

Simen Fostås

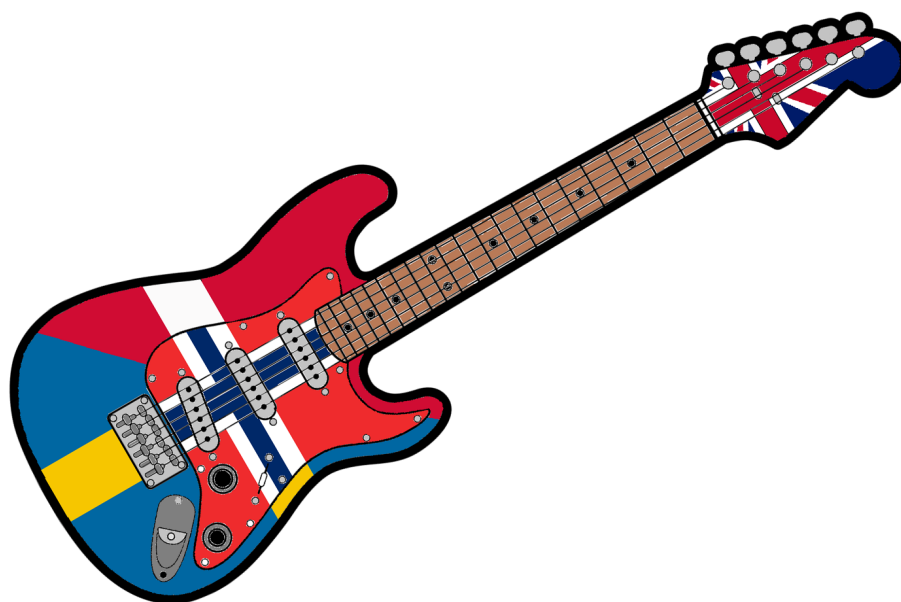
## En tekst alene gjør ingen poplåt

En studie av skandinaviske  
popmusikkadaptasjoner

Masteroppgave i nordisk litteratur

Veileder: John Brumo

Mai 2023





Simen Fostås

# **En tekst alene gjør ingen poplåt**

En studie av skandinaviske popmusikkadaptasjoner

Masteroppgave i nordisk litteratur

Veileder: John Brumo

Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for språk og litteratur



**NTNU**

Kunnskap for en bedre verden



# Tusen takk!

Først og fremst til John. Du har sett hva jeg trengte, når jeg trengte det, og har sendt meg ut i riktig retning med bruksanvisning på vinger. Du har gjort alt du kan, eventuelle feil og mangler i denne oppgaven er helt og holdent mine.

Derneft til studiekameratene mine. Det er godt å være flere i samme situasjon.

Videre til Studentersamfundet, Trondhjems Studentersangforening og UKEkoret Pirum. Jeg hadde aldri orket å studere så lenge uten dere.

Dessuten en stor takk til hele studentkor-Norge, som har gitt meg mange gode opplevelser og minner, og spesielt til Pikekoret IVAR fra NMBU. Det var dere som ga meg ideen til oppgaven, da dere sang «IVAR baker»<sup>1</sup> på båten i Kraków i 2019.

Jeg vil også rette en stor takk til familien min, som har støttet meg moralsk, økonomisk, musikalsk og genetisk gjennom hele livet. Jeg hadde nok ikke blitt sånn her om det ikke var for dere. Og Spinn, du regnes som familie her.

*Simen Fostås*

*Trondheim, mai 2023*

---

<sup>1</sup> Som er en adaptasjon det finnes paralleller til, selv om dere ikke har lagt ut sangen med akkurat den teksten. <https://www.youtube.com/watch?v=c74xAEGeVUE> og <https://www.youtube.com/watch?v=cFeTGriOIDY>

## Sammendrag

Denne avhandlingen tar for seg to låter som opphav og tre adaptasjoner av hver av disse innenfor populærmusikken i Skandinavia mellom omtrent 1955 og 1999. Det presenteres relevant kontekst og teori, samt analyser av de opprinnelige låtene og av hver av adaptasjonene. Det presenteres to låter på hvert av språkene engelsk, norsk, svensk og dansk, og i tillegg til litteraturvitenskapen, opptrer også innslag av musikkvitenskap, fordi tekstene er del av et større produkt. Det diskuteres blant annet originalitet og autentisitet.

Resultatene av disse undersøkelsene viser at man i mange, men ikke alle, tilfeller kan finne sammenfall i oppbygning og form, selv om det semantiske er ulikt. Vi ser også at populærmusikk i mange tilfeller har et nesten konsekvent gjennomgående tema (kjærlighet), men at de relasjonene som finnes i tekstene er varierte.

Låtene som analyseres i denne avhandlingen er:

- *Love Grows (Where Mye Rosemary Goes)* – Edison Lighthouse (GB)
- *Solskinn inni Blådressen min* – Vazelina Bilopphøggers (no.)
- *Sån är min värld* – Jigs (se.)
- *Han er herlig* – Ulla Pia (dk.)
- *The Wanderer* – Dion (USA)
- *Kung I Stan* – Arvingarna (se.)
- *På Vål'enga* – Vazelina Bilopphøggers (no.)
- *Volleborg* – Bamses Venner (dk.)

33981 ord

# Abstract

This thesis deals with two songs as origins and three adaptations of each of these within popular music in Scandinavia between approximately 1955 and 1999. Relevant context and theory are presented, as well as readings of the two original songs and each of the adaptations. Two songs are presented in each of the languages English, Norwegian, Swedish and Danish, and in addition to literature, elements of musicology also appear, because the lyrics are part of a larger product. Among other things, originality and authenticity are discussed.

The results of this research show that in many, but not all cases coincidences in structure and form can be found, even if the semantics are different. We also see that popular music in many cases has an almost consistently consistent theme (love), but that the relationships found in the lyrics are varied.

The songs analyzed in this thesis are:

- *Love Grows (Where Mye Rosemary Goes)* – Edison Lighthouse (GB)
- *Solskinn inni Blådressen min* – Vazelina Bilopphøggers (no.)
- *Sån är min värld* – Jigs (se.)
- *Han er herlig* – Ulla Pia (dk.)
- *The Wanderer* – Dion (USA)
- *Kung I Stan* – Arvingarna (se.)
- *På Vål'enga* – Vazelina Bilopphøggers (no.)
- *Volleborg* – Bamses Venner (dk.)

33981 words

# Innholdsfortegnelse

Del 1: Innledning.....	1
1.1: Originalitetsbegrepet.....	1
1.2: Problemstillingen.....	3
1.3: Hva er populærmusikk?.....	5
1.3.1 Fra musikkvitenskapen.....	7
1.4: Gjeldende kriterier for låtvalg i denne avhandlingen.....	8
1.4.1: Popularitet.....	8
1.4.2: Kompleksitet.....	8
1.4.3: Opphav.....	8
1.4.4: Følelser.....	8
1.5: Andre kriterier for låtvalg.....	9
1.5.1: Innholdets betydning.....	9
1.5.2: Lyrikken som størrelse.....	10
1.5.3: Oversettelser.....	10
1.5.4: Undersettelser.....	11
1.5.5: Nydiktninger.....	11
1.6: Tidligere forskning.....	11
1.6.1: Hovedkilder.....	12
1.6.2: Andre kilder.....	13
1.7: Studiens relevans.....	14
1.8: Avhandlingens videre struktur.....	18
Del 2: Konsumentens platemarked og historisk kontekst.....	22
2.1: Plateindustriens oppkomst og fremvekst.....	22
2.2: Det økonomiske grunnlaget for platemarkedet.....	26
2.3: Hva er autentisk?.....	26
2.3.1: Språkbarrierer.....	28
2.3.2: Autentisitet i praksis.....	28
2.4: Sangteksters status som lyrikk.....	31
2.4.1: Hvorfor er sangtekster sanger?.....	32
2.5: Analytiske prinsipper og verktøy.....	33



Del 3: Introduksjon til analysene og typesang 1 .....	37
3.0.1: Om sjangere.....	37
3.1.1: Musikalsk analyse .....	39
3.1.2: Teksten .....	42
3.1.3: Innholdsanalyse.....	42
3.1.4: Formanalyse .....	45
3.2: <i>Solskinn inni Blådressen min</i> – Vazelina Bilopphøggers.....	48
3.2.1: Innholdsanalyse.....	48
3.2.2: Musikalsk analyse .....	51
3.3: <i>Sån är min värld</i> – Jigs.....	55
3.3.1: Innholdsanalyse.....	55
3.3.2: Musikalsk analyse .....	58
3.4: <i>Han er herlig</i> – Ulla Pia .....	61
3.4.1: Innholdsanalyse.....	61
3.4.2: Musikalsk analyse .....	64
3.5: Sammenligning av de tre låtene .....	65
Del 4: Om typesang 2, og det omkringliggende.....	67
4.1: Typesang 2: <i>The Wanderer</i> – Dion .....	68
4.1.1: Musikalsk analyse .....	68
4.1.2: Lydbilde og form.....	68
4.1.2: Teksten .....	72
4.1.3: Innholdsanalyse.....	72
4.1.4: Formanalyse .....	77
4.2: <i>Kung I Stan</i> – Arvingarna.....	80
4.2.1: Innholdsanalyse.....	81
4.2.2: Musikalsk analyse og formanalyse.....	85
4.3: <i>På Vål'enga</i> – Vazelina Bilopphøggers .....	88
4.3.1: Innholdsanalyse.....	88
4.3.2: Musikalsk analyse og formanalyse.....	93
4.4: <i>Volleborg</i> – Bamses Venner.....	96
4.4.1: Innholdsanalyse.....	96

4.4.2: Musikalsk analyse og formanalyse.....	101
4.5: Sammenligning av låtene .....	103
Del 5: Rock, roll og språklig mangfold (reprise) og epilog.....	105
5.1: Rock, roll og språklig mangfold (reprise) .....	105
5.2: Epilog – MGP 1969, «Oi, oi, oi» .....	109
5.2.1: Sangenes innhold, sett under ett.....	112
5.2.2: De utelatte sjangrene .....	115
5.3: Videre forskning.....	116
Kilder:.....	118
Vedlegg: .....	122

# Del 1: Innledning

Denne mastergradsavhandlingen behandler åtte poplåter på fire språk, men bare to egentlige melodier. Låtene som er valgt er adaptasjoner av engelskspråklige låter til skandinaviske språk, samt de engelskspråklige originalene. Overordnet behandler oppgaven en adaptasjonspraksis som sto sterkt i Skandinavia over flere tiår, og som på den måten har gitt oss felles litterært tankegodt, skjønt selve tekstene er forskjellige. Melodiene er ofte de samme. Strider ikke selve grunnlaget for låtene med den vestlige verdens høyt skattede tanke om at kunstnerens største gave er å være original?

## 1.1: Originalitetsbegrepet

Og hva er originalt? Er det å gjøre noe ingen har gjort før? Er det å gjøre det samme som noen har gjort, men på en annen måte? Er noe bra, bare fordi ingen har gjort det før? Kan en låt være like fin den syttisjette gangen du hører den? Det Norske Akademis Ordbok definerer «original» som noe som «ikke bygger på eller hviler på lån fra andre» eller «ikke kopi eller etterligning». <sup>2</sup> I denne avhandlingen skal vi se litt bort fra dette, av flere grunner. For det første oppstår ingenting av ingenting. Så godt som all kultur vi har dokumentasjon på bygger på nettopp lån fra andre. Graden av lån fra andre varierer selvsagt, et eksempel her kan være Anne Lise Gjølstøls «Ta min drøm» (1972), som er skrevet over melodien til kjærlighetstemaet fra filmen *Gudfaren* (Coppola) fra samme år, men som også ble «samplet» <sup>3</sup> og brukt som harmonisk og rytmisk grunnlag for Klovner i Kamps «Nattens Sønner» (2001). Den andre grunnen til at vi må redefinere originalitetsbegrepet er at grunnlaget for oppgaven ligger i nettopp adaptasjoner av eksisterende låter. Her blir det viktig å skille på begreper som

---

<sup>2</sup> [https://naob.no/ordbok/original\\_2](https://naob.no/ordbok/original_2), besøkt 27. januar 2023.

<sup>3</sup> Sampling er å ta klipp fra eksisterende sanger, og bruke dem i egne komposisjoner.

«cover» (annerledes fremførelse av samme låt), «parodier» (bent frem tulletekst på eksisterende melodi, og baserer seg ofte på at folk har et forhold til «originalen») og adaptasjoner med annet formål. Adaptasjoner er i denne sammenhengen produkter hvor man kan anta at målet med utgivelsen er noe nær målet med den originale utgivelsen, til forskjell fra parodier, som oftere er ment å fremføres på en scene for humoristisk effekt, enn faktisk å skulle selge plater. Forrige setning tar oss med tilbake til utgangspunktet: Hva er en originallåt i denne sammenhengen? Dette finnes det selvsagt forskjellige meninger om, for eksempel «den første gangen en låt blir fremført» eller «den første innspillingen av en låt». Betydningen vi skal legge oss nærmest her er likevel «den versjonen som lå høyest på hitlisten i det aktuelle landet», fordi det er den versjonen det er mest sannsynlig at de aktuelle låtskriverne har hørt. Det finnes unntak, for eksempel dersom det er enkelt dokumenterbart at versjonen en låtskriver hørte på var et demo-opptak eller tilsvarende, formidlet via et forlag, heller enn gjennom faktisk innkjøp, men slike dukker ikke opp i denne avhandlingen.

Eksempler finnes også på at den første fremføringen eller innspillingen ikke later til å være den aktuelle for adaptasjonen. Her kan vi trekke frem «Blue Moon» («Blå lys», Vazelina Bilopphøggers, no., «Blå väg», John Holm, se.), som i utgangspunktet var del av musikken til filmen *Manhattan Melodrama* (Van Dyke & Cukor, 1934), het «The Bad in every Man» og var fremført av Shirley Ross. Teksten som henger sammen med låten «Blue Moon» er skrevet året etter, og låten ble etter hvert en rockeballadestandard. Et annet eksempel er «The Lion Sleeps Tonight» (The Tokens, USA) som etter alt å dømme har vært opphav til «Gjedda Kjem i Kveld (på Vingrom)» (Vazelina Bilopphøggers, no.), «Vimmersvej» (Bamses Venner, dk.) og «Mr. Walker» (Jonny Cutz, se.). Samme melodi finnes i en eldre versjon, men da uten tekst- og melodilinje på samme måte, i låten «Mbube (Wimoweh)» (Solomon

Linda's Original Evening Birds, USA). At denne innspillingen etter alt å dømme er opphavet til låten som i sin tur er opphav til de skandinaviske versjonene, er interessant, men irrelevant i denne sammenhengen. Her vil vi fokusere på de versjonene vi kan anta at de skandinaviske låtskriverne har basert seg på.

For det var nettopp det mange gjorde. I dag har oppfinnsomhet en høyere posisjon, og man vil gjerne skille seg ut nettopp ved å gjøre noe ingen har gjort før, men i en lang periode var musikalske og tekstlige omtrentlige kopier ikke bare mye brukt, men også godt likt, når de var på lytternes og artistenes egne språk. Praksisen rundt dette kommer vi tilbake til i del 2, men allerede nå er det verdt å merke seg at de kreative aspektene ved musikkproduksjon har stått langt svakere enn de påstått gjør i dag.

## 1.2: Problemstillingen

Avhandlingen skal altså basere seg på analyser av populærmusikk innenfor gitte kriterier, og hel spesifikt

undersøke populærmusikalske adaptasjoner i Skandinavia i etterkrigstiden, disses forskjeller og likheter, først og fremst litterært, men også med hensyn til helhetsproduktet.

