første årene spilte The Beatles en del tolvtaktere, men «Come Together» fra 1969 viser hvordan de frigjør seg fra skjemaet. De første sanglinjene kan minne om Chuck Berrys «You Can't Catch Me», selv om tempoet er forskjellig, men snart går melodien og harmoniseringen sine egne veier, dog fremdeles slik at låten beholder et preg av en type blues-rock.¹³ Slike eksempler er det mange av, og vi kan ikke forfølge dem her, selv om det noen ganger kan være vanskelig å avgjøre hva som kan tolkes som en variasjon av tolvtakteren, og hva som

er noe annet. Ellers har det vært perioder i rockens historie da bluesen som sådan har vært en så mektig understrøm at enkelte utgivelser kan ha klatret høyt på popmusikkens hitlister (Canned Heat¹⁴). Da har en rekke band hatt blueslåter på repertoaret, både klassikere og egenkomponerte, og naturlig nok inkluderer dette en del tolvtaktere. Fleetwood Mac begynte som et dedikert bluesband i 1967, men endret etter hvert stilen og har deretter hatt en suksessfull karriere som et mainstream rockeband.

Innenfor kunsten er det gammelt nytt at en regel er til for å brytes. Utbredelsen av tolvtakteren har resultert i store variasjoner, også når det gjelder akkorder og antall takter, så en «tolvtakter» er ikke nødvendigvis på tolv takter: «That's Alright Mama» (Crudup) med Elvis Presley er på ti takter, «Hoochie Coochie Man» (Dixon) med Muddy Waters er på 16 og i «These Boots Are Made for Walking» (Hazlewood) byttes de siste fire taktene ut med en alternativ akkordsekvens. Alle disse eksemplene er det rimelig å oppfatte som varianter av tolvtaktersformen. Her vil jeg bruke begrepet tolvtakter på en relativt «løs» måte. Det er ikke et matematisk, men et kulturelt begrep. Ellers finnes det tolvtaktere som går på én eneste akkord, mens andre skifter flere ganger i løpet av hver takt, og det er en rekke eksempler på diverse reduksjoner, utvidelser, ombyttinger og utbyttinger av elementer innenfor skjemaet. Det er også mange eksempler på at tolvtakteren kombineres med andre akkordskjemaer. For å kunne belyse fenomenet på en sakssvarende måte må vi altså passe på at ikke rammene blir for snevre. Wittgenstein bruker begrepet om familielikheter for å forstå sammenhengen mellom forskjellige typer spill.¹⁵ Også i vårt tilfelle kan dette være en fornuftig tilnærming. Det er snakk om en familie der man kan observere slektskap mellom variantene – de henger sammen. Derfor kan de ha mye felles, men ikke nødvendigvis slik at én bestemt egenskap må være felles for alle.

Så langt tilbake vi kan forfølge variasjoner av tolvtakteren, har den representert en mye brukt ramme for sangkomposisjon. Og gjennom historien har ordene blitt distribuert på mange vis innenfor skjemaet. Her skal vi se på noen av de strofeformene som har vært brukt innenfor tolvtaktersfamilien. Begrepet «strofeform» må vel her tas med en klype salt, iallfall i den grad det knyttes til et fiksert visuelt oppsett. For her dreier det seg jo om sjangre der sangteksten kanskje ikke har vært innom en papirsider. Oppsettet er ikke så kodifisert som i klassisk boklyrikk, der eksempelvis oktaven og sonetten er tett knyttet til det visuelle inntrykket. Ifølge en musikkhistorisk konvensjon sier man gjerne at den klassiske bluesstrofen består av tre linjer, som i «They Call It Stormy Monday» ovenfor, men i trykt form ser vi ofte at dette ikke stemmer. I Eric Sackheims store antologi med bluestekster gjengis tekstene på forskjellig vis, og rett som det er, deles linjen i to.¹⁶ Det skjer også i de offisielle utgivelsene av Bob Dylans lyrikk, slik at flere av hans trelinjers bluesstrofer går over seks linjer («Outlaw Blues»), men dette er ingen regel, for «Meet Me in the Morning» går over fire.¹⁷ Det virker nesten som om de forskjellige tekstene forsøkes behandlet som selvstendige dikt uavhengig av at de faktisk følger en etablert konvensjon. Av slike grunner kan det nok virke forvirrende når vi snakker om forskjellige strofeformer, men konteksten bør gjøre det tydelig hva diskusjonen gjelder.

Det er viktig at den kvantitative variasjonen kommer frem: En tolvtakters bluesstrofe har gjerne vokal på cirka seks takter, men åtte takter er også vanlig, slik som på Eddie Boyds «Five Long Years», Mungo Jerrys «In the Summertime» og Bob Dylans «Thunder on the Mountain». Dylans «Gotta Serve Somebody» har derimot vokal på ti takter, og Chuck Berrys «Johnny B. Goode» har på alle tolv. Man kan tenke seg et lerret bestående av tolv ruter gruppert i tre liggende rekker med fire ruter i hver:

/ 1 / 2 / 3 / 4 /
 / 5 / 6 / 7 / 8 /
 / 9 / 10 / 11 / 12 /

Spørsmålet blir da hvor mange av de tolv taktene som er fylt med ord. Eksemplet med «They Call It Stormy Monday» kan være et utgangspunkt. Der ser man at det er flere «ledige» takter. I undersøkelsens gang vil vi også komme inn på en sanglyrisk konvensjon som *refrenget*. Det finnes mange eksempler på at tolvtakteren kombineres med andre akkordrekker, for å skape en bro eller et refreng, og dette kan være interessant nok, men jeg går ikke inn på det her. Slike kombinasjonsmuligheter må vel være tilnærmet legio, og vi har mer enn nok med å undersøke tolvtakteren som sådan. For å ha en retning på fremstillingen begynner vi med det korte og enkle, og beveger oss mot det mer komplekse. Og selv om relevante historiske forhold trekkes inn, vil ikke kronologi være avgjørende for disposisjonen. Det skal dreie seg om en kartlegging og diskusjon av muligheter. Og selv om vekten ligger på det tekstlige, altså de lyriske mulighetene innenfor skjemaet, håper vi at undersøkelsen vil bidra til større forståelse for forholdet mellom musikalisk og lyrisk form.

Formatet for en slik essayistisk undersøkelse innebærer nødvendigvis en begrensning med hensyn til grundigheten. Det vil i liten grad bli mulig å gå i dybden på eksemplene. Dette kan bli utilfredsstillende, og for å kompensere noe for en slik mangel er *fremstillingen delt i to*. I *første del* presenteres en del eksempler med relativt kortfattede kommentarer og diskusjoner, og i *andre del* behandles en enkelt sang, nemlig Chuck Berrys «Let It Rock» fra 1959 (dette var året den ble innspilt, den kom på plate året etter¹⁸). Denne sangen er et eksempel på en maksimumsvariant der alle de tolv taktene er fylt med vokal. Som vi skal se, er det også andre interessante sider ved denne innspillingen.

«Where the Southern Cross the Dog»

Forsøk på å spore tolvtakterens opprinnelse har ikke endt med noe definitivt. Vi skal komme litt tilbake til dette, men i denne omgang er det tilstrekkelig om vi kan gå ut fra at formen var etablert litt før 1900. Fra den tidlige tiden er det overlevert trelinjede strofeformer med gjentakelse av en eller to linjer eller med tredjelinjen som refreng: AAB, AAA eller ABR (R for refreng). Den enkleste formen har tre like linjer og kan noteres AAA. Komponisten og orkesterlederen W.C. Handy skriver i sin selvbiografi at han hørte et eksempel på en slik sangstrofe i 1903. Han var falt i søvn på en jernbanestasjon mens han ventet på et tog. Han våknet til tonene av sang. Jernbanen var også et motiv i teksten. Det fremgår at sangeren akkompagnerte seg selv på slide-gitar, en spillestil som er mye brukt i blues:

A lean, loose-jointed Negro had commenced plunking a guitar beside me while I slept. His clothes were rags, his feet peeped out of his shoes. As he played he pressed a knife on the strings of the guitar in a manner popularized by Hawaiian guitarists who use steel bars. The effect was unforgettable. His song, too, struck me instantly.

Goin' where the Southern cross' the Dog.

The singer repeated the line three times, accompanying himself on the guitar with the weirdest music I had ever heard. The tune stayed in my mind. When the singer paused, I leaned over and asked him what the words meant. He rolled his eyes, showing a trace of mild amusement. Perhaps I should have known, but he didn't mind explaining. At Moorhead the eastbound and the westbound met and crossed the north and southbound trains four times a day.

This fellow was going where the Southern cross' the Dog, and he didn't care who knew it. He was simply singing about Moorhead as he waited.¹⁹

Strofen består altså av «Goin' where the Southern cross' the Dog» sunget tre ganger. Den henspiller på et jernbaneknutepunkt hvor to linjer krysser hverandre. Folkespråket har etablert «Southern» og «(Yellow) Dog» som benevelser, der det første dreier seg ganske enkelt om togene til «The Southern Railway», mens det andre er mer gåtefullt. Flere forklaringer har vært lansert, og en sannsynlig delforklaring er at togene som kjørte for Yazoo-Delta Railroad, hadde initialene YD i logoen, og de to bokstavene inspirerte muligens kreative sjeler til å forme «Yellow Dog». Max Haymes, som har skrevet et stort verk om bluesens forbindelse med jernbanen, har trukket frem relevant bakgrunnsinformasjon her.²⁰ En rekke med godsvogner ble gjerne omtalt som en «dog», og på grunn av fargen kunne en kjølevogn bli kalt «yellow dog». Dette virker tilforlatelig nok, men Haymes trekker også inn et annet moment. På slutten av 1800-tallet var det mye diskusjonen om såkalt «gule» arbeidskontrakter. Her handlet det om arbeidere som skrev under på at de ikke skulle være medlemmer av «Knights of Labor», som på slutten av 1800-tallet hadde vokst til en sterk fagforening. Den gule fargen var fra før assosiert med feighet, og nå ble den koblet til den gulaktige fargen på kontraktskjemaene. Den aktuelle jernbanestrekningen kunne være assosiert med slike forhold. Termen «yellow dog» kunne forekomme som nedsettende betegnelse på en person som var villig til å underkaste seg et slikt arbeidsregime. Til tider var situasjonen tilspisset, og kampene kunne gå på livet løs.²¹ Knights of Labor var nærmest utslettet omkring århundreskiftet. Haymes kommenterer:

So, it transpires that the «Yellow Dog» nickname doesn't merely originate from a short string of reeferers on the tracks; it is also irrevocably associated with blood, brutality and intimidation, and we should perhaps not be surprised that many blues singers did not care to sing about this particular line.

I et slikt perspektiv kan man kanskje tolke de tre like linjene som en megetsigende tilbakeholdenhet. Den tredje linjen i en AAB-struktur har ofte preg av en konklusjon, selv om den kan være ironisk nok. Men om det ikke kommer noen konklusjon, kan også det være talende. For å si det på en annen måte: Klassekamp, lidelse og konflikt kan spores i den tidlige bluesen, selv om den på det manifeste nivået primært ser ut til å handle om lengsel og savn i en allmenn forstand. Imidlertid husker vi Handys bemerkning om bluessangerens mangelfulle påkledning. Det var stemmen til det fattige og undertrykte Amerika Handy hørte – formidlet i en poetisk og musikalsk kreativ form.

Selv skal Handy senere bruke linjen i sin komposisjon «Yellow Dog Blues», som ble publisert i 1914, og linjen opptrer i flere plateinnspillinger utover på 1920-tallet. Et interessant tilfelle er Charley Pattons «Green River Blues» (1929), hvor linjen opptrer i tredje strofe, og hvor den også gjentas tre ganger slik som Handy beretter i sine erindringer. Tre av sangens sju strofer følger denne AAA-formen. Fødselsåret til Patton er usikkert – det er senest 1891, men han var aktiv musiker før 1910, så hans musikalske hukommelse strekker seg langt bakover. Hos Patton innledes linjen med førstepersonspronomen som opptakt: «I'm goin' where the Southern cross the Dog.» Slik fremkommer et jambisk pentameter, noe som ikke er uvanlig i tidlig blues. I sangen alternerer AAA-formen med den mer vanlige AAB. Her er andre strofe i «Green River Blues». Det er tydelig at tredje linje har preg av en konklusjon:

I think I heard the Marion whistle blow
 I dreamed I heard the Marion whistle blow,
 And it blew just like my baby gettin' on board

Marion er navnet på en elvebåt, men det er også et kvinnenavn, og dermed har vi kanskje en vag assosiasjon til kjærlighetsmotivet som uttrykkes i tredje linje. Det handler om frykt for at den elskede skal dra sin vei. Både Handy-strofen og Marion-strofen viser hvor sentrale de moderne kommunikasjonsmidlene er i bluesartistens verden. Og i begge tilfelle dreier det seg om maskiner som også har inspirert musikken rent auditivt. Både hjulgangen mot skinnene og skovlhjulene på dampbåten kunne avgi en «rullende» rytme som både piano, gitar og rytmeseksjon kunne etterligne. Fløyten fra et forbipasserende tog vil få preg av avtagende, langtrukken glissando, noe som gjerne oppfattes som en klagende tonalitet, slik den kan etterlignes på munnspill, slidegitar og andre instrumenter. Slik hører vi i Pattons «Green River Blues» at han spiller en høy, sår tone på gitaren nettopp i strofen om jernbaneknutepunktet «the dog». Blueseksperten Stefan Grossman sier om «Green River Blues» at Patton lot lydbildet bidra til å fremkalle inntrykket av en elv som renner forbi, «rollin' like a log», som det heter.²² Det er typisk for både AAA og AAB at instrumentet levnes rom til å «svare» sanglinjene. Musikkhistorisk er en slik tilnærmet balanse mellom verbalt og instrumentalt uttrykk et særtrekk ved denne varianten av tolvtaktersformen. Det er ingen fast regel, men ved starten av en vokallinje høres gjerne en trykklett opptakt før første taktslag, og det siste taktslaget i linjen faller gjerne på første taktslag i tredje takt. Her er den ledige plassen markert:

I / think I heard the / Marion whistle / blow --- / ---- /

Det blir den samme fordelingen for de neste linjene. Dette betyr at det ikke er matematisk, men tendensiell likevekt mellom sang og instrument. Det er uansett god plass til å legge inn en frase på et soloinstrument eller et gjentagende riff, slik det er hos Patton. Uansett om vi bruker AAA eller AAB, er det klart at gjentakelse er et viktig moment i denne lyrikktradisjonen. Bluesen er derfor et eklatant eksempel på den parallellismen som Roman Jakobson fremhever som et kjennetegn ved poetisk språkbruk – og egentlig ved all kunst.²³ Dette er en type gjentakelse med variasjoner som gjør seg gjeldende på alle nivåer av ytringen. Leken med uttrykksdimensjonen involverer klanglige likheter både mellom ordene, og mellom ord og instrument. Slike klanglige parallellismer må antas å ha spesiell vekt i en sanglyrisk sammenheng, der både den musikalske konteksten og den musikalske artikuleringen av teksten er sentrale for uttrykket. Også når vi har å gjøre med AAA og AAB, er det slik at en gjentakelse aldri bare er en mekanisk repetisjon. Hver ny artikulering av det «samme» innebærer en produktiv utvidelse. Og parallellismene oppretter sekundære relasjoner på det metaforiske nivået som i neste omgang kan virke tilbake på artikuleringen. Åpningsstrofen i «Green River Blues» går slik:

I see a river rollin' like a log
 I wade up Green River, rollin' like a log
 I wade up Green River, Lord, rollin' like a log

Disse linjene inneholder fire ord med tydelig L-lyd: *rollin'*, *like*, *log* og *Lord*. Slik ordene artikuleres, klinger de så likt at det kan være vanskelig å skille dem fra hverandre. Det er vel nettopp noe rullende ved denne L-lyden som liksom glir nedover og avgir det ene ordet etter det andre. Og det metaforiserende eller sammenlignende «like» er et av disse ordene. I denne metaforiserende rekken finner vi også «Lord», som kan tolkes som et mer eller

mindre tilfeldig utrop, men som samtidig i religiøs betydning er et av de mest megetsigende ordene i språket. I det hele tatt vil altså forskjellige gjentakelsesfigurer være sentrale i strofeformen.²⁴

«My Old Evil Spirit»

At vokalisten akkompagnerer seg selv på gitar, blir tidlig vanlig i bluesen. Dermed intimiseres også relasjonen eller samtalen mellom stemme og instrument. Det blir en individuell «call and response». Med elektrifisering av instrumentene åpnet det seg store muligheter, slik man for eksempel kan høre når Jimi Hendrix fremfører sin versjon av Elmore James-klassikeren «Bleeding Heart». Og relasjonen gjelder selvfølgelig også i andre sjangre enn blues, slik som når Jerry Lee Lewis håndterer pianoet. Men en slik samtale mellom vokalist og instrument kan selvfølgelig også finne sted når instrumentalisten er en annen person enn vokalist. Et godt eksempel, som Knut Reiersrud har trukket frem, er Bessie Smiths «Back-Water Blues» fra 1928, som omhandler den store flommen året før. Pianisten Pete Johnson, som er eneste akkompagnatør, bygger opp en truende stemning der vi fornemmer de overveldende vannmassene.²⁵ Slike «samtaler» mellom vokalist og musikere er vanlige i alle former av ensemblespill der en sang av AAB-formen fremføres. Den spesielle dynamikken må studeres i det enkelte tilfelle, men ikke sjelden dreier det seg om at instrumentet mimer vokalstemmen fra linjen foran. Det kan også være etterligning av menneskelig tale eller gråt, eller det kan dreie seg om værfenomener, dyr eller maskiner. I «Clouds In My Heart» av Muddy Waters får trommeslageren slippe seg løs i et forsøk på å mane frem det tordenværet som skildres i teksten. Og hele dette samspillet muliggjøres altså av de «ledige» taktene som overlates til instrumental utfylling.

Bluesen ble tidlig kommersialisert, og noen av utøverne tjente store penger, men samtidig ble den til dels tradert som en form for folkemusikk. Noen artister hadde ry for å kunne improvisere lange rekker av vers om hva som helst, og da var det praktisk å kunne hente frem mer eller mindre ferdige strofer og fraser fra tradisjonen. En plateinnspilling på 1920- og 1930-tallet hadde trange tidsrammer, og artistene oppførte seg gjerne helt annerledes da de spilte ute i fri dressur. Charley Patton, som ble en stjerne etter sine innspillinger i 1929, var kjent for at han kunne tøye sine nummer til mange ganger den lengden som var vanlig på en plateside. Ofte var det snakk om improvisasjoner der både resirkulerte og nye strofer inngikk. Det var en mulighet for artisten til å vise sitt mesterskap. Slik poesi kan åpenbart ha underholdningsverdi, blant annet kan artisten la teksten interagere med publikum og hele fremføringssituasjonen. Det er vanskelig å dokumentere den lyriske gehalten i ettertid, men det finnes live-opptak der artistene åpenbart utvider numrene etter eget forgodtbefinnende. Det er ofte befriende å følge den lyriske flukten, som noen ganger kan utvikle seg til vittige fortellinger. Et annet tilfelle er Bukka Whites *Sky Songs*. Da Bukka ble gjenoppdaget i 1963, fikk han muligheten til å spille inn to album der poenget var at produsenten ikke skulle forstyrre opptaket med påtvungne tidsrammer. Innspillingsene på 1930- og 40-tallet måtte helst tilpasses en enkelt plateside, og på sitt beste oppviste de en effektiv kunstnerisk økonomi, men det nye albumprosjektet viste oss en fri og lekende artist, som også fikk frem mer av det han hadde på hjertet. Tittelen henspiller på sangenes opprinnelse, etter eget sigende hentet han dem bare «from the sky».

Blueshistorien kan oppvise en lang rekke minneverdige tekster innenfor den enkle AAB-formen. Til tross for den elegiske tonen i mye blues, er det også mye humor i tekstene. Sangene unngår gjerne de sentimentale klisjeene som er kjent fra andre sjangre.

Vi har alt nevnt Bessie Smiths «Back-Water Blues», et annet eksempel er hennes «Empty Bed Blues» fra samme år. Det er en relativt frittallende tekst om gleden ved kjærlighetens fysiske aspekt. I likhet med andre kvinnelige blueskolleger gir hun bestemt uttrykk også for denne siden ved livet – på en måte som ikke var vanlig i andre sjangre. Som mange bluessanger er også dette en elegi om tapet av en elsker. Hun hadde funnet seg en fantastisk mann, men var dum nok til å dele sin begeistring med venninnen, som dermed fikk lyst til å undersøke saken selv:

Oh, he's got that sweet something and I told my girlfriend Lou
 He's got that sweet something and I told my girlfriend Lou
 But the way she's ravin', she must have gone and tried it too

Bluesen kan også bringe inn en type humor når talen er om de siste ting. Her hører det også med i assosiasjonsfeltet at det ligger en viss demoni i bluesens stemningsmessige opprinnelse. Blues-ordet kan rimeligst forstås som en sammentrekning av «blue devils». Her er en strofe fra Robert Johnsons «Me and the Devil Blues» (innspilt i 1937 og utgitt på plate året etter):

You may bury my body / down by the highway side
 You may bury my body / down by the highway side
 So my old evil spirit / can get a Greyhound bus and ride

Her er taktslagene inne i linjen markert for å fremheve midtcesuren. Den er gjerne tydelig i fremføringen. I en tekst som dette, som omhandler dødens realitet, fornemmer man også at pausen mellom linjene får en spesiell funksjon. Tausheten kan markere en type ettertensksomhet som står til alvoret og dramatikken i utsagnet. Samtidig som døden påkaller lyrisk tale, er det noe ved døden som inngir taushet. Imidlertid kan tausheten være så

tyngende at det kan oppleves som en lettelse å bryte den, og her skjer det ved at vokalisten smetter inn en talt kommentar. For det er ikke bare instrumentale stikk som fyller opp mellom sanglinjene, det kan også komme verbale innskudd. En slik språklig utfylling kan gi inntrykk av å være improvisert frem i øyeblikket. Det blir noe tilfeldig ved den, og ofte er det bare et utrop, slik som «yeah», «you know» eller «come on». På grunn av denne «tilfeldige» utsagnsmodusen valgte jeg først å gjengi strofen uten denne kommentaren. Men ved nærmere ettersyn er den verdt å merke seg: «Baby, I don't care where you bury my body when I'm dead and gone.» Kommentaren representerer unektelig et dagligspråklig nivå i forhold til den egentlige sangteksten, men den vil inngå i en konstellasjon med sanglinjene og kan dermed relativisere betydningen av disse. På grunn av den talte kommentaren er det bare mellom andre og tredje linje at pausen er effektiv. I et grafisk oppsett vil kommentaren markere et brudd med standardformen AAB. Det kommer inn en ekstra linje, så formen blir ABAC. I tillegg finner det sted en annen utfylling i fremføringen. Midtcesuren i andre (dvs. egentlig tredje) linje fylles ut av et utrop i falsett som kan tolkes som et klagerop. Det opptrer regelmessig på samme sted gjennom hele sangen, som en forsterkende effekt hver gang førstelinjen gjentas:

You may bury my body, down by the highway side.

Baby, I don't care where you bury my body, when I'm dead and gone.

You may bury my body, ooh, down by the highway side.

So my old evil spirit can get a Greyhound bus and ride.

Under innspillingssesjonen i 1937 ble det gjort to opptak av denne sangen. De oppviser enkelte små språklige variasjoner, men den innskutte kommentaren er lik i begge versjoner. Så det tilfeldige konversasjonspreget er et innstudert grep. Den siterte strofen er

den siste av i alt fire. Sangen omhandler et møte mellom jeget og djevelen, og teksten har en merkelig dobbelthet. Enten kan det være den kvinnelige partneren som har oppført seg så dårlig at hun fortjener å assosieres med alt det djevlske og onde, eller det kan være jeget selv som utleverer sine mørke sider, og i så fall kan sangen tolkes i flukt med folkloristiske personifiseringer av Døden som nå er kommet for å hente et menneske. I dette tilfellet er det altså djevelen selv som har banket på døra, og jeget responderer på en rolig og hverdagslig måte. Her er ikke noen panikk eller noe forsøk på å flykte fra situasjonen: «I said 'Hello Satan, I believe it's time to go'.»

Dette kunne passe med det faustiske motivet noen mener å finne hos Johnson, og som kan relateres til en annen av hans sanger: «Hellhound on My Trail». Peter Guralnick kommer inn på dette i sin biografi om Johnson.²⁶ Blueshistorikeren Elijah Wald understreker imidlertid at Johnsons tekster kan ha blitt tolket litt for alvorlig. En bedre forståelse for konteksten kunne tydeliggjort at det er mye humor hos Johnson, også i «Me And The Devil Blues», mener han.²⁷ Dessuten har ikke fremføringen preg av den fortvilte intensiteten som vi fornemmer i «Hellhound on My Trail». Likevel kan det neppe legges til grunn at humor innebærer fravær av eksistensielt alvor. Heller er det slik at humor kan være en strategi for å utholde den overmakten som døden representerer. I den siterte strofen ser vi hvordan gjentakelsene bygger seg opp og skaper en forventning om en type forløsning. Dermed fungerer pausen før sistelinjen som en effektiv kunstpause, og den humoristiske vrien ufarliggjør på en måte dødsvisjonen, samtidig som det vanligvis så svevende åndsfenomenet, «my old evil spirit», får en konkret kroppsliggjøring, og dødens uforståelighet blir plutselig noe hverdagslig og enkelt. Det å dø blir som å slenge seg med bussen. Urgamle myter kobles på modernitetens kommunikasjonsmidler på en

tilsynelatende sømløs måte, men nettopp slik at kontrasten derfor blir ekstra tydelig og tankevekkende. Det er en umiskjennelig bluesstemning ved sangen slik den fremføres av Johnson, og det henger sammen med at døden ikke lar seg vitse bort. Et element av humor kan innebære en midlertidig lettelse, men den er nettopp midlertidig og knyttet til erfaringen av sangens fremføring. Gjentakelsene som bygger seg opp mot sistelinjen som et forløsende klimaks, støttes godt opp av akkordskiftene, for hver linje markeres tydelig et nytt nivå. Dominanten i siste linje innebærer også et musikalsk klimaks samtidig som denne akkorden gjerne innvarsler en snarlig tilbakevending til tonikaen.

«And He Was Doing Her Wrong»

I bluesen opptrer AAB-formen oftest uten refreng, men det finnes adskillige muligheter for å legge inn refrenglinjer innenfor rammene av en tolvtakter, eller eventuelt som et supplement til de tolv taktene. Her skal vi konsentrere oss om det første alternativet. En tidlig variant finner vi i noen populære ballader fra omkring 1900. De fleste er ukjente i dag, men de to morderballadene «Stack O'Lee» og «Frankie and Johnny» er fremdeles en del av det populærmusikalske standard-repertoaret. Der består strofen av en enkel kuplett, og så kommer tredjelinjen som en refrenglinje. Det finnes flere hundre innspillinger av disse morderballadene, og selv om de historisk er assosiert med tidlig blues, finnes de også i versjoner innenfor jazz, country, folk, rock og pop. Johnny Cash, Bob Dylan og Elvis Presley har sine versjoner. Til forskjell fra en typisk bluestekst i AAB-form, som helst er en elegisk bekjennelse i førsteperson, er disse sangene bygd opp rundt et episk forløp der de handlende omtales i tredjeperson, og det er en tydelig episk tråd, selv om den kan være fragmentert og innforstått.

Begge de nevnte titlene er basert på historiske hendelser, nærmere bestemt to drap som fant sted i St. Louis på 1890-tallet. Den historiske bakgrunnen for slike sanger kan jo alltid diskuteres, men det har vært gjort mye forskning her, så det er en viss konsensus rundt dette. Sanger om begivenhetene begynte å spre seg i folketradisjonen, og det kom etter hvert trykte versjoner. «Frankie and Johnny» var faktisk den aller første tolvtakter som noen gang ble spilt inn på plate. Det skjedde allerede i 1912, da den hvite vokalistene Gene Greene var på turné i Europa og fikk gjøre noen innspillinger i London. Musikkhistorikeren Peter Muir har undersøkt den tidlige historien til det han kaller populærblues, det vil si den type noteblues og innspilt blues som kan skilles fra den samtidige folkemusikalske bluestradisjonen. Materialet viser at tolvtakteren er til stede i mer enn halvparten av eksemplene fra omkring 1910. Denne musikken kan være kommersiell nok, men den skiller seg fra den samtidige slagermusikken til Tin Pan Alley, som ikke har slike innslag av tolvtaktere.²⁸ Muir understreker at mange av disse komposisjonene har tolvtaktersformen som et innslag blant flere, og ikke som eneste strukturerende prinsipp. Imidlertid er Muir tydelig på at de nevnte balladene hører strukturelt hjemme sammen med tolvtakterne.

Disse balladene har også tre linjer, men de skiller seg melodisk fra den typiske AAB-formen, og selv om de opererer med tre linjer, er distribueringen innenfor skjemaet noe forskjellig. I «Frankie and Johnny» spres ordene mer jevnt utover, slik at sangen ikke får så mye luft mellom linjene. Men i det eksemplet Muir setter opp, avsluttes balladestrofen på samme takt som en typisk bluesstrofe, det vil si på det første taktslaget i ellefte takt.²⁹ Til forskjell fra AAB kan denne strofen noteres ABR, for å markere at det ikke er gjentakelse i den rimede kupletten, og at tredjelinjen fungerer som refreng. Det er til dels store variasjoner mellom de forskjellige versjonene. I noen versjoner varieres

refrenget fra strofe til strofe slik at det skal stå i forhold til handlingsutviklingen, men som regel gjenkjenner man den typiske refrenglinjen med «he did her wrong». At det er et dynamisk forhold mellom vers og refreng, er uansett ikke uvanlig i ballader.

Den mest påfallende variasjonen er kanskje at den mannlige hovedpersonen heter skiftevis Johnny og Albert. I den første innspillingen benevnes han som Johnny, men den historiske personen het Albert (eller egentlig Allen). Kjernen i handlingen er et sjalusidrama. Frankie steller pent med Johnny/Albert, som etter hva vi vet, var noe yngre enn Frankie. Blant annet skal hun ha kjøpt fine klær til ham. Men så en kveld finner hun Johnny i armene på Alice Prior/Frye, og det ender med at hun skyter ham. Johnny/Albert dør noen dager senere. Det later til at Frankie har fortellerens sympati. Versjonen til Mississippi John Hurt fra 1928 er en av de beste. Hurt var født i 1893, og hans versjon kan gå tilbake til før 1910. Her er fire strofer:

Frankie was a good girl, everybody know,
She paid one hundred dollars for Albert's suit of clothes
He's her man, but he did her wrong

«Ain't gonna tell you no story, Frankie, I ain't gonna tell you no lie»
Says, «Albert a-passed about a hour ago, with a girl you call Alice Frye
He's your man, and he's doin' you wrong»

Frankie went down to the corner saloon, she didn't go to be gone long
She peeked through keyhole in the door, spied Albert in Alice's arm
He's my man, and you's doin' me wrong

Frankie called Albert, she shot him three or four times,
Says, «Stand back, I'm smokin' my gun, let me see is Albert dyin'
He's my man, and he did me wrong»

Muir fremhever at bluesballader av denne typen har et mer distansert og mindre ekspressivt preg enn den typiske bluesen. Han peker på at dette kan skyldes europeisk påvirkning.³⁰ Herfra kan det gå spor langt bakover i europeisk balladetradisjon som vi ikke kan forfølge her. Muir kommer også inn på en teori fremsatt av Paul Oliver og David Evans som går ut på at disse balladenes akkordprogresjon har vært viktig i etableringen av tolvtaktersformen, slik at den i neste omgang har blitt avgjørende for bluesen. Selv om balladene vanligvis ble fremført raskere enn en typisk blues, noe vi også hører hos Hurt, argumenterer Evans for at langsommere danseformer gjorde at disse populære balladene etter hvert måtte tilpasses når de ble fremført av danseorkester. Sangenes popularitet bidro til at tolvtaktersformen satte seg som en foretrukken form også da nye strofeformer og en mer ekspressiv og individuallrisk stil ble utviklet:

Hurt's pattern, as noted earlier, is typical of a number of well-known blues ballads. It must have been adapted to the nonnarrative blues in the following way. First, the tempo was slowed down considerably. This was done because new types of couple and individual dances, which required slower tempos, were replacing the older square dances and others with called figures. Quite likely the twelve-bar AB-refrain pattern of the blues ballad was played at the slower tempo by string bands and guitarists as an instrumental piece for dancing. Then people began adding singing derived from the field hollers. With the slower tempo it became possible to take longer breaks after the first two vocal lines and let the instruments respond to the singing. The result was the blues.³¹

Selv om det er vanskelig å gi et sikkert bevis for dette, er det en overbevisende argumentasjon Evans her anfører. Uavhengig av hvem som var først ute med tolvtakteren, er det sannsynlig at balladenes popularitet har bidratt til å styrke dens stilling.

Med bluesens utvikling ble AAB-formen dominerende, noe som innebar at refrengets stilling ble svekket, men som vi skal se, forsvant det ikke helt. Ettersom det var så vanlig i andre sangtradisjoner fra tiden da bluesen oppsto, er det påfallende at det blir så nedprioritert i bluesen. Fravær av refreng har i noen grad holdt seg opp igjennom AAB-formens historie, også når denne har blitt brukt utenfor bluesen. Men det er en del unntak i mer showpregede låter. At oppmerksomheten flytter seg bort fra refrenget i bluesen, kan bety en tydeligere betoning av den individuelle kunstneren som suveren avsender. Han fremfører sin klage uforstyrret av kollektivet. Dermed vil det lyriske fellesskapet først og fremst vise seg i tekstens individuelle appell og på det intertekstuelle nivået, i det reservoaret av kjente verslinjer som sirkulerer, og som den enkelte kunstner kan ta tilflukt til og gjenbruke i nye konstallasjoner.

Til forskjell fra i balladene ble det i bluesen mindre vanlig med en narrativ struktur der plottet dreide seg om en eller flere tredjepersonsaktører. Hos rockeartisten Chuck Berry ser vi eksempler på at noen slike trekk levde videre innenfor tolvtakterens verden. Hans sang «Johnny B. Goode» fra 1958 er en elegant liten fortelling. Sammenlignet med «Frankie and Johnny» utvider Berry ofte den lyriske formen så tallet på tekstlinjer blir høyere. I «Johnny B. Goode» fylles alle taktene med vokal. Da er det ikke lenger snakk om AAB eller ABR, men om ABCDEF. Og refrenget kommer som en egen runde. Her er en strofe og et refreng:

- (A) Deep down in Louisiana close to New Orleans
- (B) Way back up in the woods among the evergreens
- (C) There stood a log cabin made of earth and wood
- (D) Where lived a country boy named Johnny B. Goode
- (E) Who never ever learned to read or write so well
- (F) But he could play a guitar just like a-tingin' a bell

Go go
 Go Johnny go go
 Go Johnny go go
 Go Johnny go go
 Go Johnny go go
 Johnny B. Goode

«Got A Job In A Steel Mill»

Nå har vi sett på noen muligheter for å plassere refrenget innenfor rammene av en tolvtakter. Det er et par varianter til som er mye brukt. Først et eksempel på at AAB kan kombineres med en firelinjers form. Det gjelder blant andre Eddie Boyds «Five Long Years» fra 1952. Denne formen var en veletablert konvensjon da han laget denne låten, men kronologi er ikke det viktige her – det avgjørende er ikke hvem som var først. Poenget er at Boyd er et egnet eksempel. Sangen begynner med en vanlig trelinjers bluesstrofe, men i neste runde substitueres den første linjen med to nye linjer som fyller ut fire hele takter før den ordinære andre- og tredjelinjen, det vil si A og B fra første strofe, kommer som refreng. Mens første sangstrofe fyller ut de vanlige seks taktene, vil den andre fylle åtte takter. I andre strofe markeres også taktene:

- (A) Have you ever been mistreated?
 You know just what I'm talking about
 (A) Have you ever been mistreated?
 You know just what I'm talking about
 (B) I worked five long years for one woman,
 she had the nerve to put me out

//I got a job in a steel mill, /
 shucking steel like a slave /
 / Five long years, every Friday, /
 I come straight back home with all my pay /
 / Have you ever been mistreated? /
 You know just what I'm talking about
 I worked / five long years for one woman, /
 she had the nerve to put me / out - - - / - - - -//

Her har jeg valgt et oppsett som relaterer teksten til akkordskjemaet. Teksten kan også settes opp som en alternering mellom vers og refreng uten hensyn til tolvtaktene, men her er det nettopp den vi skal demonstrere. Den åttetaktersformen vi finner hos Boyd, kan også brukes uten den innledende strofen i AAB. Det ble vanlig i rock 'n' roll, hvor formen gjerne kombineres med «stopper» i de innledende fire taktene. Sammen med et raskt tempo bidro dette til den dynamikken som er så typisk for rocken. Et eksempel er «Blue Suede Shoes» av Carl Perkins. Den handler om en ung mann som er bekymret for skoene sine. Vi får inntrykk av at teksten handler om et par som «rocker» ute på dansegulvet. Her varieres linje en og to for hver runde, mens tre og fire fungerer som refreng:

Well, it's one for the money, two for the show,
 three to get ready, now go, cat, go
 But don't you step on my blue suede shoes
 Well you can do anything but lay off of my blue suede shoes³²

Mens sangtekstene til Eddie Boyd og Carl Perkins bruker åtte av de tolv taktene, trengs det ti takter for å få plass til ordene i «Move It On Over» av Hank Williams fra 1947. Da er vi over i countrymusikken. Det er verdt å merke seg at Williams hadde en

afrikansk-amerikansk musiker som gitarlærer, Rufus Payne, som dessverre aldri fikk spille inn noen egne plater. Denne kontakten med afrikansk-amerikanske musikktradisjoner kan ha medvirket til at countrystilen til Williams fikk et visst bluespreg. Den strofestructuren Williams bruker, minner veldig om Boyd og Perkins. Også her kommer refrenget fra og med den femte takten og ut, men forskjellen er at i «Move It On Over» okkuperer ordene også den sjuende og åttende takten. Ellers merker vi oss koret som svarer hovedvokalisten på refrenglinjene. Her er det «call and response» i ordets rette forstand. Korlinjene er markert med parentes i sitatet nedenfor. En slik struktur på refrenget var kjent fra eldre innspillinger, for eksempel fra Charley Patton's «Going to Move to Alabama». Som vi ser, er de to siste taktene, det vil si nummer elleve og tolv, fremdeles «ledige». Sangen handler om en kar som blir dårlig behandlet av kona eller kjæresten. Han kommer hjem en kveld, ikke er det spesielt seint heller, men han slipper ikke inn og må ta til takke med hundehuset. Jeg tar med to strofer. Det er unektelig en viss bluesstemning over teksten, men det er jo noe overdrevent over situasjonsbeskrivelsen. Den får et preg av humor som kanskje gjør det lettere å takle den slags elendighet:

Came in last night at half past ten
 That baby of mine wouldn't let me in
 So move it on over (move it on over)
 Move it on over (move it on over)
 Move over, little dog, 'cause the big dog's moving in

This dog house here is mighty small
 But it's better than no house at all
 So ease it on over (move it on over)
 Drag it on over (move it on over)
 Move over, old dog, 'cause a new dog's moving in

«Where I Go When I Die»

Vi har pekt på bruken av gjentakelse innenfor rammen av tolv-takteren. Både AAA, AAB og forskjellige former for refreng har med dette å gjøre. Jeg vil gjerne ta med et par muligheter til som innebærer gjentakelse av en litt annen type enn dem vi har vært innom. Musikalsk sett er begge varianter av de åttetaktersformene vi har sett på. Det vil si at ordene fyller åtte av de tolv taktene. Nærmere bestemt dreier det seg om taktene én til seks pluss ni og ti, slik som i «Five Long Years» og «Blues Suede Shoes». Men om vi ser på organiseringen av ordene, representerer disse variantene noe eget. Først ser vi på en strofe fra «My Black Mama» (del I) av Son House, den er fra 1930:

Ain't no heaven, ain't no burnin' hell
Where I'm goin' when I die, can't nobody tell
Oh, it ain't no heaven now, ain't no burnin' hell
Oh, where I'm goin' when I die, can't nobody tell

Her ser vi at i stedet for AAB får vi strukturen ABAB. Den er typisk for Son House og enkelte andre artister som tilhørte hans miljø. Robert Johnson og Muddy Waters gjør bruk av den i «Walking Blues» (begge) og «Feel Like Going Home» (Waters). Det er en enkel variasjon i forhold til den vanlige AAB, men denne måten å gjenta ytringen på tilfører en insisterende intensitet som forsterker Houses ekspressive vokal. Hans tekster har et eksistensielt alvor som gjør at en gjentakelse som dette gir inntrykk av ettertenksom inderlighet. Flere av hans sanger omhandler religiøs tvil og dårlig samvittighet, og de er fremført med fortvilelse i uttrykket.³³

Det er en annen stemning over Memphis Minnies «Me and My Chauffeur Blues». Vi lar den sangen være eksempel på et annet strofemønster. Det er best kjent fra klassikeren «Good Morning

Little Schoolgirl», eller «Good Morning, School Girl», som var tittelen da Sonny Boy Williamson spilte inn originalversjonen i 1937. Versifikasjonen er knyttet til denne melodien, som for øvrig kan dokumenteres brukt allerede i «Back and Side Blues» med Brownsville «Son» Bonds og Hammie Nixon fra 1934. I 1941 dukker den altså opp med Memphis Minnie som vokalist. Vi husker fra Bessie Smiths «Empty Bed Blues» at hun kunne være ganske direkte når det gjaldt sin begeistring for kjærlighetens fysiske aspekt. Noe av det samme finner vi hos Minnie. På platen er det hennes partner Ernest «Little Son Joe» Lawlars som er oppført som opphavsperson til sangen, men dette er omdiskutert, og på en senere innspilling av samme sang er Minnies navn ført opp. Uansett gestalter hun det kvinnelige jeget på en overbevisende måte. Hun sørger ikke over det som er tapt. Med selvbevisst mine sier hun fra hva hun vil ha, riktignok ved hjelp av metaforer, og det later til at hun regner med å få det. Det kvinnelige jeget i teksten markerer også en viss styrke overfor sin mannlige motpart, ettersom det er hun som skaffer kjøretøyet, en ny V8 Ford, mens mannen kan få lov til å kjøre henne rundt. Metaforikken er imidlertid tydelig – det er en spesiell form for kjøretur hun ønsker seg.

Låten er fra 1941. Da var Sonny Boy Williamsons «Good Morning, Schoolgirl» en velkjent låt. Man kan leke med tanken på at Minnies sang tar opp tråden fra Williamson. Hans låt var kanskje noe nedlatende mot den kvinnelige adressaten. Jeget skryter av at han skal kjøpe en diamant til kjæresten, men han finner henne ikke, og han fabler om å kjøpe et fly for å lete. Det kan hende Minnie mente hun kunne svare på dette. Hun var en etablert artist. Kanskje hadde hun råd til en Ford V8, og kanskje fant hun seg ikke i at kvinner skulle behandles så nedlatende som en del tekster av mannlige artister la opp til. Dersom «sjåføren» hennes skal finne på å ta med andre kvinner på kjøretur, så vil hun ikke være nådig: «So I'm gonna steal me a pistol, shoot my

chauffeur down.» Minnie var en eminent gitarist og hadde livnært seg som musiker siden hun stakk hjemmefra som 13-åring i 1910 for å spille på Beale Street i Memphis. Hun var kjent med livets realiteter. Strukturen i sangen hennes skiller seg fra AAB-mønsteret ved at hver halvlinje repeteres en gang før de neste to halvlinjene kommer. Det er også slik at disse halvlinjene følger hverandre melodisk. Denne måten å organisere teksten på skaper et rytmisk driv, og låten har en gitarsolo som nærmer seg rock 'n' roll, mange år før det var en kjent term (soloen kan muligens være spilt av kompanjongen Ernest Lawlars). Her er første strofe av sangen:

Won't you be my chauffeur, won't you be my chauffeur
 I wants him to drive me, I wants him to drive me downtown
 Yes, he drives so easy, I can't turn him down

Når vi setter det opp slik, får vi strukturen ABC. Selvfølgelig kan man også sette opp halvlinjene under hverandre slik at strofen fyller fem linjer. Uansett er poenget at dette er en versifikasjon som er egen for denne gruppen av sanger. Andre eksempler er Chuck Berrys «Our Little Rendezvous» og Bob Dylans «Obviously Five Believers». En gang Dylan skulle spille Minnies sang i sitt faste radioprogram («Theme Radio Hour»), introduserte han sangen slik: «One of the great blues songs of all time, one of the great car songs of all time, one of the great chauffeur songs of all time! Sung by one of the great old ladies of all time.»³⁴

Chuck Berry

Vi har alt trukket frem Chuck Berrys «Johnny B. Goode» fra 1958 som eksempel på en interessant bruk av tolvtaktterskjemaet. Året etter spiller han inn en sang med den programmatiske

tittelen «Let It Rock». Den peker både bakover og fremover fra tilblivelsestidspunktet sommeren 1959. For Chuck Berry ble tolvtaktersformen en effektiv bærer av rockens poesi, og selv om den ikke er den mest typiske sangen med denne formen, er «Let It Rock» et lærerikt eksempel å studere. I 1959 var Chuck Berry en etablert artist, og dette bidrar til den erfaringsdybden som ligger til grunn for den sjangermessige selvrefleksjon som sangen formidler.

Tidlig på 1950-tallet begynte «rock» og «rock 'n' roll» å bli etablert som benevnelser på en musikkform. Røttene i svart populærmusikk, og til dels country, var åpenbare, men farten og rytmikken bidro til å gi den nye musikken identitet. Like viktig var fremveksten av nye publikumsgrupper. I 1955 kom filmen *Blackboard Jungle*, som handler om et belastet ungdomsmiljø i New York. I denne filmen er «Rock Around the Clock» (1954) med Bill Hailey and his Comets et vesentlig innslag. Filmen ble en stor suksess og bidro til musikkens gjennombrudd. Til og med i Norge resulterte det i opptøyer da filmen ble vist høsten 1956. I årene som fulgte, var det sporadiske opptøyer i tilknytning til større musikkarrangementer. En ny ungdomsidentitet var i utforming, og den var knyttet til musikken, en musikk som i stor grad hadde tolvtakteren som sitt skjema. Rocken var generasjonsmusikk. Den nye ungdomskulturen ble gjenspeilet i tekstene, og Chuck Berry (1926–2017) var den store poeten. Charlie Gillet sier det slik:

If importance in popular music were measured in terms of imaginativeness, creativeness, wit, the ability to translate a variety of experiences and feelings into musical form, and long-term influence and reputation, Chuck Berry would be described as the major figure of rock'n'roll.³⁵

Innenfor populærmusikken har det alltid vært en understrøm der tekstarbeidet er tillagt stor vekt. Slik var det også i 1950-tallets

USA. Selv om storparten av publikum ikke la særlig vekt på innholdet i sangene, betyr ikke det at det objektivt sett var likegyldig. Da Bob Dylan fikk Nobelprisen i 2016, var det en høykulturell anerkjennelse av denne linjen innenfor den populære sangtradisjonen. En rekke litterære forutsetninger for Dylans kunstnerskap ble trukket frem. Woody Guthrie var en av de viktigste. Jeg er usikker på om Chuck Berry ble nevnt spesielt, men det burde han blitt. Han peker fremover mot Dylan.³⁶ I 2012 skulle PEN New England i Boston for første gang inkludere sanglyrikk i sin prisutdeling for «Literary Excellence». Chuck Berry fikk prisen, og Bob Dylan hyllet ham som «The Shakespeare of rock and roll». Det var treffsikkert nok, for ut fra materiale og kontekst fremtrer Berrys tekster som så rike på både lyrikk og dramatisk at de kan sammenlignes med det beste. Dersom Dylan skulle trukket frem noe som de to poetene hadde felles, kunne det vært tolvtakteren. Begge har de demonstrert hvilke muligheter denne formen representerer. I sin tidlige ungdom var Dylan fascinert av rock and roll, han ville gjerne skrive sitt eget materiale. Og ettersom han ikke kunne briljere med stemmen eller utseendet på samme måten som Elvis Presley, så trengte han originalt materiale for å skape interesse hos publikum. Han måtte satse på egne sanger slik Chuck Berry gjorde. Berry fremførte egne sanger på en medrivende måte, i tillegg ble sangene hits for andre artister. Men Dylan forsto at innenfor rock and roll hadde Berry okkupert førsteplassen så ettertrykkelig at det var lurt å prøve noe annet:

What was it that made you decide to become a rock & roll songwriter?

Well, now, Chuck Berry was a rock & roll songwriter. So I never tried to write rock & roll songs, 'cause I figured he had just done it. When I started writing songs, they had to be in a different mold. Because who wants to be a second-rate anybody? A new generation

had come along, of which I was a part — the second generation of rock & roll people. To me, and to others like me, it was a way of life. It was an all-consuming way of life.³⁷

Nå hører det med til historien at den «folk revival» som Dylan koblet seg på, også hadde en høyere kulturell status enn rock 'n' roll. Folkemusikken ble dyrket av intellektuelle og appellerte til det samme publikum som lyttet til avansert jazz. Altså ga det en annen prestisje å lykkes innenfor folk-idiolet. Vi ser også at Dylan regner seg som tilhørende rockemusikkens andregenerasjon. Rock 'n' roll-musikkens intense opptur varte bare noen få år. Av flere grunner var den på vei nedover da Dylan kunne gjøre alvor av musikken. Dylan hadde alt oppdaget Woody Guthrie og den svarte folk-tradisjonen, så alt lå til rette for at han kunne gå til folk-musikken, som var gjenstand for voksende interesse, og hvor det vanlige var å resirkulere tradisjonelt materiale. Dersom han kunne knekke koden for nyskaping innenfor folk-idiolet, kunne han nå langt. Vi vet hvordan det gikk. Etter at han ble kronet som den nye folk-kongen på Newport-festivalen i 1963, gikk det imidlertid ikke lang tid før han i 1965 begynte å ta opp elementer fra elektrisk blues og rock, ikke minst kan man da se at bruken av tolvtaktersformen minner om Chuck Berrys bruk av samme.³⁸ På 1960-tallet presenterer Dylan generasjonsmusikk for en ny generasjon. Men det store gjennombruddet for rocken som ungdomsmusikk hadde da allerede funnet sted. Selv om den egentlige rock 'n' roll-musikken, slik den ble utviklet på 1950-tallet, ikke klarte å holde stillingen utover på 1960-tallet.

Chuck Berry ble født i St. Louis i 1926. Han var altså ikke helt ung da han i 1954 dro til Chicago for å få fart på karrieren. Bluesmannen Muddy Waters rådet ham til å oppsøke Chess, som var hans eget selskap. I 1955 kom debutplaten «Maybellene», som solgte over en million. Talende nok var B-siden en langsom

blueslåt, og dette vekselbruket mellom blues og rock skulle Berry i noen grad fortsette med livet ut, men med en klar overvekt av raske rockelåter. Det sier mye om det tette forholdet mellom blues og rock 'n' roll at Berrys låter ble spilt inn i samme studio og med mange av de samme musikerne som selskapet brukte til sine bluesplater. Rocken og bluesen hadde tolvtakteren, bluesskalaen og den synkoperte rytmen felles, men både ideologisk og stemningsmessig var det tydelige forskjeller.

Berry lyktes med å lage fengende låter, og selv om flere av dem ligner hverandre, er det imponerende variasjon i produksjonen. Instrumenteringen er moderne med poengtert elektrisk gitar langt fremme i lydbildet. Sangene går relativt raskt, og de har gjerne et slående refreng. På « You Can't Catch Me » kommer refrenget der sangen skifter til subdominant, men der vi så at Eddie Boyd gjør dette i femte takt, så leker Berry seg med å variere antall takter, han øker antallet slik at det bygges opp en spenning som utløses når refrenget endelig kommer. I flere sanger fyller refrenget en hel tolvtaktersrunde (« Johnny B. Goode », « Bye Bye Johnny » og « Maybellene »). Tekstmessig tar han den nye ungdomskulturen på kornet. Han dramatiserer typiske situasjoner og forteller små historier, gjerne med en humoristisk vri. Det handler mye om biler, jenter, fest og moro, men også om arbeidsliv og konflikter i den moderne hverdagen. « Brown Eyed Handsome Man » (1956) tolkes gjerne som et tidlig tilfelle av afrikansk-amerikansk stolthet, men den uttrykkes mer indirekte enn James Brown skulle gjøre tolv år senere: « Say it loud, I'm black and I'm proud. » Den spesielle tomhetsfølelsen som senere skulle bli tema i mange rocketekster, behandles av Berry (« No Particular Place To Go »). Interessant er den metadimensjonen som preger flere av tekstene: Rockemusikken, dansekulturen og artistlivet tematiseres ofte (« Rock And Roll Music » og « Johnny B. Goode »). « Roll Over Beethoven » oppsummerer mye av

det som skjer i musikken på 1950-tallet. Denne teksten fikk en nærmest profetisk dimensjon, noe som indirekte ble aktualisert i og med alle coverversjonene som kom etter hvert.³⁹ Den viser hvordan musikkrevolusjonen henger sammen med moderne teknikk og ungdommelig konsumkultur, det var jo ikke gratis å spille plater på jukeboksen. Berry minner om den kroppslige basis for rockens rytmikk, samtidig som han vil ha med seg bluesen som ligger bak. Det er med en taktfast tolvtaktersstrofe at han gir den klassiske musikktradisjonen beskjed om å svinge inn til siden:

You know my temperature's rising
 The jukebox blowing a fuse
 My heart's beating rhythm
 And my soul keep a-singing the blues
 Roll over Beethoven
 Tell Tchaikovsky the news

Selv om Berry er en eminent artist for sin egen del, har han det til felles med Bob Dylan at sangene hans er minst like godt kjent i versjonene til andre artister. Og det er virkelig en stor mengde coverversjoner der ute: Elvis Presley, The Beatles, The Rolling Stones og Jimi Hendrix er bare noen av de mest kjente artistene som har spilt inn sangene hans.

Gjennom livet hadde Chuck Berry sine nedturer. Han kom tidlig i konflikt med loven, og han måtte i fengsel flere ganger. Hans karriere fikk en knekk da han ble dømt til en relativt lang fengselsstraff tidlig på 1960-tallet. Carl Perkins har fortalt hvordan Berry hadde endret seg da han traff ham etter dette. Han var bitter og reservert, men han klarte å reise seg igjen med en hit i 1972, og med konserter og plateutgivelser livet ut. To høydepunkter kom i 1987 med en helaftens konsertfilm og en stor

selvbiografi som ble påbegynt under et fengselsopphold: «This book is entirely written, phrase by phrase, by yours truly, Chuck Berry.» Kunstnerisk nådde han også den hvite middelklassen, men i biografien skriver han om opplevd rasisme, noe som kan ha bidratt til hans eventuelle bitterhet.

«Let It Rock»

Chuck Berry hører med i den gruppen av folkelige poeter som evner å gestalte en enkel diktning som samtidig er kompleks og mangebunnet. Et eksempel er nettopp «Let It Rock». Innspillingen har det drivet som Berry var kjent for, og melodien minner om flere av hans tidligere låter. Men sangen er ikke blant hans mest kjente. Den avstår fra den type publikumsfrieri som er så typisk for flere av rockeslagerne: Den mangler refreng, og teksten fremføres i en jevn rytmisk-melodisk strøm uten de stopper eller *breaks* som konvensjonelt ble brukt til å skape dynamikk i mange rockelåter. Sangen viser hvordan Berry behersker maksimumsvarianten av tolvtaktene. En tekstlinje går over to takter, det gir til sammen seks parrimede linjer per strofe, og antall strofer er tre.

Inntrykket er at denne sangen på bare 1 minutt og 47 sekunder inneholder relativt mye tekst samtidig som det er mye luft mellom de kompakte tekstblokkene. For mens den trelinjede bluesstrofen som regel har tilnærmet balanse mellom ord og instrumentalmusikk innenfor de tolv taktene, er det jo ingen slike «ledige» takter her. Denne «ubalansen» kompenseres ved arrangementet. Det er en hel instrumentalrunde etter hver strofe. Dette er påfallende. Det vanlige er en enkel solorunde mot slutten av låten. På denne måten skapes det en balanse mellom sang og musikk på et høyere nivå. Det hører med til historien at The Rolling Stones, som på mange måter er musikalske arvtakere til Berry, respekterer dette

i sin versjon av «Let It Rock» fra 1971. Et slikt arrangement kan tolkes som et forsøk på å minne om at også selve musikken representerer en «stemme», en stemme som bør forstås som en del av eller likeverdig med det budskapet som teksten fremfører:

In the heat of the day down in Mobile Alabama
 Working on the railroad with the steel driving hammer
 I gotta get some money to buy some brand new shoes
 Tryin' to find somebody to take away these blues
 «She don't love me» hear them singing in the sun
 Payday's coming and my work is all done

Well, in the evening when the sun is sinking low
 All day I been waiting for the whistle to blow
 Sitting in a tee pee built right on the tracks
 Rolling them bones until the foreman comes back
 Pick up you belongings boys and scatter about
 We've got an off-schedule train comin' two miles out

Everybody's scrambling, running around
 Picking up their money, tearing the tee pee down
 Foreman wants to panic, 'bout to go insane
 Trying to get the workers out the way of the train
 Engineer blows the whistle loud and long
 Can't stop the train, he has to let it roll on⁴⁰

Et fengende refreng kan forstyrre formidlingen av tekstinneholdet i selve strofene. Når refrenget mangler, slik det gjør her, vil det forsterke konsentrasjonen om det som står igjen. Dette berører en annen detalj: Tittelen opptrer ikke i teksten. Det er nettopp den type redundans som refrenget forventes å oppfylle. Dermed kan man si at tittelen skaper en forventning om et refreng som blir

desto tydeligere nettopp fordi det aldri kommer. Tittelen føyer seg semantisk til tekstens sluttlinje, men forbindelsen knytter seg ikke til den konkrete situasjonen, den er bare metaforisk. Teksten handler om et tog, men innenfor det betydningsfeltet tittelen kommuniserer i, vil ordet «rock» referere til musikkformen. Denne koblingen mellom toget og musikken kommuniseres bare indirekte. Fraværet av refreng kan tolkes som en gest til den gamle bluesformen som bare unntaksvis brukte refreng. Der kunne man tenke seg at refrenget ble unngått for ikke å forstyrre den elegiske substansen i selve verset, i forvissning om at det står på egne bein. Noe lignende kan man si om denne sangen av Chuck Berry. Det er ingen blues, men den bærer med seg spor av bluesen – dens mørke og dens egenrådighet.

Vi ser altså at organiseringen av teksten og egentlig hele innspillingen bevirker at ordene i litt høyere grad enn i en vanlig slagertekst retter oppmerksomheten mot seg selv som noe annet enn kontaktskapende utrop. Bruken av tolvtaktersformen viser hvordan musikkens nærvær kan markeres gjennom det rytmisk drivende kompet og med vokalens sikre melodiføring, men uten at noen av delene egentlig er særlig påfallende – det musikalske inntrykket jevnes ut, og musikken får ikke dominere over ordene. En annen måte å si det på er at sanglyrikken her er kommet til seg selv som lyrikk, men uten at den står i veien for musikken, i stedet fremstår tekst og musikk som en integrert helhet. Man kan få inntrykk av at Bob Dylan noen ganger bruker tolvtakteren nærmest som et nøytralt redskap for å kunne kle sine tekster i musikk, særlig der sangstilen har en snakkende eller konverserende fraserings. I mangel av en vakker, ny melodi kan tolvtaktersmønsteret representere en tilgjengelig ramme for lyrisk utprøving. Nå vil jo aldri en musikalsk form bli et helt nøytralt redskap. Den bærer med seg sin historie, og realiseringen innebærer en rekke valg som materialiserer sangen som et konkret objekt med

en masse potensielt sære detaljer. Men dersom Dylans bruk av tolvtakteren, slik man kan høre det på albumene *Bringing It All Back Home* og *Highway 61 Revisited* fra 1965, kan tolkes som et skritt i retning av en rockens litterarisering, kan det hevdes at denne prosessen allerede var i gang med Berry. Uansett vil det være en litterarisering som har det musikalske som integrert moment. Det dreier seg om sang, med den estetiske merverdi det innebærer, ikke om opplesning til musikkakkompagnement. Et godt eksempel fra Dylan er «Bob Dylan's 115th Dream», hvor han bruker samme refrengløse maksimumsvariant som Berry i «Let It Rock». I den offisielle utgaven av Dylans *Lyrics* er tekstlinjene imidlertid halvert slik at antall linjer blir tolv og ikke seks som hos Berry.

Teksten i «Let It Rock» fyller altså skjemaet på en måte som gjør at strofene kan virke både kompakte og insisterende. Dette oppveies av den melodiske og rytmisk lekende vokalen, som er taktfast og slentrende på samme tid. Sangen går lett, men er samtidig kraftfull og artikulert. Ordenes klanglige spill får utfolde seg, og det dreier seg ikke bare om enderim og versføtter, men også om forbindelser på kryss og tvers. Man kan for eksempel merke seg de diskre, men effektive midtrimene i de fleste linjeparane. I forhold til det vanlige akkordskjemaet har Berry et avvik som nærmest fungerer som en signatur. I stedet for å gå fra dominant i niende takt og ned til subdominant i tiende takt, holder Berry seg i dominanten også i tiende: Ikke /G/F/C/C/, men /G/G/C/C/. Dette betyr at Berry unngår akkordskifte midt i en linje, og det blir en jevnere flyt i tekstformidlingen. Den femte linjen i hver strofe får hvile i dominanten uten knekk på midten. Linjene blir mer likeverdige. Men selv om det ikke markeres noe skille underveis i den enkelte linje, blir det likefullt et klart skille *mellom* dem, mest påtakelig der linjene tre og fem beveger seg bort fra grunnakkorden:

C In the heat of the day down in Mobile Alabama
 C Working on the railroad with the steel driving hammer
 F I gotta get some money to buy some brand new shoes
 C Tryin' to find somebody to take away these blues
 G «She don't love me» hear them singing in the sun
 C Payday's coming and my work is all done

Dette musikalske skiftet antyder også et innholdsmessig skifte, der tredje og femte linje får ekstra vekt. I første strofe ser vi at tredje linje introduserer et subjekt med et erklært prosjekt, mens femte linje presenterer et megetsigende sitat, der et kjærlighetsmotiv dukker opp midt i arbeidshverdagen. Denne delen av teksten henter inn den bluestradisjonen som Berrys rockemusikk har utviklet seg fra. Sammen med sjettelinjen utgjør femtelinjen en tolinjet konklusjon. Dette er tydelig gjennom hele sangen. Parimene gir strofene en treleddet struktur – en forsiktig referanse til den trelinjede bluesstrofen.

«Tearing the teepee down»

Teksten presenterer oss for en arbeider, en rallar, som vi kaller det i Norge, som jobber ved utbyggingen av jernbanen i Alabama. Berry er kjent for sine mange sanger om biler og bilkjøring, men her handler det altså om toget. Slik sett går det en linje fra Berry og tilbake til Handy og Patton. Første strofe i «Let It Rock» har et iterativt preg, og vi får inntrykk av at det er slik arbeidsdagene pleier å forløpe. Strofen åpnet med informasjon om tid og sted: Heten kan være umenneskelig under solen i Alabama. Den er alene god nok grunn til at stemningen kan få preg av blues, slik det står i fjerde linje.

Andre strofe formidler et inntrykk av den underholdningen som arbeiderne hygger seg med om kvelden. De morer seg med

spill, «rollin' them bones», som det står. Ettersom terninger opprinnelig var laget av bein, brukes gjerne denne talemåten om det å slå terning. Men mot slutten av andre strofe brytes inntrykket av rutine, og vi får et varsel om en enestående hendelse: Et tog kommer utenfor oppsatt rute. Det kommer åpenbart i rasende fart og er farlig for alt og alle som befinner seg på sporet. I tredje strofe bygges det opp til dette ekstraordinære, og stemningen er på grensen til galskap: «The foreman's 'bout to panic, 'bout to go insane.» Imidlertid er det et sublimt trekk ved teksten at den slipper handlingen akkurat idet toget skal til å passere. For vi må jo lure på hvordan dette skal gå? Vil det skje en katastrofal ulykke? Ettersom det handler om jernbanearbeid, kan man lure på om skinnegangen er klar. Dette forblir ubesvart på tekstnivået, for der overtar musikken som mimetisk gestalter togfløyta, maskinens arbeid og hjulenes rulling. Vi forstår at toget nærmest er løpsk, det kommer i voldsom fart og lar seg ikke stoppe. Ettersom musikken dunderer videre, kan vi vel nesten gå ut fra at også toget fortsetter ferden. «Let it roll on», heter det. Om vi kaster et blikk på tittelen, blir det enkelt å sette sammen «rock» og «roll», og selvreferansen blir åpenbar, men det trengs altså en metaforisk formidling for å få dette til. Toget kan tolkes som en figurasjon av musikken selv.

Som vi alt har vært inne på, kan muligens rytmikken i noe av populærmusikken være inspirert av toget. Det finnes flere låter som inviterer til en slik tolkning, eksempler kan være «Honky Tonk Train Blues» (Meade Lux Lewis), «Mean Old Frisco» (Arthur Crudup) og «Mystery Train» (Herman «Junior» Parker).⁴¹ «Let It Rock» kan også være et eksempel på en slik forbindelse. Adorno er opptatt av sammenhengen mellom den rytmiske populærmusikken og det moderne maskineriet som omgir oss. Ut fra sin kritiske tilnærming tolker han dette som en tendensiell underkastelse under det maskinmessige ved det

moderne arbeidslivet, og den samfunnsmessige tilvenningen til en slik musikk innebærer derfor en politisk og sosial disiplinering. Dette rytmiske aspektet ved musikken appellerer til «The rhythmically obedient type» på konsumentensiden.⁴² Rock 'n' roll var ikke en realitet i 1941 da Adorno skrev sitt essay om populærmusikk, men det er grunn til å tro at han ville sett den som enda et eksempel. Et svar på denne kritikken må for det første være at påstanden om en sammenheng mellom rytmisk populærmusikk og underdanighet synes overdrevet. På tekstplanet ser vi flere eksempler på at toget representerer noe truende, slik er det vel også i «Let It Rock», men som rytmisk inspirasjon bidrar lokomotivets kraft til det kreative overskudd som kommer til uttrykk i de egenrådige kunstverk som disse låtene representerer. Der hører også ordene med, og samtidig som de hyller kraften i den fremrykkende maskinen, viser de også frem vrangsidene ved modernitetens prosess.

Teksten er så rik og mangebunnet at for å få frem litt mer av betydningenes spill må vi gå nærmere inn på noen av momentene. Åpningslinjene etablerer ikke bare en proletær, men sannsynligvis også en rasialisert situasjon. I sørstatene var det ofte afrikansk-amerikanere som hadde det tunge arbeidet med å hamre ut hull til sprengstoffet, og det er rimelig å anta at det er tilfelle i Berrys tekst. Innenfor tekstens tidsramme er det tydeligvis lønnsarbeidet som gjelder, det fremkommer av sjette linje, men det hører med til historien at før slaveriet ble opphevet, ble så å si hver eneste jernbanestrekning i sørstatene bygget ved hjelp av slavearbeid.⁴³ Da teksten til Berry ble skrevet, var mentaliteten fremdeles preget av denne historiske bakgrunnen. I *Encyclopedia of Alabama* skriver Jim Brown ved Samford University om arbeidsgjengene («section gangs») ved jernbanen. De hadde jobben med å legge og vedlikeholde jernbanelinjen: «In the South in general and Alabama specifically, at least through the 1950s, the

foreman of a section gang was invariably white and the members of the gang itself almost exclusively African American.»⁴⁴ I 1956 dokumenterte Gordon Parks hvordan segregeringen gjorde seg gjeldende i Mobile med et stort foto-essay i *Life Magazine* i 1956.⁴⁵

Sangen presenterer oss for et kollektiv, men i tredje linje introduseres et jeg, og det er jeget som fører ordet. Vedkommendes arbeid består i å svinge hammeren som vi hører om i andre linje. Dette kan tolkes som en allusjon til John Henry, som var en svart jernbanearbeider, «a steel driving man», av mytologiske dimensjoner.⁴⁶ John Henry var kjent gjennom folkevisen ved samme navn, den hadde vært populær siden 1800-tallet og finnes i en rekke versjoner. John Henry hadde kjempekrefter, og ifølge noen versjoner var han en frigitt slave. Den store prøven i fortellingen består i et kappløp mellom maskindrillen og John Henrys håndmakt. På vegne av det arbeidende folket ville han vise at mennesket kunne jobbe like effektivt som den dampdrevne bormaskinen. Dette fremstilles som en heroisk kamp der rasisme er en del av konteksten. Det var den svarte manns fysiske kraft versus den hvite manns maskiner. Frykten for at manuell arbeidskraft skulle bli overflødig, var et moment i striden. John Henry klarer å bevise sin styrke, men dør som følge av kampen. Det er en tragisk heltehistorie der hybris inngår som komponent.

Ettertiden har sett et element av opprør i John Henrys historie. Det er også skapt et sosiologisk begrep i forlengelse av sagnet, «John Henryism», som betegner det forhold at svarte arbeidstakere blir overarbeidet fordi de vil bevise at de er like mye verdt som hvite. For mange ender dette med helseproblemer og tidlig død. Nå gjør ikke Berry så mye ut av denne allusjonen til John Henry, men den ligger der som en del av det konnotative omlandet. Og jernbanearbeideren i sangen kan vel også sies å ha sin del av slik prestasjonstenkning. Man fornemmer at det er noe fremmedgjort over dette jeget som kanskje ikke er helt på høyde med

situasjonen. Slike erfaringer må ha vært allment kjent i det svarte Amerika, også blant musikere. Det handler om det ekstra stresset som følger med det å være svart i det amerikanske samfunnet.⁴⁷

Flere av detaljene i John Henrys biografi er omdiskutert, men det kan nevnes at det finnes tradisjoner som legger både fødestedet og kampplassen innenfor grensene til staten Alabama, om ikke akkurat i Mobile. Dette sagnmaterialet klinger med som bakgrunn for Berrys sang. Kanskje er det også et tragisk preg på historien i sangen. Vi aner en hybris-bevissthet i sluttscenen som ikke formuleres eksplisitt. Da går det an å snakke om en type anagnorisis-erfaring som tar form, men som ikke uttrykkes som formulert innsikt. Dessuten minner John Henry-referansen om arbeidets musikalske betydning. Som mye av det kollektive arbeidet hadde også jernbanebyggingen sine arbeidssanger. Såkalte hammersanger gikk gjerne vesentlig langsommere enn en typisk rockelåt, og noe av poenget var nettopp å holde litt igjen på tempoet, slik at det ikke skulle gå med arbeiderne slik det gjorde med John Henry.⁴⁸ Sammenfattet kan vi si at motivet med jeg-personens «steeldriving hammer» aktiverer momenter fra den amerikanske modernitetens urhistorie som bringer med seg et konfliktfylt materiale ikke bare vedrørende rasismens historie, men også om grunnleggende konflikter om forholdet mellom arbeid og kapital, og mellom menneske og natur. Deler av denne tematikken tangerer den *opplysningens dialektikk* som Adorno og Horkheimer skriver om i sitt filosofiske verk med samme navn. Der handler det om striden mellom myte og opplysning. Men allerede den tidlige myten er en form for opplysning, og den fremskredne opplysning kan slå over i myte. Den blir ugjenomsiktig for seg selv og makter ikke å innfri det løfte om lykke og rettferdighet som motiverer prosessen.⁴⁹

Åpningsstrofens referanse til bluesen er viktig som historisk referanse for rockemusikken selv. I fjerde linje dreier dette seg

om blues som stemning, her er det tydeligvis en følelse av sorg og savn. Den kobles til et ønske om nye sko. Kanskje bunner ikke dette bare i et grunnleggende behov om å ha godt fottøy. Det kan også handle om et forfølgende ønske om å ta seg godt ut, slik at arbeideren kan lykkes med å sjarmere en mulig kjæreste. I 1956 solgte Carl Perkins over en million eksemplarer av sin nyskrevne «Blue Suede Shoes», en rockelåt som også Elvis Presley hadde en hit med dette året. Sangen rettet oppmerksomheten mot skotøyet – at også unge menn kunne være opptatt av dette. Femte linje viderefører bluesreferansen til også å gjelde bluesen som musikkform. Den siterte sanglinjen kan selvfølgelig være et kor fra en arbeidssang, men innholdsmessig passer den også bra med bluesen. Strofen toner ut med koblingen mellom lønn og arbeid, som den nødvendigheten jeget er utlevert til.