Implikasjonene av denne problemstillingen spenner bredt, og gir en del mulige feller. For det første skal man være forsiktige med å anta noe som helst, og spesielt innenfor academia. For det andre burde man i en slik sammenheng også ha noe kunnskap om og erfaring med musikk, fordi (som vi skal komme tilbake til) låtene ikke er trykte tekster, men heller helhetsprodukter av både tekst, musikk og fremføring. Med dette følger at de musikalske vendingene *kan* ha innvirkning på lyrikerens utforming av tekst, men det er sjelden dokumentert, og blir i beste fall noe vi kan påstå at kan ha skjedd. I tillegg fordrer selvsagt problemstillingen at dette er en tverrfaglig

avhandling, som trekker veksler på både litteraturvitenskapen og musikkvitenskapen. Dette valget skal videre underbygges senere, men hovedsaken går ut på at teksten, hvor god den enn er, må presenteres i den konteksten den er ment for, heller enn å «bare» leses, for å kunne analyseres på en relevant måte.

Et annet aspekt som er vektlagt i utvelgelsen, som ikke kommer tydelig frem i problemstillingen, er at låtene skal være gitt ut med noe vi kan se som «antagelse om økonomisk gevinst for øye». Dette er i stor grad gjort for å begrense utvalget, i utgangspunktet med tanke på grupper som Ørkenens Sønner, som har laget sine egne versjoner av et utall låter i forskjellige sjangre. Mange av disse ville passet inn under de andre kriteriene, men er i hovedsak skrevet for fremførelse på scene som del av en forestilling, og utgivelsen av låtene er å regne som sekundært produkt. Låtene deres som faktisk er laget for direkte utgivelse er parodiske julesanger, og blir derved ekskludert av et annet kriterium. De er dessuten forholdsvis nye, og dette aspektet gir oss en utfordring til.

Når er etterkrigstiden? Krigen det er snakk om er andre verdenskrig, så en simpel definisjon vil gi 8. mai 1945 til nå. De tidsmessige rammene er i praksis litt strammere enn dette, fordi rocken ikke oppsto som konsept før på 1950-tallet en gang, og denne formen for adaptasjon ble mindre populær med fremveksten av de mange sjangrene som har oppstått mellom da og nå. Et viktig moment, som vi kommer tilbake til i del 2, er den første kommersielle flersporsbåndopptakeren, som Ampex lanserte i 1955 (Smith-Sivertsen, 2007, s. 33). Denne teknologiske nyvinningen har gjort mye for kostnadsreduksjon i produksjon og distribusjon av musikk, hvilket i sin tur har gjort deling av musikalske ideer billigere, og følgelig bredere. I praksis skal det nevnes at den nyeste sangen jeg har funnet som passet inn i mesteparten av kriteriene

for utvalget ble utgitt i 1999. Følgelig spenner tidsrommet seg fra 1955 til 1999, med unntak.

Et lite poeng med et av kriteriene (*eget språk*), som på grunn av låtvalget til avhandlingen er irrelevant, er at man tidvis lånte sangere fra andre land. Et eksempel på dette er Benny Borg, som har gitt ut et helt album med Elvis-sanger på norsk, selv om han egentlig er svensk. Dette er ikke noe praktisk problem i denne avhandlingen, men distinksjonen er viktig å ha med for videre forskning. Det siste problemet er langt større, og fortjener derfor et eget underkapittel.

### 1.3: Hva er populærmusikk?

Det virker åpenbart at populærmusikk er musikk som er populær. Nettopp derfor er det vanskelig å finne en definisjon som er både konkret og dekkende. Det betyr selvsagt ikke at ingen har forsøkt. I *Cappelens Musikkleksikon*, (bind 5, 1980, s. 382) kan vi lese at

«Popmusikk (av engelsk *pop music*, forkortelse for *popular music*; norsk også *rockmusikk* eller *rock*; engelsk *rock*, *rock and roll* (*rock'n'roll*) eller *rock music*; tysk *Pop-Musik* eller *Beat*; fransk *pop*, *rock*) er en helt generell betegnelse som hverken avgrenser en musikkgenre eller en musikkfunksjon (jfr. Populærmusikk), men som står for et helt genrekompleks med flere funksjoner.»

Dette er ikke ment som oppklarende, men heller et bilde på hvor bredt begrepet spenner. Leksikonartikkelen er om lag tolv sider lang. Det er her verdt å merke seg at så sent som i 1980 sidestilte leksikonet rock og pop som synonyme, mens vi i dag heller ser dem som sterkt beslektede sjangre. I en senere utgivelse gjengir Richard Middleton Frans Birrers forsøk på fire mulige definisjoner, og det er i størst grad dem jeg skal diskutere:

- «1: *Normative definitions*. Popular music is an inferior type.  
2: *Negative definitions*. Popluar music is music that is not something else (usually 'folk' or 'art' music).  
3: *Sociological dafinitions*. Popular music is associated with (produced for or by) a particular social group.  
4: *Technologico-economic definitions*. Popular music is disseminated by mass media and/or in a mass market.» (Birrer i Middleton, 1990, s. 4)

Alle disse har mangler, og jeg skal her påpeke de mest aktuelle i denne avhandlingens kontekst.

Den normative definisjonen lider under fraværet av definisjonsmessig «status» i dagens samfunn. Jeg prøver ikke å påstå at ingenting har lavere status enn andre ting. Middleton (1990) presenterer et eksempel hvor f.eks. en Tsjajkovskij-symfoni blir spredt og spilt nok til at den i praksis blir populærmusikk (s. 4), tross sin ellers høye status. Dette feller også den negative definisjonen, siden Tsjajkovskij ellers regnes som kunstmusikk (i dagligtalen oftest kalt «klassisk musikk»<sup>4</sup>). I tidligere tider har man dratt en linje mellom «funksjonsløs» musikk (f.eks. kunstmusikk) og den laverestående funksjonsmusikken (f.eks. dansemusikk) (Moore, 1993, s. 20) Etter Middletons utsagn har det jo også skjedd en hel del i musikkindustrien, nyligst med tanke på strømmetjenester, der konsumentene kan høre enkeltkutt av albumer (og følgelig for eksempel symfonier), uten å måtte kjøpe hele albumet. For musikkelskere er det en stor frihet, men for utgiverne ikke like godt.

Den sosiologiske definisjonen er egentlig ganske god, forutsatt at den spesifikke sosiale gruppen er «verdens befolkning». Med fremveksten av Internett (og igjen strømmetjenester) finnes det knapt grenser for hvor

---

<sup>4</sup> Selv om dette heller ikke er helt presist, «klassisk musikk» i dagligtale refererer som regel til kunstmusikk for symfoniorkester eller lignende, men man kan også skape kunstmusikk for andre instrumentgrupper og kontekster, og mange vil nok mene f.eks. Pink Floyds *Wish You Were Here* (1975) er kunstmusikk.



musikken kan nå, og mange våger å utforske sjangre i større grad enn tidligere (Kittang, 2009, 92-93).

Den teknologisk-økonomiske definisjonen er kanskje den nærmeste til vårt utgangspunkt for avhandlingen, men den ekskluderer popmusikere som ikke har et stort gjennombrudd. Ved denne definisjonen vil for eksempel bygdeband som etter lyden å dømme spiller popmusikk ikke kunne regnes som det, på grunn av smalt nedslagsfelt, uten at de nødvendigvis er dårligere av den grunn (Leitch, 2017, s. 337). Man kan altså argumentere for at popmusikk verken er «rein manipulasjon frå plateindustrien si side, eller rein folkemusikk, som rockeentusiastane hevdar» (Fløgstad, 2000, s. 118).

### 1.3.1 Fra musikkvitenskapen

Også fra et mer musikkvitenskapelig perspektiv er det vrient å finne en god definisjon. Man kan selvsagt forsøke å kategorisere etter instrumentering, oppbygning, sporenlengde eller lignende. Man kan forsøke å kategorisere artister etter popularitet eller gjennomsnittlig musikalsk uttrykk, eller man kan bruke plateselskaper som definisjon. Problemet er at alle disse definisjonene har så mange unntak at det blir så godt som fåfengt. Det kan i tillegg nevnes at Spotify (en av verdens mest brukte strømmetjenester for musikk) har begynt med algoritmebasert, automatisk sjangerbestemmelse av låter, hvilket gir en horde av nye, svært spesifikke sjangere, men dette gjør ikke saken noe enklere for oss som forsøker å gi en konkret definisjon av en av «grunnsjangrene» eller «paraplysjangrene», altså sjangre som kan være sluttledet i nye sjangre (f.eks. «indiepop»).<sup>5,6</sup>

---

<sup>5</sup> <https://www.businessofapps.com/data/music-streaming-market/> besøkt 7. februar 2023

<sup>6</sup> <https://www.bandwagon.asia/articles/9-eclectic-spotify-genres-you-may-not-have-heard-of-before-wrapped-every-noise-at-once-lowercase-stomp-and-holler-pixie-skwee-catstep-ninja-Solipsynthm-wonky-escape-room-2021> besøkt 27. januar 2023

## 1.4: Gjeldende kriterier for låtvalg i denne avhandlingen

Av praktiske hensyn, avstår vi her fra å forsøke å gi en konkret definisjon. Vi tar heller for oss et par definerende punkter, som i mindre grad er avgrensede, men som likevel gir en slags pekepinn om retning.

### 1.4.1: Popularitet

En popsang i denne sammenhengen må på ett eller annet tidspunkt ha vært litt populær, eller antatt å kunne bli det. Mange sanger som ble oversatt fra engelsk kunne blitt flauser salgsmessig, men om det engelskspråklige opphavet var populært i f.eks. England, er ikke den svenske versjonen i mindre grad popmusikk av den grunn.

### 1.4.2: Kompleksitet

Et annet punkt er musikalsk kompleksitet. De fleste popsanger går i fire fjerdedels takt og bruker maksimalt fem akkorder, ikke medregnet eventuelle modulasjoner. Det er ikke derved sagt at en låt i syv fjerdedeler ikke kan regnes som popmusikk, men den tilhører i så fall unntakene. Kompleksitet i instrumentering og arrangement kommer vi tilbake til i del 2, men siden pop og rock er mangefasettert, kan man ikke skille sjangre på det, uten å slå fra seg enten tidlig Beatles eller Phil Sectors lydvegg.

### 1.4.3: Opphav

Tredje punkt beror på opphav, og nettopp hvilke musikalske tradisjoner en låt bygger på. Mange regner The Beatles som det første popbandet, men de hadde tradisjoner fra skiffle, og spilte i utgangspunktet for det meste låter fra amerikansk rock'n'roll, som igjen bygger på bluesen. Problemet her er at det er det mange andre sjangre som gjør også, og derfor er dette det nest svakeste av våre definerende punkter.

### 1.4.4: Følelser

Det svakeste punktet rent akademisk er kanskje det sterkeste på et menneskelig plan. Det er så enkelt som hvorvidt noe høres ut og føles som

popmusikk. Det er akademisk svakt fordi det avhenger av menneskene som lytter, men til gjengjeld må vi innenfor humaniora ta hensyn til menneskelige følelser. Som Hume sier, er alle følelser riktige, fordi de ikke refererer til noe utenfor seg selv (Kittang, 2009, s. 79). Det er i stor grad den menneskelige oppfatningen som ligger til grunn for utvalget av låter. Noen av dem synes kanskje å grense mot andre sjangre, men det vil alltid være sterke (og motstridende) meninger om sjangertilhørighet i populærmusikk. Nettopp derfor vil det være vanskelig å komme til en absolutt, akademisk enighet om akkurat dette.

### 1.5: Andre kriterier for låtvalg

Låtene som er analyseobjekter i denne avhandlingen stemmer over ens med de ovenstående kriteriene, men det gjør mange andre låter også. Følgelig gis her ytterlige kriterier for låtutvalg. Det ble tidligere nevnt at låtene er adaptasjoner. Det vil si at de på ett eller annet vis bygger på noe annet. Adaptasjoner kan være mye forskjellig, f.eks. «Brudeferden i Hardanger», som startet som et maleri som ga inspirasjon til et dikt som for eksempel ble tonesatt og arrangert for mannskor. Den kanskje vanligste formen for adaptasjon er bok til film, men det finnes selvsagt få grenser for hva som er mulig.

Adaptasjonsformen som er gjeldende i denne avhandlingen er ikke like omfattende som noen av eksemplene her, men baserer seg på det tekstlige innholdet i de forskjellige versjonene.

#### 1.5.1: Innholdets betydning

Innholdet skal som kriterium være merkbart forskjellig i de fire låtene til hver melodi. Dette har vist seg å være en av de største utfordringene når det kommer til valg av objekter til analysene, og det er to hovedgrunner til dette. For det første har popmusikk kjærlighet i en eller annen form som gjennomgående tema, for det andre har det vist seg at enten den svenske eller

den danske adaptasjonen (eller begge) i de aller fleste tilfeller er rene oversettelser.

#### 1.5.2: Lyrikken som størrelse

Men hvorfor er det så viktig å ta for seg oversettelsene? Hva har teksten med musikk å gjøre? Pop og rock er i størst grad sammensatte musikkjangre, hvor man kun unntaksvis vil finne eksempler på rene instrumental-låter. Det er verdt å diskutere fra tilfelle til tilfelle om teksten bærer melodien eller motsatt, men i alle tilfeller hvor det finnes tekst, vil teksten være en del av helhetsproduktet. Når det gjelder låter som oppnår stor spredning og suksess, vil teksten dessuten være en stor del av det lytterne får med seg. Det de henger melodien på, så å si. Dersom man gir ut verdens beste melodi, men «ingen» husker den fordi den mangler tekst, vil den sannsynligvis aldri få det helt store gjennombruddet. Dette har også å gjøre med flere aspekter vi skal komme tilbake til, så som fremførelse og autentisitet, men hovedsaken er at det først og fremst (i mange tilfeller) kommer til å være teksten som gjør at folk tror på og husker melodien. Nettopp fordi det er teksten folk husker, vil den litterære betydningen disse tekstene har for folket gjøre dem til felles, kulturell balast, som igjen ikke bare sier noe om, men potensielt også former menneskers liv.

#### 1.5.3: Oversettelser

Oversettelser er en annen praksis enn den jeg søker å undersøke her, det er av flere grunner. Den viktigste av disse er at det allerede finnes forskning på oversettelser, for eksempel i boken *Song Translation: Lyrics in Contexts* (Franzon, Greenall, Kvam og Parianou (red.), 2021). Her skriver Marcus Axelsson (s. 123-148) om kontekstualisert oversettelse av låten «Harper Valley P.T.A.» til svensk og norsk.

#### 1.5.4: Undersettelser

Det finnes også forskning på det danskene (og herved også norske akademikere) kaller «undersettelser», altså fonetisk lignende nydiktninger. Det beste eksemplet jeg har funnet på dette er i Smith-Sivertsens doktorgradsavhandling (2007), som for sikkerhets skyld har et eksempel på en slik undersettelse i tittelen. «Kylling med soft ice og pølser» har opphav i «Killing me softly with his song». Det skal også her nevnes at man i tidlig rock gjerne sang så nært engelsk man kunne, uavhengig av om man egentlig kunne engelsk. Mer om dette senere i denne avhandlingen.

#### 1.5.5: Nydiktninger

Det er i korte trekk nydiktninger som er tema for denne mastergradsavhandlingen. Dette vil altså si tekster til samme melodi, med innhold som overfladisk skiller seg fra de andre tekstene til den aktuelle melodien. Her kommer vi tilbake til kjærlighet som tilbakevennende tema i populærmusikk. Nettopp fordi sangene i overveldende grad har samme overordnede tematikk, blir spørsmålet om hvorvidt skillet er stort nok et godt utgangspunkt for en egen diskusjon som vi ikke skal ta her.

Her skal det nevnes, med så mye snakk om skriving av låter, at det kan være vanskelig å skille sanger fra skribent (Brumo, 2020, s. 84). Siden vi i denne avhandlingen skal ta for oss opptakene, heller enn skrevne tekster, kommer vi i størst grad til å forholde oss til sangeren, selv om skribenten også tidvis nevnes. Det hender at det er overlapp mellom de to rollene.

#### 1.6: Tidligere forskning

Feltet avhandlingen befinner seg på er som nevnt ikke helt utforsket, selv om det ikke har lyktes å finne noen med tilsvarende teoretisk vinkling som denne. En hel del av grunnlaget for avhandlingen er forskning på andre aspekter, og den viktigste som er benyttet nevnes her.

### 1.6.1: Hovedkilder

Det viktigste fundamentet for avhandlingen er Henrik Smith-Sivertsens doktorgradsavhandling fra 2007, med tittelen «Kylling med soft ice og pølser. Populærmusikalske versjoneringspraksisser i forbindelse med danske versjoner af udenlandske sange i perioden 1945-2007». Denne gir informasjon og kunnskap ikke bare om de aspektene som direkte har påvirket låtenes utvikling, så som de tette båndene mellom dansk og svensk musikkindustri i perioden, men også en del av de samfunnsmessige forholdene som var gjeldende.

Et annet verk som har bidratt med forståelse for popmusikkens utenommusikalske situasjoner i den industrialiserte, vestlige verden (som Skandinavia er en del av) er Roy Shuker. Shuker er adjunkt ved Skolen for studier av engelsk film, teater og media ved Victoria-universitetet i Wellington, New Zealand, og har gitt ut flere utgaver av *Understanding Popular Music Culture*. Til denne avhandlingen er brukt utgave 3 (2008) og 4 (2013).

Videre bygger studien på tidligere forskning som angår pop og rock som uttrykksformer, hvilke aspekter man vanligvis tar for seg og hvorfor. Store navn her er Allan F. Moore og Richard Middleton. Moore har bl.a. gitt ut *Rock: The Primary Text*, som har vært et uvurderlig utgangspunkt for en akademisk forståelse av rockemusikk. Moore er musikkprofessor emeritus fra universitetet i Surrey, boken har kommet i to utgaver (1993 og 2001), og utviklingen over bare de åtte årene bidrar til forståelsen for de musikologiske aspektene ved de foreliggende analyseobjektene. Middleton ga i 1990 ut *Studying Popular Music*, som har lagt grunnlaget for mye forskning og forståelse om nettopp dette feltet. De fleste andre tekster som er brukt og sitert i denne avhandlingen, refererer én eller flere ganger til nettopp denne boken. Middleton er også musikkprofessor emeritus, fra universitetet i

Newcastle. Den siste av musikkprofessor emeritusene som har vært mest til nytte er emeritus ved Edinburgh College of Art, og heter Simon Frith. Også hans mange artikler og bøker har bidratt stort til den generelle forståelsen for temaet.

I forbindelse med disse kildene dukker det opp en utfordring som vi skal ta for oss med en gang. En viktig del av dagens populærmusikkultur går for seg på strømmetjenester. Shukers fjerde utgave er den nyeste av de mye brukte kildene, og den kom i 2013. Spotify (som er en av de helt store og tidlige strømmetjenestene) ble grunnlagt i 2006. I skrivende stund er det 2023, altså er fjerde utgave av boken ti år gammel. Det har unektelig vært noe utvikling de siste ti årene, som vi kan anta at Shuker har omtalt i de senere utgavene av boken. Tall fra IFPI via MedieNorge viser at CD-salget gikk fra drøyt 10 millioner i 2006 til knappe 3 millioner i 2012, samtidig som nedlastninger og strømminger gikk fra 6,6 millioner i 2006 til nesten 1,6 milliarder i 2012, og videre drøyt 3,5 milliarder i 2013.<sup>7</sup> Tall for CD-salg i 2013 er ikke oppgitt. I denne avhandlingen ser vi bort fra dette (fordi det ikke er strengt relevant), men det er likevel verdt å merke seg, fordi det fører til at en hel del av det som ytres i denne avhandlingen ikke nødvendigvis er gjeldende i dag. Objektens tidsrom er som nevnt omtrent 1955-1999, og følgelig blir utviklingen etter 2013 en sak for en annen avhandling.

#### 1.6.2: Andre kilder

Det er selvsagt også benyttet andre kilder enn disse fem. En av de viktigste er nettsiden [secondhandsongs.com](http://secondhandsongs.com), som er drevet på frivillig basis av musikknerder verden over. Nettsiden er altså ikke akademisk fagfellevurdert, og feil kan oppstå. Kilden er brukt på en svært kritisk måte, og det har blitt

---

<sup>7</sup> <https://www.medienorge.uib.no/statistikk/medium/fonogram/90>, besøkt 2. februar 2023 (det er en rullgardinmeny til høyre for introduksjonen som lar deg velge «omsetning i antall»)

benyttet nærlytting som strategi for å sikre at låtene faktisk er adaptasjoner, og ikke bare ligner.

Øvrig litteratur spenner seg fra bøker fra førsteåret på nordisk (f.eks. Mads B. Claudis *Litteraturteori*) til langt smalere utgivelser av slaget som finnes på Universitetsbibliotekets magasin (f.eks. Franzon, J., Greenall, A., Kvam, S., & Parianou, A. *Song translation: Lyrics in contexts*). Det er ikke nødvendigvis referert direkte til alle verkene det er hentet kunnskap fra gjennom fem år, men alle det er hentet informasjon direkte fra, er referert til (ved bruk av APA6), og finnes i litteraturlisten helt til sist. En hel del andre verker som ikke siteres direkte, men som likevel har vært nyttige, finnes også i litteraturlisten.

### 1.7: Studiens relevans

Lett underholdning er gjerne ansett som den minst viktige formen for kunst. Det kan godt være fordi den i mange tilfeller, og spesielt når det angår nesten hva det skal være som kan karakteriseres som «populær-noe» eller «pop-noe», er økonomisk uavhengig, nettopp fordi den er populær. Man produserer i korte trekk mer av det som selger, og dermed blir produksjonen «selvforsynt». I en kombinasjon av Birrers definisjoner 1 og 4 finner vi et slags skille: Har det lav status fordi det er økonomisk selvgående?

Det ligger også et sosialt aspekt her. Hvis en og en halv million eksemplarer av en plate er solgt i Norge, er det også logisk å anta at minst en og en halv million nordmenn har hørt akkurat den plata. De fleste av dem antakelig flere ganger. På denne måten får akkurat disse menneskene denne plata som felles, kulturell ballast, og den bidrar til dannelsen av deres verdenssyn og liv. Populærmusikken former menneskene, og lar oss kommunisere tanker, følelser og identitet, både som skapere og konsumenter.



«Humaniora er fag som studerer uttrykk for menneska sine evner til å forstå, utforske og forme dei åndelege og materielle vilkåra for sine liv.»<sup>8</sup> Det er på mange måter grunntanken i denne mastergradsavhandlingen, i forbindelse med at popmusikken flyter inn i hjernen nesten ubevisst (Tønsberg, 2013, s. 138). Vi skal her forsøke å gjøre rede for noen av de funksjonene populærmusikk har og kan ha i de menneskelige sinnene som mer eller mindre bevisst fortolker den, men først og fremst undersøke hva som skjer når man låner en melodi, men ikke lar seg affisere nevneverdig av teksten. Det er som nevnt ofte teksten som setter seg, mer eller mindre nøyaktig, på folkt hjerner, og nettopp derfor er denne litteraturen så viktig, tross den kraftige nedvurderingen den har lidd under så lenge.

Franzon, Greenall, Kvam og Parianou (m.fl.) uttrykker tidlig i fellesverket *Song Translation: Lyrics in Contexts* (2021, s. 13) at en av musikkens mest fundamentale karakteristikk er at den er ment å deles. Man fremfører gjerne for noen, man selger noen en plate, man nynner en melodi til en kompis på veg hjem fra byen, eller man synger om de elleve små trollene til barn som skal sove. Deling av musikk er en selvfølgelighet for de fleste mennesker, selv om situasjon og metode varierer. Mottakerens glede eller nytte av delingen er også helt avhengig av kontekst, det finnes mange som har «skrudd lyden på den siste pop-plata opp til eit volum som har drive alle kultiverte menneske i beste fall til fortviling og i verste fall til vanvidd» (Fløgstad, 2000, s. 109).

Dette er et viktig poeng for avhandlingens kontekst. Hvem er disse «kultiverte» menneskene? Hvorfor er det nettopp pop-platen som ødelegger dem? Denne avhandlingen tar for seg populærmusikk fra Norge, Sverige,

---

<sup>8</sup> Slaattelid, Rasmus Tore: *humaniora* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 27. januar 2023 fra <http://snl.no/humaniora>

Danmark og engelskspråklige artister. Når et fenomen er så utbredt, kan det vel ikke være bare forferdelig? Nøyaktig hva popmusikk er, hvorfor det regnes som det og hva som kjennetegner en pop-låt har vi allerede gått gjennom, men for oppfriskningens skyld kan det nevnes at enkelte mener at all popmusikk er dårlig. Disse er som regel det man kan kalle «kultiverte» mennesker, som har fin smak i ett og alt, og føler seg kulturelt og intellektuelt overlegne «bermen» eller «den gemene hop», som man gjerne kaller majoriteten av befolkningen.

Skremmende mange akademikere fremstår som en del av minoriteten i denne sammenhengen. Man skal lese sære bøker, se sær film, høre sær musikk og nyte sær billedkunst. Jo mindre «mannen i gata» forstår av det du uttrykker nytelse over, jo bedre. For eksempel Pierre Bourdieu har drevet det langt med kultursosiologien sin, den går i korte trekk ut på at sosiale «klasser» og grupper finner tilhørighet i det de (og alle andre) ser som «deres» kultur. Denne avhandlingen kan på mange måter sees som ledd i et større angrep på disse holdningene (se f.eks. Kittang, 2009, s. 72-84). Humaniora er ikke helt fremmed for kvantitative analyser av større mengder populærkultur under ett, men dyptgående undersøkelser av enkeltobjekter er det lengre mellom. I et akademisk miljø hvor man til stadighet skal vise seg frem som spesielt flink overfor kolleger, potensielle arbeidsgivere og nåværende arbeidsgiver, og samtidig ta avstand fra «simple gleder», så som KISS eller Sputnik, kan man ende opp i en oppadgående spiral som nesetippen følger, helt til man har mistet bakkekontakten, og ikke lenger kan nyte noe så simpelt som en B-film fra Hollywood, for, som Bourdieu kunne sagt, passer det ikke til standen man ser seg selv i. Man har rett og slett laget et skille, hvor det kan virke som at det mange liker, nødvendigvis må være for dårlig og enkelt til at det kan være verdt å undersøke det akademisk (Fløgstad, 2000, s. 120, 125). I tillegg kan man trekke frem den moralske debatten, som Fløgstad (2000) skriver om på

side 110, der konservative og radikale kulturpersonligheter mener kulturindustrien er en trussel og en hindring, dog med forskjellig grunnlag. Dette har til en viss grad ført til at nettopp det som står flest mennesker nærmest, i hverdagen og derfor gjennom livet, er noe av det vi vet minst om på et akademisk plan. Heldigvis finnes unntak, og det kan virke som at de blir flere med årene. Atle Kittang beskrev i 2009 hvordan hva som regnes som «høy» og «lav» kultur baserer seg på et gammelt, førrevolusjonært hierarki, hvor kulturen var direkte koblet til klasse og stand (s. 72), men forklarer videre at vi i vår moderne tid ikke kan skille på de to (s. 75) og enda videre hvorfor nettopp litteraturvitenskapen er så egnet til å ta for seg alle typer objekter; vi skal ikke vurdere, kun undersøke og beskrive (s. 77/78).

Avhandlingen handler som nevnt om musikk, og de som har kunnskap om populærmusikkens historie i det vi til daglig kaller «den vestlige verden», vil straks kunne se en sammenheng mellom «særhet» i musikksmak og alder på akademikere. Are Kalvø postulerer i sin siste bok (*Meininga med livet eller Yes, Sir, I Can Boogie*, Kagge Forlag, 2022) at han kan fortelle en hel del om deg, basert på hva som lå på hitlistene da du fylte 18. Dette er selvsagt spøkefullt ment, Kalvø er humorist, men hvis du for eksempel har vært pensjonist i noen år (og følgelig potensielt er mer kritisk enn tidligere til hva enn ungdommen tar seg til) nå, er det gode sjanser for at du er født rundt 1950. Hvis du er født i 1950, ble du 18 samme år som progrocken mer eller mindre oppsto.<sup>9</sup> Progrock (progressiv rock) er eksperimentell, utfordrende og som regel lite repetitiv. I mange sammenhenger kan det virke som at det man har blitt lært i ung alder føles riktigst, og siden samfunnet som helhet ofte kan utvikle seg fortere enn enkeltmennesker er i stand til å tilpasse seg «det nye», kan man lett frustreres over utvikling bort fra det man selv ser på som fasiten.

---

<sup>9</sup> Bergan, Jon Vidar: *progrock* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 27. januar 2023 fra <http://snl.no/progrock>

Hvis du er vokst opp med at progrock er vegen å gå, alt skal være så ulikt som mulig og jo flere slag i takten, jo bedre, er det ikke rart at du kan komme til å tenke på mindre eksperimentell musikk som «uoriginal», og du kan dermed befinne deg i en nisje som til forveksling kan ligne et «føydalt førrevolusjonært samfunn», som Kittang skriver (2009, s. 72).

Og musikken er knyttet til teksten, og omvendt. Dette kommer vi nærmere tilbake til i del 2, men det er et viktig poeng i denne sammenhengen, fordi kunst kommuniserer. Tilpasninger av enkeltelementer kan ha stort utslag for det kommuniserte budskapet, og akkurat denne avhandlingen tar for seg teksten, språket og landet. Andre avhandlinger kunne handlet om adaptasjoner fra band-originaler til trubadur-versjoner og lignende. Mer forskning trengs!

Det er altså i skjæringspunktet mellom musikken og teksten, samt i samspillet mellom disse vi finner det virkelig viktige aspektet ved denne avhandlingen. Dette er ikke en vurdering av kvalitet, det hadde for det første vært subjektivt og for det andre uvitenskapelig, men heller en beskrivelse av foreliggende materiale. Jeg mener gjennom denne avhandlingen å vise litt av hvor forskjellig budskap som kan komme ut av et (antatt) felles utgangspunkt, basert på de tekstlige forskjellene som ligger til grunn. Det er nettopp dette som er hovedgrunnlaget for studiens viktighet. Jeg forsøker å gi et innblikk i hvordan noe forholdsvis likt kan gi svært forskjellige resultater i menneskers følelser, basert på mindre og større forskjeller.

### 1.8: Avhandlingens videre struktur

I andre del gir vi kontekst til analyseobjektene, basert på en rask presentasjon av popmusikkens historie. Denne beror mye på musikkteknologiens utvikling, så også momenter fra denne blir påpekt. Videre i andre del skal vi diskutere autentisitetetsbegrepet i sammenheng med musikk generelt, og pop

og rock spesielt. Vi skal se at det finnes et spektrum mellom «kunst for kunstens del» og «kunst for økonomisk vinning», samt at de fleste artister kan sies å kunne plasseres et sted på det spekteret. I forlengelse av autentisitetdiskusjonen skal vi også se på hvordan rocken kom til ikke-engelsktalende land, og hvordan den først og fremst festet seg som en engelskspråklig sjanger. I tillegg til dette, skal vi se på hvordan autentisitet kan settes opp mot kommersialisme, og at selve musikken tidvis kan bli et sekundært produkt. I andre del skal vi også diskutere sangteksters status som lyrikk, og hvordan en riktig akademisk tilnærming til en låt (kontra f.eks. et dikt) burde være.