Andre strofe har gamblingen som sentralt moment. Terningspill går langt tilbake i menneskehetens historie, og det har røtter i magi og spådomskunst. Terningspilletts vektlegging av tilfeldighet betyr at menneskets prosjekt om å kontrollere tilværelsen legges i skjebnens hender. Troen på at rasjonaliteten kan la seg overliste så å si fra innsiden, representerer en regresjon til det mytiske, men den krever et fortolkningens mesterskap. Terningspillet som motiv kan være et hint om at kontrollen kan utfordres også i annet henseende. For det som avbryter spillet, er noe annet som «ruller», nemlig det løpske toget. Hvor avansert teknologi menneskeheten enn råder over, er den ikke feilfri, og med store krefter i sving kan en liten feil få store konsekvenser. Om rutetabellen brytes, kan det få katastrofale følger. Det er et element av hybris i menneskets forsøk på naturbeherskelse, noe som det løpske toget kan være et bilde på. Maskindrillen kunne true John Henrys kjempekrefter, men den er også selv et resultat av menneskets arbeid. På samme vis med toget som truer arbeiderne ved jernbanen. Det er frembrakt av menneskene selv. Den

sublime erfaringen som teksten iscenesetter, innebærer at mennesket konfronteres med sin egen naturbeherskelse. Togmotivet tatt i betraktning kan en formulering av Walter Benjamin oppleves som treffende her, for med en innsikt i opplysningens dialektikk følger også en kritisk refleksjon over fremskrittet: «Marx sier at revolusjonene er verdenshistoriens lokomotiver. Men kanskje er det helt annerledes. Kanskje er revolusjonene å forstå som den reisende menneskehetens grep etter nødbremsen.»⁵⁰

Verbet å «rulle» knytter musikken til det som skjer i teksten. Metaforiseringen av rockemusikken og det løpske toget må imidlertid også reflektere forholdet til terningspillet som det andre «rullende» element i sangen. Her er det også en potensielt metaforisk relasjon. Terningspillet er knyttet til festlig fellesskap slik også musikken er det. At spillet beror på tilfeldighet, kan invitere til overtro, en disposisjon for en strategi som ligger besvergelsen nær, og kanskje også poesien og musikken. Innledningsvis nevnte jeg at tolvtakters standardisering kan kritiseres, i flukt med den kritikken Adorno rettet mot populærmusikken allerede i 1941, men jeg understreket at dette kan ses på en annen måte. Jeg ville vektlegge tolvtakters demokratiske potensial ved at den representerer en mulig uttryksmulighet for brede gruppers livserfaring. Og når vi i tilknytning til Chuck Berry har brakt inn Adornos tema om opplysningens dialektikk, kan vi vise til at også et populærkulturelt uttrykk som «Let It Rock» kan formidle den form for kritisk selvrefleksjon som man kan finne i moderne kunst. Den selvkritikken som kan påvises i sangen, innebærer at de affirmative eller besvergende rester som lokaliseres på motivplanet, utleveres på en måte som også medfører en kritikk av dem. Slike «magiske» elementer kan imidlertid aldri helt utryddes innenfor det estetiske skinnet, for da ville det ikke lenger være noe igjen av kunsten. At nettopp populærkunsten kanskje ble blendet i den teknologiske og kommersielle

eksplosjonen som fant sted på 1950-tallet, er ikke urimelig. Den sangen vi har foran oss, viser at også populærkunsten har et potensial for kritisk selvrefleksjon, og den er sakssvarende i den forstand at den får frem erfaringen av å være blendet av den moderne kulturindustriens magi. En magi som «Let It Rock» selv er en del av, samtidig som den fremstiller sannheten om den.

Gjennom fremstillingen av arbeidssituasjonen og allusjonen til John Henry-myten minner sangen om rasismen i amerikansk historie. Et annet aspekt ved dette kommer frem i gambling-scenen, der terningspillet foregår i en tipi. Selv om dette kan ha vært en vanlig teltttype i slike sammenhenger, er navnet knyttet til et telt av typen som brukes av den amerikanske urbefolkningen. Denne assosiasjonen er betydningsbærende. Og teksten har en detalj som virker underlig. Hvorfor er teltet satt opp rett på sporet slik at det må rives i tredje strofe? Er dette virkelig nødvendig for at folkene skal sitte godt, eller fordi de trenger et jevnt underlag til terningene? Her aner vi at referansen også impliserer en figurativ dimensjon. At den amerikanske urbefolkningen må rive sine bosteder for å flykte unna modernitetens maskineri som raser over kontinentet, er vel nettopp et treffende bilde på amerikansk historie. Tipiteltet i sangen viser metonymisk til en tapende kulturform. At det nettopp er den – sannsynligvis – hvite formannen som kommer for å jage dem vekk, understreker sammenhengen. At toget kommer utenfor rute, kan være et hint om det urettmessige i de prosesser som ligger bak europeernes tilegnelse av kontinentet. Toget kommer utenfor alle avtaler, men likevel må tipi-bosetningen fjernes i all hast.⁵¹

Og som vi har vært inne på, har terningspillet røtter i magi og spådomskunst. Ettersom dette var den aktiviteten som foregikk i tipiteltet, forstår vi at dette er en kultur som nå er på vikende front overfor modernitetens teknologiske og kapitalistiske opplysning. Det som er verdt å redde, er pengene («pickin' up their

money») som er like gode uansett, og vi kan tenke oss at dette er en omskriving av den kapitalens fortjeneste som er fremkommet ved utbyttingen av billig arbeidskraft og av bortjagingen av urbefolkningen. Dette er et vesentlig aspekt ved den modernitetens fremrykking som skildres i sangen, et øyeblikksbilde fra den opplysningens dialektikk som Adorno og Horkheimer skriver om. Vi ser hvordan spenningen mellom myte og opplysning tiltar slik at opplysningen selv, i skikkelse av det overmenneskelige toget, antar en mytologisk karakter som truer de menneskene som har frembrakt den.

Så i stedet for å følge Adornos kritikk av populærmusikken, har vi heller latt oss inspirere av en ledetråd i hans estetikk om å søke et uttrykk for naturbeherskelsens selvrefleksjon i kunsten. Fremstillingen har forhåpentlig vist at også et populærkunstnerisk verk med tolvtakteren som ramme kan fortolkes som et gyldig uttrykk for en slik innsikt. Den performative kraften til «Let It Rock», et kunstverk som selv lever i den moderne teknologiens element, demonstrerer en egenrådighet som ikke lar seg kue.

I 1959 sto tolvtakteren muligens på høyden av sin popularitet, i og med dens nøkkelrolle i 1950-tallsrocken. Det kommersielle musikkbildet ble nå overtatt av jentegrupper og pyntelige vokalist-ter i den lettere sjanger. Og snart kom popband som The Beatles og The Rolling Stones, som vokste ut av den revolusjonen som 1950-tallet representerte, samtidig som de i vekslende grad trakk med seg arven fra blues og rhythm and blues. The Rolling Stones hadde mange tolvtaktere på repertoaret tidlig i karrieren, men etter at de begynte å komponere egne hits, ble det mindre av det. Tolvtakteren dukket også opp i 1960-tallets soul-musikk, vi har alt nevnt James Brown og Wilson Pickett. En instrumentalhit som «Green Onions» med Booker T & the M.G.'s er en elegant komponert tolvtakter, men formen fikk aldri den sentrale stilling i soul som den hadde i bluesen. I tiden frem mot i dag kan man

konstatere at tolvtakteren sjelden dukker opp på hitlistene, men den er forblitt både en opplagt referanse og en kreativ kraft, særlig i den grad enkelte musikere har tatt opp blues eller 1950-tallets rockabilly, og brukt formen til å gå nye veier. Gary Clark Jr. kan være et eksempel her. For instrumentale virtuoser er tolvtakteren stadig en gyldig ramme for lange improvisasjoner.

Bluesen har hele tiden hatt sine følgere, både på publikums- og utøversiden, og en og annen artist kan nå opp innenfor mainstream-feltet, men tolvtakteren er ikke lenger i begivenhetenes sentrum. Imidlertid står den solid som en del av låtskriver-repertoaret, noe blant annet Bob Dylans produksjon viser.⁵² Dette gjelder ikke bare ham, men også andre historisk bevisste artister. Og den hører med til den absolutt obligatoriske kunnskapen som en rockemusiker, en jazzmusiker eller visesanger må ha. I et historisk perspektiv er det stor forståelse for tolvtakteren, og blant kjennere er det også stor interesse for aktuelle utøvere som holder tradisjonelle uttrykk i hevd, «old school is the new cool», heter det, men dette er å regne som understrømmer i forhold til den brede kommersielle musikken. Kanskje er det like bra, for det er ikke sagt at sannheten trives best der rampelyset lyser sterkest.

Om vi skal ta en siste titt på «Let It Rock», må vi nesten legge merke til den nærmest profetiske selvreferansen, også i mer konkret og biografisk forstand. I 1959 var det fire år siden Chuck Berry slo igjennom. Snart skulle han utsettes for det nevnte fengselsoppholdet, og dessuten sto ikke musikkhistorien stille. Flere av de store artistene på 1960-tallet tok utgangspunkt i Chuck Berrys materiale, men de dro snart sine egne veier og kunne gjøre regning med inntekter som langt overgikk hans. Han hadde noen hits på 1960-tallet og gjorde noen forsøk på nyskaping for å holde tritt med den musikalske utviklingen, men det kom ikke så mye ut av disse. Han kunne leve av musikk livet ut, og han beholdt

uttrykkskraften, men han lente seg i stor grad på repertoaret fra 1950- og 1960-årene, som jo er imponerende nok. Ikke mange har en slik katalog. Fra 1960 og utover dukket han opp på festivaler og store konserter. Han gjorde en god figur, men han var ikke med på de to mest legendariske festivalene, nemlig Monterey Pop i 1967 og Woodstock i 1969. Om vi legger til grunn at toget i sangen også kan være et bilde på rockemusikken, er det verdt å merke seg at jeg-personen står ved siden av jernbanesporet. Han må bare la toget passere. Han sitter ikke i førerhuset, han er ikke engang om bord. Som «banearbeider» har han vært med på å legge grunnlaget for det fremstormende toget. Det er et solid byggverk, og han slås av kraften, men han er nok like maktesløs som lokføreren: «can't stop the train, gotta let it roll on.»

Noter

- 1 «Jackson» er skrevet av Billy Edd Wheeler og Jerry Leiber. Den er spilt inn mange versjoner, men er mest kjent i versjonene til Johnny Cash & June Carter og Nancy Sinatra & Lee Hazlewood.
- 2 «Rock Around the Clock» er skrevet av Max C. Freedman og James E. Myers. Den er mest kjent i versjonen til Bill Haley And His Comets fra 1954. «Be-Bop-A-Lula» er skrevet av Gene Vincent, og hans versjon fra 1956 med Gene Vincent And His Blue Caps er den mest kjente. «Hound Dog» er skrevet av Jerry Leiber og Mike Stoller. Den kom først på plate med Big Mama Thornton i 1952, men er mest kjent i versjonen til Elvis Presley fra 1956. «Mustang Sally» er skrevet av Mack Rice, som også spilte den inn på plate i 1965, men sangen er mest kjent i versjonen til Wilson Pickett fra 1966.
- 3 «In The Summertime» er skrevet av Ray Dorset, bandmedlem i Mungo Jerry. «Jeepster» er skrevet av Marc Bolan, frontfiguren

- i T. Rex. «Mercy» er skrevet av Duffy med hjelp av Steve Booker.
- 4 Adorno, Theodor W. *Essays On Music*. Red. Richard Leppert, overs. Susan H. Gillespie. (Berkeley: University of California Press, 2002), s. 437–470. Adorno skrev dette essayet i samarbeid med George Simpson. Adorno skrev det på engelsk under eksilet i USA, og det ble først publisert i *Zeitschrift für Sozialforschung* 1941.
 - 5 Adorno 2002, fotnote G s. 454–455.
 - 6 Seel, Martin. «Mahler eller Memphis Slim?», i *Res Publica* nr. 32–33, Brutus Östlings Bokförlag, 1996 s. 71–72.
 - 7 Seel, «Mahler eller Memphis Slim?», s. 72–73.
 - 8 Memphis Slim (egentlig John Len Chatman, også kjent som Peter Chatman) var født i 1915, og selv om han begynte som aktiv musiker på 1930-tallet, så hadde han bare så vidt begynt å spille inn plater da Adorno skrev sitt essay. Han var altså ikke blant de mest kjente på det tidspunktet, men det fantes selvfølgelig en rekke andre mer etablerte bluesartister.
 - 9 Lang, Iain. «Background Of The Blues», i *The Saturday Book*, (London: Hutchinson's, 1941), s. 352.
 - 10 Frith, Simon. »Why Do Songs have Words?«, sitert fra antologien *Lost In Music*, red. Avron Levine White, (London/New York: Routledge & Kegan Paul, 1987/2017), s. 91–92
 - 11 Adorno, Theodor. W. *Estetisk teori*. Overs. og innl. Arild Linneberg. (Oslo: Vidarforlaget, 2021), s. 146–147.
 - 12 Mattison, Mike og Suarez, Ernest. *Poetic Song Verse. Bluesbased Popular Music And Poetry*, (Jackson: University Press of Mississippi, 2021), s. 28
 - 13 John Lennon gjør senere en versjon av Chuck Berrys «You Can't Catch Me» på soloalbumet *Rock'n'roll* (1975). Her fremføres låten i et langsommere tempo enn Berrys originalversjon.
 - 14 Bandet Canned Heat var på hitlistene med «On the Road Again» (1967) og «Going Up the Country» (1968). Begge var tolvtaktere basert på gamle blueslåter.
 - 15 Wittgenstein, Ludwig. *Filosofiske undersøkelser*. Overs. Mikkel Tin, red. Øyvind Rabbås. (Oslo: Pax, 1997), s. 64.
 - 16 Sackheim, Eric. *The Blues Line. A Collection Of Blues Lyrics*. (New York: Ecco Press, 1969/1993.)
 - 17 Dylan, Bob. *The Lyrics 1961–2012*. (New York: Simon & Schuster, 2016.)

- 18 «Let It Rock» kom som singel i januar 1960 og på albumet *Rockin' At The Hops* i juli samme år – dette var Berrys fjerde studioalbum.
- 19 Handy, W.C. *Father of the Blues*. (New York: The Macmillan Company, 1944), s. 74.
- 20 Haymes, Max. *Railroadin' Some. Railroads in the Early Blues*. (York: Music Mentor Books, 2006), s. 143–160.
- 21 Haymes 2006, s. 150–151.
- 22 Grossman, Stefan. *Delta Blues Guitar*. (London: Oak Publications, 1969), s.11.
- 23 Jakobson, Roman. «Lingvistikk og poetikk» i *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Red. Anders Heldal og Arild Linneberg. (Oslo: Gyldendal, 1978), s. 141
- 24 Se min artikkel i *Agora* 2013, 1–2 for en mer grundig gjennomgang av «Green River Blues». Fremstillingen her bygger i noen grad på den artikkelen.
- 25 Knut Reiersrud skriver om denne innspillingen i «Introduksjon til innspilt blues» *Agora* 1–2/2013, s. 330–331. Dette er en stor artikkel med flere bidragsytere som tar for seg til sammen 60 innspillinger. De enkelte tekstene er signert, og den om denne sangen er signert Reiersrud.
- 26 Guralnick, Peter. *Searching for Robert Johnson*. (London: Secker & Warburg, 1989), s. 43.
- 27 Wald, Elijah. *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*. (New York: AmistadWald 2004), s. 274–276.
- 28 Muir, Peter C. *Long Lost Blues. Popular Blues in America 1850–1920*. (Urbana: University of Illinois PressMuir, 2010), s. 66–67.
- 29 Muir, *Long Lost Blues*, s. 204.
- 30 Muir, *Long Lost Blues*, s. 213.
- 31 Evans, David. *Tradition and Creativity in the Folk Blues*. University of California Press Evans, 1982/2020, s. 46
- 32 I siste strofe bruker Perkins en strofevariant der han gjentar «blue, blue, blue suede shoes» fire ganger over åtte takter før han i niende takt går over i sistelinjen som er gjengitt i sitatet.
- 33 Mer om Son House og religionen i min artikkel om Son House fra 2021. Se litteraturlisten.
- 34 Dylan-sitatet er hentet fra <https://bob-dylan.org.uk/archives/9880>.

- 35 Gillett, Charlie. *The Sound of the City. Revised edition*. (London: Souvenir Press, 1983), s. 80.
- 36 Mattison og Suarez nevner at Chuck Berrys påvirkning på Bob Dylans sanglyrikk åpenbart var stor, men at den fremdeles (dvs. i 2022) er underutforsket. Se Mattison og Suares 2021 s. 46–47 (i litteraturlisten).
- 37 Loder, Kurt: «The Rolling Stone 20th Anniversary Interview: Bob Dylan», *Rolling Stone Magazine*, November 1987. Nettsadresse: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-rolling-stone-20th-anniversary-interview-bob-dylan-194911/>
- 38 Om betydningen av Dylans opptreden på Newport 1963 – se Miguel Vázquez-Larruscáin: «Dylan på Newport Folk Festival» i *Puls. Musik- och dansetnologisk tidskrift*, Vol. 6, Svenskt visarkiv, s. 81–99.
- 39 Versjonen til Electric Light Orchestra fra 1973 ble innledet med noen takter fra Beethovens femte symfoni fremført av et autentisk strykerensemble. Denne sekvensen avbrytes brått med introen i Chuck Berry-stil på elektrisk gitar.
- 40 Det er visse variasjoner i gjengivelsene av teksten. Jeg kan ikke se at disse har noe vesentlig å si for tolkningen. Som et eksempel nevner jeg at «he has to let it roll on» i siste linje er den ordlyden jeg oppfatter på Berrys plateversjon fra 1960. I forskjellige gjengivelser av Berrys tekst har jeg også sett «they have to let it roll on», «gotta let it roll on» og «have to let it roll on».
- 41 Sistnevnte er selvfølgelig best kjent i versjonen til Elvis Presley.
- 42 Se Adorno, *Essays On Music*, s. 460–461.
- 43 Berry var opptatt av historien tilbake til slaveritiden, men han valgte å være forsiktig med hva han skrev i sangtekstene. Her er en kommentar om dette fra selvbiografien: «Jeg fikk forståelsen av at porten til slaveriet lå et sted ‘close to New Orleans’, hvor de fleste afrikanerne ble sortert og solgt. Jeg hadde kjørt gjennom New Orleans under en turné, og hadde fått vite at oldefaren min bodde ‘way back up in the woods among the evergreens’ i ei tømmerhytte. Jeg gjenoppvekket epoken med en historie om ‘a colored boy named Johnny B. Goode’. Min første tanke var å la livet hans utvikle seg som mitt eget hadde gjort, men fant ut at jeg kanskje ville støte fra meg den hvite fansen med å si ‘colored boy’, og forandret det til ‘country boy’.» (Berry 1988, s. 178–179, se litteraturlisten).

- 44 <http://encyclopediaofalabama.org/article/h-1220>. Hentet 2022.
- 45 Fotoeksempler på www.gordonparksfoundation.org
- 46 Cohen, Norm. *Long Steel Rail. The Railroad in American Folk Song*. Second Edition. (Urbana: University of Illinois Press 1981/2000), s. 58–89.
- 47 Sherman James er begrepets opphavsmann. Se https://en.wikipedia.org/wiki/John_Henryism.
- 48 Cohen, *Long Steel Rail*, s. 72–73.
- 49 Adorno, Theodor og Max Horkheimer. *Opplysningens dialektikk*. Overs. Lars Petter Storm Torjussen. (Oslo: Spartacus, 2011), s. 34.
- 50 Her sitert fra Andersson, Dag T. *Tingenes taushet, tingenes tale*. (Oslo: Solum 2001), s. 20, sitatet er opprinnelig fra Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I, 3, s. 1232.
- 51 Det kan nevnes at Berrys egen oldefar tilhørte den amerikanske urbefolkningen. Oldemoren var en frigitt slave: «Få opplysninger om min farfars foreldre lar seg etterspore. Jeg fant bare ut at fars farmor hadde kommet til Missouri fra slaveri i Memphis i Tennessee. Hun hadde kommet som slave sammen med en Oklahoma-indianer som var gartner på en plantasje et sted i det nordlige Missouri. Slavejenta fra Memphis og den indianske gartnergutten fikk en sønn og kalte ham William Berry, min farfar» (Berry 1988, s. 19).
- 52 Om Dylan og blues, se bidragene til Gisle Selnes og Erling Aadland i *Agora* 2013/1–2.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. og Max Horkheimer. (2011). *Opplysningens dialektikk*. Overs. Lars Petter Storm Torjussen. Oslo: Spartacus.
- Adorno, Theodor W. (2002). *Essays On Music*. Red. Richard Leppert, overs. Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press. Essayet «On Popular Music» ble skrevet sammen med George Simpson.
- Adorno, Theodor. W. (2021). *Estetisk teori*. Overs. og innl. Arild Linneberg. Oslo: Vidarforlaget.
- Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*. 2013. Nr. 1–2. Temanummer om blues. Oslo: Aschehoug.

- Andersson, Dag T. (2001). *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum.
- Berry, Chuck. (1988). *Selvbiografi*. Oversatt av Olav Just. Oslo: Ex Libris.
- Cohen, Norm. (2000). *Long Steel Rail. The Railroad In American Folk Song*. Urbana: University of Illinois Press.
- Dylan, Bob. (2016). *The Lyrics 1961–2012*. New York: Simon & Schuster.
- Evans, David. (1982/2020). *Tradition and Creativity in the Folk Blues*. University of California Press.
- Frith, Simon. (1987/2017). «Why Do Songs have Words?», i Avron Levine White (red.). *Lost In Music*. London/New York: Routledge & Kegan Paul, 1987/2017.
- Gillett, Charlie. (1983). *The Sound of the City*. London: Souvenir Press.
- Grossman, Stefan. (1969). *Delta Blues Guitar*. London: Oak Publications.
- Guralnick, Peter. (1989). *Searching For Robert Johnson*. London: Secker & Warburg.
- Handy, W.C. (1944). *Father of the Blues*. New York: The Macmillan Company.
- Haymes, Max. (2006). *Railroadin' Some. Railroads in the Early Blues*. York: Music Mentor Books.
- Jakobson, Roman. (1978) «Lingvistikk og poetikk» i Anders Heldal og Arild Linneberg (red.). *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Oslo: Gyldendal.
- Lang, Iain. (1941). «Background Of The Blues», i *The Saturday Book*. London: Hutchinson's.
- Loder, Kurt. (1987). «The Rolling Stone 20th Anniversary Interview: Bob Dylan», *Rolling Stone Magazine*. November 1987. Netadresse: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-rolling-stone-20th-anniversary-interview-bob-dylan-194911/>
- Marcus, Greil. (1971). «Chuck Berry». Intervju i *The Rolling Stones Interviews. Vol.1*, New York: Warner Paperback Library, s. 173–188.
- Mattison, Mike og Suarez, Ernest. (2021). *Poetic Song Verse. Bluesbased Popular Music And Poetry*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Muir, Peter C. (2010). *Long Lost Blues. Popular Blues in America, 1850–1920*. Urbana: University of Illinois Press.
- Sackheim, Eric. (1993). *The Blues Line. A Collection Of Blues Lyrics*. New York: Ecco Press.
- Seel, Martin. «Mahler eller Memphis Slim?», i *Res Publica* nr. 32–33, Brutus Östlings Bokförlag, 1996.

- Vázquez-Larruscaín, Miguel. «Dylan på Newport Folk Festival» i *Puls. Musik- och dansetnologisk tidsskrift*, Vol. 6, Svenskt visarkiv, s. 81–99.
- Wald, Elijah. (2004). *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Amistad.
- Williams, Hank. (1993). *The Complete Lyrics*. Don Cusic (red.). New York: St. Martin's Press.
- Wittgenstein, Ludwig. (1997). *Filosofiske undersøkelser*. Overs. Mikkel Tin. Oslo: Pax.
- Åslund, Arnfinn. (2013). «Bluesen og dens lyrikk. Om Charley Patton og Charlie McCoy», i *Agora* 2013, nr. 1–2.
- Åslund, Arnfinn. (2021). «En bluespreken. Om Son House og 'Preachin' The Blues'» i *Puls. Musik- och dansetnologisk tidsskrift*, vol. 6, Svenskt visarkiv, s. 57–80.

Enquête om rock

Bjarne Markussen

Hver generasjon har sin musikalske oppvåkning, men få har våknet så ettertrykkelig som den generasjonen som oppdaget rocken på 1960-tallet. Musikken ble et skille mellom i går og i dag, mellom en gammel og en ny verden. Det finnes mange litterære vitnesbyrd om dette, og et av dem er Mikael Niemis roman *Populærmusikk fra Vittula* (2000). På et tidspunkt har Niila og Matti, to av karakterene i romanen, fått med seg en ny singelplate hjem:

Niila kneppet opp skjorta og dro fram den kroppsvarme singelen. Jeg la den høytidelig på platespilleren og senket pickupen. Skrudde opp volumet. Det knistret svakt.

Et brak! Lynet slo ned. En kruttønne fanget en gnist og sprengte rommet. Surstoffet forsvant, vi ble slynget mot veggene, presset mot tapeten mens huset snurret rundt i rasende fart. Vi satt klistret som frimerker mens blodet presset seg inn i hjertet og samlet seg i en tarmrød klump, før alt snudde seg igjen og sprengte motsatt vei, ut i fingrene og tåspissene, røde spydspisser av blod i hele kroppen til vi gapte og gispet som fisker.

Etter en evighet stanset rotasjonen. Lufta suste tilbake inn gjennom nøkkelbullet og vi drattet ned på gulvet som to fuktige kluter.

Rock 'n' roll music.

Beatles.

Det var for bra til å være sant.

Spørsmål til deltakerne:

1. Når hadde du sist en stor rock-opplevelse?
2. Hvilken rockelåt vil du anbefale? Pek på musikalske og tekstlige kvaliteter.
3. Musikalsk energi er viktig, men få band klarer seg uten *lyrics*. Hva kjennetegner den gode vokale fremføringen og den gode rocketeksten? Gi eksempler.
4. «Rock is dead, they say – long live rock!» sang The Who på albumet *Odds & Sods* fra 1974. Er det fremdeles liv i rocken, og hva har den å gi oss på 2020-tallet?

Anne Danielsen, vokalist, låtskriver og professor i musikkvitenskap, UiO

1. Siste store rock-opplevelse

Tame Impala på Øya i 2019 – en fantastisk konsert! Det er jo ikke straight forward gitarrock (hva teller egentlig som en rock-opplevelse?), men helt innafor for meg som tilbrakte mange formative år med postpunk og synthpop på 1980-tallet. Jeg elsker lydbildet til Tame Impala – fjern vokal dynket i syntetiske synthlyder og klang. Og låtene er jo utrolig bra. Jeg ble så inspirert etter den konserten at jeg gikk rett hjem og gjenopptok låtskrivingen. Det har jeg jo ikke tid til, så det varte ikke lenge, og det var kanskje like greit.

2. *Anbefalt rockelåt. Little Richard: «Lucille»*

Elvis sang og hoftevrikket seg inn i dånende hjerter på begge sider av Atlanter'n. Chuck Berry lagde fengende låter med intelligente tekster. Jerry Lee Lewis spilte piano med føttene. Men så var det altså Little Richard som hveste ut nonsens-stavelser med en intensitet som skulle det gjelde livet. En mester i spillet på overflaten, med pompadour-hår og medbrakt trone på konsertene. Hvordan ble en overspent, maniert entertainer en kanonisert del av femtitallets rock'n roll, selve opprinnelsesmyten i den ekte historien om rock?

På en samleplate med Little Richard-låter fra midten av femtitallet har noen tatt seg tid til å legge inn en kort samtale fra studio før musikken begynner. Gjennom den sprø, metalliske klangen av talkback-mikrofonen fra kontrollrom til innspillingsrom høres produsentens stemme. Han kvier seg, Little Richard er på dette tidspunktet allerede ganske stor, og det må trås varsomt: «Ahh, ahh, you, ahh, sing a little more relaxed? It seems like you're screaming all the time.» Og det er det han gjør. Han skriker, hveser, klynker og har seg, med en rytmisk og klanglig presisjon som er eksepsjonell! Han har alt man skal ha i denne musikalske tradisjonen: høyt oppdrevne rytmiske kvaliteter, presisjon, feeling og et uvanlig stort repertoar av perkussive og klanglige detaljer.

Selv møtte jeg Little Richard gjennom kjæresten til broren min. Hun er vesentlig eldre enn meg og hadde førstehåndskjennskap til femtitallsrock. Så da jeg og venninnen min skulle tjuv-trene før en forestående soaré på ungdomsskolen (der vi for øvrig hadde forventninger om avgjørende gjennombrudd med hensyn til både det ene og det andre) var det ikke Elvis hun anbefalte. Little Richard svingte heftigere, gynget bedre. Han var hesere, mer intens, mer ekstrem i ett og alt, og samtidig helt på plass, full kontroll. «Lucille», «Tutti Frutti» og «Good Golly Miss

Molly» ble sporenstreks overført til oransje kassett og avspilt på min Hitachi kassettspiller, innkjøpt for den første årslønningen som ettermiddagsavisbud på Tåsen.

Hvis jeg må velge en av låtene hans, tror jeg det må bli «Lucille». For det første er den et eksempel på hvor uslittelighet bluesskjemaet er, og den rullende riffbaserte grooven driver låten framover. Den er veldig typisk for stilen og samtidig catchy og frisk. På toppen ligger Little Richard og spytter ut hver enkelt stavelse med ekstrem presisjon og manisk energi. Mye energi er imidlertid ikke i seg selv en garanti for rytmisk presisjon. Tvert imot, ofte kan høyt energinivå i sangen føre til for mye utagering i form av forstørrede eller ekstravagante gester. Da blir synkopene tunge og timingen seig. Det er generelt en kunst i denne tradisjonen ikke å la det høye energinivået få fritt utløp, men snarere bruke det til å bygge opp et trykk innenfra for å gi konsentrasjon og kraft til hver lille gest. Den lille ekstrasvingen oppover på slutten av hver eneste «Lucille» er særlig fin i så måte.

3. Tekst og fremføring

A-wop-bop-a-loo-bop. A-lop-bam-boom! En god sangtekst bør ikke nødvendigvis være slik at den krever dyptpløyende teksttolkning. En god tekstlinje kan bare være god å synge på og formidle en bestemt energi eller feel.

Hvis vi forlater betydningen av *shouts* og timing og feel og edgy stemmeklang et øyeblikk (her kunne jeg også skrevet en del om James Brown, som hadde ekstremt stor respekt for og lærte veldig mye av Little Richard) og beveger oss mer mot de ordrike rocketekstene, så er jeg veldig glad i Sheryl Crow og låten «All I Wanna Do». Jeg bodde en periode i LA og ble utrolig fascinert av stemningen der. Den fanger Crow veldig presist når hun snakkesynger seg litt fjernt, hipt og slentrende gjennom altfor

mange ord med en fascinerende tilbakelent, uansvarlig letthet som nærmest er låtens innhold og karakter.

Slike tette samspill mellom sanger, tekst og musikk gjør det veldig vanskelig å si hva en god rocketekst egentlig er isolert sett: En god sangtekst er jo god som *sangtekst* nettopp fordi den fungerer i den musikalske helheten. Når musikk er musikk, det vil si innspilt eller framført som lyd, er det også nesten umulig å skille teksten fra framføringen. Og er teksten del av en låt som er tilstrekkelig kjent, vil jeg hevde at musikken følger med også når man leser den. (Det er for øvrig her jeg mener mange Dylan-*aficionados* kanskje går seg litt vill. Det er ikke mulig å lese en Dylan-tekst som ren tekst. I hvert fall ikke hvis man har hørt låten tilstrekkelig mange ganger, og det har jo Dylan-fans.)

En annen teksttradisjon jeg er fascinert av – men det er vel strengt tatt ikke rock –, er tekstene i jazz-standardene. Mange av dem er virkelig ikke særlig komplekse som tekst betraktet, men en genial melodi og den rette framføringen kan tilføre eksistensielle dimensjoner. Et eksempel: «I fall in love too easily, I fall in love too fast. I fall in love too terribly hard for love to ever last ...» Når Solveig Slettahjell synger dette, følger en hel livsverden med. Eller Billie Holidays «Don't Explain». Den trenger ingen forklaring.

4. *Long live rock?*

Hva er rock i dag? Jeg aner ikke. I dag er de verdiene som er assosiert med rock, kanskje kun tilgjengelige som nostalgi, eller som Simon Frith sier det: «What does rock itself now mean? The answer is 'the same as it ever did', but now in a context in which the old rock values – brash individualism, impatient community, youthful rebellion, and sensual delight – are played back as memories and longings ...» («Video Pop: Picking Up

the Pieces». I Frith, Simon (red.) *Facing the music*, New York: Pantheon Books, s. 92.) Dette skrev han i 1988. Det er ikke mindre aktuelt i dag. Kanskje indie er den nye rocken?

Tom Roger Aadland, låtskrivar og artist, Oslo

1. *Siste store rock-opplevelse*

Laurdag 2. april 2022. Då hadde det psykedeliske rockebandet Mokri konsert på platebutikken Big Dipper i Møllergata i Oslo. Eg likte bandet då dei var trio med instrumentalt tyngdepunkt, og synest dei har blitt endå betre no, forsterka med ein uttrykksfull vokalist. Det at konserten fann stad midt på lyse dagen, i ein butikk med kundar komande og gåande (men dei fleste lyttande), gav han ein *edge* som ein velregissert rockekonsert på ein profesjonell arena ikkje alltid har. Apropos spørsmålet om rockens død: Her var det fleire unge håpefulle med gitar i gigbag over skuldra enn eg har sett på fleire tiår.

P.S. Sonen min spelar bass i Mokri, men det har ikkje klart å leggje ein dempar på entusiasmen min.

2. *Anbefalt rockelåt. Bob Dylan:* *«Like a Rolling Stone»*

Kanskje må ein til Toscana for å læra vindruetramping og til Bysants for å læra ikonmåling, ikkje veit eg. Men eg er ganske sikker på at ein må til «Like a Rolling Stone» for å læra rockelyrikk. Aldri har Bob Dylans treffsikre, postmodernistiske cut-and-paste-teknikk (kombinert med den overdådige, flimrande og skimrande fantasien hans) fungert betre. Tittelen er henta

frå bluesartisten Muddy Waters sin «Rollin' Stone» frå 1950. Akkordane til refrenget kjem frå den tre hundre år gamle meksikanske folkesongen «La Bamba» (ein hit med Ritchie Valens i 1958). Sjølv om teksten skildrar situasjonen til ei ung sosietets-kvinne i fritt fall, handlar songen djupast sett om eksistensiell framandgjering. Versa er ord- og bilderike, men refrenget har allsong-faktor så det held. Eg trur eg har høyrte (og sett) «How does it feel» sunge, skrålt og snøvla av rullande steinar i alle aldrar og samfunnslag. Prestar og politikarar. Sjamanar og journalistar. Aldrande forretningsmenn med stødige bankforbindelsar og urolege hjarte. Ungdommar med håret fullt av draumar og livet fullt av stengsler. Heile rockekyrkjelyden. Også persongalleriet i songen er uutgrunneleg rikt. Ein diplomat med ein siamesisk katt på skuldra. Ein fillekledd Napoleon. Sjonglørar og klovnar. Min personlege favoritt: *the mystery tramp*, mysterielandstrykaren, som eit innsydd bevis for slektskapen mellom Dylan og Hamsun.

Ingen skriv opningslinjer som Dylan. «Princess on the steeple» startar det siste verset. Hovudpersonen i songen er ei prinsesse i eit eventyr som har gått over styr. Kva er då meir høveleg enn å byrja med den klassiske opninga i eventyrforteljingar? «Once upon a time.» Det var ein gong. Teksten gir deg forresten gode kort på hand viss du vil argumentera for at dette er den første rap-låten. «Once upon a time you dressed so fine / You threw the bums a dime in your prime.» Rimorda lyser opp som eldfluger, slyngjer deg vidare i songen. Det er iblant umogleg å skilja form frå innhald hos Dylan (og hos rapparar). Rim og rytme er både gods og transportmiddel.

3. *Tekst og fremføring*

Noko av det frigjerande med rocken var at han opna opp for at songarar og musikarar med tekniske avgrensingar likevel kunne skapa eit sterkt kunstnarisk uttrykk. Det som kjenneteiknar

mange av rockevokalistane som har treft meg, er ein intensitet i uttrykket. Dette kan komma ut som vokal kraft, men ikkje nødvendigvis. Lou Reed var den første songaren eg visste var hundre prosent rock i uttrykket, men utan at han brukte sine lungers fulle kraft. Viss ein samanliknar Lou Reed sin «Walk on the Wild Side» med Led Zeppelin sin «Whole Lotta Love», har begge mykje musikalsk energi i seg, men dei skapar energien med forskjellige verkemidlar. «Walk on the Wild Side» er laidback og cool, med viktige element henta frå jazzen (kontrabass, saksofon). Stemma til Reed er den same som han ville brukt om han prata med deg over bordet på ein nesten tom bar i New York klokka halv tre om natta. Han har ikkje sove skikkeleg på mange netter, men legg ut med røykslora, verdsvan røyst. «Holly came from Miami, Fla. / Hitch-hiked her way across the U.S.A. / Plucked her eyebrows on the way / Shaved her legs and then he was a she.» Meir rock'n roll enn dette blir det ikkje.

Led Zeppelin er okei, men la oss setja på Belfast-bandet Them sin singel «Gloria», med ein ung, energisk Van Morrison som vokalist. *Van the Man* sitt varemerke er allereie på plass. Det er klangen av orda, like mykje som tydinga, som skapar uttrykket. Morrison har lytta til Ray Charles og dei gamle bluesfolka, og tilsett ein knivsodd keltisk *Weltschmerz*. Resultatet er unikt og rørende.

Den mest anerkjente rocketekstforfattaren er nobelprisprisivinnaren Bob Dylan. Men ein rocketekst treng ikkje vere så kompleks. Dei rockelåtane som har vore viktige for meg, har fortald meg ting som ingen andre kunne eller ville fortelja.

Det einaste rocken ikkje kan vera, er pretensiøs. Det einaste som er verre enn pretensiøs rock, er pretensiøs pop.

4. *Long live rock?*

Pop og rock. Dei to store leiestjernene. For meg har rocken alltid skine litt klårare, grave litt djupare, flytta på litt fleire steinar. Derfor treng me rocken i 2022 som aldri før. Eg veit ikkje om rocken i dag er den same som han var på 60- og 70-talet. Truleg ikkje, men det vil ikkje seie at det ikkje er rock.

Kanskje er rocken elva Heraklit ikkje kunne stiga ned i to gonger. Ein treng ikkje vera så dramatisk anlagt for å sjå at rocken dreier seg mykje om seksualitet og død. Då eg var femten år i 1979, var allereie mange av dei musikalske heltane mine daude. Jimi Hendrix. Brian Jones. Janis Joplin. Jim Morrison. Rocken er ei organisk kunstform, og i naturen er det død og gjenfødelse (eller oppstode) som gjeld. Derfor: Rocken er daud! Lenge leve rocken!

Kristin Maaseide, minoritetsrådgiver,
IMDI, Kristiansand

1. *Siste store rock-opplevelse*

DumDum Boys live i Kristiansand under en liten luke i korona-restriksjonene høsten 2021.

2. *Anbefalt rockelåt. David Bowie: «Heroes»*

Vanskelig, det er så mange gode. Selv om jeg liker en steady beat (f.eks. «London Calling» eller «The Passenger»), tror jeg det må bli «Heroes» med Bowie. Musikalsk fordi lydbildet har så mange lag – en slags *wall of sound*-kvalitet, men mye fetere enn det Phil Spector gjorde. 80-tallssynth virker ofte utdatert, men ikke her – den ligger på en måte over gitarene til Fripp og

Alomar og over synthen igjen ... en eminent vokalprestasjon!! Den begynner litt dempet og empatisk, bygger seg gradvis opp og når et klimaks av desperasjon og lengsel før *fade out*.

Teksten er enkel, de samme linjene repeteres med litt variasjon – den maler fram følelser (mot & melankoli), maler et bilde og forteller en historie med få ord. Litt som Hemingway og babyskoene. Selv om den på mange måter er en av Bowies få kjærlighetssanger, handler den også om livsmot, vilje til kjærlighet og å leve her og nå med kald krig og Berlinmuren som bakteppe. Episk!

3. *Tekst og fremføring*

Timing, slagkraft, kan godt være enkel, men må ikke være ikke banal. «Splitter pine», «Walk on the Wild Side», «A Little Less Conversation», «Ol' 55», «Waterloo Sunset», «Bohemian Rhapsody», osv. osv. «It's not the side-effects of the cocaine, I'm thinking that it must be love» (Bowie).

4. *Long live rock?*

Leste en plass at forskjellen mellom pop og rock er at når pop signaliserer at «du kan gjøre det du vil med meg», signaliserer rocken «jeg kan gjøre hva jeg vil med deg». God rock kan gjøre en god lytter modig og opprørsk, gi både energi og attitude: «Fuck you, I won't do what you tell me» (Rage Against the Machine).

Jeg jobber med ungdom som er utsatt for negativ sosial kontroll og æresrelatert vold. Da hender det at jeg spiller hard og tøff rock for milde og føyelige minoritetsjenter. Jeg blir glad når jeg merker at attityden i musikken smitter over på jentene – rett og slett en form for musikalsk empowerment. Stort sett får musikken tale for seg, men jeg sniker inn noen setninger om hvordan

jeg har brukt musikk som mentale styrkedråper, og at jeg hadde verdens beste psykologer da jeg vokste opp, nemlig Bowie, The Clash, Iggy, Pink Floyd, mfl. «Give me your hand – you're not alone». Forleden dag var jeg på kjøretur med en ung jente fra Somalia med et liv som er tøffere enn hun selv er. Vi setter oss i bilen og hun sier: «*Kan du spille den musikken som du spilte forrige gang vi kjørte bil – den som gjør meg sterk?*» Baby, you can drive my car.

Kjell Andreas Oddekaly, rapper i Sinsenfist og stipendiat i musikkvitenskap, UiO

1. *Siste store rock-opplevelse*

For meg handlar rock mykje om *energien*. Eg har hatt mange gode opplevingar med rock i nyare tid (mellom anna første gjenomlytting av den nyaste Red Hot Chili Peppers-skiva), men det er noko med det andre ordet i spørsmålet – STOR – det handlar om volum og kraft! Difor må eg nesten trekkje fram sist eg kjente på mykje luft i rørsle frå ein Vox AC30, eit trommesett og ein bassforsterkar – nemleg på scena på Rockefeller sist Sinsenfist-konsert. Eg er frå ung alder av rockegitarist, og det er framleis slik at det er noko heilt eige med det å verkeleg få ta og føle på lyd og instrument og la kroppen svinge rundt og opp og ned og fylle kvar einaste tone med kinetisk energi, vilje og intensjon. Kanskje aller best er einskildtonane med litt vring, mykje klang og smakfull (men levert med overbevisning!) vibrato – særleg når ein held dei lenge og verkeleg får kjenne på dei.

2. *Anbefalt rockelåt. Pogo Pops: «On Top Of The World»*

Her er ein *spoilt for choice*, som det heiter på nynorsk. Eg vil skrive litt om ei norsk låt (med engelsk tekst) som er eit godt døme på mange ulike ting eg kan digge i ei rockelåt. Den er kanskje litt poppete, men det er berre fint – «rock»-omgrepet er grådig vidt, som eg vil kome attende til i spørsmål fire. Låta er «On Top Of The World» av den fantastiske bergensbandet Pogo Pops – spor åtte på skiva *Surf* frå 1996.

Pogo Pops er ein personleg favoritt av mange grunnar – og ein av dei er den sofistikerte låtskrivinga. Det skjer liksom så *mykje* i ei Pogo Pops-låt, og eg tykkjer alltid det er kjekt når det melodiske og harmoniske stikk seg fram i ein så fundamentalt *rytmisk* sjanger som rocken. I «On Top Of The World» er det eit vers (i 6/8-takt) som glir framover med nokre av mine favorittakkordprogresjonsteknikkar. Etter å ha gått frå I (E) til VI (C#m) og tilbake att hiv dei på ein sjuar og gjer E-en om til ein bidominant (E7) som leiar til subdominanten (A / IV). Derfrå går vegen til den mest nostalgiske av alle akkordar – subdominantens variant, ein a-moll (med eit snev av ein 6-ar inni der) – før progresjonen finn vegen attende til tonika (E / I). Det er ikkje så uvanleg, det er ikkje *for mykje*, men det er noko med desse toneartsutsvinga som berre treff meg – eg er skikkeleg glad i akkordar, rett og slett. Frank Hammersland lagar også melodiar som om eg skulle vere den utvalde målgruppa. Det er uvanleg mange store sprang – gjerne mellom stavingar i same ord. Det er på eit vis slik at melodien sjeldan går til den mest openberre tonen, men kanskje den *nest* mest forventa? Det er ikkje rart eller «ute», men det er litt ukonvensjonelt.

Det som er *veldig* ukonvensjonelt, er det dei gjer med refrenget. Etter andre sveiva på verset, der akkordprogresjonen svingar ut til

andre låneakkordar frå varianttonearten (C og D – bVI og bVII, henta frå e-moll), er det ein dobbel modulasjon inn i refrenget: ein harmonisk modulasjon til a-moll og ein metrisk modulasjon frå 6/8 til 4/4. Det er som om refrenget er ein annan song, men likevel ein som høyrer til inne i den første – vi reiser til ein heilt annan stad, men heilskapen heng likevel saumlaust saman, som overgangen tilbake til andre vers viser.

Det musikalske og det lyriske speglar kvarandre her. Det er ei førstepersonsforteljing om ein forfylla, dagdrøymande protagonist som badar i nostalgiske minner, og reisa mellom vers og refreng er ei reise mellom samtid og fortid. Der versa handlar om språklege bilete – «I found myself falling into my drink / the purple umbrella was starting to sink», «took a walk on the rainbow, had a swim in the lake / took a spaceship to Venus ...» – er refrenget eit meir handgripeleg minne: «I remember sunny days along the seaside, I still have the photograph / listening to old Beatles-B-sides, I could always make you laugh ...» Dei to tilstandane/stadane/kjenslene smeltar til slutt i hop i halen til låta, der akkordprogresjonen frå refrenget kjem attende i versets 6/8-takt, og protagonistens lengt etter jenta – «surfer girl» – vert eit avsluttande, repeterande omkved.

3. Tekst og fremføring

Eg juksar litt og nyttar også dette spørsmålet til å skrive meir om «On Top Of The World» og Frank Hammersland. Det er kanskje ikkje slik for alle, men for meg handlar rocken om dei store og sterke kjenslene, og følgeleg minner og bilete av då ein kjente mest og sterkast (i alle fall som ein framleis kan hugse) – ungdommen. Ein skal syngje med sjela! Inga kjensle er for stor! Frank Hammersland kan dette. Det skal strekkjast litt i enden av frasane, det skal kome litt ekstra luft ut i den siste melismen.

Nokre tonar skal ha kraft og full stemme, medan andre skal «kastast» med uanstrengt blandingsstemme, og det skal helst gå føre seg heilt i ytterkanten av registeret til songaren – det skal vere litt lyst. Hammersland, som andre ikoniske rockevokalistar (eg nemner nokon favorittar: Jeff Buckley, Chris Cornell, Gwen Stefani frå No Doubt-tida, Cyndi Lauper, Robert Plant, Dexter Holland), *kan* dette.

Eg har også alltid elska songtekstar som er litt småsurrealistiske og biletmålende med vekt på gode lydar og rom for tolking – som versa på «On Top Of The World». Ja, det kan vere veldig effektivt med heilt konkrete, nesten naivistiske tekstar (som Pogo Pops også kan ty til, som til dømes i «Scooter Girl»), men det aller kjekkaste, for meg, er når ein kan sy i hop sine eigne tolkingar og kjensler gjennom å anten lytte til eller lytte *på* orda. Her opplever eg at det er ein viss overlapp i mine eigne og Hammerslands (p)referansar. Anthony Kiedis frå Red Hot Chili Peppers er ein annan som eg, og eg trur også Hammersland, setter pris på (og for meg er «spaceship to Venus»-linja i «On Top Of The World» ein referanse til Chili Peppers-låta «Subway To Venus»). Likeins er Beach Boys i *Smile*-æraen (med tekstar av Van Dyke Parks) eit viktig referansepunkt. Ein skal få kontakt med sin indre tenåring når ein høyrer, nei *kjenner*, på rock, og det kan vere så konkret som i ei referanse til å lytte på *deep cuts* frå katalogen til eit band ein diggar (Pogo Pops lytta på «Beatles B-sides», medan eg grov i John Frusciante-*bootlegs*), til den meir abstrakte opplevinga av å lytte/kjenne på same vis som ein gjorde då ein fann seg sjølv i musikken som vart *sin musikk*.

4. *Long live rock?*

Om rocken er ei kjensle, eller ein tilstand eller eit opplevingsmodus, så kan han vel aldri døye? No smeltar sjangergrenser,

subkulturar, estetiske og soniske markørar saman, og ein kan finne «rock» (eller «funk» eller «disco» eller «hip-hop», for så vidt) i ei enorm mengd musikk som (1) ikkje kunne ha eksistert på 70-, 80- eller 90-talet, og (2) neppe hadde blitt kalla for «rock» av dei som hadde rock som identitetsmarkør då. Gamle rockarar som Red Hot Chili Peppers, The Darkness, Pogo Pops eller Motorpsycho lagar framleis ny musikk, og nye tenåringar finn både den nye og den gamle musikken deira (og den til andre, for lengst pensjonerte rockarar) kvar einaste dag. Samtidig er det nye artistar som finn opp att rockehjulet og ikler det feite nye felgar (eit vedunderleg døme er norske Pom Poko). Og som om ikkje det var nok til å bevise at rykta om rockens død er sær overdrivne, så finst det frykteleg mykje rock i musikk i andre sjangrar. To av dei beste norske hiphop-skivene frå 2021 – Kjartan Lauritzen sin *Kjartanisme* og (ei av fleire!) Linni-skiver: *Nightridah* – er fulle av rock, sjølv om dei ikkje «er rock», i alle fall i mitt hovud og mellomgolv. Og no har eg ikkje eingong snakka om all metal-, punk- og hardcore-musikken og deira ambivalente og symbiotiske forhold til rocken dei kom frå og gjorde/gjer opprør mot!

Rocken er kanskje ofte døddrukken, men så lenge det finst ungdom – i alle aldrar – så vil han aldri, aldri døy.

Askil Holm, låtskriver, artist og førstelektor i rytmisk musikk, UiA

1. Siste store rock-opplevelse

Vi skal til Trondheim. Jeg husker det godt. En lun sensommerkveld. Vi går inn i mørket på Byscenen ved Prinsen-krysset, rett ved statuen av Olav Tryggvason på Torget. I sideblikket ser jeg

Ole Paus foran scenen. Det var onsdag 31. juli og Olavsfestdagene 2019. Vår kvartett Lind, Nilsen, Fuentes og Holm hadde spilt samme kveld i Borggården ved Nidarosdomen. Kroppen var full av adrenalin etter konserten, men også av en intens sitring. Hva ville de tre rockehodene på scenen servere oss? Norges mest unike rockefenomen, Motorpsycho, skulle fremføre et bestillingsverk inspirert av Håkon Gullvågs bildekunst. Hva var det som gjorde denne konserten så spesiell for meg – hadde det noe med min oppvekst og musikalske bakgrunn å gjøre?

Jeg vokste opp i et kreativt musikkmiljø i Namsos på åtti- og nittitallet, fylt til randen med drømmere og gryende drankere. Denne byen har vært sentral for det som kalles trønderrock: Prudence, Terje Tysland, Åge Aleksandersen og mange andre. Innherredsbandet Vømmøl Spellemannslag med Hans Rotmo i spissen må også nevnes. Selv startet jeg bandet Attack. Vi skrev låter som vekslet mellom østnorsk, trøndersk og en haltende grunge-inspirert ungdomsskole-engelsk. Livet vårt gikk i bane mellom fest-spillinger på dugnadsdrevne samfunnshus i helgene og VHS-opptak av TV-programmer som *Alternative Nation* og *Headbangers Ball* på den engelske musikkanalen MTV. Om det ene beinet var plantet i trønderrocken, var det andre plantet i det jeg kaller *den trønderske rocken*. Den besto av band fra Trøndelag med nasjonale og internasjonale ambisjoner og karrierer, og som ikke var tilhengere av musikken som kom sivende ut fra samfunnshusene i Namdalen og Innherred. DumDum Boys (med opphav i bandet Wannskrækk), Israelvis, Hedge Hog, Kari Rueslåtten og Funny Farm satte dype spor i en ung, frustrert rockesjel fra Vemundvik. Det var her min fascinasjon for Motorpsycho startet.

Tilbake til Olavsfestdagene i 2019. Siste låt spilles på konserten på Byscenen. Motorpsycho beveger seg inn og ut av musikalske komfortsoner og kombinerer det eksperimentelle med det

fengende, det uventede med klare rockhistoriske referanser – alt mens de hele tiden først og fremst er seg selv. De fleste omveiene jeg har tatt i livet, har ført meg tilbake til dette bandet. Jeg har sett det 103 ganger siden første gang i Namsos i 1994. Jeg har opplevd bandet i Norge, Sverige, Danmark, Tyskland, Belgia, Nederland og Japan. Men ingen av de tidligere opplevelsene kan måle seg med denne kvelden. Dette ble den aller beste konserten med Motorpsycho og deres gode venner Lars Horntveth og Ola Kvernberg.

2. *Anbefalt rockelåt. Motorpsycho:* *«The Nerve Tattoo»*

«It's still those with the least to say / That will be heard.» Disse linjene er hentet fra Motorpsychos mesterverk «The Nerve Tattoo» fra albumet *Blissard*, 1996. (Låten utkom først i en lengre versjon på *The Nerve Tattoo EP* samme år, og det er denne jeg tar utgangspunkt i her.) «The Nerve Tattoo» har brent seg fast i meg som låtskriver og artist. Det er selve læreverket jeg brukte for å forstå låtskriverkunsten, som består av tekst, melodi, rytmikk og harmonikk formet i en struktur og pakket inn i en produksjon med romklang, ekko, modulasjonseffekter og kompresjon.

I «The Nerve Tattoo» forenes brennende lyrikk om opphavet til all kunstnerisk inspirasjon, melodier hvor indre frustrasjoner flettes sammen med vakre melodiske linjer, stødig og energisk rytmikk i taktarten 4/4 i 142 bpm og sjangerriktige harmoniske progresjoner i A-dur, fremført med høyspent energi av Bent Sæther, Hans Magnus Ryan (Snah) og Håkon Gebhardt. I tillegg tar låten lytteren med på en reise i rockhistorien. Låten har denne formen:

Intro (preludium) / Vers 1 / Vers 2 / Chorus / Post-Chorus / Vers 3 / Vers 4 / Chorus 2 / Bridge / Outro (postludium).

Den starter med et gong-slag, en rockhistorisk referanse til låter som «Almost Human» av Kiss, «Birds of Fire» av Mahavishnu Orchestra og «Soldier of Fortune» av Thin Lizzy. Deretter kommer den plukkende, overstyrte og tørre gitaren (på venstresiden i lydbildet) og bassintroen som etter hvert går over i en lys og klanget gitar (på høyresiden i lydbildet), noe som gir assosiasjoner til alternative rockeband som Sonic Youth, Dinosaur Jr. og Sebadoh. Gong-slaget og gitarintroen fungerer som et preludium. Hoveddelen starter med et kontant skarptrommeslag, så er vi direkte inne i handlingen.

Teksten er en variant av David mot Goliat-historien i musikkbransjen. På den ene siden den kløende trangen til å uttrykke seg kreativt, gi form til visjoner, formulere det som ikke kan sies: «It's just an itch beneath the skin / I can't get it out or seal it in / I can't dislodge the need to scratch it / Screaming from it's root. // It's an echo inside my head / A need to say what can't be said / It's the nerve tattoo, such a bad rash / Spiteful and divine» (vers 1 og 2). På den andre siden en platebransje som heller vil satse på lønnsomt søppel: «Ah, the eloquence of trash / The persuasiveness of cash / Rings true like the whispered lies / Of half-forgotten lullabies» (vers 3). Teksten reflekterer bandets erfaringer med selskaper som ikke har rom for nytenkende og modige unge musikkhoder, og choruset uttrykker oppgitthet, i alle fall tilsynelatende: «But that's OK / It doesn't matter anyway / It's still those with the least to say / That will be heard.» Men etter postchoruset kommer broen, og her reiser det seg en protest i form av et bilde av det potensielle mesterverket: «It's no misunderstanding / It's all emptiness and words / I'd cut my veins to paint it as / Beautifully meaningless / Picturesque

and absurd // It's a masterpiece I heard.» Dette er kanskje en av de sterkeste broene som er skrevet. Mens choruset, med Ruth Dockwrays begreper, synges i *den offentlige sonen*, går broen inn i *den personlige sonen*. Den siste linjen markerer overgangen til outroen, nærmest et postludium, sterkt inspirert av George Martins kreative og psykedeliske strykere og lydeffekt-lekende arrangementer på de sene Beatles-albumene. Slik jeg tolker det, er «the nerve tattoo» den kreative trangten til å skrive og lansere den perfekte låten eller kunstverket. Låten får dessuten lytteren til å stille seg noen spørsmål rundt frustrasjonene over å ikke ha full kunstnerisk frihet.

3. Tekst og fremføring

Sanglyrikken blir forsterket av en god formidler gjennom en særegen vokalfremføring. Ruth Dockwray skriver i sin artikkel «Communicating Space: Proxemics in Live and Recorded Music» at en vokalist fremfører i *den intime sonen*, *den personlige sonen* og i *den offentlige sonen*.

Gode tekster treffer grunnleggende følelser i oss og binder oss sammen. Produsenten, låtskriveren og hjerneforskeren Daniel J. Levitin har i boka *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature* (2008) identifisert seks fundamentale typer av låter. Disse har på hver sin måte muliggjort den sosiale «bonding» som har vært nødvendig for menneskehetens og samfunnets utvikling. Jeg tror alle disse låttypene står sterkt også i rocken, i ulike undersjangre: 1. *Kjerlighetslåter*, f.eks. Elvis' versjon av «Love Me Tender»; 2. *Vennskapslåter*, f.eks. «You've got a friend» av James Taylor; 3. *Kunnskapslåter*, f.eks. «I Don't Like Mondays», skrevet av Bob Geldof og fremført av bandet hans The Boomtown Rats; 4. *Trøst og lindring-låter*, f.eks. «Everyday I Have the Blues», skrevet av Peter Chatman og fremført i en

udødelig versjon av B.B. King; 5. *Glede og lykke-låter*, f.eks. «End of the Line» av Traveling Wilburys; 6. *Religiøse låter*, f.eks. «We Shall Overcome» (basert på salmen «I'll Overcome Someday»), som blant annet Peter Seeger tok med i sitt repertoar. Mange av de låtene som når ut til et stort publikum, kombinerer flere av disse funksjonene, som «Hallelujah» av Leonard Cohen.

4. *Long live rock?*

Det er fremdeles liv i rocken på 2020-tallet, selv om mange av dens fremste formidlere er på vei til gamlehjemmet. Rocken er som kakerlakken som aldri vil dø, den reiser seg alltid igjen. Bare skru opp volumet på vinylspilleren (som er tilbake i de norske hjem) og hør en nypresst utgave av Honningbarna, Kvelertak, Girl in Red, Frøkedal & Familien, Erlend Ropstad, Hedvig Mollestad Trio, Daufødt eller TORA. Rocken i Norge vil alltid være her, i likhet med albumformatet som har blitt spådd en langsom død de siste to tiårene. I strømmetjenestene slippes det daglig 60 000 låter. Mange av dem er låter som er rotfestet i rocken, men ofte i hybridformer som f.eks. *americana*, en krysning av folkemusikk, blues, R&B, countryblues, bluegrass, alternativ country, rockabilly, rotrock og heartland rock.

Jeg pleier å dele rocken inn i tre kategorier: *undergrunn*, *mainstream* og *alternativ mainstream*. I dag er nok rock ofte forbundet med den siste. Jeg kom inn i rockeverdenen da alternativ rock dominerte musikklivet på 1990-tallet, og den brøt inn i mainstreamen i form av grunge (reinkarnasjonen av den tunge melodiose rocken fra slutten av 1960- og starten på 1970-tallet), britpop (gjenfødselen av The British Invasion) og indierock (videreføringen av band som The Cure, Sonic Youth og Television). Rocken har hele veien tatt opp i seg de sosiale og kulturelle bevegelsene i samfunnet. Den har blitt assosiert med

politisk aktivisme og på samme tid speilet forandringar innan raseproblematisering, sex og rus. Den har blitt og blir fortsatt sett på som et uttrykk for ungdomsopprør mot konsumerisme og konformitet, og paradoksalt nok har den hele tiden hatt suksess og høy status som sanglyrikk. «*Hey hey, my my, / Rock and roll can never die*» (Neil Young).

Sigrun Blaavarp, lektor, Numedal

1. *Siste store rock-opplevelse*

Slik som for dei fleste har dei siste to åra vore prega av særskilte kulturopplevingar. Men då me byrja sjå ljuset i enden av koronatunnelen, var eg på konsert med eit av «The Founding Fathers»-banda av norsk svartmetall. Enslaved, med sine fengjande riff og songtitlar som «Større enn tid, tyngre enn natt» og «Djupet», serverer heftig, progressiv, vikinginspirert metall. Metallkonsertar er som ei teateropplevelse: ljod, ljøs, sminke, pyro. True Norwegian Black Metal er jo eit etablert omgrep i musikkverda – Noregs største musikalske eksportartikkel! Før koronaen var eg på konsert med ein av dei gamle rocketravarane, Nick Cave. Nærværet hans på scena, så nært innpå publikum at ein kunne kjenne sveittedroppane hans, var heilt ekstraordinært. Framføringa «There She Goes My Beautiful World» var med ein slik intensitet, ikkje berre i musikk og tekst, men òg i ei uhandgripeleg stemning. Det vart kommunisert noko livsjagande à la Dylan Thomas' «Rage against the dying of the light». Det er for meg noko essensielt ved ei god konsertopplevelse – kanskje noko klisjéaktig, men at ein ikkje kan artikulere den intellektuelle, sanslege og emosjonelle opplevinga, at ein vert borte i augneblinken.

2. *Anbefalt rockelåt. Rammstein: «Deutschland»*

Etter ti år utan å ha gjeve ut nytt materiale brak-returnerte Rammstein med både bakoversveis og hakeslepp av ein song med tilhøyrande musikkvideo. I låta «Deutschland» finn me eit konglomerat av historiske hendingar og ikoniske skikkelsar, alt pakka inn i eit kinematografisk panoramablikk over vald og venleik – ein provoserande leik med Germania og Tyskland si historie. Somme band held seg til sin heilt eigne distinkte sound. Rammstein er eit slikt band. Musikalsk er ikkje låta utfordrande, men den velkjende industrisynthesizer-sounden gjev ein typisk «stor» arenasound. Det rytmiske er suggererande med insisterande trommer, og Till Lindemann si djupe røyst syng hypnotisk i brua: «Überheblich, überlegen / Übernehmen, übergeben / Überraschen, überfallen / Deutschland, Deutschland über allen» (Arrogant, overlegen / Overtakande, overgjevande / Overraskande, overfallande / Tyskland, Tyskland over alle). Som om ikkje sekvensen som syner bandmedlemene ståande i stripe konsentrasjonsleirklede med renneløkke rundt halsen, var nok! Låta kan verkeleg provosere, og det er vel noko av det rocken skal. Men om dei fornærma journalistane hadde høyrte litt betre etter, ville dei oppfatta at det her ikkje er nokon høgreekstrem hyllingshymne, men heller ein kommentar, ei poengtering, som om Rammstein seier «sjå her, sjå så mykje vondskap menneske er i stand til». Musikken si formative rolle i identitetsskaping gjer at musikksjangrar er dynamiske og utviklar seg. Eit kjernepunkt i rocken er at unge artistar og band kjem med noko nytt og rått som rokkar (ja, nettopp!) med verdsbiletet vårt. Rocken er ein stad der ein kan syne motvilje, aggresjon, aversjon. Stagnasjon og likegyldigheit vert soleis rockens største trussel.

3. *Tekst og framføring*

Det har vorte hevda at forholdet mellom musikk og tekst er som ved eit møte mellom to som fell for kvarandre: Musikk er den spontane tiltrekkinga, medan teksten er personlegdomen. Nokon tykkjer kanskje ei slik motsetnad verkar konstruert, og at songar heller lyt sjåast på som ein heilskap: musikk, tekst, instrumentering, performanse, kontekst – alt som ein einskap. I rocken og andre sjangrar som metall og gore kan stundom den vokalt framførde teksten vera vanskeleg å oppfatta. Ein må då lene seg på ein skriftleg versjon av teksten. Uansett, det er fleire rocketekstliner som har bora seg inn det kollektive musikalske minnet: Rolling Stones' «I can't get no satisfaction» er legendarisk, og i norsk samanheng vil mange kjenne att: «Can I talk to the prettiest girl in Oslo?» frå bandet BigBang eller kanskje Turboneger sin ikkje fullt så elegante: «I got erection.»

Ei framifrå vokal framføring kan delast opp i ulike faktorar: tonehøgde, volum, diksjon, musikalsk frasering; det er mykje ein kunne ha peika på, men det kan òg vera vanskeleg å setja fingeren på kva det er som ein tykkjer er bra. For meg er stemme med særpreg viktig. Eddie Vedder frå Pearl Jam med si djupe, kraftfulle og vibrerande baryton treff heilt inn til margen. Robert Plant frå Led Zeppelin som hylar i introen til «Immigrant Song» saman med eit stakkato riff og referansar til norrøn mytologi, er legendarisk. At Freddie Mercury sa at Robert Plant var ein av dei beste vokalistane, seier sitt. Men kva som vert sunge, er òg viktig. Rage Against the Machine, eit band som i nyare tid dreidde rocken i ei noko hardare retning, har refrenglina «Killing in the Name of» – ein song tydeleg inspirert av urettvise i eit USA prega av politivald. Den vokale framføringa ligg i eit skjeringspunkt mellom rapping og hardcore-skriking, og i tittelen ligg det ein bodskap

som stadig er aktuell med Black Lives Matter-rørsla. I 2009, 17 år etter utgjevinga, vart songen røysta fram i Storbritannia som årets jolesong. Folk får tydelegvis nok av Coca-Cola-reinsdyr og kommersiell vokal-onani à la «All I Want for Christmas» – tekstleg innhald betyr noko!

4. *Long live rock?*

Sjølv om Nietzsche kanskje hadde rett om Gud, trur eg ikkje at dei som hevdar rocken er død, har rett. At store rockeband og -artistar sel ut store arenakonsertar på få sekund, vitnar om at rocken lever som berre det. Ser ein på tal frå Spotify-strøyming eller hovudattraksjonane på musikkfestivalar om sumaren, finn ein mykje rock. Dette indikerer at rocken er viktig for mange og når mange. Å erklære noko daudt vert gjort med jamne mellomrom: Lyrikken er død, fotballen er død, rocken er død. Avslørar det heller ei slags arrogant eller naiv «alt var betre før»-haldning? Det er kanskje somme som tenkjer at rockemusikken i dag ikkje har den same mostanden i seg: motstand mot det etablerte, mot det som er mainstream. Sjølv om ein kanskje kan tenkje at det opprørske, til og med det aggressive, som låg i rockens spede byrjing i femti- og sekstiåra, har forsvunne frå vår komfortable, trygge og tidvis sedate vestlege sekulære verd, kan me løfte blikket og sjå at somme stader trengs rocken. Pussy Riot som spelar protestkonsertar i Moskva, drøssevis med amerikanske artistar som vart forbanna då Trump freista å bruka songane deira i samband med sine presidentarrangement, eller det iranske rockebandet Sanam Pasha med berre kvinnelege bandmedlemar som snøgt sel ut konserten sin sjølv om dei religiøse lovane dikterer at det berre er kvinner som kan få sjå på andre kvinner spelar musikk. Alt dette syner at rocken kan vera eit middel som yter motstand mot makta.

Aftenposten erklærte i 2018: «Har du mistet troen på rocken, start på nytt med Courtney Barnett.» Australske Barnett har vorte omtala som den nye Dylan med sin deadpan-syngestil. Songen «Nameless, Faceless» parafraserer Margaret Atwood: «I wanna walk through the park in the dark / Men are scared that women will laugh at them / I wanna walk through the park in the dark / Women are scared that men will kill them / I hold my keys / Between my fingers.» Mykje rock opp gjennom tidene har vore prega av eit «male gaze» og stundom kvinnefiendtelege tekstar. Slik Barnett syner, er rocken eit rom der ein kan vera tøff, forbanna, meine noko. Lester Bangs, journalist for musikkbladet Rolling Stone skreiv: «Rock 'n' roll is an attitude, it's not a musical form of a strict sort.» Den fandenivoldske attityden finn me framleis – og me treng han framleis.

Gunn-Hilde Erstad Haugen, bassist, låtskriver og stipendiat i utøvende rytmisk musikk, UiA

1. Siste store rock-opplevelse

Jeg har ikke vært på rockekonsert siden før korona, så min siste store rock-opplevelse fant sted 7. mars 2020, bare noen dager før epidemien stengte landegrensene verden over. Mitt progmetal/progrock-band Rendezvous Point var på europaturné sammen med rockebandet Anathema, og denne kvelden spilte vi på selveste The London Palladium – samme scene som blant andre legendene The Beatles og The Rolling Stones har opptrådt på. Konserten var utsolgt, og jeg kommer aldri til å glemme følelsen av ærefrykt og stolthet da jeg gikk ut på den scenen og så alle menneskene i salen.

2. *Anbefalt rockelåt. Nothing But Thieves: «Is Everybody Going Crazy»*

Da vil jeg anbefale en relativt ny låt som også er en av de rocke-låtene jeg har hørt mest på de siste årene – «Is Everybody Going Crazy» av det engelske bandet Nothing But Thieves. Den ble utgitt 18. mars 2020, og selv om teksten er skrevet før korona-epidemien, så traff den tiden urovekkende godt. Bandet har selv uttalt hvor surrealistisk det var å høre «Is Everybody Going Crazy» på radiostasjonene mens folk var i butikkene og hamstret dopapir:

On the day it debuted on Radio One, I went down High Street near me and just saw people stealing toilet paper and buying bucket-loads of pasta,» recalls frontman Conor Mason. «I remember feeling delirious and dizzy at what was going on around me. It felt like we'd written a song about the previous year and all the lunacy on the planet, but it felt like it didn't almost belong in that year anymore. It belonged in that week. (<https://americansongwriter.com/nothing-but-thieves-look-upon-the-world-and-see-moral-panic/>)

Men det var ikke bare tittelteksten som traff tiden. Tekstlinjer som «Is anyone else feeling lonely? It just can't be me only» var nok noe som traff flere enn bare meg der vi satt i isolasjon og lydig praktiserte sosial distanse på bekostning av psykiske problemer. Teksten skildrer også en verden man ikke kjenner seg igjen i lenger. «The day doesn't set, The world just spins. And in this wounded sinister place, We've only got each other. The sky is crashing down, I know it's strange, When heaven's a mindset away.»