Først i avhandlingens tredje del skal vi bygge rammeverket for selve analysene, og gjøre et forsøk på sjangerdefinisjon. Dette konkluderer med de grensene som blir gjeldende for denne avhandlingen, disse er valgt fordi de fremstår som de mest hensiktsmessige i gitt kontekst.

Videre i avhandlingens tredje del får vi analysen av typesang 1, og vi ser blant annet at kjærlighet er et gjennomgående, underliggende tema i flere av disse låtene, som i så mye annen populærkultur. Inn i fjerde del viser analysene av typesang 2 at sammenfall i musikk og tekst i originalmaterialet ofte, men ikke alltid, forplanter seg videre inn i adaptasjonene.

I femte og siste del av avhandlingen presenteres en oppsummering av funnene, og i epilogen eksemplifiseres farene ved å vurdere teksten som enestående størrelse ved et seriøst innslag fra NRK (1969). I tillegg presenteres det store bildet av analyseobjektene innhold og form, samt et argument for at funnene i all hovedsak gjelder analyseobjektene, og at man ikke nødvendigvis kan ekstrapolere generelle antakelser om *all* popmusikk ut fra dem.

Videre i femte del får vi en rask presentasjon av sjangre innen adaptasjonspraksisen som har blitt utelatt og oversett i denne avhandlingen. Dette gir et perspektiv på de nærmest utømmelige mengdene potensielt kildemateriale som finnes, og som gjerne kan forskes videre på.

Til sist i femte del etableres det at mer forskning trengs, og dette for å i enda større grad forstå den sjablongindustrien populærmusikkindustrien kan sies å være. Vi kommer til å se at for å oppnå denne forståelsen, vil man trenge et større utvalg, mer kontekst og ikke minst med tiden arbeide seg inn i vår tid, nettopp fordi verden alltid er i utvikling.

Jeg mener å ha etablert et såpass solid teoretisk rammeverk at de fleste som kan være interessert skal kunne forstå de litterære aspektene ved analysene, men litteraturvitere har ikke nødvendigvis kunnskap om musikk. Dersom noe er uklart, henviser jeg til vedlegget «Musikkteori for litteraturvitere». Det er et lynkurs i relevante faglige begreper, samt en del begreper som ikke brukes i denne avhandlingen, men er ment å skape kontekst og forståelse.

«What is possible to express in one medium but not in another?  
[...] literature can never truly imitate music.»

Brumo, 2020, s. 85

## Del 2: Konsumentens platemarked og historisk kontekst

I denne delen redegjøres det for forhold som innspillings- og formidlingsteknologi, samfunnsutvikling og globalisering, samt hvordan disse kan ha hatt og har hatt innvirkning på utviklingen av underholdningsmusikken i forskjellige fasetter, som er relevant for de adaptasjonsprosessene som undersøkes. Vi kommer også til å diskutere autentisitet i populær- og underholdningsmusikk samt betydningen og formidlingen av denne. Vi kommer i noen grad til å se eksempler som ikke ellers fungerer innenfor de gitte rammene for analyseobjektene, delvis for å gjøre nedslagsfeltet bredere, delvis for å på best mulig måte illustrere poengene.

### 2.1: Plateindustriens oppkomst og fremvekst

Hele feltet *musikk*, og derunder også musikkindustrien, har alltid vært i endring (Middleton, 1990, s.7). Fra før det vi i dag regner som «klassisk musikk» oppsto, til oppfinnelsen av fonografen og magnetbåndet (og senere), har det vært en kamp mellom de kunstneriske og de økonomiske aspektene. På Mozarts tid kunne man tjene penger på egen musikk hovedsakelig ved å selge billetter til konserter og lignende, eller ved å selge notene til musikk man hadde skrevet, gjerne i flere eksemplarer. Dette systemet var virksomt en lang periode, fordi man ikke hadde andre måter å formidle musikk enn fremførelser og nedskrevne noter. Med oppfinnelsen av opptaksutstyr kom dette til å endre seg gradvis.

Frem til omtrent midten av 1900-tallet var noter, først håndskrevne, senere trykte, langt på veg den eneste måten man kunne selge musikk til et vestligorientert forbrukermarked. Andre musikktradisjoner fantes selvsagt, flere av dem muntlig overført, men disse er i mindre grad relevante for de tradisjonene i de tidsrommene jeg behandler her. Mange mennesker i de



samfunnslagene som hadde fritid og penger til det behersket ett eller flere instrumenter, det ble sett på som en del av den alminnelige dannelsen. Alternativet var billettsalg til fremførelser, eventuelt å leie seg ut som musiker til sosiale lag og lignende. I Storbritannia var det på 1840-tallet musikk gikk fra å være noe man laget selv til å være noe man kjøpte, i andre deler av verden skjedde det på forskjellige tider (Middleton, 1990, s. 13). Utover starten av 1900-tallet kom det til et medium som skulle endre på dette, nemlig lakkplater. Lydinnspeiling hadde tidligere vært mulig å gjøre på voksruller, men disse var svært skjøre, og ikke spesielt godt egnet for massesalg. Det er altså viktig å merke seg at selv om teknologien ga muligheter for innspilling og salg av innspillingene, tok det tid og videre teknologisk utvikling før musikk i innspilt format ble allemannseie.

På tidlig 1900-tall var innspillingspraksisen i stor grad standardisert til at noen skrev en melodi, en annen ( gjerne kapellmesteren) arrangerte den for gitt ensemble og notekyndige musikere spilte det inn, med eller uten øving (Smith-Sivertsen, 2007, s. 32). Denne praksisen holdt stand til slutten av 1940-tallet (av innspillingstekniske årsaker), men så kom båndopptakeren.

Smith-Sivertsen påpeker at hovedforskjellen båndopptakeren innførte, var muligheten til å redigere opptaket etter innspilling, før produksjon av de faktiske platene (2007, s. 33). Siden skulle man også få maskiner som lot studioteknikere spille inn flere spor av gangen, og på den måten justere for eksempel volum på enkeltinstrumenter etter opptak, med tiden skape stereolyd og dessuten legge flere stemmer fra samme sanger oppå hverandre. Utviklingen av magnetbåndet som lagringsmedium skulle vise seg å få stor betydning, ikke bare for produksjonsapparatet rundt musikerne, men også for komponistene selv, i det et studio ikke lenger bare er det ytterst nødvendige

for å bevare en opptreden i fysisk format, men også et instrument man kunne bruke for å *skape* musikken.

1955 er et svært viktig år i denne sammenhengen, for det var det året Ampex begynte å selge den første kommersielle flersporsbåndopptakeren (Smith-Sivertsen, 2007, s. 33). Den nye teknologien båndopptakeren representerte, og den stadige utviklingen som gjorde utstyr lettere tilgjengelig og billigere, førte til et skifte i måten massene konsumerte musikk. I stedet for at man kjøpte noter og spilte selv, ble det stadig vanligere å kjøpe ferdig innspilte musikkstykker, og bare lytte.

I Europa var Tyskland ledende i utviklingen frem til andre verdenskrig, og mye av musikken som ble hørt var nettopp tysk, eller produsert i Tyskland. Dette førte naturligvis til at det europeiske musikkbildet ble preget av tyske tradisjoner, og spesielt konseptet «slager» (direkteoversatt begrep av det tyske «Schlager») bredte om seg (Smith-Sivertsen, 2007, s. 77). Dette finner vi igjen i hele Skandinavia, og praksisen var relativt lik over alt. Etter andre verdenskrig ble blikket vendt mot engelsktalende land, og man fikk på mange måter fem års akkumulert populærkultur i fanget (Smith-Sivertsen, 2007, s. 77)

Slagerne ble muliggjort av tradisjonene som lå i musikkforlegging. Siden det allerede fantes regionale avdelinger av notetrykkformidlere, ble det naturlig at disse også behandlet opphavsrettighetene og salget av innspillinger, og ble på den måten de første «platesjappene» (Shuker, 2008, s. 137). Det er her vi finner opphavet til praksisen som (delvis) legger grunnlaget for hele denne avhandlingen. Kjennskapen til andre språk enn sitt eget nasjonalspråk var begrenset, og det ble alminnelig praksis at det ble produsert nasjonalspråklige versjoner av sanger fra utlandet. Henrik Smith-Sivertsen går nøyere inn på hvordan selve formidlingen fungerte, med opphavsrettigheter, formidling og

salg innenfor og på tvers av landegrenser, med spesielt fokus på utvekslingen mellom Sverige og Danmark. Dette kan for eksempel ha bidratt til problemet med låtutvalg som ble nevnt i første del, nemlig at svenske og/eller danske versjoner oftere enn norske er rene oversettelser.

I denne perioden blir produsenten viktigere, ikke bare for å lede innspillingen, men også i flere tilfeller for å velge ut hvilke sanger man skulle lage nasjonalspråklige versjoner av. Smith-Sivertsen (2007) trekker frem Stig «Stikkan» Anderson som en stor størrelse både for tekstoversettelse og -bearbeiding i Sverige, og Thøger Olesen som Danmarks mest produktive slagertekstforfatter. Vår nasjonale storprodusent var Arne Bendiksen, som var agent for RCA i Norge, tekstforfatter og -oversetter i tillegg til å være plateartist selv. I et intervju med NRK i 2020 forteller sønnen hans hvordan det vanligvis gikk til:

«[...]faren fikk tilsendt en pakke med ti singler hver måned fra utenlandske forlag. Var det noe fint, så kastet han seg over det og fikk laget en norsk versjon, gjerne med tekster han oversatte selv.

– Det var ikke så utbredt med populærkomponister i Norge. Selvfølgelig fantes de, men det var mye enklere å bare spørre forlaget «kan vi få gi ut den i Norge?» «Ja det kan du», svarte de og så delte man pengene og det gikk så fint at, sier Rune Bendiksen.» (Aune, 12. jan., 2022).

Alminnelig praksis var i denne perioden at forlaget (ofte ved produsenten) skaffet rettighetene til en bestemt sang eller en katalog, produsenten fordelte oppgaver som arrangement og tekstutvikling på forskjellige mennesker, og så gikk man i «studio»<sup>10</sup> for å spille inn det som forelå. Ofte behøvde musikerne ikke øvelser, de kunne bladlese det meste, sangere var det etter alt å dømme

---

<sup>10</sup> Som gjerne var et rom med fordelaktig akustikk, så som en kino eller aulaen på UiO.

mer individuelt med, men det er logisk å anta at de også kunne spille inn en sang svært kort tid etter å ha sett teksten for første gang. Fordi man hadde forskjellige mennesker til forskjellige oppgaver, kunne mange ting skje parallelt, og man kunne produsere slagere i høyt tempo. Dette ble det også stilt krav til, og Smith-Sivertsen siterer Eddie Skoller som forklarer at om en sang var på Svensktoppen en uke, skulle den gjerne testes på det danske markedet uken etter (2007, s. 98).

## 2.2: Det økonomiske grunnlaget for platemarkedet

Dette høye tempoet var i stor grad et resultat av den økonomiske fremgangen som fulgte etter andre verdenskrig. Folks kjøpekraft ble generelt sterkere, og ettersom man hadde gått fra dyre lakkplater som varte kort til noe billigere vinyl som varte lengre, i tillegg til at produksjonen ble stadig billigere, ble musikk i større og større grad en forbruksvare. Dette gjaldt kanskje spesielt for ungdommen, en gruppe som oppstod omtrent da, og hadde en til da ukjent (eller også helt ny) kjøpekraft (Frith, 2021 og Middleton, 1990, s. 15).

De som tilgjengeliggjorde musikken (i denne sammenhengen først og fremst selskapene som produserte og formidlet den) var selvsagt interessert i å tjene penger, og derfor forsøkte de å gi forbrukerne mer av det de ville ha, altså forsøkte de å produsere produkter som lot seg selge. Resultatet ble i stor grad slagere, og siden rock.

## 2.3: Hva er autentisk?

Autentisitet eller ekthet er i mange kunstneriske sammenhenger viktig, men begrepenes innhold er ikke uten videre lett å definere. Ofte stilles autentisiteten som en motsetning til kommersialisme (se f.eks. Ruud, 2022 og Frith, 2021) eller profesjonalisme (Middleton, 1990, s. 18), og nettopp dette motsetningsforholdet har vist seg viktig i dette prosjektet. Der slagermusikken og deres oversettelser ble stormprodusert for økonomisk

vinnings skyld, og ikke ga særlig mye plass til «kunsten» i det hele, kom rocken inn med et uttrykk for at det den gjorde var noe mer ektefølt, kunstnerisk og sant (i korte trekk «bedre»). Dette kunne for ungdom hjelpe med å skape et skille mellom seg selv og foreldregenerasjonen, samtidig som ungdommen fikk mulighet til å ikle seg en identitet de likte (Lewis i Shuker, 2008, s. 184).

Nøyaktig hva som gjorde at rocken ble oppfattet som mer autentisk enn slagerne er ikke lett å sette fingeren på, men ofte trekkes det frem at produktet skulle være «rått» eller «upolert», og ikke bære preg av å være produsert først og fremst for økonomisk avkastning. Dette ble gjerne oppnådd gjennom «gjør det selv»-holdninger (Frith, 2021), som i praksis ville si at musikken i så stor grad som mulig skulle (i hvert fall gi inntrykk av å) spilles av medlemmene i bandet, uten hjelp fra innleide studiomusikere eller lignende.

Da rocken og disse holdningene kom til Skandinavia førte det til en utfordring av den etablerte slagermaskinen. Likevel var det også innenfor rocken autenticitetsutfordringer. Den i mine øyne største av disse, var språkbarrieren. Det var nemlig ikke noen automatikk i at man skulle behandle rockesangene fra utlandet på samme måte som slagerne, og skrive egen tekst på eget språk. Rocken ble oppfattet som engelskspråklig (Smith-Sivertsen, 2007, s. 142).

Grunnen til at autenticitetsbegrepet er viktig i denne sammenhengen, er på mange måter den samme som for originalitetsbegrepet. Mennesker er generelt skeptiske til å gå for noe de ikke tror på, og det var viktig for platesalget at artistene og produktene (i mange tilfeller var artist minst like mye av produktet som musikken) at folk trodde på det som ble presentert (se f.eks. Hall og Whannel i Frith & Goodwin, 1990, s. 32-35). Et nærliggende

spørsmål her er «Tror folk på artister som stjeler melodier?». Ting tyder på at enten gjør de det, eller de vet ikke at melodiene er stjålet (eller som alltid: folk bryr seg ikke, så lenge musikken er god).

### 2.3.1: Språkbarrierer

Siden rocketeksten i stor grad er et sekundært uttrykk (se f.eks. Moore, 1993, s. 47 og Frith i Lindberg, 1995, s. 256), som i større grad bærer melodien enn motsatt, var det i mindre grad vanlig å lytte spesielt til teksten, men heller oppleve hvordan den ble fremført. I tillegg, for skandinavenes del var det frem til andre verdenskrig langt vanligere å lære seg tysk eller fransk som fremmedspråk enn engelsk. Rocken hadde på sin side oppstått i USA og Storbritannia, og var engelskspråklig. Dette førte til at rocken ble oppfattet som en engelskspråklig sjanger, og utøvernes autentisitet berodde på deres evne til å låte som om de sang på engelsk. Mange løste dette ved å lytte til opptakene man skulle etterligne, skrive det de hørte i lydskrift, og fremføre det (f.eks. Smith-Sivertsen, 2007, s. 63). På den måten kunne man fremføre sanger på språk man ikke kunne, og om det mot formodning var noen i salen som både kunne engelsk og hørte vokalen godt nok til å tyde det som skulle vært ord, er sannsynligheten liten for at de egentlig brydde seg nevneverdig.<sup>11</sup> Rocken var tross alt en form for bruksmusikk, det kommer vi tilbake til. Lyden av språket var viktigere enn den faktiske teksten, og dette la igjen grunnlaget for «undersettelser», som nevnt i første del.