Etter min mening har også låten de kvalitetene en rockelåt skal ha. Fengende riff, vreng, drivende trommer, delikat arpeggio synth og ikke minst en ekstremt god vokalprestasjon. Melodilinjen er fengende og strekker seg over et bredt register fra dypt

og kraftfullt til lyse falsetter. Likevel er yndlingspartiet mitt et break hvor låten strippes ned til det instrumentale. Her går bandet bort fra standard låtoppbygning og trekker inn noe overraskende. For meg er denne låten en skikkelig energi-boost, akkurat slik en god rockelåt skal være!

3. *Tekst og fremføring*

Jeg mener at de gode rocketekstene er de som skaper en *følelse* hos lytteren, uansett hvilken følelse det er. Det kan være en følelse av fellesskap, kjærlighet, sorg, glede, smerte, frustrasjon, inspirasjon osv., så lenge den blir formidlet på en troverdig måte. Samtidig mener jeg det også er viktig å bruke tekster til å belyse samfunnsproblemer. Når jeg skriver tekster for Rendezvous Point, har jeg valgt å sette søkelys på dagsaktuelle saker som for eksempel klimakrisen i låten «Wasteland», totalitarisme i «The Conclusion» og samfunnets maktkamp i «The Hunger». Samtidig ønsker jeg at det skal være rom for egne tolkninger i tekstene for å aktivisere og inkludere lytteren. For meg er det viktig at tekster skaper rom for tanker, refleksjon og diskusjon.

Når det gjelder vokalfremføring, mener jeg det er viktig med både innlevelse og fortellerevne for å få frem budskapet i teksten. Samtidig er det viktig med en egen sound. Vokalen blir ofte en del av signaturen til et band, og den er også vanskelig å endre på. Man kan alltid endre instrumentenes sound, men stemmen forblir den samme.

4. *Long live rock?*

Da Måneskin vant Eurovisionfinalen i 2021 med låten «Zitti e buoni», utropte media at rocken hadde fått nytt liv. Jeg vet ikke hvor mange ganger rocken har vært død for så å komme til live

igjen, men det at Eurovision-sirkuset skulle være det som reddet rocken til slutt, hadde vel få rockelegender og fans tippet.

For meg som har dedikert store deler av livet til rock og metal, har rocken aldri vært død, men den har absolutt ikke samme posisjon som den hadde før. De verdenskjente rockeheltene er enten borte eller har blitt gamle, og gitarheltenes tid ser ut til å være forbi. Rocken er ikke lenger mainstream, og det er heller ikke så rart. Dagens musikkbilde er noe helt annet enn hva det var under rockens storhetstid. Vi hører på musikk på en helt annen måte enn før, og populærmusikken har utviklet utallige nye sjangre. Selv har rocken utviklet seg til å bli den bredeste musikksgjangeren vi har, med utallige undersjangre.

Det er ungdommen som bestemmer hvilke sjangre som settes i medias søkelys og dermed oppnår mest popularitet. En rask titt på strømmetjenestenes topplister avslører at rocken ikke er ungdommens favoritt, men samtidig finner vi rockelåter som har fått en oppblomstring gjennom sosiale medier. Indierock-låten «Sweater Weather» av The Neighbourhood fra 2013 havnet på den globale topplista til Spotify i 2022 på grunn av et TikTok-fenomen hvor bifile bruker låten for å stå frem og komme i kontakt med LGBTQ+-samfunnet. Brukere publiserer enten en video med låten i bakgrunnen, eller man kan se kommentarer som «Do you listen to Girl in Red?», «Nope. Sweater Weather». Girl in Red brukes her som en kode for det å være lesbisk. Marie Ulven Ringheim er åpent lesbisk, og gjennom artistnavnet Girl in Red har den unge artisten blitt en av Norges mest populære, også utenfor landegrensene, med sin blanding av indiepop og indierock. Hun er i seg selv et bevis på at rocken ikke er død, men fortsatt relevant blant unge. Den lever videre i nye former og gjennom nye medier og er fortsatt viktig og aktuell.

Arnfinn Åslund, førsteamanuensis i norsk litteratur, USN

Etter å ha skrevet meg gjennom spørsmål 1 og 2, ser jeg at mine relativt omfangsrike svar overlapper så mye med tematikken for spørsmål 3 og 4 at jeg lar det rett og slett være med de to første. AA

1. Siste store rock-opplevelse

Her er det kanskje lagt opp til at man skal trekke frem en konsert-opplevelse, og jeg har hatt noen slike, men jeg vil heller benytte anledningen til å insistere på de muligheter som de nye mediene har gitt oss, ikke minst når det gjelder tilgjengeligheten på obskur gammel musikk. Så selv om jeg gjerne trekker frem eldre innspillinger, så betyr ikke det at alt var så uendelig mye bedre før. Under arbeidet med denne undersøkelsen har jeg brukt mye tid på YouTube. Blant de kandidatene jeg har lyttet meg igjennom, er det flere som har gitt store opplevelser. For å tydeliggjøre denne erfaringen vil jeg gjerne konkretisere. I skrivende stund hører jeg på «Ain't That Lovin' You Babe» med Link Wray and the Wraymen fra 1960. Det er en stor låt. Ikke minst gjenkjenner jeg mye av det jeg i ung alder satte pris på hos The Rolling Stones, både lydbildet og attityden. Bortsett fra at Wray muligens er enda tøffere enn de britiske rockerne. Det er en mediumtempo shuffle som svinger effektivt, med sprø og poengtert sologitar, med en selvsikker og fandenivoldsk vokal som nærmest gjør narr av den fremførte teksten. Samtidig er det noe desperat i uttrykket som gjør at man ikke føler seg helt sikker på hvordan sangen bør oppfattes.

Jeg lurer på hvordan jeg hadde reagert om jeg hadde vært født så tidlig at jeg kunne hørt den opprinnelige singelplata da den kom ut i 1960. Det ville kanskje vært like voldsomt som da jeg

ni år gammel fikk høre «Twist And Shout» med The Beatles på gutterommet til en kamerat som hadde lånt brorens plater. Vi lo av begeistring. Begge disse musikkeksemplene har den rå vokalen og den svingende rytmen som virket så befriende da vi først ble eksponert for rockemusikk, og som fremdeles fascinerer her jeg sitter i 2022. Likevel må det medgis at rockemusikken har et generasjonsaspekt og et historisk momentum. Ørene til en sekstiåring av i dag har hørt det meste, og opplevelsen av rockemusikk vil neppe ha det element av åpenbaring som det hadde for en niåring under det mediefattige 1960-tallet. Men til gjengjeld kan gjentagelsen representere en fordypning som hever det mer umiddelbare ved den heftige opplevelsen opp til en reflektert erfaring. På den måten kan også musikken komme til sin rett på en mer fullstendig måte. Man kan lure på hva som er igjen av den opposisjonelle generasjonsprotesten dersom publikum består av folk som nærmer seg pensjonsalderen. Langt hår og bråkete musikk har mistet sin verdi som identitetsmarkering overfor en foreldregenerasjon som i mellomtiden er blitt både besteforeldre og oldeforeldre, hvis de i det hele tatt er i live. Men da er det opp til dette publikummet selv å vise at den frigjørende impulsen i rocketradisjonen fremdeles er gyldig. Og at den representerer noe mer enn en generasjonsprotest. Musikken må kritiseres og aktualiseres slik at potensialet holdes åpent. Rocken har sitt navn fra dansegulvet, og som sådan er den knyttet til ungdommelig begeistring, men den kan også være lidelsens stemme.

En hes og raspete vokal, skrikende av all kraft, en slik ytring representerte en gang et sterkt brudd med foreldresmakens ønskekonserter og skolens sangundervisning. Det oppleves ikke like sterkt i dag. Likevel fornemmes fremdeles en kontrast mellom den glatte og motstandsløse sangstilen som vi hører så mye av, og den stemmen som river litt ekstra, og som derfor også utleverer litt mer av både det kroppslige og det individuelle. God rockemusikk

vil ha rom for dette siste. I et essay om sang har Roland Barthes skrevet om «kornetheten i stemmen». I det han kaller genosang, fornemmes det kroppslige nærvær i uttrykket. Det handler ikke først og fremst om det kvantum luft som presses ut av lungene, men om den individuelle kvaliteten som preger strupens og munns arbeid i den fysiske artikulasjonen av ordene. Da kan det vel også hende at den estetiske fryd som erfares i slike opplevelser, er beslektet med den «jouissance» som Barthes knytter til den lystfylte opplevelsen av både tekst og musikk. Jeg merker nok et snev av dette der jeg nå sitter med Link Wray på øret.

Selv om man kan savne den kollektive lytteropplevelsen i konsertlokalet eller foran platespilleren, så representerer headset og internett fullt adekvate muligheter for øyeblikk av stor intensitet. Når det kommer god rockemusikk ut av headsettet, begynner det å skje noe rent fysisk med oss. Ikke bare får vi en følelsesmessig reaksjon med respons i mellomgulvet og i nakkehårene, men kroppen begynner å bevege seg i takt med musikken. Jazzfolket snakker om å «få fot» når den ene foten begynner å vippe, mer eller mindre ufrivillig. I rockesammenheng spilles det mye luftgitar, det slås lufttrommer, eller man mimer vokalistens ansiktsbevegelser med en innbilt mikrofon i hånden. Det er en gradvis overgang fra diskre nikking til at hele kroppen blir tatt i besittelse på dansegulvet eller i konsertsalen. Selv om jeg ikke hopper rundt med headsettet, erkjenner jeg at det er vanskelig å holde seg rolig, også når man sitter foran laptopen. Slik minner musikken om tilknytningen til dansen og festen. Denne forbindelsen er der selv om musikken konsumeres i den enkeltes private rom. Å lytte til rockemusikk er en sosial handling som åpner mot et større fellesskap.

Og hva med den lyriske siden av opplevelsen? Teksten på «Ain't That Lovin' You Babe» ligger ikke langt fra originalen til den afrikansk-amerikanske artisten og sangskriveren Jimmy

Reed. Han oppnådde høye salgstall med sine innspillinger, og med sine populære sanger var han en innflytelsesrik artist. Både Elvis Presley og The Rolling Stones hadde suksess med hans låter. Så selv om det er lang vei fra bomullsplantasjene i Dunleith, Mississippi, hvor Reed var fra, og til Royal Albert Hall, for å parafrasere en norsk tekst, så er sammenhengen der.

I rockemusikk er det lagt stor vekt på fremføringen. Og i Link Wrays versjon av sangen forsterkes den aggressive tendensen som er skjult i de overdrevne kjærlighetserklæringene. Vokalen vrenger av seg de retoriske spørsmålene. Sangen tar oss dit hvor den dypeste kjærlighet kræsjer med sin motsetning, som ikke er hat, men forakt. Man fornemmer et klasseperspektiv i forholdet mellom de to, man fornemmer at sangen er en respons på den provoserende nedlatenhet, «you don't even know my name».

En tekst som fremstår som et slikt underforstått statement, kan gi lyttingen en følelse av innforstått tilhørighet, man fornemmer elementet av protest og opprør, som er så sterkt fremme i mye rockemusikk. Som lytter får man en følelse av å være del av et kompetent og opposisjonelt fellesskap: de som har fordypet seg i et album av Bob Dylan, de som har tilbrakt en hel kveld i selskap med trippelalbumet etter Woodstock-festivalen, de som har sikret seg «Anarchy in the U.K.» på singel.

Wrays stemme bærer på en fortvilelse, den har spor av levd liv. Bakgrunnen fra Shawnee-stammen gjorde at familien hans ble plaget av Ku Klux Klan. Hans stemme er også urbefolkningens stemme. Fra Koreakrigen kom han hjem med alvorlig tuberkulose. Han måtte få fjernet den ene lungen, og det ble vanskelig å synge. Han måtte konsentrere seg om gitarspillet, til gjengjeld ble dette epokegjørende. Instrumentalkomposisjonene hans var gjerne minimalistiske, men utførelsen var preget av eksperimentell tilnærming. Imidlertid er det altså hans ene lunge som drifter sangen på «Ain't That Lovin' You Babe».

Lyrikkens bidrag til rocken er imidlertid ikke begrenset til selve sangteksten. Også titlene har sin poesi. Særlig gjelder dette instrumentallåter som Wray har så mange av. Tittelen inngår i en metonymisk relasjon med musikken, og i neste omgang kan det oppstå en metaforisk forbindelse mellom de to. Her og nå går YouTube-spilleren automatisk videre til et nytt Link Wray-spor: «Genocide». Dette blir da min aller siste rockeopplevelse i anledning spørsmål nummer én i denne undersøkelsen. Denne skjebnetunge komposisjonen fra 1969 beveger seg monumentalt frem som en sørgemarsj, og tittelen utvider opplevelsen utover det estetiske og forankrer musikken i bestialitetenes historie.

2. Anbefalt rockelåt. The Golliwogs/Creedence Clearwater Revival: «Porterville»

Jeg vil gjerne trekke frem “Porterville” med The Golliwogs. Den ble innspilt i Coast Records Studio i San Fransisco oktober 1967 og kom som singel i november, uten å bli noen hit. Det ble den heller ikke i januar året etter da den ble utgitt med det nye bandnavnet påtrykt etiketten: Creedence Clearwater Revival. Likevel var bandet forvisset om at sangen representerte et vendepunkt etter den lange rekken av mer eller mindre intetsigende singelutgivelser. Derfor ble den også inkludert på deres første album som kom sommeren 1968, og det er på grunn av dette at låten er kjent i dag.

I sin selvbiografi fra 2015 fremholder bandmedlem og låtskriver John Fogerty sangens skjellsettende betydning. Her hadde han for første gang evnet å gi et autentisk uttrykk for sin originale visjon. Det var slutt på å gjenta klisjeene fra andres suksessplater. Flere av Fogertys sanger fremstiller eksistensielle dramaer som er iscenesatt innenfor et stilisert sørstatslandskap med både idylliske

og dystopiske elementer. Musikken er inspirert av blues, soul og rock and roll, og bygger opp under den stemningen som manes frem i tekstene. På bandets andre album, *Bayou Country* fra 1969, er denne «sørstatsgotikken» utviklet. Elven trafikkeres av hjulbåter, men i skogen jages spøkelser, slik vi kan høre om i åpningssporet «Born on the Bayou», som også beretter om truende krefter: «My Papa said 'Son, don't let the man get you / And do what he done to me / Cause he'll get you / 'Cause he'll get ya now'.» Teksten til «Porterville» har neppe noen direkte referanser til sørstatene, men stemningsmessig er den i slekt med «Born On The Bayou». Stedsnavnet Porterville er kjent fra California, men også fra Mississippi, og selv om dette ikke er en blueslåt, så er bluesfølelsen der, og strukturelt minner sangen om en bluesstrofe. Debutalbumets versjon av soullåten «Ninety-Nine and a Half (Won't Do)» viser hvordan sangstilen til Wilson Pickett inspirerte Fogerty, men den skikkelsen som rager opp over vokallinjene på «Porterville», er nok helst Howlin' Wolf, et annet av Fogertys store forbilder. Med sin stemme viderefører Fogerty en linje som går tilbake til Howlin' Wolf og videre bakover til hans læremester i Mississippi, nemlig Charley Patton, som Fogerty fikk muligheten til å hedre med en ny gravstein i 1991.

Noe av den største rockemusikken har en tragisk komponent. Musikkhistorisk kan dette være en arv fra bluesen. Men som i annen stor kunst kan et bunnløst mørke paradoksalt nok gi et løft – fordi verkets fremstilling samtidig formidler et estetisk overskudd. Denne motsetningen er gåtefull. Det kan man lese om i den estetiske teorien, fra Aristoteles som løser gåten ved å innføre en ny (for hva er egentlig katarsis?), og frem til Adornos bestemmelse av kunsten som lidelsens språk. Rockemusikkens overskudd ligger i den høye energien og det elektrifiserte lydbildet som vi finner fra og med gjennombruddsperioden på 1950-tallet.

Dette dreier seg om intense estetiske uttrykk der nyoppdagelsens begeistring fremdeles kan smitte over fra de åpenbaringene disse innspillingene en gang var. Som kortfattet kraftutfoldelse fremstår den typiske rockesingelen som en feiring av tilværelsen. Den markerer et historisk brudd med tidens etablerte underholdningsmusikk. Selv om de poengterte singelutgivelsene demonstrerte både selvdisiplin og kontroll over virkemidlene, så var uttrykket så energisk pågående at det virket truende. Tekstene hyllet gjerne ungdommelig livsutfoldelse i opposisjon til stivnede konvensjoner, mens skyggesiden dukket opp som kjærlighetssorg og sjalusi, hvilket kan være trist nok, men noen av tekstene skjulte et større alvor, og snart begynte virkelighetens problemer å bli mer påtrengende. Og litterært fikk vi en utvidelse av perspektivet. Hos Bob Dylan kunne man oppleve at referanser til modernistisk poesi hadde fortrent slagerklisjeene.

Jeg var tolv år gammel første gang jeg hørte «Porterville». Bandet kjente jeg fra før, men jeg ante ikke hva denne sangen het, eller hvilket album den kom fra. Alle sanser var åpne. En klassekamerat hadde fått spart sammen til en brukt spolebåndopptager, en grå bærbar monospiller innkjøpt i en lokal sportsforretning. Høytaleren må ha gjort nytten, for jeg husker hvordan dybden i musikken kom fram. En gjeng av oss satt ute på trappa der han bodde, med blikket festet på maskinen. Allerede med sologitarens åpningsriff var kompet på plass med et tungt rytmisk driv, og over det hele runget den kraftfulle vokalen. Den raspete, hese stemmen grep tak og slapp ikke. Etter hvert merket man seg detaljene i lydbildet: en ny gitarlinje dukker opp, trommene får følge av andre rytmeinstrumenter og et merkelig monotont kor kontrasterer hovedvokalen, og så plutselig fire stopper som markerer slutten på mellomspillet. Med enkle midler skapes både dynamikk og variasjon i lydbildet. Gjennom det hele går den tunge grooven som kjennes som et fysisk sug, og alt bygger

opp under stemmen, det er den som fanger lytteren og fører ham resolutt inn i sangens hemmelighetsfulle verden. Selv om lytteren på dette tidspunkt ikke aner hva ordene handler om. Men det er alvor. Så mye forstår tolvåringen.

Låtskriver John Fogerty viser til sine opplevelser fra hæren som erfaringsgrunnlag og inspirasjon. I solsteken ble troppen kommandert til å marsjere i timevis på den brennhete asfalten. Soldatene skulles trenes til innsats i Vietnam. Etter hvert gikk han inn i en nærmest delirisk tilstand, han begynte å høre tekstlinjer som senere dukker opp i «Porterville»: «It's been an awful long time since I been home.» Dette ble første linje i sangen. Det er ikke akkurat noen påfallende ytring. Man tenker vel at det skal handle om hjemlengsel. Men med andre linje kommer et nytt moment: «But you won't catch me goin' back down there again.» Selv om han kanskje savner opplevelsen av tilhørighet, vil han slett ikke tilbake til hjembyen. Her er det ingen sentimentale forestillinger om barndommens idyll. Det vanligvis nøytrale «catch» synes her å få noe av sin opprinnelige aggressive betydning. Minnene får preg av en skrekkvisjon: «Things they said when I was young / Are quite enough to get me hung.» Her kommer et ubehagelig «they» inn. Vi forstår at dette representerer det anonyme kollektivet som han var utlevert til i oppveksten.

Når det å bli hengt trekkes frem som en truende mulighet i et bortgjemt lokalsamfunn, tenker man ikke nødvendigvis på de lovlige myndigheter, men heller på mobbens selvtekt. Dette er en verden der lynsjing oppleves som en reell fare. I USA er det registrert mellom fire og fem tusen lynsjinger siden borgerkrigen, av ofrene er det flest svarte og en tredel hvite. Lynsjemotivet blir et konkret bilde på den frykt den enkelte kan oppleve i et fiendtlig lokalsamfunn. De løgner og rykter som er satt i omløp, og som et sårbart barnesinn ikke kan forsvare seg mot, gjør at

hjembyen, som skulle være et sted å lengte tilbake til, fremtrer som et mareritt.

Desperasjonen i stemmen gir ordene troverdighet og kraft. Men den ekspressive skrikingen får en merkelig kontrast i det distanserte koret som mekanisk gjentar sine tre stavelser: «I don't care.» Dette blir et ekko som tvangsmessig følger det plagede jeget. Vi fornemmer en uhyggelig tvetydighet. For mens sangen gir inntrykk av at dette refrenget representerer jegets egen besvergelse, et forsøk på å riste av seg det vonde, så kan det like gjerne være småbysamfunnets kulde som uttrykkes. Vi hører det anonyme kollektivets forente stemmer, de bryr seg ikke om den smerten de har påført et uskyldig offer: «Ain't no one that's 'bout to help», som det heter i tredje strofe. Tvetydigheten viser hvordan håpløsheten i den egne besvergelsen er en funksjon av kollektivets grusomhet.

Teksten har en dramatisk stigning. I andre strofe er det farens ugjerninger som får skylden for guttens vanskelige barndom. Ikke bare har sønnen vokst opp uten far, han har også måttet betale for den moralske skyld som den kriminelle faren etterlot: «They came and took my dad away to serve some time, / But it was me that paid the debt he left behind.» Samfunnet pekte ut sønnen som offer. Han er utlevert til en logikk som styres av mytiske forestillinger om slektens bånd: «Folks said I was full of sin, because I was the next of kin.» Det kan virke usannsynlig at slike trusler har vært formidlet til en ung gutt, men det kan høre med til historien at guttens vanskelige oppvekst muligens har gitt seg utslag i enkelte overtrap fra hans side. Og disse vil da straks bli tolket som en bekreftelse på et medfødt ondt sinnelag. Et uskyldig feilgrep kan da bli forstørret til og fortolket som et angrep på fellesskapet. Den som leter etter et påskudd til grusomhet, vil finne det. Slik kan man anta at en lynsjing vil bli forsvart som en rettferdig straff. Syndebukkmotivet i siste strofe

aktualiserer en primitiv måte å styrke fellesskapet på: «Folks were out one night to put me up a fence, / And you can guess that I've been runnin' ever since.» Livet er en flukt fra barndommen, og dette er ikke en flukt fra konfrontasjonen med en selv, slik man kan lese om i eksistensfilosofien, det er flukt fra den mobben som en gang har manifestert seg, og som i offerets tankeverden kan dukke opp igjen. Erfaringen har etterlatt seg et dypt sår. Og for offeret har det vært en ensom kamp. Ingen stilte opp den gangen og heller ikke nå: «Ain't no one that's 'bout to help.» Indre sår er usynlige og appellerer ikke på samme måten til vår deltagende omsorg som en mann som ligger skadet på gaten. I stedet øves vi opp til kulde. Ettersom handlingen trekkes frem til nåtiden, avgrenses ikke tekstens gyldighet til et isolert småbysamfunn en gang i fortiden. Lidelsen er der blant oss som en levende realitet. Slik henger opplevelsene metonymisk sammen med den store verden, og de dystopiske oppvekstscenene blir en synekdoke for det fremmedgjorte samfunnet vi alle er del av. Tekstens fragmenterte narrativ er en konkretisering av den samfunnsmessige tvangen.

Siste linje i siste strofe inneholder en erklæring om at jeget ikke gir opp: «and I'll keep on, I tell myself.» De siste ordene i linjen er egentlig et anføringsuttrykk der vi kan underforstå et kolon, for de leder over i refrenget med besvergelsen om ikke å bry seg, om heller å riste av seg det vonde: «I don't care.» Imidlertid har intensiteten i fremføringen overbevist oss om det motsatte. Dette er en person som i høyeste grad bryr seg. Han er fremdeles på flukt. Men sistelinjen er også en referanse til sangens utsigelse: Jeget forteller oss at sangen er en måte å holde ut på. Ikke ved at den tilbyr en tildekkende forsoning, men ved at den fremstiller jegets sannhet. Den polyfone fremstillingen av konfliktens stemmer topper seg i det dobbeltbunnede refrenget som samtidig formidler jegets indre røst og fellesskapets ansvarsfraskrivelse.

Fremstillingen av dette komplekset er et uttrykk for smerte, men også en objektivering som styrker jeget. Dette gjenfinner vi i det kraftfulle overskuddet som låten representerer. Den fremstår som et selvbevisst statement fra et jeg som konfronterer verden. Et par år senere finner vi dette i Fogertys «Fortunate Son», der aggresjonen er konvertert til politisk protest: «Some folks are born made to wave the flag / Ooh, they're red, white and blue / And when the band plays 'Hail to the Chief' / Ooh, they point the cannon at you, Lord.»

Indie-Folk Music and the Quest for Personal Authenticity

Håvard Haugland Bamle

Can I believe you?
Can I ever know your mind?
Am I handing you mine?

FLEET FOXES

The term “authenticity” demands critical attention. While the term carries strong positive connotations and is colloquially ubiquitous, its pervasiveness in a multitude of different contexts has obfuscated its meaning. In academic discourse, the concept has been stretched, and many scholars are understandably ambivalent toward its use. Nonetheless, the term is crucial to understanding how certain genres emerge and are sustained in the commercial landscape of popular music. To many music fans, authenticity is the essential marker of value.¹ This goes especially for fans of indie and folk music.² The concept has roots in existential philosophy, especially the ideas of individual freedom and responsibility toward the self. The central tenet here is the moral ideal of engaging with the world with honesty and courage,

knowing that one is ultimately free to make choices and create oneself in the situation at hand. Only personal engagement with the world is considered authentic.³ This original meaning persists in the vernacular, but in current theoretical discourse, it is often marginalized in favor of an understanding of authenticity as a validation of objects or practices in relation to wider categories of correspondence, such as culture or tradition.⁴ These other meanings of authenticity are both valid and useful but do not sufficiently account for an important factor determining generic constellations. I submit the necessity to uphold the existential root of the concept in popular music discourse regarding song lyrics in the indie-folk genre.

In popular music studies, authenticity is a relative concept generally used in absolutist terms.⁵ To counter conceptual conflation, several musicologists have tried to sort out the relative distinctions operating within the term.⁶ Because the field has been dominated by the methodologies of sociology and anthropology, the existential root of the word has rarely been central in these studies. For instance, in his article "Authenticity as Authentication," musicologist Allan F. Moore distinguishes three categories of authenticity.⁷ Moore's taxonomy of first-, second-, and third-person authenticity roughly corresponds to others, such as Hugh Barker and Yuval Taylor's taxonomy of personal, cultural, and representational authenticity, and thus provides a convincing clarification of the term.^{8, 9} My intervention is that Moore, along with most others in his field, too quickly dismisses the usefulness of his first-person category in favor of the other two. This undermines the philosophical root of the word, which importantly underlies popular sentiments of authenticity concerning specific musical genres. In the landscape of relatively distinct conceptions of authenticity, it should not be overlooked that some genres are still founded on the existential root of the concept.

Genre provides a useful framework for understanding music in terms of its underlying assumptions.¹⁰ Attempts by journalists and large corporations to control the classifications of music for commercial purposes notwithstanding, most artists and fans engage with music through generic categories formed on the basis of ideology within discourse communities.¹¹ Franco Fab-bri's oft-quoted definition that a musical genre is "a set of events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules" emphasizes this connection between music and the social dimension.¹² However, as pointed out by David Brackett, the relationship between musical categories and social rules is not stable. He emphasizes instead the unstable and relational aspect of genres whereby they are dependent on iterative processes (articulation) within a system of difference situated in a specific context at a specific time.¹³ I abide by Brackett's criticism here, as my goal is not to define the genre of indie-folk music but to use a generic framework to understand important nuances in how its discourse relates to the concept of authenticity. Using genre in this way has previously been advocated by David Hesmondhalgh¹⁴ and Fabian Holt.¹⁵

Importantly, genre boundaries are enforced by the discourse community policing the norms and reiterating the central features of earlier music. The ideology of a community is rhetorically sustained in terms of the *exigence* of each particular genre, understood as the "objectified social need" or ideological demand that underlies a generic discourse.¹⁶ For example, in the discourse surrounding indie-folk music, the recurrent need or demand for a sense of personal authenticity constitutes its generic exigence. The exigence of genres is identified by looking at expectations and conventions within a culture. Expectations are best found through ethnographic/anthropological studies or qualitative interviews. For example, Wendy Fonarow¹⁷ has done important

fieldwork on the indie community, mapping both expectations and social conventions. I will supply empirical knowledge on the conventions of indie-folk music through the close reading and contextualization of song lyrics. A literary perspective on this genre reveals tropes that substantiate a quest for personal authenticity.

The genre in focus here is not an arbitrary selection but one uniquely suited to explore the personal perspective of authenticity. Fonarow writes that indie music has an ethos of independence but a pathos of not belonging. This creates a discrepancy between positive and negative attitudes, which is detrimental to authentic self-expression. As a result, Fonarow argues, authenticity in indie music is unsustainable. I argue that indie-folk music sets off from such a starting point, but by using folk music elements to remedy the connection between self and surroundings, artists create a hospitable environment for authentic self-expression. Niels Van Poecke has accounted for the genealogy of indie-folk from post-punk avant-gardists in the 1990s, through several scenes combining punk aesthetics with folk elements, and finally, a commercially successful genre around 2005.¹⁸ Authenticity emerges as a central point of iteration in his study.

Personal authenticity is a viable concept in popular music analysis and is indispensable in studying indie-folk song lyrics. The songs in this study are by two of the most prominent artists in the genre. Although any generalizations I make will not encompass all songs in the genre, the iteration of first-person authenticity in these songs suggests that the concept is central in the genre more generally. The scope of my study will only allow me to point out its presence in the songs covered here and infer and suggest that it is a generalized property of indie-folk music. Although it may not be present in every song, its iteration in many songs implies its role as a central feature of the genre, which

has been overlooked in previous scholarship focused on second- and third-person authenticities. Any general understanding of an entire genre must begin with a close analytical reading of many individual songs.¹⁹ Only an exigence of personal authenticity can sufficiently account for important lyrical conventions in indie-folk music.

Authenticity as a philosophical concept

To existential philosophers, authenticity is a moral concept founded on a particular metaphysics of being. Danish philosopher Søren Kierkegaard was the foremost pioneer on this topic. His exploration of the self and its relationship to God and the world through a series of pseudonymously published works can be seen entirely as a reflection on authenticity.²⁰ Kierkegaard's treatment of *angst* (the intolerable feeling of not wanting to be oneself) and the necessity to commit to one's choices and ultimately to faith in God to overcome this sense emphasizes the individual and personal way in which man relates to the world. With the development of phenomenology, these ideas were developed further and given additional currency by Martin Heidegger and Jean-Paul Sartre.

To Heidegger, authenticity is the appropriate realization of the human self (*Dasein*) as a *being-in-the-world*.²¹ The hyphens indicate the fundamental relationship between being and the world. To exist is to *always already* be in the world, never as a distanced observer, and to be authentic is to realize the metaphysical necessity of the situation of one's being as part of the world. Sartre shares the phenomenological idea of being "always already" situated in the world but emphasizes the freedom to choose one's essence. As sloganized in his statement, "existence

precedes essence,” he notes that although we are thrown into circumstances, we define ourselves freely through our actions.²² Sartre explores authenticity negatively, referring to *bad faith*, which is a form of self-deception.²³ Since one is ultimately free, bad faith indicates willful avoidance of authentic *being-in-itself*. The hyphens here indicate the ideal of living in accordance with one’s essence but with an acknowledgment of the truth that one is free to create one’s own essence through personal engagement with the world.

Etymologically, *authentikós* (genuine) as an adjective – derived from the noun *authéntes* (ruler, originator) – refers to something authoritative or a source of authority. The word is related to *autos* – self – and on this basis, it can validly be understood as something whose authority is given by itself, appropriate to the existentialist understanding of authentic life as living in accordance with one’s own self.²⁴ Today, the word is undeniably informed by the existentialists. According to Jørgen Dehs, when we call something “authentic,” we practice a form of “vernacular phenomenology.”²⁵ We are placing a moral judgment on a person or an action while acknowledging a relationship between the self and the world in which the self can either act in line with or contrary to its essence.

However, phenomenological essentialism has made authenticity a suspect concept, especially following the poststructuralism of Roland Barthes²⁶ and Michel Foucault,²⁷ among others.²⁸ The poststructuralist objection seeks to disentangle literary meaning from the author, simultaneously questioning the stability of meaning in a work of art altogether. Following this objection, the conflation of the lyrical self with the performing artist became tantamount to a modern heresy. Authenticity in this context had to be redefined in terms of a different authority than the persons “behind” the art. But phenomenology counters the “death of the

author” to a certain extent. Art is difficult to separate entirely from its origin because it is situated in a human context. As the work enters the world, it may be cast off from the artist, but it will forever be situated in relation to those people who bring it forth. In the context of popular music, the work cannot be wholly separable from its performance, which, as we shall see later, is not limited to but certainly includes the artist.²⁹

The need to consider music both in terms of its apparent autonomy and, simultaneously, its social context is central to the work of Theodor W. Adorno. In his critical theory, authenticity is tied to the self-reflective, critical awareness of the historical and ideological context of a work.³⁰ He is notably critical of the phenomenological understanding of authenticity, and his own conception is far removed from the fervent emotionalism associated with romantically tinted popular music. In fact, he found critical self-reflection entirely incompatible with popular music’s commodified nature.³¹ Nevertheless, authenticity is a crucial concept for Adorno, who sees the self-reflecting subject in danger of succumbing to the illusion of “objective” truth perpetuated by the culture industry, as well as traditional (uncritical) theory.³² Adorno prefers the term authenticity over authority because while authority highlights the power of a work of art, authenticity highlights the justification of this power regarding the truth of social processes.³³ Art is, to some degree, always untrue because it necessarily partakes in the untruth of reality. Yet it can reveal the limits of this untruth through critical self-reflection. Authenticity may not be ascribed to the surface of popular music. But we may find the necessary self-reflection even in some popular songs by looking at how authenticity is explored as a theme in song lyrics.³⁴

The moral and metaphysical concept that we encounter in existentialism is supplemented by the concern for artistic

self-reflection in the aesthetics of Adorno. However, authenticity is tied not only to the essence of a personal self but also to the “authority of the original” work. To Walter Benjamin,³⁵ the authenticity of the work of art is tied to its unique situation in a particular sphere of tradition, at a particular moment in history. Simple correspondence to the values and sentiments of a culture or tradition is not enough. The value of a work is tied to what Benjamin calls its *aura*, its authority through its ritual uniqueness in cultural history. Benjamin’s concern is that in the age of technological reproduction (with the advent of recording technology whereby a work may be identically reproduced outside its original ritual situation), the aura of the work of art is diminished. The aura of uniqueness is decisive in generating the surplus of meaning that allows a work of art to be valued by an audience beyond the commercial interests of the industry of mass production. Authenticity, referring to the “original” work situated in a unique ritual whence it is brought forth, is therefore central in determining the value of art.³⁶

Without endorsing existentialism in particular the philosophies of Adorno and Benjamin can thus be taken in service of applying the existential ethos to aesthetic practices more generally. In Benjamin’s aesthetics, as in existential philosophy, there is a crucial distinction between appearing authentic and actually being authentic. “Aesthetic authenticity,” or superficial correspondence to the expectations of an audience, does not guarantee that the aura of a work is intact. However, the performance ritual may imbue music with an aura of uniqueness, tying the lyrical object to the freely engaged person of the artist. This opens the possibility of identifying the lyrical self with the person of the artist. However, as indicated by Adorno’s outright rejection of popular music, it is difficult to distinguish true authenticity from apparent authenticity in the commercial industry. It is

understandable, therefore, that popular music scholarship has viewed the link between personal engagement and lyrical meaning with mistrust.

Authenticity in popular music studies

As mentioned above, Moore distinguishes three ways in which music can be said to be authentic: Authenticity in the “first-person” sense applies when music aligns with the personal truth of the artist or performer.³⁷ This means that music is a genuine expression of a musician’s personal thoughts or feelings. In the “second-person” sense, authenticity applies when music is in line with a particular culture or musical tradition. Choosing to play a traditional folk song on the original instrument is an example of how a folk musician could aim for authenticity in this sense. In the “third-person” sense, authenticity applies when music aligns with the socio-cultural identity of the listener. This means that the authenticity of a performance depends on how well it resonates with the sentiments and preoccupations of the listener.