### 2.3.2: Autentisitet i praksis

Etter hvert som rocken ble en kommersiell suksess, kan man lure på om motsetningen mellom kommersialisme og autentisitet virkelig var så stor som man gjerne ville.

---

<sup>11</sup> Med mindre man gjør som Trond Viggo Torgersens «Hjalmar» fra låten med samme navn.

I alle tilfeller er det et viktig element for opplevelsen av autentisitet at man fremstår som at man faktisk er den man utgir seg for å være. Ifølge Shuker (2009, s. 121) er et viktig ledd i dette å følge sjangerkonvensjoner. Akkurat hvilke konvensjoner som gjelder for hvilke sjangre skal jeg ikke gå så nøye inn på her, men grunnleggende handler det om å gjøre det folk forventer. Innenfor tradisjonell rockemusikk vil man for eksempel bruke elgitar og avsky synthesizere, så om man dukker opp på en scene uten gitar, men med synth, vil man potensielt slite med å bli tatt seriøst, og i hvert fall ikke bli ansett som autentisk. Sjangerkonvensjoner i nyere tid brer seg også langt utover det musikalske, for eksempel til sosiale medier, hvor hordene av tilhengere vil forvente stadige oppdateringer på hva yndlingsartisten gjør fra dag til dag. Dette varierer selvsagt med sjanger – jeg tror ikke det er så mange som forventer at f.eks. Ole Paus skal legge ut bilder av verken formiddagsmaten sin eller det nye antrekket sitt. Innenfor spesielt popmusikk er det ofte like mye artisten («kjendisen») som er produktet, som den faktiske musikken (Shuker, 2008, s. 124). Dette har ført til fenomener som «Beatlemania», kaoset rundt Justin Biebers besøk i Oslo og lignende.<sup>12</sup> Det har også ført til at mennesker som allerede er kjente for ett eller annet kan bruke statusen sin for å forsøke seg som innspilte artist (Shuker, 2008, s. 124). Dette kan ha sammenheng med nummer tre av fire kategorier Frans Birrer har foreslått som mulige definerende trekk for popmusikken, altså den sosiologiske definisjonen: Populærmusikk er forbundet med (produsert for eller av) en spesifikk sosial gruppe.

I denne sammenhengen blir altså «konsumenten» gjeldende gruppe for påstanden. Det er i all hovedsak denne gruppen som i praksis kommer til å bedømme hvorvidt produktet fremstår «autentisk». Dette stiller altså opp et

---

<sup>12</sup> Se for eksempel artiklene her: <https://www.nrk.no/emne/justin-bieber-til-oslo---april-2013-1.10971801> (besøkt 25. april 2023)

skille mellom dem som aktivt benytter seg av musikk, og dem som i større grad passivt bruker den. I forbindelse med spesifikke band vil gjerne en «konsument» være nærmere en aktiv «benytter» og det vil i sin tur kunne føre til større forventning om utenommusikalsk informasjon (Shuker, 2008, s. 182). Vi ser altså at enkeltmennesker kan ta på seg begge rollene, og derved igjen gjøre definisjonen av populærmusikk brukbar, men lite presis. Et annet argument, som Middleton legger frem, er at de påståtte sosiale gruppene man kan sikte seg inn på som produsent er langt mer flytende og i seg selv mindre definerbare enn føydalsamfunnet Kittang (2009, s. 72) beskriver. Det finnes også argumenter for at de andre forsøksvise definisjonene ikke holder stand, men dem overlater jeg til Middleton (1990, s.4). Grunnen til at jeg likevel har med alle definisjonene i denne avhandlingen (1.3), er at de gir et bilde av hva slags kriterier man *kan* sette i forsøket på å tydelig definere hva populærmusikk er, og derfor også hvordan man antakelig burde te seg for å fremstå autentisk. Mine kriterier fra første del skiller seg fra dem, mye fordi min målsetning er en annen.

Videre kan vi legge vekt på at sangfremførelsen er vesentlig for autentisiteten (se f.eks. Middleton, 2000, s. 39). I et tidligere gitt eksempel setter jeg elgitar overfor synthesizer. I denne sammenhengen er det mer nærliggende å vurdere trente overfor utrente sangere. Rockens uttrykk og tidligere nevnte «gjør det selv»-holdning fordrer nemlig (for autentisiteten) at vokalisten fremstår som et alminnelig menneske, og derfor ikke kan ha trent seg opp i for eksempel klassisk operateknikk (Moore, 2001, s. 45). Det er likevel ikke derved sagt at er menneske som er på veg til å bli popstjerne ikke skal endres. Allerede før første utgivelse er det en hel rekke grep man kan ta for å skulle gå bedre overens med sjangerkonvensjoner, mote og det (f.eks.) produsenten forventer at skal selge i hår, klær, uttrykk og så videre (Hall og Whannel i Frith & Goodwin, 1990, s. 36). Det var først en stund senere «gjør-det-selv»-



holdningene førte til at man faktisk begynte å skrive egne sanger på sine egne språk, innenfor rocken. I slagerproduksjonen, hadde det som nevnt vært vanlig.

## 2.4: Sangteksters status som lyrikk

Vi har altså vist en del av det som kreves av en rockesanger for å fremstå autentisk, men foreløpig har vi ikke sett noen stille krav til at det skal være vokal i en rockelåt. Middleton (1990) gjør det, men ikke som absolutt sannhet, mer som en grundig gjennomført norm. Middleton foreslår vokal og musikk som «et kontinuum mellom to ekstremer med hensyn til mening» (Larsens (2002) parafrasering av Middleton, 1990, s. 228). Dette vil altså si at teksten gir musikken mening og omvendt, i den grad enkelte vokale uttalelser er det Larsen kaller paralingvistiske ytringer, og musikkens karakter «forklares» av ordene i teksten<sup>13</sup>. Larsen påpeker videre at «betydningen i en popsang [ikke bare er] basert på tekstens semantiske primærmening» (2002, s. 159-169). Det er derimot samspillet mellom teksten, fremførelsen av denne og musikken som i sum skaper meningen en lytter kan fortolke av produktet. Som tidligere nevnt var teksten i mange tilfeller et sekundært uttrykk, og spesielt dersom lytteren ikke forsto språket det ble sunget på. I disse tilfellene var teksten semantisk meningsløs, men totalopplevelsen av musikken (følelsene som vekkes) ble i mange tilfeller ikke noe svakere av det. I flere sammenhenger var i tillegg ordene semantisk tomme paralingvistiske ytringer (Middleton og Larsen bruker, med varierende grad av lesbar entusiasme, Little Richards «awopbapaloobop alopbamboom» fra låten «Tutti Frutti»<sup>14</sup> på henholdsvis side 228 og 159).

---

<sup>13</sup> Dette forutsetter at musikk og tekst «spiller på lag». Unntak finnes, for eksempel «Under isen» av Postgirobygget, en lystelig låt om ei jente som drukner.

<sup>14</sup> Her kan det argumenteres for at selve tittelen er en paralingvistisk ytring, selv om ordene betyr «alle frukter» på italiensk, siden det øvrige som finnes av ord i teksten er på engelsk.

### 2.4.1: Hvorfor er sangtekster sanger?

Det stilles altså helt andre krav til en sangtekst enn et tradisjonelt dikt, selv om det øyensynlig har vært alminnelig praksis å analysere sangtekster som dikt (se f.eks. Larsen, 2002, s. 161-162). Dette er selvsagt ikke i alle tilfeller uakseptabelt, like lite som det er forbud mot å tonesette allerede skrevne dikt. Det som derimot er en svakhet, er når man tar for seg en låt som kanskje helt eller delvis har blitt til i et studio, og man i den sammenheng har forsøkt å finne både musikalske, tekstlige og fremførelsesmessige komponenter som i samspill skulle kunne uttrykke det skaperen eller skaperne hadde på hjertet, og behandle teksten fra denne låten som et dikt. Svakheten ligger i at man ved å skille tekst fra musikk og musikalitet potensielt fjerner store, meningsbærende elementer. Jeg kan ikke si at dette er en praksis som er ugrei, men i en analyse av den typen vil jeg påstå at man i det minste burde informere om tekstens opphav, og valget om å ikke ta hensyn til musikken, slik at en eventuell leser kan forstå f.eks. hvorfor ens egen opplevelse av teksten som lytter potensielt kan skille seg radikalt fra analysens resultat.

Som vist over, finnes det gode grunner til å ikke bent frem lese sangtekstene på samme måte som dikt, men heller lytte til de faktiske innspillingene. Det er selvsagt i all hovedsak vokalistens fremførelse av tekstene som ligger til grunn for fortolkningen i de fleste tilfeller, melodien sees på som noe gitt, og så vurderer man tradisjonelt (i så stor grad man får det til) variasjoner og avvik fra det man anser som melodien (se f.eks. Skårberg, 2003, s. 81 og Moore, 1993, s. 43). Jeg vil her argumentere for viktigheten av det som er i lydbildet og ikke er hovedvokalen. Alle de elementer som finnes utenom, trommer, gitar, bass, kor, stryk og blås er stemningsskapende og -bærende og selve komposisjonen eller arrangementet har også stor betydning. Det er her vi finner grunnprinsippet for denne avhandlingen: Hva skjer dersom vi tar for

oss adaptasjoner hvor det musikalske (i større eller mindre grad) er kopiert fra ett felles opphav?

Et eksempel på det motsatte (altså å beholde tekst og melodi, men endre arrangement osv.) kan vi for eksempel finne rundt «Born in the USA» av Bruce Springsteen, som i sin opprinnelige versjon ble en slags kampsang for høyrefanatikere i USA. Springsteens mening bak sangen gikk tydeligvis over hodet på dem, og Springsteen følte seg misbrukt. Reaksjonen hans var å lage en akustisk, sorgpreget versjon av samme sang, som en kommentar til låtens utvikling etter at den forlot hans hender (Leitch, 2017, s. 326).

## 2.5: Analytiske prinsipper og verktøy

Som tidligere nevnt, er analyseobjektene mine opptak av underholdningsmusikk, og det er viktig å ha det klart for seg hva slags sjanger objektene er i. Dette har stor betydning for både analyse, beskrivelse og eventuell vurdering. For å yte analyseobjektene rettferdighet må vi se det i kontekst: Dette er ikke snakk om stor litteratur, heller ikke fra avsenderens side. Så langt jeg kan forstå, er ikke formålet med noen av sangene som er valgt å endre verden spesielt mye eller formidle det man anser som et viktig budskap, men heller å underholde. Kittang (2009) poengterer at det er urovekkende når massene vender ryggen til kunst og kultur de ikke forstår, eller som krever innsats (s. 93-94), og sett i den sammenhengen kan man kritisere underholdningsbransjen under ett for å lage for lettfattelige produkter, som gjør folk sløve, men sett i sammenheng med Kittangs påstand om aksepten for bredere interessefelt enn tidligere (s. 92-93) vil jeg avskrive dette som personlige valg folk tar. Selv om man med enkelhet kan leve livet uten å bli kunstnerisk utfordret på noe som helst plan, får det være opp til den enkelte å utvikle seg som person. Man kan derfor ikke beskyldes f.eks. Vazelina Bilopphøggers for å lage for enkle tekster – de er ikke skapt for å

være utfordrende på den måten tradisjonell lyrikk ofte er. Det er nettopp dette skillet som er viktig å huske i en analyse. Siden tekstene er ment å være et lydlig element i musikk med underholdning som formål, må man være forsiktig med å tillegge dem for mye dybde. Dersom man for eksempel hører at «Hu putte' bomull i bomullstrøya mi», må man ta det for det det er, heller enn å skulle grave seg ned i en fortolkning som baserer seg på bomullens posisjon og historie i Totens mange garderober. En langt bedre vinkling er å se på hvem «Hu» er, hvordan hun blir presentert og behandlet i teksten. Lignende problemstillinger kommer vi tilbake til i analysene, dog ikke av akkurat «Borghild». Det skal her likevel nevnes at popmusikk for det meste er en elliptisk lyrikkform (Middleton, 2000, s. 28), og i Roman Jakobsons modell over språkfunksjonene som regel poetisk (altså selvrefererende) (Larsen i Gripsrud, 2002, s. 159). Dette vil i vår sammenheng si at teksten i all hovedsak refererer til seg selv, men i mange tilfeller vil utelate informasjon, som må regnes som implisitt eller på annen måte tolkbar ut av sammenhengen. Dette er også blant grunnene til at disse låtene er verdt å analysere akademisk. Videre i samme modell vil alle tekstene være å regne som fatiske, fordi de blir fremført, og derfor nødvendigvis må inneholde et visst perspektiv mellom avsender og mottaker, samt i de fleste tilfellene at tekstene er både emotive og referensielle. Dette vil si at de har trekk i seg av både å uttrykke avsenderens følelser, og at de refererer til noe som *kan* finnes i den virkelige verden, og fordi man gjerne vil skape gjenkjennelse hos publikum, kan det anees som et mål at man i det minste skal oppfatte det når man lytter. I den grad man kan kalle et stykke musikk en «verbal ytring» vil musikken i seg selv være metaspråklig, fordi den på sett og vis forklarer teksten som blir sunget. Den eneste av Jakobsons funksjoner vi altså ikke finner plass til, er den konative, fordi det aldri er direkte henvendelse eller

oppfordring til lytteren. Dette er ganske vanlig i popmusikk, men unntak finnes også, for eksempel i The Bangles' «Walk Like an Egyptian». <sup>15</sup>

Jeg skal i stor grad unngå å uttale meg om hvorvidt en låt er «bra» eller «dårlig». Kvalitativ vurdering av lyrikk og musikk (eller annen kultur, for den saks skyld) er som Kittang nevner ikke direkte eller presis vitenskap (2009, s. 84). Det er ikke derved sagt at det ikke kan gjøres, men vurdering av lyrisk kvalitet, virtuositet, teknisk gjennomføring og lignende er for det første subjektivt, og for det andre egentlig irrelevant for dette prosjektet. I stedet vil jeg heller beskrive og utdype så mye jeg mener er formålstjenlig i denne sammenhengen.

Videre beskrives det musikalske, nettopp fordi det (som tidligere vist) er en stor, om ikke den største delen av objektet som helhet. Det kommer likevel til å være teksten som størrelse som står i fokus, igjen i sammenheng med fremførelse og tonalitet. Jeg søker ikke å i helhet forklare nøyaktig hvordan melodien blir fremført gjennom bruk av musikktekniske begreper, men heller å i størst mulig grad beskrive hvilke lydige elementer som opptrer, og hva slags konnotasjoner disse kan gi, først og fremst i sammenheng med det musikalske bakteppet, og selvsagt det semantiske og eventuelt underliggende i teksten.

Rent praktisk vil dette si at analysene kommer til å henvise til bestemte vers i teksten, som ligger som vedlegg. Dette er et valg gjort av to grunner: For det første er litteraturvitenskap det aktuelle fagområdet, og avhandlingen handler først og fremst om tekstene i populærmusikk. Altså skal vi så godt det lar seg gjøre behandle tekstene praktisk på samme måte som dikt, men analytisk som sang. For det andre er det langt lettere for både leseren og undertegnede å få

---

<sup>15</sup> Her skal det også nevnes at også nyere låter som er ment å være «festmusikk» gjerne har oppfordringer til å danse, drikke og lignende.

nøyaktige henvisninger til en statisk tekst enn for eksempel en tidskode i spilleren på en strømmetjeneste. Det er vedlagt to spillelister, den ene med de åtte låtene som er analyseobjektene mine, den andre med dem og alle de andre låtene jeg på ett eller annet punkt i prosessen har vurdert å velge som analyseobjekter. Dette for at leseren skal kunne lytte seg gjennom analysene, og med egne ører oppfatte først og fremst, men ikke begrenset til de detaljene som kommenteres.

## Del 3: Introduksjon til analysene og typesang 1

I denne delen av avhandlingen presenteres og analyseres en rekke sanger i grupper på fire, bundet sammen av det melodiske og musikalske. Analysene kommer i noen grad til å være musikalske, men dette er i all hovedsak av den engelskspråklige originalen. Utover dette vil musikalsk analyse forklare endringer fra originalens lydbilde eller musikalitet, der dette er hensiktsmessig.

Den tekstlige analysen skal jeg gjøre ved bruk av analyseverktøy som er lært gjennom studiet. Siden dette er sanglyrikk, og dessuten i en sjanger som ofte benytter seg av semantisk tomme «ord» («ooh», «wopabalubap»), vil det musikalske i selve språket også til en viss grad bli analysert.

I analysene brukes begrepet *typesang* for sangen som regnes som den originale, og som de andre er basert på. Dette systemet er løst basert på AT-systematiseringen av eventyr, og kan brukes videre i lignende forskning dersom dette er hensiktsmessig. I akkurat denne avhandlingen bruker jeg ikke mer enn to typesanger, men i et større arbeid vil et mer gjennomført system bli enda nyttigere.

### 3.0.1: Om sjangere

Musikalske sjangere føles i dag gjerne som noe satt, som man kan forholde seg til som fasit, eventuelt ved å kombinere sjangernavn for å beskrive det man hører (se kapittel 1.3.1). Tidligere har det ikke vært like rett frem, og for eksempel i Danmark har begrepet «pop» vært brukt for å betegne både «anti-kunst» og den generelle bølgen av musikalske uttrykk som til enhver tid er populær (Smith-Sivertsen, 2015, s.259-261). På den måten har det vi i dag klassifiserer som «rock» vært pop i perioder, og hele begrepsapparatet blir fort litt rotete. Man har for eksempel kunnet definere «rock» som et avkom av Tin Pan Alley, «svart pop», «country pop», jazz, folkemusikk og gospel,

og «pop» som en litt blæssere versjon av denne (Shuker, 2008, s. 122-123). For å gjøre det hele så enkelt som mulig, kommer vi til å behandle det meste som pop eller en undersjanger av dette. Vi kommer likevel til å bruke begrepet «rock» om låter som enten ligger nært den bluesen som er rockens opphav, eller som i fremføringen er lydmessig lignende det man gjerne tenker på som «gitarrock», altså en enkel besetning med trommer, bass og én eller flere gitarer som grunnlag for lydbildet. Eventuelle strykere, blåsere og lignende fratar ikke nødvendigvis en låt merket som «rock», men det avhenger av hvor essensielle de er for fremgangen i låten, kort sagt om den hadde fungert uten. Orgler (og spesielt Hammond-orgler) kommer i en særstilling, og må behandles individuelt. Pianoer er ofte viktige elementer, både som drivende kraft og ornamentikk, så pianoer godtas også som stedfortreder eller tillegg til gitarene i de tilfellene pianoet tilfører mer enn «pynt».

Den første låten vi skal ta for oss klassifiseres ofte som «tyggegummipop». Dette er et begrep som hos mange oppfattes som nedsettende, fordi det ufarlige og u-utfordrende i en slik låt påstås å redusere den kunstneriske kvaliteten. Dette vil jeg si meg uenig i, fordi det er viktig å ta ting for det de er, og i underholdningskulturen er målet som regel nettopp dette – å underholde. Musikerne har ikke nødvendigvis som mål å utfordre lytterne, og følgelig kan man heller ikke bruke dette som kriterium for hvorvidt det er god kultur.



## 3.1: Typesang 1: *Love Grows (Where My Rosemary Goes)* – Edison Lighthouse

I denne analysen av typesangen skal den først analyseres musikalsk, dernest tekstlig. Jeg gjør oppmerksom på at den musikalske analysen benytter relevant begrepsapparat, så for eksempel ordet «vers» kommer til å bli brukt på en måte musikalsk og en annen måte lyrisk. Jeg tar for gitt at leseren har noe musikalsk bakgrunn, og henviser ved uklarheter til «Musikkteori for litteraturvitere» i vedleggene til avhandlingen.

Edison Lighthouse var i utgangspunktet ikke en gruppe i klassisk forstand. Selve låten ble spilt inn av Tony Burrows og studiomusikere – under gruppenavnet Edison Lighthouse. Da låten havnet på førsteplass på den britiske hitlisten ble man nødt til å lage et ensemble for å opptre på *Top of the Pops*, BBCs populærmusikalske satsning på TV. Løsningen ble å spørre et annet band, Greenfield Hammer, om de kunne stille opp med Burrows som vokalist, og slik ble Edison Lighthouse skapt<sup>16</sup>.

### 3.1.1: Musikalsk analyse

Låten går i fire fjerdedeler, og spilles originalt i A-dur. Åpningsriffet er en oppadgående bevegelse med trykk på prim, kvint og oktav, med ters og sekst som fylltoner over én takt. Synkoperingene i riffet er de samme som i f.eks. Finnskogspols, hvor man deler fire fjerdedeler i tre+tre+to åttendedeler.<sup>17</sup> Dette kommer også tilbake i B-delen av verset, det kommer vi tilbake til.

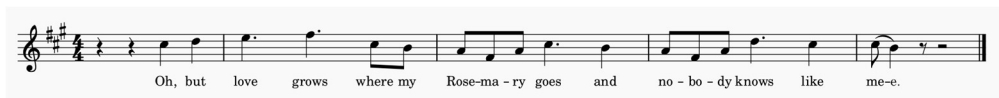
Riffet starter med to takter elgitar (mild fuzz) og elbass, de neste to taktene har i tillegg piano og perkusjon, før det legges på strykere og blåsere de to

---

<sup>16</sup> I mangel på bedre kilder, har jeg faktisk brukt Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Love\\_Grows\\_\(Where\\_My\\_Rosemary\\_Goes\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Love_Grows_(Where_My_Rosemary_Goes))

<sup>17</sup> Selv om utøverne gjerne sier at det er tretakt med «kort treer».

siste taktene av introen. Frem til disse to siste taktene har alle instrumentene spilt det samme riffet, men i det de to sistnevnte instrumentgruppene tar det over, beveger bass og gitar seg over i entonesrytmikk. Dette hjelper gitaren over i grooven som opptrer i refrengene, hvor den spiller stort sett streite åttendedeler (en og annen sekstendedel) sammen med hihatene, og bassen ligger rett frem på fjerdedelene. I denne delen (A-delen av verset) spiller bare disse instrumentene i tre og en halv takt. Deretter kommer strykere inn og støtter opp om melodien inn i B-delen av verset (som vi senere skal komme tilbake til som omkvad), hvor synkoperingen fra introriffet kommer tilbake på denne måten:



I slutten av vers to kommer omtrent den samme formelen, men som bro inn i refrenget holder vokalistene «knows» i omtrent én takt, og lander på grunntonen i A-dur, til forskjell fra første gang, da sluttakkorden i verset skulle lede videre, og følgelig var E7, som melodien landet på kvinten til (altså H, som i eksemplet over).

Refrenget starter i D-dur, og selv om alle akkordene i refrenget hører hjemme i A-dur, gir denne kvasimodulasjonen, samt bruken av T7 (altså A7) en følelse av at refrenget tonalt ligger noe høyere enn versene. Melodisk er refrenget ganske simpelt, med en nedadgående sekvensering av en nesten flat linje hvor teksten og rytmen fremstår viktigere enn muligheten til å vise frem stemmeprakten. På slutten av sekvenseringen drar vokalen melodilinjen opp igjen, lander på E som grunntone i E7, altså sjuerdominant til A-duren vi kommer tilbake til i neste vers.

Et annet aspekt ved refrengene er at instrumenteringen og det generelle lydbildet er større, fyldigere og lysere enn versene. Dette kunne lett ført til at

versene føltes tyngre og mørkere etter første refreng, med dypere toneart og lavere energi, men ved å holde strykerne som en del av lydbildet også inn i vers tre unngår produsenten denne effekten. Snarere gis følelsen av at verset bygger videre på den etablerte lykkefølelsen, og fungerer heller som et pusterom enn en nedtur. Et annet grep som hjelper denne effekten er elgitaren, som med litt lysere klang og litt friere slag gjør et mindre firkantet uttrykk enn i de første to versene.

Strykerne får også stor betydning i oppbygningen av overgangene fra del til del etter første vers, ved at de spiller oppadgående virvler inn i neste del. Det skal også bemerkes at de følger melodien i vers-delen, men spiller akkorder fra og med første refreng. Dette bidrar også til et luftigere og samtidig kraftigere lydbilde i refrengene.

I overgangen til andre refreng spiller strykere og blåsere en variasjon av temaet fra B-delen av verset, dette skaper litt luft på vegen inn i refrenget, og gir lytteren mulighet til å bearbeide det vedkommende nettopp har hørt før det kommer nye elementer i refrenget. Her kommer også riffet fra introen inn på nytt, og skaper en rytmisk driv som holder låten gående, selv om det er en rolig periode.

Etter andre refreng modulerer låten en halvtone opp, hvilket tilfører enda litt mer energi. Deretter kommer et fjerde vers, med enda mer lekenhet i stryk og blås, og en slags vamp<sup>18</sup> (med åå-ing i koret) som over omtrent et halvt minutt toner låten ut.

Generelt skal det påpekes at energien i låten øker utover, både i sangstil, instrumentering og bruk av instrumentene. Eksempelvis er perkusjonen med

---

<sup>18</sup> Vamping: Gjentakelse av et kortere eller lengre strekk musikk, gjerne brukt for eksempel når man toner ut en låt, eller i konsertsammenheng når man introduserer bandet. Vampingens natur gjør at man kan holde på akkurat så lenge man trenger, jo kortere strekk, jo mer nøyaktig.

nesten helt fra start, men antallet fyll- og mellomslag øker utover, og man registrerer til og med korte virvler på skarptromma fra omtrent midt i låten (ref. Moore, 1993, s. 36).

### 3.1.2: Teksten

Lyrikken i denne sangen er ikke noe de fleste ville ansett som stor kunst, men som vi skal komme tilbake til, har den visse kvaliteter man ikke skal ta for gitt. Selv om dette er et godt eksempel på det mange ville kalle «tyggegummipop», antatt produsert uten større ambisjoner enn å skape en hit og selge plater, danner teksten et bilde som er bare nesten så rosenrødt som de ekstreme tilfellene av låter i denne kategorien.

Teksten vil her bli analysert uavhengig av låttittelen. Dette er et grep jeg kommer til å gjøre gjennomgående, litt på grunn av løse antakelser om hvordan man hørte på musikk på starten av 1970-tallet, men aller mest fordi de fleste av titlene på låtene jeg skal analysere i beste fall er intetsigende. Jeg anser det derfor som hensiktsmessig å ta dette grepet.

Det skal også nevnes at jeg i denne analysen bruker lyrikkens begrepsapparat, hvor det som i musikken er en «linje» er et «vers», et «vers» er en «strofe» og så videre.

### 3.1.3: Innholdsanalyse

Allerede det første verset av sangteksten (se vedlegg) forteller noe viktig om hva slags sang dette er. «She ain't got no money» forteller oss at dette er en beskrivende tekst om en kvinne, og det er nærliggende å anta at det ikke kommer til å være noe narrativ å snakke om, men heller en ren beskrivelse. Her skal det nevnes at man som lytter uten å ha teksten foran seg kan slite med å skille versene fra hverandre, for neste vers starter melodisk allerede på siste åttendedel i første melodiske linje.

Videre i første strofe (de tre første versene, altså A-delen) fortelles mer om kvinnen; hun har rare klær og vilt, fritt hår. Kvinnen fremstilles som utenfor skjønnhetsidealene (nesten uavhengig av hva disse er) og generelt kanskje ikke en person man i utgangspunktet vil være tjent med å ha kontakt med. Hun fremstilles som et menneske man gjerne kan se for seg som en hippie, og med tanke på når låten kom ut, kan vi anse det som sannsynlig at flere lyttere trekker den konklusjonen.

Så kommer B-delen av refrenget med et musikalsk, innholdsmessig og uttalt «men»: Kjærligheten vokser der hun er. Her blir det også avslørt (slik jeg tolker det) at kvinnen heter Rosemary, et navn som ikke bare klinger godt, men også kan gi assosiasjoner til f.eks. bibelhistorien, hvor en «Mary» (på engelsk) var Jesu mor, en annen noe i nærheten av en kjæreste av ham, og minst én av dem blir symbolisert ved en rose. En annen assosiasjon som kan trekkes av navnet er et krydder, som på norsk heter rosmarin. I sammenheng med at Edison Lighthouse var en engelsk gruppe<sup>19</sup>, og vi vet at man i England tradisjonelt har fortært mye sau og lam, som rosmarin er ett av verdens mest brukte krydder til, kan det tolkes som en positiv kobling til noe hjemmekjært. I denne metaforen får vi også belyst sammenhengen mellom planter og vekst, der de er stilt i samme vers, som for å ytterligere binde det hele opp mot hippiebevegelsens fascinasjon for alt som spirer og gror.

Det siste verset i første strofe setter sangeren, det implisitte «jeg»-et, i en særposisjon, der han påstår at han er den som kjenner Rosemary best. Dette skaper en forventning om at det som sies er riktig, og at sangteksten videre er til å stole på. I den grad man får den med seg, selvsagt.

Andre strofe er en videre beskrivelse av kvinnen. Hun snakker «kinda lazy», hvilket kan gi videre assosiasjoner til hippiebevegelsen via dennes utstrakte

---

<sup>19</sup> I den grad de var en gruppe på dette tidspunktet.

bruk av diverse nervepåvirkende rusmidler. Dette underbygges videre ved påstanden om at folk mener hun er sprø, gal eller lignende, og at man generelt vet lite om henne. Jeg påstår ikke at «denne jenta er hippie» er den eneste fornuftige tolkningen, men det forekommer meg sannsynlig at flere lyttere, kanskje også tekstforfatterne, har sett for seg det. I slutten av andre strofe forekommer B-delen igjen, som en tekstlig ren gjentakelse, men med en musikalsk endring vi allerede har gjort rede for. Denne leder oss inn i refrenget, hvor det etableres fysisk kontakt.

Fortellerpersonen greier i refrenget ut om hvordan det er å holde Rosemary i hånden, og selv om det er en ganske overfladisk beskrivelse («It's a feeling that's fine») får vi et klart inntrykk av at vedkommende i hvert fall ikke er uvillig. Litt mer usikkert blir det i vers fire av refrenget, hvor det påstås at kvinnen driver med heksekunst. Selv om dette i utgangspunktet høres mildt skremmende ut, er det verdt å anta at tekstforfatteren her benytter seg av en metafor for kjærlige følelser, at det er snakk om et vinnende vesen, heller enn faktiske svartekunster. Det er likevel mulig å tolke en viss usikkerhet, kanskje frykt i sammenheng med det siste verset i strofen, der fortellerpersonen påpeker at han ikke *kan* komme seg unna. Det er ikke dermed sagt at han *vil*, men det skapes en form for usikkerhet i å påpeke at han ikke kan.

Usikkerheten avløses likevel i første vers av neste strofe, hvor han påpeker at han er heldig. Han vil ikke bort, helst aldri, og i denne strofen blir det for første gang uttalt at han elsker henne. Da til overmål, han elsker henne uendelig. Dette er det siste nye tekstelementet i sangen, i hvert fall frem til vampingen mot slutten av sporet. Etter dette punktet er det rene gjentakelser, og dette har selvsagt også sin effekt.