Moore states that authenticity is not *inscribed* in music but is *ascribed* by people on these three levels.³⁸ He references Sarah Rubidge, who states that “authenticity is ... not a property *of*, but something we ascribe *to* a performance.”³⁹ In other words, Moore approaches the term not from the perspective of an individual artist or performer but from the perspective of the listener. He states, “the quality we call ‘authenticity’ is a construction made on the act of listening.”⁴⁰ With this statement, Moore seeks to release the concept of authenticity from essentialist claims of originality or inherent truthfulness in the musical object. Shifting the focus from the musical object to the listening act solves

several problems from a critical perspective. Still, the perspectival repositioning simultaneously rejects – or at least avoids addressing the possibility – that music can be expressive of personal truths. This omits the personal sense in which people engage with music in search of authenticity. In fact, authenticity is both ascribed to *and* inscribed in music by virtue of the personal engagement of individuals on the first-person level.⁴¹

In the informal discourse on rock music, authenticity has always been understood as “unmediated expression”; i.e., a communication of emotional content that is unfiltered by the production of the musical expression.”⁴² In other words, authenticity is understood by rock fans as the direct communication of first-person experience, in line with the existentialist premise that would have authentic music be a matter of personal expression. Moore writes that it would be naïve to view authenticity in this manner.⁴³ Since there is no neutral ground from whence such unmediated expression can be determined, authenticity in the first-person sense is merely the *perceived* unmediated expression of a performance, filtered through an interpretation from a third-person perspective. From an outside view of the listener, the first-person perspective can hardly be authenticated at all.

Richard Middleton argues against this, calling for a recognition in academic discourse of how first-person authenticity is evoked in popular music culture.⁴⁴ Authentication from an outside perspective is an incomplete picture. Authenticity is produced through an interactive process involving both artist and audience. As Middleton puts it:

Authenticity is a quality of selves and of cultures; and they construct each other: which is another way of saying that the question here is not so much what or where authenticity is, but how it is produced.⁴⁵

According to Middleton, authenticity is tied to self-identity and its construction through interaction with music. This process occurs on the first-person level by exploring the self, using music to express one's sentiments in a more personal way than they could otherwise be expressed. First-person authenticity could thus be seen as the process of personal engagement in constructing the self through music.

The first-person quest for authenticity in popular music can be seen through the analysis of song lyrics. Middleton⁴⁶ and Barker and Taylor⁴⁷ have previously hinted at such a quest. However, as Moore has cautioned, analyzing song lyrics carries a danger of naïvely taking the words at face value.⁴⁸ In his book *Song Means*, Moore suggests that lyrics alone give us relatively little information about whom we are listening to.⁴⁹ In this, he is correct. Lyrics must be analyzed in both their contexts of musical performance and socio-historical circumstances. The most important source of subjectivity lies in the performer's voice, as the vocal delivery of lyrics and melody makes the persona projected by the singer clear to the listener.⁵⁰ Following the discussion above, the analytical process is not simply about authenticating the lyrical subject concerning the performer's identity but of seeing how lyrical themes are engaged musically through the performance. We must understand individual songs in connection with how people engage with music by establishing relationships in a shared musical culture with ideological implications. Such relationships are what we try to identify when we talk about genre.

Indie-folk music(king)

Music is not an object but an activity. It is something we *do*, according to Christopher Small, who coins the term "musicking" to accommodate this proclamation.⁵¹ "Musicking" is engaging with

music in whatever way – producing, consuming, or otherwise participating in a musical event.⁵² When people “musick,” they establish a network of relationships with others who “musick.” We can refer to this as forming a “musicking culture.” This should not be taken as a stable and unchanging structure but as a pragmatic one that is defined by all those who participate and invest their efforts in a shared act, or ritual, of musicking.

Genre reflects the aesthetic patterns of a musicking culture through relational processes that involve iterations of elements from earlier music, as argued by Brackett,⁵³ and the deliberate differentiation from other music through the employment of timbral textures, as explored by David Blake.⁵⁴ These processes allow us to identify relative continuity and difference in musical collectives. In Small’s understanding of these processes, all music(king) serves as a “metaphor” for concepts beyond the concrete conditions of the musicking body.⁵⁵ That is to say that the way music is done (what is valued, created, and consumed) corresponds to the underlying conditions of the musicking culture (by translating abstract concepts, the metaphysics of a culture, into the “concrete, bodily” language of music). A musical genre thus indicates common sentiments in the musicking community, no matter whether these sentiments are commonly expressed or even understood by the participants of the culture. Genres identify the unspoken assumptions of a culture, which are made immanent through the ritual of musicking. The formation of a generic community is not necessarily a conscious process, but the participation in the ritual involves the free choice to partake in musical relationships that are suited to one’s own personal preferences.

All genres come with ideological implications connected to the conventions of a musicking culture. Indie, derived from “independent,” has connotations of being an “outsider” to

mainstream popular culture. It implies that authentic music is produced outside the corporate music industry. Contemporary folk music similarly rejects the alienation of the individual in modern society and largely eschews the corporate music industry. However, instead of cultivating an “outsider” identity, folk music seeks authenticity in tradition, finding community in pre-modern roots.⁵⁶

Authenticity in the contexts of indie and folk can easily be identified with Moore’s second- and third-person categories. Music in these genres is said to be authentic if the music corresponds to the notion of proper music as dictated by the practices and ideologies of the indie and folk communities. This involves matching the expectations of the audience with regard to instrumentation, performance style, and sentiments shared in and between songs. However, that is not to say that these genres cannot also be approached in terms of first-person authenticity as experiments of personal expression on the part of the artist or performer. Singer-songwriters have long been known to utilize lyrical introspection and confessional songwriting toward this end.⁵⁷ These lyrical devices are, of course, complemented by the sense of intimacy and individuality gained through the gentle arrangements and understated performance styles called for by the generic communities.⁵⁸

A one-sided focus on authentication ignores how authenticity is tied to the very process of creating and performing music. One operates at a first-person level when one establishes a relationship with others in a musicking culture, thereby contributing to developing a genre. In particular, the emergence of new genres indicates such a process of engagement on behalf of the innovators. By infusing indie rock with folk music elements, innovative artists like Bon Iver and Fleet Foxes have pursued a musical expression that authentically reflects their own musicking ideals.

The identification of their music as part of a genre marked off from both the indie and folk communities reflects a distinct cultural base with distinctive preoccupations.

Claire Coleman describes innovation in indie-folk as a “bowerbirding” process.⁵⁹ Artists pick and choose elements they like from several traditions and bring them into their own music, in the same way that bowerbirds decorate their nests with objects scavenged in their environment. The concept demonstrates that it is difficult to classify the indie-folk genre instrumentally. Indie-folk music can generally be identified as an atmospheric rock sound highlighting vocal harmonies. Acoustic guitar and human vocals inspired by folk music are most central to the genre, but artists may also utilize other instruments, like strings and woodwinds (Fleet Foxes), or modern technology like autotune (Bon Iver), to achieve the desired sound. In drawing upon genre norms from indie and folk music, singer-songwriters invoke the associated meanings.⁶⁰ But by recontextualizing musical elements from elsewhere, artists also construct new meanings. What is implied to be a simple fusion of musical styles is a complex restructuring of established principles to suit the ideology of an emerging musicking community.

Indie-folk does not claim to be authentic in the second-person sense of traditional folk music. Robin Pecknold of Fleet Foxes has referred to his own music as “fauxlk” music,⁶¹ indicating an element of imitation rather than being “true” folk music. By doing so, Pecknold evokes the indie ideal of being independently outside the established music culture. At the same time, however, the folk connotations in Fleet Foxes’ music work against the indie precept of being outsiders. While indie-folk songs often underscore the indie sentiment of not belonging, the feeling is consoled by the folk-tinted musical environment. The genre acknowledges its heritage without fully committing to the ideologies of the past.

In the quest for authentic self-expression, artists construct a new musical environment, a space where first-person authenticity is made possible.

Indie-folk singer-songwriters operate in a completely new technological landscape. The digitization of music production and distribution allows greater scope for contemporary artists to work entirely independently.⁶² Musicking in this context is an active and engaged process of individuation. The freedom afforded by technology does not separate artists from their influences and collaborative partners, but it emphasizes the idea that the musical expression belongs to the artist and is not a compromise made between the artist and marketing executives in the recording industry. Of course, even independent artists partake in a commercial industry, and we should not naively assume that their music straightforwardly expresses their private thoughts and feelings. Even now, artists do not create in a social vacuum. They are part of current and historical circumstances linking them with their audiences in a musicking culture, and they must navigate these circumstances with self-reflexivity.

Navigating the new musical landscape can lead to strongly ambiguous sentiments. And in the case of indie-folk music, this may be the most appropriate expression of the genuine sentiments in the musicking culture. Pecknold refers to F. Scott Fitzgerald, who once declared that “the test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time.”⁶³ This comes to expression in Pecknold’s lyrics which, in the words of Jon Dolan, “reveal a divided mind to match the music’s fragmented flow.”⁶⁴ These statements hint at an intentional musical strategy of ambiguity by Fleet Foxes, an ambiguity that demonstrates the deep concerns of indie-folk culture. The indie community is predominantly young adult, white, and middle-class.⁶⁵ Accordingly, the music is meant

to resonate with the concerns of people going through what Pecknold calls a “quarter-life crisis,”⁶⁶ a crisis of settling into a social identity, for the first time being on one’s own with big questions but no authority to answer them. The central themes of indie-folk music emerge from this “crisis” in the cultural foundation of the genre.

Existential themes in indie-folk lyrics

Central motifs in the following indie-folk lyrics include solitude in nature, changing seasons, travel, memories of bygone times of comfort or glory, shaken belief in God and other authorities, aging, and changing relationships with family and friends. These motifs are connected to an ideology of nostalgia, expressing anxiety toward the existential conditions of the present. This is not an exhaustive list of indie-folk lyrical motifs. Like many, if not most, contemporary genres of popular music, love and the intrigues of romantic relationships are the most prominent motifs in indie-folk. Notwithstanding, the motifs on which I have chosen to focus here are common motifs from which I find that existential themes crystallize. The motifs come together in three main themes, which I have labeled “time/nostalgia,” “belonging/displacement,” and “faith/doubt.” These labels roughly correspond to the themes of “home,” “nature,” and “the sacred,” as identified by Coleman,⁶⁷ each one attempting to compensate for nostalgia connected either to social, environmental, or spiritual conditions. My own analysis prefers to utilize conceptual pairs to highlight areas in which the metaphysical unity of self is troubled by ambiguity. This facilitates a reading which connects the generic ideology to the existential philosophy of Kierkegaard, Heidegger, and Sartre, where the individual is prompted

to reconcile with contradictions in the metaphysics of being. The three themes examined here all emerge as part of a larger quest to achieve first-person authenticity in indie-folk music, a quest to engage with music in the process of self-exploration and self-actualization.

Time/nostalgia

On their unexpected success, the president of Sub Pop stated that Fleet Foxes “collided with the zeitgeist.”⁶⁸ The themes explored by the band spoke to a generation coming of age in a time of rapid technological progress, increased social pressures brought about by new modes of connecting through the internet, heightened alert to the threat of international terrorism, and the escalation of global environmental destruction. This may well be said about the entire genre of indie-folk music. The genre displays a longing for aspects of the past that are either missing or perceived to be under threat. As Coleman puts it: “[I]n their nostalgic departure from the present, singer-songwriters betray ambivalence, even anxiety, about certain aspects of contemporary life and exist in a state of temporal rupture on the boundaries of past, present, and future.”⁶⁹ The fusion of indie and folk music is a junction where the present and past meet, addressing the conflicts that arise in transition. Nostalgia articulates the ambivalence of the self toward its present circumstances and feeds an exploration of authenticity regarding the temporal dimension.

The lyrics of Fleet Foxes’ “Montezuma” reflect the assumption that a man’s authentic condition is an idealized past. The inner conflict of the speaker arises from the fact that present life cannot satisfy the nostalgic longing for greatness. The speaker first establishes a concern with his age, then laments the decline of his life:

So now I am older
Than my mother and father
When they had their daughter
Now what does that say about me?

...

Oh man, what I used to be.
Oh man, oh my, oh me.

Although the title of the song hints at a person of great stature, the Aztec emperor Montezuma, the first lines in the song could be uttered by anyone who feels like they cannot keep up with the movement of time. The personal lamentation of the speaker is further generalized as the inevitable decline of all people and things, as all life eventually returns to the earth:

In dearth or in excess
Both the slave and the empress
Will return to the dirt, I guess
Naked as when they came

...

Oh man, what I used to be.
Oh man, oh my, oh me.

Ambiguity is present in two ways in this song. Firstly, the lyrical lamentation of life's inevitable decline is carried by the subdued sound of vocal harmonies and a picked electric guitar creating a soothing soundscape. The tranquil instrumentation undermines the fatalistic language of the lyrics, leading us to question the initial assumption that the lyrics are to be taken so fatalistically. Contrasts within the musical texture reveal that the speaker is himself conflicted on this matter. Forming the main melodic contours of the song, the guitar and background harmonies rise

throughout each verse and descend on the refrain “oh man, what I used to be ...” Only the main vocal is articulate, and it stands out from the accompanying harmony with its stylized singing style. The singer uses a high register to produce a somewhat strained vocal sound reaching far into the head on high notes.⁷⁰ On the refrain, the strain of the voice is released as the voice descends at the same tempo as the background harmonies. While the main melodic rise in each verse signals optimism, its descent on the refrain signals the opposite. Following the melodic contour of ascending verse and descending refrain, the strained singing style can be taken to signal a sense of ironic enthusiasm which is ultimately defeated. As the strain on the vocal disappears during the refrain, it is as if the descent also signals a return to how things are supposed to be.

The second point of ambiguity comes from how the “return to the dirt” imagery signifies circularity. The speaker laments the fact that life is changing. Yet, like in the changing of the seasons, there is a hope of eventual rejuvenation. Both musically and lyrically, the song displays ambivalence toward the speaker’s lament. After each descent of the melody, the music rises again in the next verse, and the song ultimately ends with the insertion of an additional note in the melodic descent on the final “oh me,” indicating a hesitation, an extra moment of contemplation on a neutral note in between the high and low. The resulting lyrical sentiment is unironic but not assertively negative. There is comfort in the contemplation of life’s cycle. It is also an egalitarian fact that everyone is subject to the same movement of time through decline, return, and finally renewal.

Circularity and the seasonal motif are more explicit in other songs. Bon Iver’s “Woods” and Fleet Foxes’ “White Winter Hymnal” each have only a single verse, which is repeated in a circular structure. By each repetition of the verses, new layers are added, expanding the sonic space and filling it with echoes of

the words. Fleet Foxes gradually introduce more instruments to their composition, while Bon Iver electronically doubles his own voice, tuned to a different pitch for each added layer.

The lyrics of “Woods” establishes a sense of personal ambiguity:

I’m up in the woods, I’m down on my mind.

I’m building a still to slow down the time.

The lyrics are in the first-person, and the speaker identifies as simultaneously being “up” (“in the woods”) and “down” (“on my mind”). However, instead of trying to resolve this apparent contradiction of being simultaneously “up” and “down,” the speaker declares his ambition to slow time to a standstill. A “still” could refer either to a photography still in which a moment in time is entirely frozen or to the traditional folkloric practice of making “moonshine” in the woods, inducing the melancholic daze of alcohol consumption, reflecting a dulling of the speaker’s sense of time. The vocal is artificially clean, almost robotic, and autotuned to deliberately emphasize every vibration of the voice. Initially, each added voice contributes to a fuller soundscape by increasing the harmony. The voices are markedly intensified one minute and forty-two seconds into the song. Melisma is added individually, imbuing each voice with unique characteristics. At 2’6”, one voice is placed far into the background so that individual words become indistinguishable from their melodic resound as if to emulate a siren wailing in the distance. At 3’28”, one voice breaks away from the others, pushing forward and exaggerating the melisma and distorting the sound of the words as in a futile attempt to break away from the lyrics themselves. The gradually intensifying soundscape becomes, at times, cacophonous. The many voices reflect emotional conflict regarding the situation, while narratively, the song remains stuck in time.

Fleet Foxes' "White Winter Hymnal" also slows down time to a standstill, but not in a declarative statement as in the previous song. This song rather plays with a memory using the juxtaposition of seasons as a symbol of time standing still.

I was following the pack
 All swallowed in their coats
 With scarves of red tied 'round their throats
 To keep their little heads
 From fallin' in the snow
 And I turned 'round and there you go
 And, Michael, you would fall
 And turn the white snow
 Red as strawberries in the summertime
 [repeated]

The circular structure and alternating mention of colors (red and white) here indicate a sense of trauma: a moment frozen in time; the memory of "Michael" falling and bleeding onto the snow repeated indefinitely.

The lyrics and "loop aesthetic" structures in these songs synergize to create an atmosphere of feeling detached from the movement of time. Bon Iver and Fleet Foxes approach this with slight variations in their music. Anne Danielsen and Ragnhild Brøvig-Hanssen, among others, have pointed out Justin Vernon's (or Bon Iver's) inspiration from hip-hop in his use of autotune technology.⁷¹ In hip-hop, autotune is often used to convey a sense of alienation. Using digital technology to clean up the vocal and doubling his voice, Vernon creates an alienated alter ego, while evoking a sense of perfection in the song's vocal. In this way, he becomes detached not only from time but also from the objective self, emerging through his own voice, allowing him instead to

aesthetically evoke pure subjectivity, and thus achieving a sense of authenticity. “White Winter Hymnal,” on the other hand, places the natural human voice in the foreground, performed in a comfortable register, and accompanied by unimposing instruments like tambourine and guitar. The reverberation of the backing sounds contributes to the perception of the foregrounded vocal as natural. It is the human voice (and its gradual intensification) that is best suited to explore the very personal sense of time that is linked with trauma, as it creates an effect of a direct connection between speaker and listener.

The examples are not to be understood as a direct meditation on the sedation or trauma of the artists themselves but rather as explorations of the psychological state as one relates to the passing of time. This theme evokes a self in transition. Nostalgia for times past and the freezing of time are both lyrical explorations that speak to disillusioned youths on the threshold of adulthood. As Kierkegaard explored concerning the concept of *angst*, progressing through life’s stages often leads to a sense of major subjective upheaval.

Belonging/displacement

Nostalgia for bygone times is closely connected to the longing for distant places. Central motifs include fantasies of a tranquil life in remote destinations and idyllic reconstructions of a childhood home. In both cases, indie-folk music seeks to alleviate a sense of not belonging. Social disconnection is explored throughout indie music. The chorus of Radiohead’s iconic song “Creep” is exemplary: “What the hell am I doing here, I don’t belong here.” This sentiment is central to indie culture, which is ideologically dissociated from the mainstream social norms of consumerism, five-day work weeks, and nuclear families. But at the heart of

the lyrical exploration of this theme is something more than a statement about not subscribing to social norms. Indie-folk lyrics may express feelings of being fundamentally out of place when one perceives the self as dislodged from its proper context. Displacement should therefore be read in connection with existentialist metaphysics.

The theme is present in “Montezuma.” As examined above, it recalls a fall from glory, referencing the name of the last Aztec emperor. But the speaker does not only recall a decline in wealth and status; he laments the very transience of life. In death, both status and material wealth will perish, but so, too, do they wither in life. This becomes clearest when the speaker anticipates death in the third verse:

Gold teeth and gold jewelry
 Every piece of your dowry
 Throw them into the tomb with me
 Bury them with my name
 Unless I have someday
 Ran my wandering mind away

This verse is performed without instrumental accompaniment apart from the harmonic background “ahs.” When the singer’s voice reaches the highest note in the third line, this focal pitch accentuates the speaker’s anticipation of death and the invitation for his material possessions to forego along with him. The two final lines of the verse build a different idea, however – the desire to escape this destiny. The melody again rises optimistically. Ending on an image of the “wandering mind,” the singer extends the sound of the word “away” and continues to hold on to the word for several bars until the refrain returns to end this sequence. The ultimate transience of life in the face of death is

grounds for a feeling of metaphysical displacement. According to Heidegger, the individual who faces death is called to recognize how they live and the potential inauthenticity (*uneigentlichkeit*) of their being.⁷² Nothing is as unsettling as the awareness of one's own mortality. In the unsettled state, the self cannot find its true place anywhere because life itself has been displaced by death.

The line between social and metaphysical displacement is fleeting. In some cases, the sense of metaphysical displacement can arise from a more immediate sense of social displacement. For example, Fleet Foxes' song "Mykonos" indicates some event that has caused the speaker to fall out socially. The intro reveals a melody dominated by minor chords. An arpeggiated guitar, along with the almost undistinguishable sound of a melodica and vocal "oohs" sets the stage for a somber reflection. A door has closed, and a relationship has been upended:

The door slammed loud and rose up a cloud of dust on us.
Footsteps follow, down through the hollow sound, torn up.

The chorus sees the singer's voice change to indicate a more optimistic outlook, as the speaker suggests that going away to a sunny and comfortable place may ease the pressure of the social conflict:

You will go to Mykonos,
with a vision of a gentle coast,
and a sun to maybe dissipate,
shadows of the mess you made.

However, the song ends with an all but reaffirmed sense of closure, with the repetition of an ambiguous statement:

You go // wherever you go today // you go today.

Repetition of the phrase ending with “today” suggests that going away can only ever be temporary and not a true resolution to the sense of displacement. The underlying problem does not lie in circumstances that can easily be escaped but in the person who refuses to own up to the responsibility of their actions. In the end, geography alone cannot offer an adequate solution to the conflict tied to the self.

Bon Iver’s “Holocene” also deals with the ambivalence of escape as a solution to displacement. As in “Mykonos,” the speaker in this song deals with haunting memories of a past mistake. A metaphysical struggle is expressed in the very first sentence, as somehow this mistake is both “a part of” and “apart from” what the speaker is willing to identify with.

Someway, baby, it’s part of me, apart from me.

The arpeggiated guitar is initially the only audible instrumentation, but it is enough to create an implied rhythm, sometimes accentuated with vibraphone and handclaps before the drums enter about halfway through the song. A lap steel introduced into the background of this otherwise sparse soundscape creates a windy timbre in which the vocal seems distant. The moment the words are spoken, they are carried away to become part of the musical texture. The song is sung in falsetto, avoiding the vibrato of natural speech, as if the speaker is disembodied. The song soon shifts from the first-person to a second-person perspective, hinting that the mistake in question may be committed by a friend, although the words could also be the imaginary voice of a friend addressing themselves to the speaker.

You fucked it friend, it’s on its head, it struck the street
You’re in Milwaukee, off your feet

No matter whose mistake is in question, it is clear the speaker's central ambivalence is tied to his identification with the undisclosed event. The rest of the song is related in the first person.

The chorus evokes imagery of a wanderer in desolate landscapes, walking astray (like a lost cat), with a sense of cold emptiness inside.

Strayed above the highway aisle
jagged vacance, thick with ice.

These images of desolation are juxtaposed with positive winter imagery in the third verse, a memory of Christmas with the family, creating a contrast between the sense of fulfillment felt at two different stages of life. At one time, the image is real, immediate, while at the other, it is distant, only a memory. Like the mistakes related in the first and second verses, this memory is at once both "a part of" and "apart from" the personal speaker's identity.

Christmas night, it clutched the light, the hallow bright
Above my brother, I and tangled spines
We smoked the screen to make it what it was to be
Now to know it in my memory

The speaker contemplates the ambiguity of his relation to both friends and family. The landscape inspires an insight that the person is small when measured against the scale of the world.

And at once, I knew I was not magnificent
...
But I could see for miles, miles, miles

The contemplation leaves the ambivalence toward the identity of the speaker intact. The sense of displacement transpiring from

the lyrics is only ever resolved musically, as the repeated final line of the chorus is instrumentally accentuated with three beats of the drums and a soft guitar chord.

All the songs mentioned in this section combine familiar indie sentiments with motifs usually associated with folk music. The references to nature and idealized locations from the past are momentarily used to remedy the sense of belonging. But although many ways are suggested of restoring community with others, these are not ultimately able solutions to the lingering sense of metaphysical displacement of the self.

Faith/doubt

Kierkegaard wrote of the ideal condition of the self in terms of fervency in one's relationship to God. Faith is not simply a matter of conviction but a dedicated individual engagement with the metaphysical foundation of being. Authenticity in this context cannot be reduced simply to the authentication of an aesthetic experience.⁷³ If faith in the divine is connected to the search for the self, this faith should be understood as an integral part of a personal quest for authenticity. Music can facilitate this quest. As religious certitude in the culture declines, music can even take the place of the divine as the object of first-person engagement.⁷⁴ This point is elaborated by Charles Taylor, who claims that in the absence of a divine power, the sacred or spiritual is sought in relation to the individual and social life.⁷⁵ Music is a preferred medium in the search for the sacred, and indie-folk music is especially attuned to the introspective process that occurs when faith is shaken.

Fleet Foxes' "Helplessness Blues" exhibits an existential crisis related to a development in the conditions of faith. Doubt, in this song, is tied generally to authorities as well as to the self.

The second verse reveals a personal struggle with identity in existential terms:

What's my name, what's my station, oh, just tell me what I should do.

The speaker searches for his name and place. Again, the voice is in a high register throughout the song, reaching a high point in the chorus where the singer shouts above the sound of his guitar. The call is fervent, reflecting the urgency of the desire for identity. It is unclear who is called upon to deliver this identity, but the words are an appeal to some authority outside the speaker himself. In the following three lines, however, the speaker sarcastically dismisses the idea that an outside authority (an unnamed order of men) should dictate his life:

I don't need to ... bow down and be grateful and say, "Sure, take all that you see."

To the men who move only in dimly lit halls and determine my future for me.

These lyrics juxtapose two seemingly contradictory attitudes toward external definitions of the self. The speaker expresses simultaneous desires that his life be both determined by someone outside himself and that he should be free to determine his own self. The lyrical context of this verse is a personal development related in the preceding verse, which juxtaposes two contradictory attitudes toward internal self-definitions at two different points in life:

I was raised up believing I was somehow unique
Like a snowflake distinct among snowflakes,
unique in each way you can see
And now after some thinking, I'd say I'd rather be

A functioning cog in some great machinery
serving something beyond me

Together these verses draw a picture of a person's struggle with identity. It is an introspection permeated by metaphysical ambiguity. The speaker's identity is unclear both in a social sense, related to the external defining forces, and in a personal sense, related to self-understanding. He does not know which authorities to trust nor, consequently, what to believe about himself.

The refrain ending each verse summarizes the speaker's struggle and shows that he is determined to resolve the conflict:

And I don't, I don't know who to believe
I'll get back to you someday soon, you will see.

The determination to see through the contemplation and arrive at an answer shows the quest for first-person authenticity in this song. It is the moment of acknowledging that one is ultimately free to define oneself. The future is, in fact, not decided once and for all but continuously through the employment of the self in the world. In the words of Sartre, "man is condemned to be free."⁷⁶ We must wait and see what will become of the speaker as he continues his journey through life. His crisis of belief is not caused by the absence of an identity but is tied to the disillusion of discovering that identity is a matter of stability and facts; life is a process of continuously recognizing the inescapable freedom to shape one's identity.

At the end of the song, the words "If I had an orchard, I'd work till I'm raw" evoke romantic images of man in his proper context, underscoring the notion that the speaker could find his authentic place in an orchard, laboring close to the earth. However, such an escape from the confusion of present life would

mean risking living a life in bad faith. As these words are sung, the tempo of the song slows down, and harmonies are intensified, emphasizing the dreamlike state of this section, standing in clear contrast to the sober retrospection of the earlier verses. We are left with the hope that the dream may come true, but as the song ends, the narrative has not yet developed into anything more than a comforting fantasy.

Bon Iver's musical approach enables a less narrative exploration of faith and doubt. Instead of lyrically juxtaposing different ideas and linking them sequentially, "33 'GOD'" utilizes sampling to create several counter voices to the main speaker. The first audible words in the song are by the sampled voice of Jim Ed Brown singing, "when we leave this room it's gone." Autotuned to a high robotic pitch, the words are unrecognizable from the original aubade. At strategic intervals, the voice returns to repeat them or to complete the quote, "I know so well that this is all there is." The sampled echo is intrusive in the background of Vernon's voice as if exposing the suppressed sentiments of a person who has lost faith in God. Throughout the song, the doubling of voices simulates an inner conflict of faith. While the sampled counter voice of Paolo Nutini sings, "We find God and religions to[o]," the main voice of Vernon sings, "Why are you so far from saving me?" This allows two different perspectives to be performed simultaneously, creating an ambiguous expression of faith in the divine.

Navarra Varnado points to the use of samples in "33 'GOD'" as "performative quotations": They are part of the song, directed by Vernon to serve as distinct voices in a unified expression of the self.⁷⁷ The song is not a dialogue but a monologue split into several distinct voices. It is a conversation confined to one mind. Combined with a distortion filter on the main voice, the exchange between Vernon's vocal and the sampled vocals leaves the impression of an internal conflict of faith, contributing to a

sense of metaphysical displacement. The speaker must come to terms with existence without a divine foundation. Brown's words are repeated as if the speaker must constantly remind himself, not yet having internalized them. After all, ambiguity in matters of faith can be particularly disillusioning. In the quest for authenticity, one is well served by recognizing faith as a matter of great personal concern.

Indie-folk music and authentic self-expression

Genre emerges from the collective of a musicking culture, but it is realized by individuals. A song may appeal to the collective, and indeed, a collaboration of many people may be required to ensure its commercial success. Still, a song should not be outright discounted as a uniquely personal expression. Every artist and performer will target generic codes with their own unique approach. As we have seen, the indie-folk songs explored above express ambiguous emotions related to the passing of time, displacement, or doubt. And although the respective artists strike similar chords with their audiences, their musical strategies are different. To Fleet Foxes, first-person authenticity is a matter of consoling the ambiguities that create personal conflict. Their music can be said to be authentic if it successfully reflects the personal struggle to resolve the feeling of ambiguity. In contrast, Bon Iver does not aim to resolve these feelings of ambiguity but rather to sustain them musically. Vernon employs word association techniques and abstract lyrics with open-ended meanings. Most of his songs end without any narrative resolution. Instead, interpretation of the lyrics is guided by the artist, in part through the creative use of digital technology and in part through the staging of artistic myths.

Indie-folk lyrics exhibit many similarities to confessional poetry. This type of poetry obscures the distinction between the poet and the lyrical “I.”⁷⁸ The confessional approach relies on the revelation of deeply personal truths, and through these “confessions,” poetry can be seen as lyrical self-portraits.⁷⁹ Similarly, indie-folk lyrics evoke sincerity and autobiography in the service of first-person authenticity. Fleet Foxes’ and Bon Iver’s stories are well known by fans of their music. Fleet Foxes’ seven-year hiatus and Vernon’s 2006 breakup that made him go to an isolated cabin for several months to record his first album are both myths that lend credence to the first-person lyrics of their songs.⁸⁰ The myths of the performing artists work in tandem with their respective musical expressions to reinforce an interpretive framework highlighting first-person authenticity.

Poststructuralist criticism sees these techniques as deeply problematic. Barthes and Foucault both emphasize that it is not the author but the written word that is the primary actor in the performative event. The way language *performs itself* gives rise to the experience of a poetic “voice,” but this voice belongs as much to the readers as to the author.⁸¹ There are valid arguments both for and against this criticism but suffice to say here that a song is not as independent as an ordinary poem. The song lyrical “I” is attached in two respects: to its composer/author and the performer. When you hear Bon Iver, it is impossible not to hear Justin Vernon. The truthfulness of the lyrics is enforced by authenticity markers attached to the singer-songwriter, such as Vernon’s voice, appearance, and the mythology of his creative process. Vernon’s use of a persona indicates a self-conscious distance between the person and the artistic exploration of the self. But even though the artist engages with a persona, the pathos of the song can be real.⁸²

Jørgen Dehs places the artistic use of personas in the context of Friedrich Schiller’s idea of *play*.⁸³ Schiller outlines two basic

drives that govern man, competing to draw him toward either the limitations of his material conditions or the free possibilities of his imagination. When an artist moves between his ordinary, legal identity (his physical condition) and a persona (his imagination), he engages in play with the contradictions that make up the human potential. Play is the necessary mediator between the two drives. As put by Schiller: "Man plays only when he is in the full sense of the word a man, and he is only wholly Man when he is playing."⁸⁴ Engaging with an artistic persona is thus a way of exploring oneself. We are talking about an attitude toward art as a project of self-discovery through artistic creation.⁸⁵ Oscar Wilde offers a similar case, suggesting authenticity may only be achieved through the artistic persona. "Man is least himself", Wilde said, "when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth."⁸⁶

The staging of myth is obviously unnecessary for achieving authenticity in a first-person sense. What matters is ultimately free engagement in the process of self-realization. Staging the self in music can contribute to this through what Simon Frith calls "double enactment."⁸⁷ It is the idea that in music, the artist and persona become inseparable because, in both cases, identity is ritual. Identity is constituted through ritual performances; one is defined by what one *does* rather than by what one essentially *is*. An artist's identity is constituted by the songs they perform, and artistic personas are embedded with meaning through their performance. Bon Iver is the musical persona of Justin Vernon, but while his music is performed through an act, the persona is also the way Vernon engages himself in the music. If both identities are mutually constituted through this ritual, then the two will, to a certain extent, coincide at the moment of the performance. This is not to say that a lyrical persona is identical to the artist but that by engaging with the persona,

the artist can achieve first-person authenticity. Neither the people behind the music nor their musical expressions should be forgotten in critical discussions. It is not any one of these but the intertwined relationship between them that is the foundation of authenticity.

Reconnecting subjectivity

Moore shows us that there is not one authenticity but many. Admittedly, even his own typology is not exhaustive regarding how to approach the concept.⁸⁸ The existentialist conception of authenticity as personal engagement should be reasserted in academic discourse, not as a way of accounting for perceptions of artistic integrity constructed through the listening experience – the way Moore’s category of first-person authenticity currently works – but also as a recognition of how artists and fans engage with music together in the context of certain music cultures. Authenticity in music is an identity project, but it is not a simple matter of encoding identity into a musical expression. Instead, music is a ritual through which identity is created. First-person authenticity is not a matter of authentication on the part of a community or essentialist standard of music but a matter of engaging with music on the part of free individuals in a “musicking” culture. Furthermore, authenticity is not a measure of correspondence to any fixed cultural essence, even to that of a generic community at a given time, but of the genuine involvement of individuals in a musical event. When engagement with music happens in the service of personal self-actualization, music can be considered authentic in the first-person sense of the word. Evidence of such engagement can, in fact, be found in songs themselves.

Indie-folk music reflects a culture facing an identity crisis in the transitional life phases of people growing up with an increasing sense of alienation. The conflict in many indie-folk song lyrics springs from a lack of satisfactory response to the disquieting metaphysics of the self. The self is stuck in a time loop, torn between inside and outside, unsure of what or who to believe. Authenticity in the context of these generic features means engaging with music in the interest of coming to terms with the ambiguity of one's situation. Indie-folk artists employ a variety of strategies to deal with this challenge. Bon Iver's use of abstract lyrics and word association allows the ultimate meaning of songs to remain open. Through technology and myth, Vernon guides the listeners' interpretations through his process of artistic self-exploration. Fleet Foxes' encouragement that the listener "strive for the ability to hold two ideas in the mind at once" is another strategy – one that avoids reducing the expression to an unsustainable commitment to any single essential definition of identity.

Middleton writes that "the crisis of authenticity represents both a cultural crisis – which needless to say runs through all forms of signifying practice, including music – and also a crisis of subjectivity."⁸⁹ Middleton reminds us about the centrality of the existentialist ethos in our culture. As the term authenticity has gradually been detached from the existentialist notion of intrinsically motivated subjective agency, the subject has also become detached from the meaning of its activities. In order to reconnect authenticity to the tenets of existential philosophy, we must recognize that music is not only a product but also a process of relating to oneself and the world. It is people in the act of creating themselves that are ultimately authenticated.