Det er etablert at kvinnen det synges om er litt sær, men hun sprer kjærlighet, og fortellerstemmen setter pris på det, og den hun er. I takt med økningen av energi gjennom låten understrekes det at dette er den viktigste delen av teksten: Han elsker henne. Som mye annen tyggegummipop er dette å anse som hovedbudskapet i sangen, og detaljene rundt er mindre viktige, men ikke fullstendig uviktige heller. De skaper et bilde man til en viss grad kan kjenne seg igjen i, og dette er ansett som viktig for en låts popularitet. Økningen i energien kan vi også høre i vokalistsens fremførelse, der den starter rolig, nært og nærmest som en intim, direkte henvendelse til lytteren, men etter hvert stiger til et gledesrop, som gir inntrykk av at man vil fortelle hele verden hvor fantastisk denne jenta er.

Tradisjonelt har et overtall av band som har blitt utgitt i overveiende grad bestått av gutter og menn. Siden åpenhet om homoseksualitet og andre varianter av «skeivhet» er relativt nytt i samfunnsdebatten, følger det logisk at de fleste, om ikke alle kjærlighetssanger fremført av menn må dreie seg om en kvinne. Så også i denne teksten, hvor kvinnen nærmest er en gudinne, og låten føyer seg pent til den omtrent uendelige rekken av kjærlighetssanger som på samme tid er konkrete og vage nok til at de kan gjelde nesten en hvilken som helst kvinne.

#### 3.1.4: Formanalyse

Formen i teksten er ikke videre komplisert, men det er flere elementer som spiller inn og gjør låten til det den er.

Det første elementet jeg vil ta opp er rimmønsteret i de musikalske versene. Grunnen til at jeg anser dette som viktig, er de forskjellige rimtypene som opptrer, og skjematisk vil jeg påstå at det ser slik ut:

A  
A  
B  
[Innrim]  
B

Vi ser altså at det er parvise enderim, som ikke er helt uvanlig i sunget lyrikk. Det som likevel er litt uvanlig er det asymmetriske innskuddet som er B-delen av de musikalske versene. Spesifikt tenker jeg her på vokallikheten som er gjennomgående i en tekstlinje som i seg selv er gjennomgående i sangen, nemlig «Oh, but Love grows where my Rosemary goes/And nobody knows like me». De understrekede vokalene uttales i sangen så godt som helt likt, og dette skaper en lydmessig kvalitet som gjør linjen enda mer iørefallende enn den kanskje ellers ville vært.

Dette kan det argumenteres for at det er grunnen til sangens tittel, i hvert fall fra et kynisk og økonomisk synspunkt. I en situasjon hvor du kanskje bare hører halve låten fordi det var da du slo på radioen, og ingen stemme forteller deg hva slags sang det var, vil det være gunstig å gjenta tittelen, slik at den ansatte i musikkforretningen kan skjønne hva slags sang du er ute etter å kjøpe. Ved å i tillegg gjøre tittelen til en så audiovisuelt vakker affære som mulig, er det sannsynlig at om ikke annet, så kommer i hvert fall den delen av låten til å feste seg.

Overordnet er formen på låten også mildt ukonvensjonell. Der de fleste låter gjentar refrenget minst én gang mot slutten av låten, har Edison Lighthouse gått i en litt annen retning. I løpet av de knappe tre minuttene låten varer, synges refrenget bare to ganger, og det er ikke det siste elementet før uttoningen. I denne låten er det heller det musikalske verset som blir gjentatt, og strofe fire og seks er tekstlig helt like, selv om det musikalske har endret enkelte elementer (toneart og instrumentering). Dette understreker at selv om sangen har et refreng som tydelig skiller seg fra strofene som regnes som



vers, og som gjentas, er det B-delen av de musikalske versene som i praksis fungerer som omkved. Av alt dette kan vi trekke at det er det viktigste tekstlige elementet i sangen.

Det siste omtrent halve minuttet av sangen er som sagt en ganske lang uttøning, faktisk med nye tekstlige elementer, selv om disse ikke kommer like tydelig frem. De er heller ikke så veldig stridige mot den øvrige teksten, de er heller omformuleringer av allerede ytrede påstander og tilleggsopplysninger til disse.

Jeg vil påstå at formen og innholdet i denne sangen spiller godt på lag med hverandre for å skape noe som verken er helt konvensjonell bluesrock eller helt konvensjonell tyggegummipop. I stedet skapes en mildt annerledes forestillingsverden hvor ting er nesten som de pleier, men ikke helt, og det på en måte som gjør det lysteligere. Siden B-delen av strofene som ikke er refreng fungerer som praktisk omkved er det verdt å merke seg at man til forskjell fra andre sanger ikke trenger å vente lenge på dette. Ofte bruker popsanger intro, vers, mellomspill, vers, mellomspill og bro før man kommer til høydepunktet, men her durer Edison Lighthouse på med «de gode greiene» nesten helt fra start. Dette fører i sin tur til at låten blir en rekke høydepunkter, i stedet for det mer tradisjonelle oppsettet med ett høydepunkt omtrent midt i låten og gjentakelse av dette mot slutten.

## 3.2: *Solskinn inni Blådressen min* – Vazelina

### Biloppføggers

Der originallåten «Love Grows» etter sigende ble spilt inn med studiomusikere, og bandet som skulle fronte den på «Top of the Pops» ble satt sammen i ettertid, stiller Vazelina Biloppføggers i en helt annen kategori. Låten er utgitt på *Hææarli' på toppen ta væla* i 1996, av et band som allerede hadde flerfoldige utgivelser bak seg, og et publikum med forventninger. Nøyaktig hva publikum forventet var nok til en viss grad individuelt, men positive skildringer av et gutteliv ved Mjøsas bredder er å anse som et hovedelement. Vazelina Biloppføggers startet karrieren med å skrive mer hjemmekjære tekster på engelskspråklige originaler, og selv om de etter hvert begynte å også stå for melodiene selv, var dette en praksis de opprettholdt lenge.

Så også i denne låten, og til forskjell fra titler som «11 år uten kvinnfolk», beskrives et ganske annet bilde her. Låten har flere fellestrekk med den engelske originalen, og de skal vi komme inn på her.

#### 3.2.1: Innholdsanalyse

Første strofe i denne låten danner et noe annet bilde enn tilsvarende strofe i «Love Grows». Her finnes et noe mørkere bilde, som for mange nok vil skape assosiasjoner til sommerferie i Norge. Det etableres at «jeg»-et er på en hytte på Tjøme, og at været er vått og gjørmete. Dette vil generelt oppfattes som et negativt trekk, men det spiller ikke på lag med det musikalske, som er overveldende positivt. I B-delen av strofen får vi forklaringen – hovedpersonen har solskinn inne i dressen sin – slik jeg tolker det er han kort sagt så lykkelig at han ikke kunne brydd seg mindre om været, og i stedet for

å for eksempel spille en klagende blues, konstaterer han at været er vanskelig, og det spiller ingen rolle.

Et annet aspekt ved omkvedet er valget av plagg. Blådress er tradisjonelt et ganske staselig plagg, og ikke noe alminnelige totninger går i til vanlig, kanskje spesielt ikke i ferien. Ved overfladisk lytting kan man få inntrykk av at det dreier seg om en kjeledress (basert på det påståtte yrket til bandmedlemmene), men ved nærmere lesning av teksten fremgår det tydelig at dette er et festplagg. Og dressens posisjon er ikke antrekk for den alminnelige helgefylla på grendahuset, nei, den er forbeholdt de riktig store anledningene.

Grunnen til dette indre lyset blir tydelig allerede i neste strofe, hvor hovedpersonen forteller at han har oppnådd det mange vil se som et stort mål i livet: Han er forlovet og skal endelig dele deres egen seng med forloveden. Dette fremstår som hovedpremisset for gleden som formidles gjennom musikken og det som i praksis blir omkvedet i sangen. Her kommer vi tilbake til valget av plagg, som kan leses som en indikasjon på at ikke bare er de to «nyforlova», som så vidt meg bekjent kan være en stund, men de har faktisk forlovet seg i staselig anledning så sent som «i dag» (i narrativet).

I refrenget vitnes det om stort håp for fremtiden. De første tre versene i refrenget etablerer og underbygger troen på at været kommer til å bedre seg. Akkurat det tredje verset har antydninger til seksuelle undertoner som jeg i anstendighetens navn ikke tenker å gå nærmere inn på her, men heller tolke den som at det regner så mye at absolutt alt er vått. De siste tre versene i refrenget understreker meningene fra andre strofe, og innfører et glimt av likestilling. Frem til dette har det nesten utelukkende dreid seg om *hans* følelser og oppfatning av sakene, i likhet med slik originallåten fremstiller det hele fra sangerens perspektiv. Det eneste vi egentlig har fått vite om

hovedpersonens forlovede er at de to er forlovet, og de har anskaffet en seng. Det fremgår ikke av teksten hvilket kjønn denne forlovede er, men i tråd med samfunnets normer på den tiden og dessuten Vazelinas øvrige katalog antar man helt fra starten av at det dreier seg om en kvinne. Så blir også bekreftet i vers fire av refrenget, hvor det defineres at dama til hovedpersonen gjør ham glad. Så tas det endelig hensyn til hennes følelser: Han forteller at de har det bra begge to, faktisk så bra som det går an. Dette skal likevel utfordres i neste strofe.

Her fortelles det videre om omstendigheter som burde dra stemningen ned; Hovedpersonen har grunnstøtt og ødelagt en båt vi kan anta er hans egen. Dette påvirker likevel ikke hovedpersonen nevneverdig, og vi får omkved og refreng på samme lystelige vis som tidligere. Siste musikalske vers forteller om en løsning på alle problemene hovedpersonen likevel ikke tar hensyn til: Han reiser «vekk fra gjeld og tvangsauksjon», og ender i så måte et narrativ som overordnet dreier seg om følelsen av å være lykkelig etter å ha funnet og vunnet kjærligheten. Resten av låten er gjentakelser av omkvedet, med små variasjoner, som for å understreke at dette er det som skal til for at all verdens problemer skal bli meningsløse.

I det store og hele vil dette altså tegne et bilde av at lykken finnes, den er oppnåelig, og hovedpersonen er beviset. Dette har vært gjennomgående tema i populærkultur langt bakover i tid, og totningene overskrider således ingen grenser i denne teksten. Det han derimot benytter seg av, er en eskapisme som vi (lytterne, leserne) tar del i, hvor man kan la alt skure og heller bare reise. Dette er noe av populærkulturens karakter, i den grad mennesker bruker den til å, om så bare for korte perioder, få et avbrekk fra sitt eget liv. I denne sammenhengen finnes det to metoder for å oppnå denne virkelighetsflukten. Den ene er å vise at «noen har det verre». Den andre (som demonstreres her)

går ut på å vise mennesker som er like nok tilskueren (konsumenten) selv til at vedkommende kan identifisere seg med («leve seg inn i») personen, vanligvis fiksjonell, og la vedkommende person være over all måte lykkelig. Denne lesningen av låten som en form for eskapisme underbygges av nettopp de samme problemene som hovedpersonen nekter å la gå innpå seg. Han anerkjenner at de finnes, men så lenge han føler seg som han gjør nå, har de ingenting å si. Når de likevel blir så betydelige at han ikke lenger kan overse dem, velger han som nevnt å reise bort. Hvor han reiser nevnes ikke, for låten slutter, men det er heller ikke av spesiell betydning. Det siste i teksten (som ikke er omkved) er hovedpersonens egen sorti ut av alle problemene han kanskje helst skulle gjort noe med.

Summen av det hele blir altså at vi her har med en kjærlighetssang å gjøre, mye på samme måte som originalen, men på Vazelinas helt særegne vis legges det på et lag som gjør låten til noe mer enn en direkte hyllest til en bestemt kvinne. I tillegg til kjærlighetserklæringene får vi narrativet om verden som går hovedpersonen imot, og hans totale mangel på interesse for problemer. Dette kan medvirke til å gjøre låten tilgjengelig for et større publikum, i tillegg til at den plasserer seg i et rom som viser et mer helhetlig (dog ikke derved realistisk) bilde av livet, slik det fortøner seg for de mytiske karakterene bandet består av.

### 3.2.2: Musikalsk analyse

Rent lydbildemessig er Vazelina Bilopphøgers' versjon av låten forholdsvis lik originalen, men den bærer preg av å være litt mer guttefiksert (for eksempel koret som svarer «Hey-hey-hey» på utsagnet om at «Vi er nyforlova») og en del nyere. Dette bevitnes av tekniske aspekter som gjør lyden noe skarpere og tydeligere.

Rimstrukturen er en litt annen enn i originallåten. Der «Love Grows» har konsekvent enderim gjennom de musikalske versene, har forfatteren enten ikke tenkt på det, ikke fått det til eller regnet det som uviktig. Rimstrukturen vi ender opp med er

A  
A  
B  
C  
C

altså en frittstående endelse midt i hvert musikalske vers. Dette forringer ikke låten nevneverdig, men det er verdt å merke seg, og ta det med videre til de andre versjonene vi skal analysere. Et fellestrekk mellom original og adaptasjon som også er verdt å merke seg er innrimene og vokallikhetene i omkvedet.

I omkvedet merker vi at vi har en gjentakende vokal i enderimene. Dette er konvensjonelt, og fungerer som det pleier. Det som er mer interessant er vokalkvalitetene på de trykksterke stavelsene. Her starter vi med o, beveger oss over til å, og videre til a, før vi kommer tilbake til å. Dette er en dramaturgisk gjenkjennbar kurve, hvor det går fra lukket, via halvåpen, til åpen og tilbake til halvåpen. Dette bidrar på sin måte til å skape en energimessig økning, uten at energien tar helt overhånd. Man kan se den siste vokalkvaliteten som forutsigende for det nye nivået man skal til etter det første omkvedet. I andre omkved opptrer i stor grad det samme fenomenet, men i likhet med originallåten holdes i-lyden lengre på veg inn i refrenget, som for å understreke at «nå skjer det noe nytt».

Et annet musikalsk aspekt ved låten er knyttet til det første jeg nevnte, dette gutteaktige som figurerer først og fremst i koret, men også i andre deler av lydbildet. Som en del av retorikken rundt Vazelinas katalog og produksjon,

ligger det hele tiden et slags bilde av at dette er gutter som spiller litt sammen på fritida, selv om de på dette tidspunktet som nevnt hadde gitt ut flere album. Det er noe av sjarmen med bygdeband at det er noe jovialt som gjør det ufarlig for lytterne, og som fordrer at det finnes et punkt hvor musikken blir for striglet. Dette later til å være et grep og en tankegang bandet har vært klar over og brukt, ikke bare i tekstproduksjonen, men også i studioproduksjonen.

Et eksempel på dette kan vi finne i «Gi meg fri ikveld», en av bandets første utgitte låter. Kuttet er bare 1:51 langt, og med unntak av acapellaintroen og en liten outro er det nesten akkurat det samme som spilles to ganger. Mellom disse to gangene er hovedpoenget med å nevne denne låta: Høgger'n høres ropende fra bak trommesettet «Er'n slutt nå, Eldar?». Dette er et humoristisk innslag som med letthet kunne vært fjernet fra opptaket, men det underbygger pondusen til bandet som jordnære, autentiske mennesker, hvilket igjen kan ha vært viktig for publikums oppfatning av dem, og villighet til å lytte mer.