Notes

- 1 Simon Frith, *Performing rites: On the value of popular music* (Harvard University Press, 1996), 89. Simon Frith, "Music and Identity," in *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall and Paul du Gay (London: Sage, 1996), 120.
- 2 See e.g., Wendy Fonarow, *Empire of dirt: the aesthetics and rituals of British indie music* (Wesleyan University Press, 2013), 18, 21; Lars Eckstein, *Reading Song Lyrics* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2010), 56–57; Eckstein, *Reading Song Lyrics*; Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Milton Keynes and Philadelphia, PA: Open University Press, 1990), 127.
- 3 Marjorie Grene, "Authenticity: An existential virtue," *Ethics* 62, no. 4 (1952): 266–67; David E. Cooper, "Existentialism as a philosophical movement," in *The Cambridge Companion to Existentialism*, ed. Steven Crowell (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012), 43–44; Alastair Hannay, "Kierkegaard's single individual and the point of indirect communication," in *The Cambridge Companion to Existentialism*, ed. Steven Crowell (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012), 91.
- 4 Middleton, *Studying Popular Music*.
- 5 Michael Pickering, "The dogma of authenticity in the experience of popular music," *The art of listening* (1986): 213.
- 6 Key texts include Middleton, *Studying Popular Music*; Richard Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music* (New York: Routledge, 2006); Lawrence Grossberg, *We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture* (Routledge, 1992); Robert Walser, "Forging Masculinity: Heavy Metal and Images of Gender," in *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* (Middleton, CN: Wesleyan University Press, 1993); Frith, *Performing rites: On the value of popular music*; Frith, "Music and Identity"; Sarah Rubidge, "Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts," *Analysing Performance* (1996); Keir Keightley, "Reconsidering Rock," in *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, ed. Simon Frith, Will Straw, and John Street (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001); Allan Moore, "Authenticity as authentication," *Popular music* 21, no. 2 (2002); Hugh Barker and Yuval Taylor, *Faking it:*

- The quest for authenticity in popular music* (New York: Norton, 2007).
- 7 Moore, "Authenticity as authentication."
- 8 Barker and Taylor, *Faking it: The quest for authenticity in popular music*.
- 9 I will use "first-person authenticity" (cf. Moore), and "personal authenticity" (cf. Barker and Taylor) interchangeably throughout this chapter. While I find Moore's taxonomy to be most useful, I think Barker and Taylor's term "personal" links the category more transparently to existential philosophy.
- 10 This use of genre theory goes back to film scholar Steve Neale, who sees genres as "systems of orientations, expectations and conventions which links text, industry and audience, rather than as taxonomic lists of texts" (1980:19 quoted in David Hesmondhalgh, "Subcultures, scenes or tribes? None of the above," *Journal of youth studies* 8, no. 1 (2005): 32.
- 11 Marika Lüders, Lin Prøitz, and Terje Rasmussen, "Emerging personal media genres," *New media & society*, no. 12 (6) (2012): 950.
- 12 Franco Fabbri, "A theory of musical genres. Two applications," in David Horn and Philip Tagg (eds.), *Popular Music Perspectives*, International Association for the Study of Popular Music. Göteborg and Exeter: (1982): 53.
- 13 David Brackett, *Categorizing sound: Genre and twentieth-century popular music* (Univ. of California Press, 2016), 6–8, 24.
- 14 Hesmondhalgh, "Subcultures, scenes or tribes? None of the above."
- 15 Fabian Holt, "Genre in popular music," in *Genre in Popular Music* (University of Chicago Press, 2007).
- 16 Cf. Miller 1994 in Lüders, Prøitz, and Rasmussen, "Emerging personal media genres," 954.
- 17 Fonarow, *Empire of dirt: The aesthetics and rituals of British indie music*.
- 18 Niels van Poecke, "Authenticity Revisited: The production, distribution, and consumption of independent folk music in the Netherlands (1993–present)" (Ph.D. thesis, Erasmus University Rotterdam, 2017), 93.
- 19 O'Donnell 2006 in Allan F Moore's *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song* (New York: Routledge, 2012), 2.

- 20 Jørgen Dehs, *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb* (Vandkunsten, 2012), 22.
- 21 Timothy Clark, *Martin Heidegger* (Routledge, 2011), 18.
- 22 Jean-Paul Sartre, "Existentialism is a Humanism," in *Existentialism From Dostoevsky to Sartre*, ed. Walter Kaufman (New York: Meridian Books Inc, 1956 [1946]), 290.
- 23 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (London and New York: Routledge Classics, 2003 [1943]), 71–73.
- 24 Dehs, *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*, 25.
- 25 Dehs, *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*, 26.
- 26 Roland Barthes, "The Death of the Author," in *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. Vincent B. Leitch (W.W. Norton & Company, 2018 [1968]).
- 27 Michel Foucault, "What Is an Author?," in *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. Vincent B. Leitch (Norton, 2018 [1969]).
- 28 Dehs, *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*, 26.
- 29 A similar argument of how authorship frames our understanding of music can be found in John Richardson and Birgit Abels, "Ecological Close Reading of Music in Digital Culture," *Embracing Restlessness: Cultural Musicology* 6 (2016): 124.
- 30 Max Paddison, "Adorno, Modernism and Mass Culture: essays on critical theory and music," (1996): 10.
- 31 Paddison, "Adorno, Modernism and Mass Culture: essays on critical theory and music," 90.
- 32 Paddison, "Adorno, Modernism and Mass Culture: essays on critical theory and music," 13.
- 33 Dehs, *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*, 37–38.
- 34 Paddison, "Adorno, Modernism and Mass Culture: essays on critical theory and music," 101; Anders Johansson, *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter* (Glänta Produktion, 2003), 202.
- 35 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility [First Version]," *Grey Room* Walter Benjamin's Media Tactics: Optics, Perception, and the Work of Art, no. 39 (Spring 2010), original work published in 1935.
- 36 Dehs, *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*, 29–30.

- 37 Moore, "Authenticity as authentication."
- 38 Moore, "Authenticity as authentication," 220.
- 39 Rubidge, "Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts," 219.
- 40 Moore, "Authenticity as authentication," 210.
- 41 Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, 205.
- 42 Middleton 1990 in Moore, "Authenticity as authentication," 212.
- 43 Moore, "Authenticity as authentication," 214.
- 44 Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, 205.
- 45 Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, 206.
- 46 Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*.
- 47 Barker and Taylor, *Faking it: The quest for authenticity in popular music*.
- 48 Moore, "Authenticity as authentication," 214.
- 49 Moore, *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*, 109.
- 50 Moore, *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*, 91, 101.
- 51 Christopher Small, *Musicking: The meanings of performing and listening* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998).
- 52 Small, *Musicking: The meanings of performing and listening*, 9.
- 53 Brackett, *Categorizing sound: Genre and twentieth-century popular music*.
- 54 David K. Blake, "Timbre as differentiation in indie music," *Music Theory Online* 18, no. 2 (2012).
- 55 Small, *Musicking: The meanings of performing and listening*, 102–103.
- 56 Eckstein, *Reading Song Lyrics*, 54–55.
- 57 Robert Strachan and Marion Leonard, "Singer-songwriters," in *Continuum Encyclopedia of Popular Music and the World*, ed. John Shepherd and David Horn (New York Continuum, 2003), 198.
- 58 Strachan and Leonard, "Singer-songwriters," 198.
- 59 Claire Coleman, "Indie folk's bowerbirds: nostalgia and contemporary singer-songwriters," *Singer-Songwriter Handbook* (2017).

- 60 Coleman, "Indie folk's bowerbirds: nostalgia and contemporary singer-songwriters," 223.
- 61 J. Eells, "Best Breakout Band: Fleet Foxes," *Rolling Stone* (Review), 4/28/2011, 2011, 76.
- 62 Coleman, "Indie folk's bowerbirds: nostalgia and contemporary singer-songwriters," 226.
- 63 J. Weiner, "Fleet Foxes' New Harmony," *Rolling Stone*, 6/15/2017, 2017, 18.
- 64 Jon Dolan, "Fleet Foxes Go on a Prog-Folk Odyssey," *Rolling Stone* (Review), 6/29/2017, 54.
- 65 Fonarow, *Empire of dirt: the aesthetics and rituals of British indie music*, 12.
- 66 Eells, "Best Breakout Band: Fleet Foxes."
- 67 Coleman, "Indie folk's bowerbirds: nostalgia and contemporary singer-songwriters," 225.
- 68 J. Cohen, "American Pastoral," *Billboard* (Review), 2/7/2009 2009, 23-24.
- 69 Coleman, "Indie folk's bowerbirds: nostalgia and contemporary singer-songwriters," 224.
- 70 The way of stylizing the voice is typical of Pecknold's singing, and we hear it on both "Mykonos" and "Helplessness Blues," but it stands in clear contrast to his use of a more comfortable register on songs like "White Winter Hymnal" and his almost conversational delivery of the song "Blue Ridge Mountain."
- 71 Ragnhild Brovig-Hanssen and Anne Danielsen, *Digital signatures: The impact of digitization on popular music sound* (MIT Press, 2016).
- 72 Dehs, *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*, 38.
- 73 Dehs, *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*, 16.
- 74 George Steiner, *Nostalgia for the Absolute* (Toronto: CBC Publications, 1974), 5-6.
- 75 Charles Taylor, *A Secular Age* (The Belknap Press of Harvard University Press, 2007), 437.
- 76 Sartre, "Existentialism is a Humanism," 295.
- 77 Navarra E. Varnado, "The sampling aesthetic of Bon Iver's "33 'God'" (paper presented at the Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference Mono: Stereo: Multi, Stockholm, 2019).
- 78 Jeffrey Roessner, "Laughing in tune: REM and the

- post-confessional lyric," in *The Poetics of American Song Lyrics*, ed. Charlotte Pence (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012), 203–205.
- 79 David Yezzi, "Confessional Poetry and the Artifice of Honesty," *New Criterion* (16/10/98), <https://newcriterion.com/issues/1998/6/confessional-poetry-the-artifice-of-honesty>.
- 80 J. Lipshutz, "Summer Comes: a seductive creation mythology, a creative kinship with Kanye West, an authentic indie-folk sensibility and a muted marketing strategy – Bon Iver, aka Wisconsin's own Justin Vernon is ready for the world," *Billboard*, 2011.
- 81 Dehs, *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*, 133.
- 82 Johansson, *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter*, 205–206.
- 83 Dehs, *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*, 134.
- 84 Friedrich Schiller, *On the aesthetic education of man* (R. Snell, trans.), Mineola, NY: Dover. (Original work published 1795). (2004): fifteenth letter. NY: Dover.
- 85 Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1991), 61.
- 86 Lionel Trilling, *Sincerity and authenticity* (Harvard University Press, 2009), 119.
- 87 Frith, *Performing rites: On the value of popular music*, 212.
- 88 Moore, *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*, 263.
- 89 Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, 219.

References

- Barker, Hugh, and Yuval Taylor. *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*. New York: Norton, 2007.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, edited by Vincent B. Leitch, 1268–71. W. W. Norton & Company, 2018 [1968].
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological

- Reproducibility [First Version]." *Grey Room* Walter Benjamin's Media Tactics: Optics, Perception, and the Work of Art, no. 39 (Spring 2010): 11–38 [original work published in 1935].
- Blake, David K. "Timbre as Differentiation in Indie Music." *Music Theory Online* 18, no. 2 (2012).
- Brackett, David. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Univ. of California Press, 2016.
- Brovig-Hanssen, Ragnhild, and Anne Danielsen. *Digital Signatures: The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. MIT Press, 2016.
- Clark, Timothy. *Martin Heidegger*. Routledge, 2011.
- Cohen, Jonathan. "American Pastoral." *Billboard* (Review), 2/7/2009 2009, 22–24.
- Coleman, Claire. "Indie Folk's Bowerbirds: Nostalgia and Contemporary Singer-Songwriters." *Singer-Songwriter Handbook* (2017): 223–38.
- Cooper, David E. "Existentialism as a Philosophical Movement." Chap. 2 In *The Cambridge Companion to Existentialism*, edited by Steven Crowell. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012.
- Dehs, Jørgen. *Det autentiske: Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. Vandkunsten, 2012.
- Dolan, Jon. "Fleet Foxes Go on a Prog-Folk Odyssey." *Rolling Stone* (Review), 6/29/2017, 54.
- Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2010.
- Eells, Josh. "Best Breakout Band: Fleet Foxes'." *Rolling Stone* (Review), 4/28/2011, 2011, 74–78.
- Fabbri, Franco. "A Theory of Musical Genres. Two Applications." In David Horn and Philip Tagg, *Popular Music Perspectives*, International Association for the Study of Popular Music. Göteborg and Exeter: 1982, 52–81.
- Fonarow, Wendy. *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Wesleyan University Press, 2013.
- Foucault, Michel. "What Is an Author?" In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, edited by Vincent B. Leitch, 1394–408: Norton, 2018 [1969].
- Frith, Simon. "Music and Identity." In *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall and Paul du Gay, 108–27. London: Sage, 1996.
- . *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, 1996.

- Greene, Marjorie. "Authenticity: An Existential Virtue." *Ethics* 62, no. 4 (1952): 266–74.
- Grossberg, Lawrence. *We Gotta Get out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Routledge, 1992.
- Hannay, Alastair. "Kierkegaard's Single Individual and the Point of Indirect Communication." Chap. 4 In *The Cambridge Companion to Existentialism*, edited by Steven Crowell. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012.
- Hesmondhalgh, David. "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above." *Journal of youth studies* 8, no. 1 (2005): 21–40.
- Holt, Fabian. "Genre in Popular Music." In *Genre in Popular Music*: University of Chicago Press, 2007.
- Johansson, Anders. *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter*. Glänta Produktion, 2003.
- Keightley, Keir. "Reconsidering Rock." In *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, edited by Simon Frith, Will Straw and John Street, 109–42. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.
- Lipshutz, Jason. "Summer Comes: A Seductive Creation Mythology, a Creative Kinship with Kanye West, an Authentic Indie-Folk Sensibility and a Muted Marketing Strategy – Bon Iver, Aka Wisconsin's Own Justin Vernon Is Ready for the World." *Billboard*, 2011, 18–21.
- Lüders, Marika, Lin Proitz, and Terje Rasmussen. "Emerging Personal Media Genres." *New media & society*, no. 12 (6) (2012): 947–63.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Keynes and Philadelphia, PA: Open University Press, 1990.
- . *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. New York: Routledge, 2006.
- Moore, Allan. "Authenticity as Authentication." *Popular music* 21, no. 2 (2002): 209–23.
- Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. New York: Routledge, 2012.
- Paddison, Max. "Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music." (1996).
- Pickering, Michael. "The Dogma of Authenticity in the Experience of Popular Music." *The art of listening* (1986): 201–20.
- Richardson, John, and Birgit Abels. "Ecological Close Reading of Music in Digital Culture." *Embracing Restlessness: Cultural Musicology* 6 (2016): 111.
- Roessner, Jeffrey. "Laughing in Tune: Rem and the Post-Confessional

- Lyric." In *The Poetics of American Song Lyrics*, edited by Charlotte Pence, 203–11. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012.
- Rubidge, Sarah. "Does Authenticity Matter? The Case for and against Authenticity in the Performing Arts." *Analysing Performance*, Manchester University Press (1996): 219–33.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. London and New York: Routledge Classics, 2003 (originally published in 1943).
- . "Existentialism Is a Humanism." In *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, edited by Walter Kaufman, 287–311. New York: Meridian Books Inc, 1956 (originally published in 1946).
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man* (R. Snell, trans.). Mineola, NY: Dover, 2004 [1795].
- Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.
- Steiner, George. *Nostalgia for the Absolute*. Toronto: CBC Publications, 1974.
- Strachan, Robert, and Marion Leonard. "Singer-Songwriters." In *Continuum Encyclopedia of Popular Music and the World*, edited by John Shepherd and David Horn. New York: Continuum, 2003.
- Taylor, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1991.
- . *A Secular Age*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.
- Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Harvard University Press, 2009.
- van Poecke, Niels. "Authenticity Revisited: The Production, Distribution, and Consumption of Independent Folk Music in the Netherlands (1993–Present)." Ph.D. thesis, Erasmus University Rotterdam, 2017.
- Varnado, Navarra E. "The Sampling Aesthetic of Bon Iver's '33 'God'" Paper presented at the Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference Mono: Stereo: Multi, Stockholm, 2019.
- Walser, Robert. "Forging Masculinity: Heavy Metal and Images of Gender." Chap. 4 in *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Middleton, CN: Wesleyan University Press, 1993.
- Weiner, Jonah. "Fleet Foxes' New Harmony." *Rolling Stone*, 6/15/2017, 18.
- Yezzi, David. "Confessional Poetry and the Artifice of Honesty." *New Criterion* (16/10/1998). <https://newcriterion.com/issues/1998/6/confessional-poetry-the-artifice-of-honesty>.

Songs

- Graham, Bill. "Morning". Performed by Jim Ed Brown. In *Morning*, RCA Victor, 1971.
- Hammond, Albert, and Mike Hazlewood. "Creep". Performed by Radiohead. In *Paolo Honey*, Parlophone Records, 1993.
- Nutini, Paolo, and David Nelson. "Iron Sky". Performed by Paolo Nutini. In *Caustic Love*, Atlantic, 2014.
- Pecknold, Robert Noel. "Blue Ridge Mountain". Performed by Fleet Foxes. In *Fleet Foxes*, Sub Pop, 2008.
- . "Mykonos". Performed by Fleet Foxes. In *Fleet Foxes*, Sub Pop, 2008.
- . "White Winter Hymnal". Performed by Fleet Foxes. In *Fleet Foxes*, Sub Pop, 2008.
- Vernon, Justin. "33 'God'". Performed by Bon Iver. In *22, A Million*, Jagjaguwar, 2016.
- . "Holocene". Performed by Bon Iver. In *Bon Iver*, Jagjaguwar, 2011.
- . "Woods". Performed by Bon Iver. In *Blood Bank*, Jagjaguwar, 2009.

Om analyse av raplyrikk

Even Igland Diesen

Sjøl om lyrikken er historisk og etymologisk tett forbundet med musikken, fokuserer lyrikanalyser gjerne utelukkende på den lyriske teksten, mens sjangerens lydlige og performative aspekter blir ofret liten eller ingen oppmerksomhet. I analyser av boklyrikk, som ikke er tonesatt eller sunget, er dette et opplagt valg; i analyser av en kunstart som lyrikkforskninga har tendert mot å overhøre, nemlig sanglyrikken, er fraværet av stemme og lyd mer påfallende.

I dette kapitlet settes søkelyset på ei tverrfaglig innretta tilnærming til sanglyrikkens, eller nærmere bestemt raplyrikkens, «tekst og tone». Tilnærminga er riktignok ikke mynta på å fange alle nyanser av raplyrikkens musikalsk-språklige betydningsdannelse, men den tar hensyn til det sjangerspesifkke uttrykket på en måte som den danske litteratur- og lydforskeren Jakob Schweppenhäuser anbefaler:¹

Med en betoning af, og en bevidsthed om, at indfaldsvinklen er primært tekstlig, kan analytikeren lade sig inspirere af musikvidenskabelige analyseredskaber. Det væsentlige er opmærksomheden på, at sangteksten udgør en del af et sammensat og

mangefacetteret hele, utgør én dimension i et grunnleggende tverrmedialt kunstværk, og at den således ikke bør behandles som et *digit* og ikke vurderes på et grundlag, der er basert på diktet.²

Det Schweppenhäuser framhever her, er bevisstheten om det sanglyriske uttrykkets sammensatte, tverrmediale karakter. Med denne oppmerksomheten som ledetråd kan ikke raplyrikken analyseres og vurderes med diktet som eneste målestokk. Et breiere og mer helhetlig grunnlag er nødvendig; her vil det si en innfallsvinkel som er primært tekstlig, men samtidig inspirert av perspektiver og analyseverktøy fra musikkvitenskapen. Tilnærminga jeg presenterer, går altså ut på å forholde seg til raplyriske uttrykk slik de møter både øyet og øret, det vil si som transkribert tekst og som muntlig-lyrisk form (flow) og musikalsk lydspor (beat) – med vekt på samspillet mellom dem. I all hovedsak er denne tilnærminga forankra i min egen ph.d.-avhandling om norskspråklig raplyrikk,³ men seksjonene om rim og om flow er i noen grad supplert med kategorier fra nyere litteratur.⁴

Rap er musikalske uttrykk som vi lytter til, ikke leser. Når vi skal analysere raplyrikk, er det likevel nødvendig å forholde seg til skriftfesta tekster. De tre første seksjonene nedenfor framhever og forklarer analytiske perspektiver og begreper som beskriver den sammensatte raplyrikkens karakteristiske og helt sentrale tekstlige og lydlige trekk. Denne gjennomgangen er i neste omgang fulgt opp med metodologiske prinsipper for transkripsjon og systematisk skriftlig gjengivelse av låtutvalget som skal analyseres. Til slutt er den helhetlige tilnærminga eksemplifisert med to korte analyser av utdrag fra låter som også er med i den nevnte ph.d.-avhandlinga. Her er ikke målet med eksemplene å gi uttømmende analyser av raplyrikk, men å illustrere hvordan bevisstheten om rappens tverrestetiske karakter kan ivaretas i

analyser som setter søkelyset på en utvalgt tekst og dveler ved tekstlige og lydlige raplyriske trekk som er framstående i akkurat dette uttrykket.

Innfallsvinkler til raplyrikkens sentrale elementer

Å rappe er en vokalpraksis som springer ut av den afrikansk-amerikanske hiphopkulturen, men som i økende grad opptrer også i andre musikkjangre, og *raplyrikk* er en betegnelse som peker på at musikkjangeren rap også kan plasseres innafor sanglyrikken og studeres fra et perspektiv som er primært litterært. Raplåters oppbygning minner om annen sanglyrikk. De har et *refreng*, eller *hook*, som kan komme både før, mellom og etter et antall *vers*, som i hverdagslig og akademisk forstand er den etablerte betegnelsen på den enheten lyrikkforskningen vanligvis kaller en *strofe*.

Raplyrikken har en rekke karaktertrekk som rapforskere fra ulike disipliner har beskrevet fra hver sine ståsteder. I litteraturvitenskapelig forstand er Adam Bradley med sin *Book of Rhymes* en spydspiss som anerkjenner tradisjonelle lyrikkelementer i raptekster og gir rikholdige eksempler på hvordan de repeteres og revideres, kombineres og aktualiseres av dyktige rappere.⁵ Dermed legger han også et nytt grunnlag for analyser av rap som litterær kunstform, altså som lyrikk.

Bradley setter søkelyset på seks karakteristiske aspekt ved raplyrikken. I bokas første hoveddel tar han for seg rytme, rim og ordspill; i den andre fokuserer han på historiefortelling, stil og *signifying*. De fire førstnevnte av disse kategoriene knytter an til velkjente litteraturkritiske felt og begreper som metrikk, metonymi og narrativitet. *Stil* bruker Bradley i en mer kulturspesifikk

forstand om det personlige og særegne ved rapperens unike stemme og flow, samt hans eller hennes typiske tekstinnhold. Den siste kategorien, altså *signifying*, betegner en retorisk praksis som gjennomsyrrer afro-amerikansk litteratur og spenner over en rekke ulike varianter.⁶ Noen gjennomgående trekk går ut på 1) å karakterisere seg sjøl eller andre på indirekte vis, 2) å tillegge seg sjøl eller andre ulike kvaliteter eller svakheter, og 3) å kode skjulte meninger med doble betydninger. *Signifying* er altså en flertydig praksis som setter forbindelser mellom ulike personer og alter ego, fortellinger og diskurser i spill. I rap beskriver Bradley den som en skrytende, dissende, sjølhevdende og sjølrefererende retorisk praksis. Andre, som er mer opptatt av soniske aspekter, bygger på den samme begrepsforståelsen, men overfører den til studier av musikalsk gjenbruk og digital sampling.⁷ *Signifying* betoner uansett doble meninger og fordoblende praksiser som sentrale trekk ved rappens flertydige repetisjoner og revisjoner. Bradley presenterer dessuten en metode for det han kaller *lyrisk transkripsjon* av rap. Den skal vi komme tilbake til (se s. 514).

Alexs Pate tilbyr en dels overlappende, dels svært ulik tilnærming til rap/poetry, som han foretrekker å kalle det, hvor han setter søkelyset på sju karakteristiske elementer: 1) metning (*saturation*), 2) språk, 3) bildebruk (*imagery*), 4) tekstur (*texture*), det vil si komplekse forbindelser skapt ved hjelp av for eksempel bilder og metaforer som bygges ut og kobles sammen over flere tekstlinjer, 5) *meaning*, som i denne sammenhengen kan oversettes med tema, 6) struktur, form og rytme og 7) flow.⁸ Flere av disse elementene overlapper med Bradleys, men vektlegginga av det første – *saturation* – er et tydelig uttrykk for at Pates forankring og tilnærming likevel er en annen. Det han er ute etter, er nemlig å måle uttrykkets hiphopkulturelle metning (*saturation*), det vil si «the degree to which a rap/poem,

through its use of language, image, and ethos, communicates hip hop culture».⁹

Pates forståelse av hiphop er forankra i «blackness», ikke som rase, hudfarge eller utseende, men som sosiokulturell opplevelse, dedikasjon og (sjøl)forståelse. Hvite rappere, som Eminem og Big Zack, kan også levere rap med høy hiphopkulturell metning. Forutsetninga er at de kan leve seg inn i og formidle den afrikansk-amerikanske virkelighetens vesen på autentisk vis fordi deres egen underprivilegerste livsverden eller forpliktelse oppfordrer til det.

Med denne innstillinga som fundament mener Pate at hiphopkulturell metningsgrad kan måles ved hjelp av åtte ja/nei-spørsmål, der mange ja og mange nei gir henholdsvis høy og lav metningsgrad. De fire første og det siste har samme inngang og spør hva den lyriske teksten, eller med Pates ord, *the poem*, gjør: «Does this poem express an oppositional posture to the dominant culture?», «[...] celebrate or glamorize the marginalized?», «[...] reference African American ways of being (language, image, etc.)?», «[...] take agency (that is, does it locate the poet and the poet's community as the center of reality and profess truth)?», «[...] suggest a desire for equality?» De resterende spørsmålene er slik: «Is this poem gendered?», «[...] politically conscious?», «[...] racialized?».¹⁰

Til sammen gir Pates spørsmål en tydelig pekepinn på hva autentisitetsproblemet som gjennomsyrrer den kulturteorisk forankra hiphopforskninga, dreier seg om. Nettopp derfor kan (deler av) tilnærminga hans være aktuell for analytikere med behov for å vurdere raputtrykkets nærhet til et tradisjonelt amerikansk hiphopideal. Dette er også grunnen til at jeg har inkludert spørsmålene hans her. I sin ytterste konsekvens kan Pates tilnærming imidlertid sies å redusere flertydig kompleksitet til entydighet, det vil si til éi politisert mening eller ett entydig

budskap. Dermed ligger den langt fra min egen leserposisjon, som tvert om er mynta på å se og høre spenningene, flertydighetene og forståelsesmulighetene i det enkelte uttrykket.

Rimenes posisjon og betydning

I lyrikkhistorisk perspektiv representerer rap uten tvil ei revitalisering og videreutvikling av rimlyrikken, altså av diktning som er bygd opp omkring noenlunde faste rim- og rytmeskjema. I boka *Rhyme's Challenge* setter David Caplan søkelyset på rimets posisjon og betydning i dagens amerikanske kultur, både generelt og i den etablerte bokpoesien, men først og fremst i rap, hvor han finner «the most daring, inventive and conspicuous contemporary rhymers».¹¹ Bokas hovedtittel er valgt fordi «hip hop usefully challenges a host of entrenched positions in contemporary poetry, poetry criticism, and poetics».¹² Dette underbygger Caplan med analyser av tre former for riming, eller rimende «linjer», som rappen, ifølge ham, favoriserer, nemlig *contemporary doggerel*, *rhymed insult* og *hip hop seduction verse*. De to siste kan kort og godt (nok) oversettes til norsk med *fornærmelsesrim* og *forførelsesrim*, som innholdsmessig og metaforisk knytter an til ulike former for signifying (jf. dissing og sjølskryt). *Doggerel* krever derimot ei nærmere forklaring. Termen står for «the rhyming form that suffers the lowest standing».¹³ I noen sammenhenger er den brukt nedsettende, det vil si om enkel eller dårlig poesi, men hos Caplan står sammenstillinga *contemporary doggerel* for raplinjer som på ulikt vis er rytmisk uregelmessige, gjerne parodiske eller satiriske, komiske eller humoristiske. *Nåtidig burlesk*, eller *ny-burleske rim*, er mulige oversettelser, i alle fall i noen sammenhenger, mens raplyrikkens bruk og utvikling av uregelmessige rim er en noe omstendelig, men mer presis beskrivelse av hva *contemporary*

doggerel dreier seg om. Ifølge Caplan har rappere utvikla denne teknikken til å oppnå «a surprising flexibility, ranging from comic to serious, delicate to vulgar».¹⁴

Caplans analyser av raplyrikk spiller på motsetninger mellom oppfatninger av rim som noe gammeldags på den ene sida og hiphopens insistering på innovasjon og samtidighet på den andre. Dermed viser han hvordan hiphopens bruk av de tre formene for rim utfordrer og utvider vår tids litterære forståelse av rimets relevans, funksjon og kraft. Han understreker at «rhyming decorum changes across eras and cultures. Rhymes once deemed proper are defined as *déclassé*; rhymes once decried as clumsy are celebrated as daring», og han gjør samtidig et poeng av noe analysene hans også viser, nemlig at rap i løpet av sin korte historie allerede har vært gjennom «several revolutions in rhyme, moving from often monosyllabic end-stopped rhyme to denser patterns of internal and end rhymes».¹⁵ Rimene utvikler og endrer seg fordi de inngår i dynamiske samspill med beat og flow (se nedenfor), og fordi de fyller nye formål i kontekster der det rappes om dagsaktuelle temaer. Ifølge Caplan tar altså rappen helhjerta i bruk en veletablert litterær teknikk som ikke er så høyt oppskatta i den mer prestisjetunge modernistiske og seinmodernistiske bokpoesien. Slik sett mener han at rapperne plukker opp noe som er nedvurdert, vrir og vender på det til det blir fint, eller i alle fall remiksa og omforma til noe annet.

Begreper fra metrikken, som allitterasjon og assonans, ekte og uekte rim, halvrim, kløyvde rim og innskutte rim, kan sjølsagt brukes i analyser av raplyrikk, men da med en klar bevissthet om at metrikkens vokabular er tilpassa den skriftlige boklyrikken. «Enderim», «innrim» og «midtrim» er for eksempel rimkategorier som er definert ut fra sin plass i verselinja, og slike skriftbaserte kategorier passer ikke alltid i møte med en sanglyrikk som ikke publiseres som verselinjer på papir, men leveres som

ordstrømmer i tid. I rap er ureine rim eller halvrim både vanlige og ønskelige. Bruk av rimende ord med lik vokal, men ulik konsonantendelse (assonans) eller rimende ord med forskjellig vokal og lik konsonantendelse (konsonantisk assonans) er utbredt, og det samme er allitterasjon (bokstavrim), altså ord der trykksterke stavelser rimer på hverandre gjennom bruk av samme konsonant eller konsonantforbindelse, eller ved bruk av ulik vokal.¹⁶

I møte med raplyrikkens mer komplekse rimstrukturer blir behovet for andre begreper mer påtrengende. «Linje» er for eksempel i seg sjøl en flytende kategori i muntlig rap. Som vi skal se flere eksempler på i dette kapitlets avsluttende analyser, har raplyrikken dessuten rimmønstre som knytter sammen større enheter enn den tradisjonelle verselinja. En slik sekvens kan vi kalle et *rimkompleks* (*rhyme complex*),¹⁷ en *rimklasse* (*rhyme class*),¹⁸ eller et *kjederim* (*chain of rhymes*).¹⁹

Beat og flow

Rappens muntlige vokalpraksis skiller seg fra både tale og sang. Rappere prater ikke. De framfører sine vers og refreng på måter som skiller seg fra talespråket, for eksempel gjennom større og mindre avvik fra talespråksintonasjonen i rapperens dialekt,²⁰ men først og fremst gjennom en regulær rytme som er uløselig knytta til låtas musikalske grunnpuls eller beat. Rapperen syn-ger heller ikke. Den vokale framføringa kan nok være iblanda sang eller nærme seg sang på måter som gjør grenseoppgangen vanskelig, men i overordna forstand er rapperen mer opptatt av rytmer enn av sangens harmonier og melodier.

Raplyrikk er muntlige tekster framført som *flow*. Forenkla sagt er dette et begrep som betegner en karakteristisk, strømmende framføring av raplyrikk i tett samspill mellom språklig

og musikalsk rytme. Rappere bygger sine tekster og sin flow med en stram symmetrisk grunnstruktur (beat) som utgangspunkt, og sjøl om dagens rap oppviser et stort musikalsk mangfold, er det mest markerte, samlende trekket fremdeles at beaten driver framover i 4/4 takt.

Ifølge Schweppenhäuser er flow et definerende trekk som tydelig skiller rappen fra andre uttrykksformer:

Hverken rim eller ordspil, hverken inndragelse af en kommerciel, postmoderne virkelighed eller af autentiske historier fra det levede liv, hverken politiske statements eller misogyni afgrænser i sig selv rappen fra andre kulturelle udtryk – men det gør den måde, rappens *rytme* fungerer, flowet i sin udspændthed mellom musikalsk og sprogligt rytmemønster: dette er rappens *differentia specifica*.²¹

Flow griper altså inn i kjernen av hva rap er, men begrepet er flertydig og omdiskutert, og definisjonene varierer. Flow omtales dels som en individuell evne rappere har,²² og dels som et kollektivt aspekt ved rappen eller ved en bestemt form for rap.²³ En rappers flow er personlig, men den kan også gi uttrykk for fellesskapet som rappen er en del av. Vi kan finne en individuell rappersignatur i et tverrsnitt av mange ulike flow, og vi kan si at den individuelle flowen relaterer seg til flere flow-stiler. Slik sett sier flowen noe om hvem en rapper er i verden; den har med andre ord en sjøldefinerende funksjon.

Mer detaljerte definisjoner av flow varierer mellom et rent rytmefokus og det Schweppenhäuser omtaler som «altinddragende bestemmelser»,²⁴ altså bestemmelser som omfatter mange andre forhold enn de rytmiske. Selv ender han opp med en definisjon som inkluderer «rappens rytmiske, tonale og artikulatoriske bevægelse i forhold til grundpulsen»,²⁵ men han ekskluderer rim, som Kjell Andreas Oddekalv derimot ser på

som en konstituerende del av flowen.²⁶ Her skal vi holde fast ved det Oddekalv påpeker, nemlig at begrepet flow først og fremst betegner tre beslekta, men likevel nokså ulike fenomen: flow, flowstil og flowtype.²⁷ Flowstiler og flowtyper er delvis overlappende, men Oddekalv skiller dem ved å knytte flowstil til det samla flowmessige identitetsuttrykket til en individuell rapper eller ei rapgruppe, mens flowtyper favner breiere og omhandler særlig dominerende flowteknikker som for eksempel kan betegne en subsjanger innafor rappen. Et eksempel han bruker her, er mumlerap eller «stutter rap, which is characterised by short groups of syllables (often two, but occasionally more) placed on the beat with clear pauses on the off-beats».²⁸ Flowbegrepet kan altså favne det som er sjanger- eller stilmessig samlende og karakteristisk, men samtidig er det et analysebegrep som omhandler den partikulære strømmende framføringa av en bestemt raplyrisk tekst: «Flow is the rhythmic structure of the words and rhymes in the vocal track(s)/performance in a work of rap music.»²⁹

Transkripsjon av raplåter

At skriftlig poesi må leses høyt for å erfares fullt ut, er ei vanlig oppfatning i nyere poesiforskning og -pedagogikk, hevder Caplan. Men, fortsetter han, raplyrikken krever det motsatte: «Crafted according to the demands of musical performance, it seeks to be transcribed and considered as a silent written text.»³⁰ For analytiske formål er det med andre ord nødvendig å transkribere den raplåta vi hører, slik at vi også kan møte den som en stille, skriftlig tekst i likhet med viser, salmer og annen skriftfesta sanglyrikk.

Å finne eller samle inn et egna låtmateriale byr ikke på de store metodiske eller forskningsetiske utfordringene for analyser

av sanglyrikk. Publiseringskanaler på internett er viktige for etablerte så vel som uetablerte artister, og begge gruppene legger ut låtene sine i et mylder av fora, for eksempel på musikkstrømmetjenester, på egne hjemmesider, på YouTube eller i musikkdelingssamfunn som SoundCloud. Sanglyrikken er altså allment tilgjengelig, men forholdet mellom gjengitt tekst og låt kan by på metodiske problemer. Sangtekstdatabaser kan være til støtte, med [Genius.com](https://www.genius.com) (tidligere [rapgenius.com](https://www.rapgenius.com)) i en særstilling med tanke på omfang, aktivitet og, i noen tilfeller, presisjon. Men skriftlige sangtekster på internett foreligger ofte i uautoriserte versjoner uten opplysninger om hvem som har skrevet dem ned, eller hvilke retningslinjer som er fulgt. Teksthefter som følger fysiske utgivelser, kan være et godt utgangspunkt for analyse, men også her vil man i mange sammenhenger finne at den (autoriserte) skriftlige tekstgjengivelsen avviker fra den fremførte låtversjonen. Uansett hvor man finner teksten, er det derfor nødvendig å lytte systematisk til materialet og forankre tolkninga i en faglig-metodisk transkripsjon som sikrer tekstinnholdets presisjon.

I innledninga til *Book of Rhymes* skisserer Adam Bradley ei tilnærming til transkripsjon av raptekster som er langt mer systematisk enn det vi vanligvis ser,³¹ for eksempel på nettstedet som gjengir raptekster fra lydopptak. Han mener målet må være å transkribere «rap verses in such a way that they represent on the page as closely as possible what we hear with our ears».³² Det er et ambisiøst mål, ikke minst fordi det kan være vanskelig å oppfatte tekster som tidvis leveres veldig fort og med utstrakt bruk av dialekt og slanguttrykk. Dette er nok noe av grunnen til at utelatelser og feiltranskripsjoner er vanlige. For å begrense dette problemet er det, i rapstudier som i studier av andre uttrykk og uttrykksformer, mulig å basere seg på ei form for medlemssjekking. Det vil si at man lytter, ser og snakker seg gjennom lyd- og videomateriale sammen med en eller flere utøvere eller erfarne tilhørere.

Den *lyriske transkripsjonen* (*lyrical transcription*) som Bradley benytter seg av, er orientert rundt linja, som han avgrenser på følgende måte: «One line [...] is what an MC can deliver in a single musical measure – one poetic line equals one musical bar.»³³ Ei raplyrisk linje sammenfaller altså med ei musikalsk takt. I noen tilfeller kan dette sammenfallet kompliseres og diskuteres, avhengig av hvilke hensyn som er viktigst, de musikalske eller de litterære, men det er likevel et godt utgangspunkt for linjeinndeling i tekstorienterte transkripsjoner som kan anbefales for primært litterær, men samtidig tverrestetisk analyse av raplyrisk.

De aller fleste rapbeats går som tidligere nevnt i 4/4 takt, og Bradley påpeker at for rapperen er taktslaget beslekta med den skjønnlitterære poetens versfot. Hvordan beatens taktslag sammenfaller med stavelser som er trykktunge i rapperens framføring av teksten, illustrerer han med et eksempel fra Melle Mels andre vers på Grandmaster Flash and the Furious Fives rapklassiker «The Message»:³⁴

One TWO Three FOUR
 Standing on the front stoop, hangin' out the window,
 Watching all the cars go by, roaring as the breezes blow.

Denne markeringa er ikke fulgt opp i resten av Bradleys bok. Det skyldes nok flere forhold, men det viktigste er trolig at man fort støter på problemer som medfører at transkripsjonen kan framstå som misvisende for raptekster som varierer mye i tempo. Dette har, som Bradley sjøl er inne på, «everything to do with performance»,³⁵ for eksempel dramatiske pauser, overdreven aksentuering av ord eller stavelser og store variasjoner i tempo.

I analyser som setter søkelyset på flow, kan det være nødvendig å konkretisere rytmiske bestanddeler i transkripsjoner som skiller seg fra Bradleys tilnærming. Schweppenhäuser deler for eksempel takta inn i sekstendeler for slik å utforske rappens poetikk og

flowmessige musikalitet på et mer detaljert nivå.³⁶ For å vektlegge beaten er det også mulig å lage skjemaer som tar utgangspunkt i takta.³⁷ Metoden som anbefales her, er mynta på analyse av raplyrikk, og derfor mer tekstorientert. Den går ut på å lytte til små seksjoner, oftest ei takt eller et par takter, om igjen og om igjen, til teksten er gjengitt så presist som analytikerens egne ører får den. I første omgang er målet en noenlunde presis gjengivelse av låtas tekstinnhold. I neste omgang er det nødvendig å vie rapperens eller sangerens dialekt og uttale større oppmerksomhet fordi den er en viktig lokaliserende meningsbærer som kan være utslagsgivende for rim og rytme. Nye runder med lytting kan også være påkrevd, for eksempel fordi det er vanskelig å tyde ord og stavelser. Årsakene til dette kan være høyt tempo i framføringa, ukjent sjargong eller sammenfall med andre elementer som tar over i lydbildet. Utydeligheter som oppstår på grunn av slike forhold, kan ofte fortolkes i relasjon til rimstrukturer og teksten ellers. Når dette ikke lykkes, kan transkripsjonskonvensjonen «xxx» brukes, hvor antall x står for antall utelatte stavelser.

Målet for transkripsjonen er uansett en skriftlig gjengivelse som ivaretar rapperens dialekt og tekstens raplyriske elementer uten å avvike så mye fra det vanlige skriftbildet at teksten fremmedgjøres som ei skriftlig form for sanglyrikk. En mulig vei å gå er å gjengi rapperens framførte tekst ordrett, men ikke fullstendig lydrett, altså å benytte seg av en ortografi som er tillempa tale-målet, uten bruk av lydskrift og andre spesialtegn. På den ene sida medfører det at frekvente småord transkriberes i tråd med bokmålsnormen. Pronomenet *det* skrives for eksempel med *t* sjøl om den ikke er uttalt, eller nettopp fordi den alltid er stum; konjunksjonen *og* kan også følge skriftnormalen sjøl om rapperen, som de fleste andre, uttaler den som *å*; og det personlige pronomenet *jeg* kan følge bokmålsnormen når rapperen sier */jei/*. På den andre sida kan det være viktig å ivareta dialektale varianter som avviker

fra standard uttale av bokmålsnormen, for eksempel *æ* for *jeg*, *ka* for *hva*, *no* for *nå*. Når uttalen har betydning for tekstens rim og flow, er det spesielt viktig å gjengi ord og uttrykk talemålsnært. I låta «Runaway deathcar» av Lars Vaular gjelder dette for eksempel «smau» (for smug), «hau» (for haug) og «skau» (for skog), som binder sammen den følgende rimkjeden: «Run away, run away innimellom / smauene, over hauene og inn i skauen.» I trøndersk rap kan det være vel så viktig å ivareta rapperens apokope, altså bortfall av vokal eller stavelse i slutten av et ord, for eksempel *kast'* for *kaste*, fordi dette har betydning for antallet stavelser og dermed for rytmen i det vi transkriberer som ei linje.

To analyseeksempler

De korte analysene som følger, er orientert mot raplyrikkens form-aspekter og gir eksempler på hvordan noen av de tekstlige og lydlig aspektene som er løftet fram i dette kapitlet, kan kombineres i analyse av en raplyrisk låt. Transkripsjonsmetoden som er valgt, forholder seg til Bradleys tekstorienterte konvensjon: Jeg gjengir teksten slik jeg hører den, og inndeling i verselinjer er strukturert etter taktinndeling. Beat og flow er ikke markert i transkripsjonene, men bringes inn i analyser som tar hensyn til at raplyrikken framstår i relasjonene mellom nettopp tekst, flow og beat.

Eksempel 1: «Hvem faen»

«Hvem faen» er en raplåt fra Jaa9 og OnkLPs debut som rapduo (i 2003). Den egner seg godt til å illustrere rimets betydning, og, ikke minst, hvordan det kan brukes til å binde sammen takter som utgjør flere verselinjer i den transkriberte teksten. Låta dreier seg om en påstand og et retorisk spørsmål fra hooket som innleder og

avslutter den: «Det er lett å rappe på norsk, men er det lett å høres bra ut?» Her disses den eller de andre over en tung grunnbeat. Hele låta består av et innrammende hook og tre vers hvor flere av de transkriberte linjene leveres «back-to-back», altså med en teknikk hvor rapperne rimer to og to linjer vekselvis framfor å følge standardformelen med hver sine vers på 12 eller 16 linjer. Mellom versene gjentas sampla bruddstykker fra radiointervju og scratching av DJ Nastycut.³⁸

Det innrammende hooket presenterer låtas raplyriske tematik, som lyder slik:

1. Elleville lillehamringer, har vi peil? Yeah!
2. Så slutt å klag på at vi er lokale, det er dere som bor på feil sted.
3. Rap-gruppa som flest folk vil ta ut.
4. Det er lett å rappe på norsk, men er det lett å høres bra ut?
5. Vi som lager musikken som du ønsker du ga ut.
6. Det er lett å rappe på norsk, men er det lett å høres bra ut?

Påstanden som framsettes her, snur vante forestillinger på hodet: Det er utkanten som er sentrum for rappens utvikling, og argumentasjonen bæres oppe av et klassisk rap-tema: Jeg/vi er best fordi jeg/vi er kulest. Isolert sett er dette ei sirkelslutning, men grunnlaget for å oppfatte og framstille seg sjøl og gruppa som suveren er å finne i det raptradisjonen framholder som de viktigste kvalitetene, nemlig like doser sjølhevding (jf. *signifying*), rimetekniske ferdigheter og bevis for at man kjenner og mestrer sjangerens konvensjoner, tradisjon og utvikling. De elleville rapperne fra Lillehammer er kulest nettopp fordi de er outsiders fra utkanten. Det er de som fronter den nye morsmålsrappen.

Det asymmetriske forholdet mellom et suverent outsider-jeg eller -vi og de andre oppsummeres i det følgende utdraget fra vers 3, linje 5–8:

5. Er fly som en fluebinder, eller en duetemmer.
6. Heller øl for døde homies i håret til levende uvenner.
7. Svinger nevene uhemmet, så hvorfor leke så lur?
8. Eneste rapper'n du har knust er en Snoop-lekefigur.

I den første linja i utdraget ovenfor etablerer jeget seg som kul. Ordet «fly» er uttalt på engelsk, altså /flai/. Linja har en kulturell referanse til kultfilmen *Super Fly* fra 1972, som er en såkalt blaxsploitationfilm,³⁹ og til denne filmens kjente soundtrack av Curtis Mayfield. Metaforikken er hiphop-intern, og budskapet er enkelt, mens rimstrukturen og flowen til OnkIP er mer kompleks. I den første linjas simile spiller den engelske uttalen av «fly» for det første på homonymene «fly» for substantivet flue og «fly» for verbet å fly, jamfør «fluebinder» og «duetemmer», og for det andre på uttrykket «to be fly», som er hiphopsjargong for det å være kul. «Fluebinder» og «duetemmer» utgjør stammen i det siterte utdragets rimstruktur. Disse to ordene kobles sammen i utdragets første innrim, altså flue – due, mens linje 5 og 6 holdes sammen gjennom parrimet duetemmer – uvenner, som er et halvrim. U-en som introduseres i «fluebinder» i linje fem, etablerer dessuten en gjennomgående vokalisk samklang (assonans) mellom flue – due (linje 5) – uvenner (linje 6) – uhemmet – lur (linje 7) – du (linje 8), som har enfatisk trykk i framførelsens flow, og deretter knust – Snoop (som uttales /snu:p/) – figur (i linje 8). I tillegg er (konsonantisk) assonans mellom ord på h framtreddende i linje 6: heller – homies – håret, mens linje 7 og 8 også kobles sammen gjennom et nytt enderim: lur – figur.

I de tre linjene som kommer etter det gjengitte utdraget, utdypes den tematiserte utenforposisjonen med en rap-romantisk vinylmetafor: «Snu plata! Sett på stiftene og la den summe / Du finner gutter som oss på b-siden av samfunnet / Underground eller avgrunn – balansen er hårfin i hiphop.» Denne metaforen

er ikke tilfeldig valgt. Vinylplata er uten tvil et musikkformat som har hatt betydning for rapmusikkens utvikling. I seinere tid har vi vært vitne til en utbredt retro-trend som har gitt vinylen ny status som det mestselgende fysiske musikkformatet, men i hiphop-verdenen har den aldri vært retro. Også mens MC-kassetten og CD-plata dominerte musikkmarkedet, var vinylplata selve grunnlaget for å mikse sammen beats. Dette har nok spilt en viktig rolle for den kollektive hiphop-bevissthetens forståelse av en utenforposisjon. Her er den ytterligere forsterket med en metafor som plasserer utkant-rappen innafor ved å knytte an til et sentralt rapformat, og samtidig utafor ved å spille på den iboende relasjonen mellom vinylplatas to sider: Forholdet mellom periferi og sentrum snus på hodet, og lytteren oppfordres til å snu plata. Det er b-sida som gjelder, med et utaforperspektiv som tilbyr et skråblikk på tilværelsen: «Er essensen hat, så kan du ta den med deg til himmer'n. / Vi prøver ikke å gi deg meninga med livet, men noe å le av – til du finner'n» (vers 2, linje 11–12).

Eksempel 2: «Vikje være i din verden»

«Vikje være i din verden» er åpningssporet på albumet *Regnmannen*, som var solodebuten til bergensrapperen Store P i 2014. Låta består av to vers og et innledende hook som deretter gjentas etter hvert vers. Her skal vi stoppe opp ved oppbygninga og tematikken i det første verset før vi setter søkelyset på rapperens flow og samspillet mellom lyrisk tekst, beat og flow.

De 12 linjene i første vers lyder slik:

1. Ville bare være med å rote, eg rydder hvis eg gidder.
2. Vikje være med å leke, eg må spise middag.
3. Vikje være med å gå, vikje være med å bli.

4. Ville bare være med å være, dønn på bæret, oppi min sky.
5. Baby, hvis du ville bli sett, gå med refleks
6. Og vær grei. Din andre type, begynner å forstå din eks.
7. De kaller meg Norges beste rapper, men mamma kaller meg Petter.
8. Eg e den originale, alle de andre følger bare etter.
9. Eg sverger, eg ordner, eg elsker, eg lover.
10. Håper den tanken holder, eg e på vei forbi no måner.
11. Eg går under dynen med en lommelykt.
12. Så e hele verdensrommet i rommet mitt.

Dette verset kan deles i tre med fire linjer i hver del. De første verselinjene presiserer nærmere hva jeget ville/vil og ikke ville/vil. Her framstiller Store P seg sjøl som det egenrådige, trassige barnet som bare vil «være med å rote», men ikke rydde med mindre han gidder (l. 1), som ikke vil leke, men må spise middag (l. 2), som ikke vil gå hvis eller dit de andre går og ikke vil bli værende hvis eller der de andre blir (l. 3). Det eneste han vil være med på, er å være i sin egen sky (4). Store P etablerer og proklamerer seg altså som unik gjennom sin barnlighet.

Versets midtdel består av fire linjer som må framheves, ikke fordi de er spesielt poetisk potente, mangetydige eller kompliserte, men fordi de er sentrale for rapperens sjølframstilling. Her henvender Store P seg til sin omverden og sine lyttere, først til damer, så til et breiere publikum og andre rappere. Begge representerer grupper som han ønsker å gjøre inntrykk på med hvert sitt typiske hiphop-rim. Damene henvender han seg til med et forførelsesrim: «Baby, hvis du ville bli sett, gå med refleks» (linje 5), mens de andre tiltales med et fornærmelsesrim: «De kaller meg Norges beste rapper, men mamma kaller meg Petter / Eg e den originale, alle de andre følger bare etter.» Store P vil ikke konformeres, men det er nok ikke tapet av barndommens uskyld, i hvert fall ikke i tradisjonell forstand, han bekymrer seg

for. Som rapper er han kjent for sine linjer om egen potens og seksuell appetitt, altså for en sjølfiksert form for forførelsesrim, og det er nettopp denne sjølfframstillinga vi finner spor av når han sier til damene at fordi han er så spesiell og så utilgjengelig i sin egen verden, må de signalisere sin interesse tydelig: «gå med refleks». Det han deretter gjør, er å hevde sin egen overlegne kvalitet som rapper. Den typiske måten å gjøre dette på er nettopp å fornærme – eller disse – andre rappere. Store P påstår at han selv er den beste, smarteste og mest innovative, og han sender samtidig et stikk til alle andre rappere som bare følger etter, altså kopierer ham selv.

Versets siste linjer gir et sjølironisk innblikk i Store Ps virkelighet, det vil si i en virkelighet som består av ganske vanlige, voksne handlinger: «Eg sverger, eg ordner, eg elsker, eg lover.» Han ber lytteren holde fast på tanken om at han er på vei mot noe stort, og så avslutter han på gutterommet, med lommelykta under dyna i sitt eget barndomsidealisererte univers, der hele «verdensrommet i rommet» er hans.

Store P er kjent for sin flow. Dette understrekes blant annet i forbindelse med raptrioen A-Laget, som består av Vågard og Girson i tillegg til Store P. I sin omtale av A-Laget skriver fagansvarlig for hiphop i Store norske leksikon (snl.no) følgende: «Gruppen har selv beskrevet medlemmet Store P, og hans sløve og nærmest syngende rapstil, som deres musikalske fundament.»⁴⁰ Det som framheves, er altså en tilbakelent (*laid back*), syngende stil. Birgitte Stougaard Pedersen har i flere sammenhenger understreket viktigheten av slike performative elementer, det vil si elementer som er forbundet med stilistiske trekk i måten «the rapper rhythmically plays both with meaning and with the beat of the groove. Thus, micro-rhythmic features of the flow are obviously crucial – for instance, the use of specific accents or stress in language appears to be an often-used gesture in hip hop».⁴¹

Mikrorytmiske trekk ved rapperens flow har altså avgjørende betydning også for det estetiske uttrykkets meningsskaping. Slike trekk kommer for eksempel til uttrykk i spillet mellom beaten og rapperens artikulasjon.⁴² Store P vrir og vrenger på vokaler, han leker med toneleiet, og med ordlyd og uttrykk.

På «Vikje være i din verden» er rapperen høyt og lavt, med og mot en uvanlig rap-beat. Et lite perkusjonsinnskudd leder opp til hooket med en piskende og kjapp skarptromme, men det finnes ingen basstromme. Synth-temaet er luftig og boblende, ikke tungt eller skarpt. Dette ligger nærmere rullende, trillende orgel enn tunge, dominerende og kalde åttitalssynther. Effektbruk bidrar også til at beaten er mindre statisk enn det som er vanlig i rap-musikk. Bruk av ekko bidrar til å skape rapperens utenomjordiske eller drømmende uttrykk. Store Ps trassige og karakteristiske «næh!» og «owæh!», som ikke er med i transkripsjonen av teksten, fyller ut beaten og underbygger stilen. Her benytter han seg dessuten også av en strategi som bidrar til sammenbinding av vers og hook så vel som linjer i den transkriberte teksten. Den første linja i hooket «tjuvstarter», ettersom den begynner på det fjerde taktslaget i den fjerde takta før den løper ut den neste. På tilsvarende vis starter hookets sjette linje tidlig. I det første verset kan vi se hvordan Store P skaper rom for slike tilpasninger. Den tredje linja avslutter litt tidlig. Dermed blir det også plass etter halvrimet bli/sky som binder sammen linje 3 og 4, og dette rommet fylles av starten på neste vers: «baby, hvis du ...». Hooket og den andre strofa veves sammen på samme måte. Her starter det «ah-ah-ah-sosiale» på slutten av hookets siste takt. Dette dreier seg om ei form for sammenbinding som trosser en streng metrikk og ei streng linjedeling. Først og fremst skaper Store P på denne måten glidende overganger som gir enkelte linjer mer plass.

Det høres ut som om Store P har god tid når han rapper. Han tar seg tid til å si alt han vil, med så elongerte vokaler han ønsker,

og han bryr seg ikke om å avslutte ei linje på det fjerde slaget i takta. Enderim finnes, men de er sjelden aksentuerte. Beaten er en arena for å uttrykke en leken musikalitet med stadige endringer i tempo. Et melodisk synthtema dukker opp i en ellers ganske dronende beat, og Store P anvender ulike strategier for å skape dynamikk i uttrykket. Første gangen temaet dukker opp, øker han tempoet i leveringa ei aning etter de første fire versene hvor flowen er seig.

Når synthtemaet dukker opp igjen i neste vers, er strategien snudd på hodet. Mens mesteparten av låta preges av en flow hvor Store P kommer trekkende et lite øyeblikk på etterskudd av beatens taktslag, starter han den andre strofa mer intensivt – nå er han plutselig i forkant av beaten i en stakkato flow hvor stemmeleiet varieres. Disse endringene, som er låtas mest markante rytmiske gest, hever og senker intensiteten. I det andre verset går Store P opp i pitch og understreker internrimet TV/leve (vers 2, linje 2) og gjentakelsen kordan/kordan (linje 3), men når melodilinja kommer tilbake, senker han igjen tempoet og intensiteten til det mer ettertenksomt «sløve».⁴³ Deretter brytes den langsomme, luftige flowen opp av noen korte, kjappe rapp av noen linjer, eller til og med halve linjer.

Avslutning

Den tverrestetiske tilnærminga til raplyrikk som er presentert i dette kapitlet, gir innsikt i karakteristiske raplyriske elementer og legger vekt på at sjøl om tekst, flow og beat forklares hver for seg, så henger de tett sammen i det performative rap-uttrykket. Grunnlaget for tilnærminga er bevisstheten om raplyrikkens sammensatte karakter, som i sin tur krever en faglig fundert fortolkningsposisjon, et bredt register av analysebegreper, vilje

til å undersøke hvordan rapperens uttrykk posisjoneres i en rap- eller hiphopkulturell kontekst, og evne til å forstå hvordan den tverrretetisk orienterte rapanalytikeren posisjonerer seg sjøl innenfor ulike forskningstradisjoner. Slike innsikter er relevante for arbeid med sanglyrikk generelt, men også i møte med andre skriftlig-muntlige kunstuttrykk. At de raplyriske eksemplene jeg har gjennomgått, illustrerer noen av, men ikke alle, kapitlets raplyriske elementer og kategorier, er i seg sjøl et viktig poeng som skal framheves helt til slutt: Det er analyseobjektet, altså det singulære uttrykket, og analysens målsetning som til enhver tid må styre analytikerens valg av relevante verktøy.

Noter

- 1 Schweppenhäuser, Jakob. «Lyre, lyrik, lyrics – sangteksten og dens svære kår i litteraturvidenskapen.» I «*Vakkervisa bu skulle songi*»: om Alf Prøysens lyrikk, Ole Karlsen (red.). (Vallset: Oplandske bokforlag, 2015b), s. 287–311.
- 2 Schweppenhäuser, «Lyre, lyrik, lyrics», s. 298.
- 3 Diesen, Even Igland. «*Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig!*»: en studie i norsk raplyrikk. Ph.D.-avhandling. Høgskolen i Innlandet, 2008.
- 4 Se f.eks. Diesen, Even I., Markussen, Bjarne og Oddekaly, Kjell Andreas (red.). *Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk*. (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2022.)
- 5 Bradley, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. Second Edition. (New York: Basic Civitas, 2017. Først utgitt i 2009.)
- 6 Begrepet *signifying*, og den litterære praksisen det betegner, er teoretisert i boka *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism* av Henry Louis Gates Jr. Da den kom i 1988, var den et banebrytende verk om svart litteratur. Siden er den utgitt flere ganger (med «African-American» i undertittelen), sist i ei jubileumsutgave fra 2014. Det er dette veletablerte standardverket både Bradley (2009 og 2017) og

- andre hiphopforskere baserer seg på når de skriver om *signifying* i rap.
- 7 Se Williams, Justin A. (red.). *The Cambridge Companion to Hip-hop*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), s. 206–207.
 - 8 Pate, Alexs. *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2010.)
 - 9 Pate, *In the Heart of the Beat*, s. 46.
 - 10 Pate, *In the Heart of the Beat*, s. 48.
 - 11 Caplan, David. *Rhyme's Challenge: Hip Hop, Poetry, and Contemporary Rhyming Culture*. (New York: Oxford University Press, 2014.)
 - 12 Caplan, *Rhyme's Challenge*, s. 23.
 - 13 Caplan, *Rhyme's Challenge*, s. 32.
 - 14 Caplan, *Rhyme's Challenge*, s. 23.
 - 15 Caplan, *Rhyme's Challenge*, s. 134.
 - 16 Se også Diesen mfl. (red.), *Raplyrikk*.
 - 17 Krims, Adam. *Rap Music and the Poetics of Identity*. (Cambridge: Cambridge University Press), 2000, s. 43.
 - 18 Ohriner, Mitchell. *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*. (Oxford: Oxford University Press, 2019), s. 15 9.
 - 19 Alim, H.S. *Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture*. (New York & London: Routledge, 2006.)
 - 20 Hognestad, Jan Kristian. «Rap a cappella: Prosodiske strukturer i en norsk rap-stemme.» I *Flytsoner*, Diesen, E.I mfl. (red.) s. 177–203.
 - 21 Schweppenhäuser, Jakob. *Mere lyd! Ny dansk lydlig lyrik*. Ph.D.-avhandling. (Aarhus: Aarhus Universitet, 2015a), s. 137–138.
 - 22 Se f.eks. Rose, T. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. (Middletown, Con.: Wesleyan University Press. 1994), s. 34
 - 23 Se f.eks. Pate, *In the Heart of the Beat*, s. 115.
 - 24 Schweppenhäuser, *Mere lyd!* s.141.
 - 25 Schweppenhäuser, *Mere lyd!* s. 142.
 - 26 Oddekalv, Kjell Andreas. *What makes the shit dope? The techniques and analysis of rap flows*. Ph.D.-avhandling, UiO, 2022.
 - 27 Oddekalv, *What makes the shit dope*, s. 9–12.
 - 28 Oddekalv, *What makes the shit dope*, s. 11.
 - 29 Oddekalv, *What makes the shit dope*, s. 12.
 - 30 Caplan, *Rhyme's Challenge*, s. 15.

- 31 Bradley, *Book of Rhymes*, xviii-xxiii.
 32 Bradley, *Book of Rhymes*, xviii.
 33 Bradley, *Book of Rhymes*, s. xx
 34 Bradley, *Book of Rhymes*, s. xx.
 35 Bradley, *Book of Rhymes*, s. xi.
 36 Schweppenhäuser, *Mere lyd!*
 37 F.eks. Williams, *The Cambridge Companion*.
 38 Låta finnes også i en radioversjon som innledes med en intro, men hvor hooket ikke er med.
 39 Blaxploitation er en variant av exploitation-film «so named because you made a film about something wild with a great deal of action, a little sex, and possibly some sort of strange gimmick». Thompson og Bordwell, *Film History*, s. 530.
 40 Aahlin, Audun Kjus. «A-Laget» i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 11. august 2022 fra <https://snl.no/A-Laget>.
 41 Stougaard Pedersen, Birgitte. «Anticipation and delay as micro-rhythm and gesture in hip hop aesthetics». *JMM: The Journal of Music and Meaning* 8, no. 2 (winter 2009), <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=8.3>, sec.3.3.
 42 Jf. Adams, Kyle. «The musical analysis of hip-hop». I *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, redigert av J. A. Williams, s. 118–134. (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2015.)
 43 Jf. Aahlin, *A-Laget*.

Litteratur

- Adams, Kyle. «The musical analysis of hip-hop». I *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, redigert av J.A. Williams, s. 118–134. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2015.
 Alim, H.S. *Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture*. New York & London: Routledge, 2006.
 Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. Second Edition. New York: Basic Civitas, 2017.
 Caplan, David. *Rhyme's Challenge: Hip Hop, Poetry, and Contemporary Rhyming Culture*. New York: Oxford University Press, 2014.
 Diesen, Even Igländ. «Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på

- ordentlig!*»: en studie i norsk raplyrikk. Ph.D.-avhandling. Høgskolen i Innlandet, 2018.
- Diesen, Even Igland, Markussen, Bjarne og Oddekalv, Kjell Andreas. *Flytsoner*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2022.
- Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Hognestad, Jan Kristian. «Rap a cappella: Prosodiske strukturer i en norsk rap-stemme». I *Flytsoner*, redigert av Even Igland Diesen, Bjarne Markussen og Kjell Andreas Oddekalv, s. xx–xx. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2022.
- Krims, Adam. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Oddekalv, Kjell Andreas. *What makes the shit dope? The techniques and analysis of rap flows*. Ph.D.-avhandling, UiO, 2022.
- Ohrner, Mitchell. *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Pate, Alexis. *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2010.
- Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Con.: Wesleyan University Press, 1994.
- Schweppenhäuser, Jakob. *Mere lyd! Ny dansk lydlig lyrik*. Ph.D.-avhandling. Aarhus: Aarhus Universitet, 2015a.
- Schweppenhäuser, Jakob «Lyre, lyrik, lyrics – sangteksten og dens svære kår i litteraturvidenskapen.» I «*Vakkervisa hu skulle søngi*»: om Alf Prøysens lyrikk, redigert av Ole Karlsen, s. 287–311. Vallset: Oplandske bokforlag, 2015b.
- Stougaard Pedersen, Birgitte. «Anticipation and delay as micro-rhythm and gesture in hip hop aesthetics.» *JMM: The Journal of Music and Meaning* 8, no. 2 (winter 2009), <http://www.musicand-meaning.net/issues/showArticle.php?artID=8.3>, sec.3.3.
- Thompson, Kristin og Bordwell, David. (2002) *Film History: an Introduction*. Second edition. (New York: McGraw Hill, 2002.)
- Williams, Justin A. (red.). *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2015.)
- Aahlin, Audun Kjus. «A-Laget» i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 11. august 2022 fra <https://snl.no/A-Laget>.

Om bidragsyterne

Stéphane Aubinet disputerte på avhandlingen *The Craft of Yoi-king: Philosophical Variations on Sámi Chants* ved Universitetet i Oslo i 2020. Han har skrevet en rekke artikler om joik og er nå postdoktor ved Universitetet i Oslo på et prosjekt om vuggesanger og samisk barnejoik.

Håvard Haugland Bamle er ph.d.-stipendiat i litteraturvitenskap ved Universitetet i Agder. Prosjektet hans har arbeidstittelen «Klimasanglyrikk» og tar for seg protestsanger og populærmusikk i ulike sjangre som tematiserer klima- og miljøproblemene.

Siv Gøril Brandtzæg er førsteamanuensis i litteraturvitenskap ved NTNU i Trondheim og leder prosjektet *Skillingsvisene i Norge 1550–1950: Den forsømte kulturarven*. Hun er redaktør for to antologier om skillingsviser (2021 og 2021, med Bjarne Markussen og Karin Strand) og har publisert artikler om norske, skandinaviske og europeiske skillingsviser, og om engelske romaner, populærlitteratur og litteraturkritikk på 1700-tallet. Hun har vært medredaktør for en internasjonal antologi om

tidligmoderne nyhetsformidling, og hun jobber for tiden med en bok om naturkatastrofer i skillingsviser.

Even Igland Diesen er førsteamanuensis i norsk ved Institutt for lærerutdanning, NTNU, med nordisk litteratur, og særlig sanglyrikk, som forskningsfelt. Han har skrevet doktoravhandling om norsk raplyrikk, redigert nordiske antologier og publisert artikler og bokkapitler om sanglyriske tekster og arbeid med sanglyrikk. Han er en av lederne for utviklings- og forskningsprosjektet Lydrik(k), som vant DIKU-prisen for studiekvalitet i 2020.

Bente Velle Hellang er førstelektor i nordisk litteratur ved Universitetet i Agder, Kristiansand. Hun underviser i og forsker på eldre litteratur og har holdt konferanseinnlegg og skrevet artikler om den nordiske middelalderballaden. Hun arbeider for tiden med et prosjekt om forkledning og cross-dressing i middelalderballadene.

Ole Karlsen er professor i nordisk litteraturvitenskap ved Høgskolen i Innlandet. Han har skrevet bøkene *Fansmakt og bergsvaldom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese* (2000), *Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003), *Streifyls. Om norsk og nordisk lyrikk* (2006), *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon* (2017) og *Flisa-seminaret – en skole og litteraturhistorie* (2022). Han har dessuten skrevet en rekke artikler, særlig om moderne norsk lyrikk, og redigert ca. 30 vitenskapelige antologier, den siste er *Stjerner over granskogbunnen. Om Ingeborg Refling Hagens forfatterskap* (2022, sammen med Eva Marie Syversen).

Liv Kreken er forskningsbibliotekar i musikkseksjonen ved Nasjonalbiblioteket. Hun jobber spesielt innen fagfeltet vise- og

sangtradisjon og har blant annet vært styreleder for Norsk vise-arkiv og prosjektkoordinator for tolvbindsverket Norske middelalderballader. Hun er selv artist og har gitt ut flere album med egne viser.

Bjarne Markussen er professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Agder, leder av Forskningsgruppe for sanglyrikk (sammen med Michael Prince) og medredaktør av tidsskriftet *Edda*. Han har publisert bøker og artikler om ulike litterære emner, deriblant roman-estetikk, elegisk lyrikk, og lov og litteratur. Innen sanglyrikk-feltet har han skrevet om blant andre Cornelis Vreeswijk, Ole Paus, The Who, Eric Clapton, Bob Dylan og Kae Tempest. Han er medredaktør av flere antologier om sanglyrikk.

Michael J. Prince er professor i amerikansk litteratur og kultur ved Universitetet i Agder og leder for Forskningsgruppe for sanglyrikk (sammen med Bjarne Markussen). Han har skrevet om Beat-poetene, grafiske romaner, film og sanglyrikk. Han har redigert en antologi om kvinner i beat-miljøet sammen med Frida Forsgren, vært gjesteredaktør for *The European Journal of American Studies* og gitt ut *Adapting the Beat Poets: Burroughs, Ginsberg and Kerouac on Screen* (2016).

Gisle Selnes er professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen og professor II i spansk og latinamerikastudier ved Universitetet i Sørøst-Norge. Han er leder for forskergruppe for radikal filosofi og litteratur. I tillegg til en rekke artikler om litteratur, sanglyrikk, politikk og filosofi har han utgitt blant annet *Det fjerde kontinentet. Essays om Amerika og andre fremmede fenomener* (2009), *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan* (2016) og (sammen med Frode Helmich Pedersen) *Forfølgelsen av Julian Assange – eller hvordan kneble en brysom*

budbringer (2022). Han har også gjendiktet den peruanske dikteren César Vallejo til norsk.

Erik Skyum-Nielsen er lektor i dansk litteratur ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab ved Københavns Universitet og litteraturkritiker ved dagbladet Information. Han har senest udgivet *Islands litterære mirakel* (2019) og *20 før 20. Begivenheder i dansk litteratur 2000–2019* (sammen med Tue Andersen Nexø og Kizaja Ulrikke Routhe-Mogensen, 2020) samt *En særlig del af naturen. Læsninger af 20 danske digte* (2021). Gennem snart 30 år har han arbejdet med salmen som genre og i den forbindelse bidraget med bidrag til flere antologier samt som medforfatter til *Salmesang. Lærebog i hymnologi* (redigeret af Peter Balslev-Clausen og Hans Raun Iversen, 2015).

Erling Aadland er professor emeritus og har skrevet og publisert mange artikler og bøker om lyrikk, litteraturteori og sanglyrikk. Siste bokutgivelser: *Litteraturens verden* (2019) og *Dylan og diktet* (2022).

Arnfinn Åslund er førsteamanuensis i norsk litteratur ved Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Sørøst-Norge. Nylige titler: «Språk og kritikk i vitenskapsteorien» (2020), «Store ting. Om Erlend Kaasas *Thunder Road*» (2020), «En bluespreken. Om Son House og 'Preachin' The Blues'» (2021), «Vinjes *Ferdaminni* i opplysningsdialektisk perspektiv» (2021) og *Essayet – ein veg til kreativ fagskriving* (2021), den siste sammen med Norunn Askeland og Bente Aamotsbakken.