I «Solskinn inni Blådressen min» har produksjonen på alle måter kommet lengre enn i «Gi meg fri ikveld», men sjarmen kan fortsatt finnes igjen, blant annet i koringen, som ved flere tilfeller gjennom låten er litt usynkron i forhold til hovedvokalen og rytmen for øvrig. Et annet interessant fenomen som opptrer i låten er i mellomspillet før andre refreng, hvor det låter som at guttene i bandet korer horndelene fra samme sted i originalen. Forskjellen er at strykerne i originalen har det jeg regner som melodilinje (de spiller temaet fra omkvedet), men disse er ikke med i Vazelinas versjon. Dette kan være et tilfelle av at mennesker har forskjellig oppfatning av hva som er bærende element i et musikalsk verk.

En annen interessant forskjell mellom originalen og Vazelinas versjon er slutten av låten. Som tidligere nevnt vamper Edison Lighthouse seg ut med

løsrevne enkeltlinjer fra vokalisten, men Vazelina bygger videre på omkvedet. Dette gjør de ved å gjenta teksten med små variasjoner, og stadig mer energi, hvilket i stor grad underbygger at «dette er den teksten du skal huske fra denne låten», på samme måte som Edison Lighthouse gjorde. Den største forskjellen i slutten utgjøres av at Vazelina Bilopphøggers faktisk har gitt sporet en slutt, heller enn en uttoning. Dette oppnår de ved å spille omkvedet totalt fire ganger (inkludert den siste delen av siste musikalske vers) og sette inn en rytmisk gjentakelse av to stavelser i nest siste vers, før de spiller det som kan regnes som en forholdsvis vanlig avslutning av en rockelåt.

Denne låten er således et eksempel på tegn og metoder som går gjennom nesten hele katalogen til Vazelina Bilopphøggers. Selv der hvor opphavet til låten er noe svevende og kanskje overdreven, behersker totningene med stil den kunsten det er å gire det hele to hakk ned, gjøre det mer jordnært og på sett og vis «ekte». Karene i bandet utgir seg ikke for å være stort mer enn det de er (selv om mytologien om Vazelina er ganske forskjellig fra virkeligheten), men lager heller låter som passer deres stil og prosjekt. Uttoningen av originalen, for eksempel, skaper et slags inntrykk av at låten er evig, den lever videre selv om det ikke er mer plass på plata, men Vazelina avslutter som nevnt låten på en mer konkret måte, og skaper på den måten et inntrykk av at «dette er låten, og nå er den slutt», hvilket passer godt inn i en mytologi hvor man sannsynligvis skal ut og demontere noe når man er ferdig med innspillingen.



### 3.3: *Sån är min värld* – Jigs

Når det kommer til valg av svensk versjon av denne typesangen har jeg klart å finne frem til tre forskjellige alternativer. De to andre er «Där du går lämnar kärleken spår» med Frida (egentlig Anni-Frid Lyngstad, senere medlem av ABBA) og *Dit du går* med Tommy Bergs. Begge er tematisk likere originalen enn *Sån är min värld*, og følgelig har jeg valgt den i stedet.

Når det gjelder bandet Jigs har Internett generelt lite informasjon. Wikipedia kan fortelle oss at de ble startet i 1966, og diskografien avslører at bandet i noen grad har fulgt den samme oppskriften som Vazelina Bilopphøggers skulle gjøre noen år senere, dog tydeligvis med litt mindre suksess. Dette har jeg utledet av mengdeforskjellen i innhold på de to bandenes Wikipedia-sider og egne hjemmesider.

På tross av at bandet holdt det gående til 1992, ga ut en rekke album og har gjort sporadiske gjenforeningskonserter langt inn på 2000-tallet, later det til at det absolutt største øyeblikket deres var i 1976. 16. juli spilte Jigs til dans på et sted utenfor Falkenberg, og da de hadde pause mellom settene sine spilte ingen ringere enn AD/DC som pauseunderholdning. AC/DC var på denne tiden på sin første internasjonale turné, og hadde ikke egentlig blitt så veldig kjente utenfor Australia enda. Likevel er det vel verdt å nevne at AC/DCs første spillejobb i Sverige var som pauseunderholdning i en Jigs-kveld.

#### 3.3.1: Innholdsanalyse

*Sån är min värld* begynner i likhet med *Love Grows* med to vers som beskriver noe eller noen som uperfekt. Vi vet foreløpig ikke hva det gjelder, men får i tredje vers vite at objektet (altså den) er «skön och fri», som en motsats til «grå och sliten». Når så omkvedet kommer får vi vite hva det er

vokalisten synger om, som altså er sin verden. Det er altså etablert i løpet av de fire første versene at hovedpersonens verden ikke alltid fremstår perfekt, men han er likevel fornøyd med tilværelsen. I femte vers får vi en opplysning som kan tolkes, men ikke spesifikt fremlegges som grunnen til at verden tross alt er et bra sted å være: «har nå att ha kär, så kär»

Dette fremstår som en litt interessant situasjon, fordi det nærmest bare nevnes i forbifarten at hovedpersonen har noen å være glad i. I en tradisjonell kjærlighetssang ville det sannsynligvis blitt gjort mer eksplisitt at dette mennesket var hovedgrunnen til at verden er bra, men denne sangen later foreløpig til å i større grad være et utsagn om verden enn hvordan ett enkelt menneskes væren påvirker et annets.

I neste strofe følges mønsteret fra den første, men den skaper et større spenn i følelsesregisteret man anvender, i det at hovedpersonen innrømmer å kunne være både ensom, glad og lei seg. Her gjør formuleringen at det ikke er helt tydelig hva eller hvem disse adjektivene gjelder, og den tvilen sprer seg til den første strofen også. Kan verden være ensom? Lei seg? Meningen fremstår da heller å være at adjektivene gjelder et menneske, og at «den» i vers tre av begge de to første strofene henviser til neste vers, heller enn forrige. Altså har tekstforfatteren først satt opp et bilde som viser én situasjon, og henviser plutselig til forhold som ligger utenfor den situasjonen.

Uansett kommer vi så til refrenget, hvor vi blir presentert for et sinn i undring. Hovedpersonen kan ikke forstå hva som har skjedd, han pleide jo å ikke kunne kjenne på at alt er bra? Og så får vi endelig den bekreftelsen vi har lengtet etter siden første omkved: Hovedpersonen mener at det kanskje kan være vedkommende kjærlighetsobjekts fortjeneste at verden fremstår som et bedre sted nå. Som det synges tror han at «det hela» (forstått som hans egen livsanskuelse) plutselig har vendt, og at det er denne vendingen som har

gjort verden til et bedre, lysere sted. Det legges også et grunnlag for spekulasjoner i opphavet til dette kjærlighetsobjektet.

Her skal jeg tillate meg en digresjon inn i en mulig (og ganske interessant) tolkning som jeg ikke skal følge så langt. Denne digresjonen tydeliggjør hvorfor sjangerforståelse er viktig når man driver med analyser av låter, så vel som rent tekstlige sjangre. I teksten påstås det at den andre personen er som sendt fra en lysere verden. Dette kan tolkes som «Himmelen», og i så fall blir den andre personen sannsynligvis å anse som en engel. Engler dukker som regel opp når noen skal dø, og hvis vi spinner det hjulet videre kan vi tolke hele sangen som et ironisk utsagn om at verden er bedre etter at man har forlatt den. I en slik tolkning vil altså teksten «och jag lever ju här» bli lest som ren sarkasme, for nå har hovedpersonen endelig funnet noen å være glad i (engelen), og følgelig har vedkommende ikke noe ønske om å endre eller utrette noe som helst, men heller bare la det skure og leve videre i den nye verden. Grunnen til at jeg mener denne tolkningen, selv om den er interessant, vil være noe fjernt fra den generelle lytters oppfatning, er i all hovedsak bandets karakter. Hadde de eksempelvis vært et doom-metal-band, ville jeg valgt denne tolkningen fremfor mange andre, men siden de er et danseband uten synlig behov for det mørke og dystre, skal vi nå tilbake til fortolkningen av sangen som kjærlighetssang.

I strofen mellom første og andre refreng postulerer hovedpersonen at vedkommende er lykkelig fordi vedkommende er lykkens venn, og fornøyd med verden slik den er, påfulgt av omkvedet. Dette underbygger i kjent stil hovedstemningen i låta, som kan sies å være noe sånt som at «selv om verden noen ganger virker trist og grå, går alt bedre når du har noen å være glad i». Dette kan på mange måter sies å være et slags hovedmotiv i mye underholdningskultur, der alt alltid ordner seg hvis man bare finner

kjærligheten. Kanskje særlig i lettbeint underholdning som ikke påberoper seg å ha dypere innhold enn det helt overfladiske kan det være vanlig med slike enkle sannheter. Det er ikke derved sagt at *kvaliteten* på materialet er noe dårligere enn for eksempel Bach eller Munch, men formålet er et annet, og følgelig blir også midlene det. Jigs er og har alltid vært et danseband, og da følger det naturlig at formålet er å gi folk musikk å danse til.

Vi ser altså at sangen står på grensen mellom å være en hyllest til verdens skjønnhet på tross av feil og mangler og en ren kjærlighetssang i tradisjonell forstand. I motsetning til originalen, hvor kjærlighetsobjektet er hovedobjektet i teksten, opptrer det en slags tvetydighet, men de har det som likhet at de begge, i ytterste konsekvens, gir et annet menneske æren for å ha gjort verden til et bedre sted. I *Love Grows* er situasjonen at den andre personen gjør verden bedre for alle, men bare hovedpersonen ser det. I *Sån är min värld* er det litt annerledes, fordi den andre personen bare påvirker hovedpersonens verden.

I sammenligning med *Solskinn inni Blådressen min* merker vi at det er flere likhetstrekk i oppbygningen av argumentasjonen, spesielt i de to første strofene. Disse følger i noen grad den musikalske oppbygningen, med det at selv om det kanskje ser litt mørkt ut i starten av strofene, blir alt bedre når omkvedet kommer. For øvrig ligger de to tekstene ganske nært i uttrykk, selv om innholdet er ganske forskjellig. Man merker en livsoptimisme som i denne sangen riktignok ikke blir satt på de helt store prøvene, men som like fullt er en stor og viktig del av det formidlede budskapet.

### 3.3.2: Musikalsk analyse

Det første man legger merke til når man setter på sporet, er tempoet. Det er noe høyere enn originalen, og det gir et litt stressende inntrykk. Originalen spilles i rundt 110 slag i minuttet, mens Jigs spiller melodien i 130. For

ordens skyld skal det nevnes at også Vazelina spiller raskere enn originalen – rundt 122 slag i minuttet. En vesentlig forskjell her ligger i noe som er litt vanskelig å kvantifisere på en lettfattelig måte. Det handler om følelsen av om man er «frampå» eller «bakpå», og handler helt kort om hvorvidt tonene lyder akkurat på (eventuelt litt før) slagene i grunnrytmen, eller litt etter. Det er ikke stort spenn som tillates før det låter som at man egentlig har øvd litt for lite, så dette er en kunst mange musikere strever med å beherske.

Effekten av følelsen av «frampå» eller «bakpå» er likevel ikke så vanskelig å oppdage, og man kan for eksempel merke det i forskjellen mellom Vazelinas og Jigs introer på samme riff i disse to låtene. Selv om den faktiske forskjellen i tempo er bare åtte slag i minuttet, fremstår Jigs-gitaristen som langt mer pådrivende og kanskje stresset, fordi han ligger akkurat på slagene. Vazelina-introen ligger mer bakpå, og legger i større grad et stødig grunnlag for videre utvikling.

Ellers er introen instrumentalt ganske lik originalen, skjønt med litt andre lyder i forsterkere og slikt, men det som skiller seg ut er bruken av symbaler. Der Edison Lighthouse bare så vidt bruker trommesettet i det hele tatt, låter det som at Jigs prøver å skape et bilde av at du skal få høydepunktet allerede i introen (andre runde), men det virker også som at de angrer seg, og kutter ned bruken av symbaler til det helt minimale resten av låten.

Stemmebruken i låten er i stor grad statisk, altså er det bare marginale endringer innad i låten. Dette skaper en slags følelse av at låten kanskje er produsert under tidspress, eller at vokalisten ikke egentlig har et så veldig sterkt forhold til hva han synger, men heller bare synger det som står i en note. Det skal likevel nevnes at det opptrer en kvinnelig korer, som gir et større lydbilde på strategiske steder, og gir et noe mer variert uttrykk gjennom låten.

Et annet element som skiller seg ut er pianoet, som legger «fire flate» (altså ett slag per fjerdedel i en takt) nesten hele låten. Pianoet spiller akkorder, og tar følgelig rollen en rytmegitar typisk kunne hatt i andre bandoppsett. Utover dette er orkestreringen forholdsvis lik den i *Love Grows*, og låten toner ut på akkurat samme måte. Modulasjonen er også på samme sted i låta. Alt i alt fremstår produksjonen som en ganske tro, men litt billig kopi av den originale. Selve lydbildet er litt tynnere, det er litt risikabel balanse mellom strykere og vokal, men det er ikke en dårlig produksjon likevel.

## 3.4: *Han er herlig* – Ulla Pia

Ulla Pia (Nielsen) later til å ha vært en av Danmarks helt store sangerinner innenfor slager-kategorien, og vant i 1966 det danske Melodi Grand Prix.<sup>20</sup> Katalogen viser en kombinasjon av egne låter og kopier, noen av dem direkteoversatt, andre med mer kreativ tekst. Denne låten er, som logisk i denne sammenhengen, et eksempel på det siste. Sangens tekst vitner om et stadig mer moderne samfunn, hvor kvinner ikke nødvendigvis er hjemmевærende, men for eksempel jobber på kontor.

### 3.4.1: Innholdsanalyse

I denne sangen er vi igjen nærmere utgangspunktet i de første versene. Her refereres det til et konkret «han», på samme måte som det ble referert til en konkret «she» i *Love Grows*. Forskjellen er at i denne sangen, er det bare det første verset som på noen måte er negativt. Det første «men»-et kommer allerede i andre vers, og legger grunnlaget for det som later til å bli en klassisk kjærlighetssang, med overøsende ros av ditt eget verdens beste menneske. Når det nevnes at «han tar hele livet som en lek» er dette likevel et frempek, og det skal vi komme tilbake til om ikke så lenge. Omkvedet bærer som sedvanlig låtens tittel, og det etableres at denne «han» gjør alt han kan for hovedpersonen.

I andre strofe gjøres det klart at «han» ikke ønsker seg slike ting som menn ofte ønsker seg, eksempelvis bil. Det andre verset er litt mer mystisk, i og med at det er en «pi'» som synger, og som etter alt å dømme har et forhold til denne mannsfiguren, og at det påstås at han ikke vil ha noen pike. Dette gir mer mening etter refrenget, så det kommer vi tilbake til. Det tredje verset i

---

<sup>20</sup> Også her måtte jeg dessverre ty til [https://da.wikipedia.org/wiki/Ulla\\_Pia](https://da.wikipedia.org/wiki/Ulla_Pia), men hun er også for eksempel nevnt i <https://denstoredanske.lex.dk/Dansktoppen>.

strofen har jeg større problemer med. I vedlegget finnes den linja i to versjoner, fordi jeg ikke klarer å høre hva Nielsen faktisk synger.

Enten sier hun at «alt han vil ha, er meg», som i kjærlighetssangssammenheng gir mening, det er jo gjerne sånn i popkulturell kjærlighet at hun elsker ham, han elsker henne, og alt er såre vel. Den andre muligheten gir også mening i denne sammenhengen, men langt mer mening i denne sangen. Denne muligheten baserer seg altså på at han får alt han vil ha av sangeren, og det gir mening i sammenheng med det som skal bli synliggjort i refrenget.

Så la oss for enkelhets skyld ta for oss refrenget. Det første verset i refrenget refererer til klær som er tilsmusset. Kanskje er fyren mekaniker, eller på annet vis ansatt i noe som skitner til klærne hans. Andre og tredje vers forteller oss at han står utenfor hennes kontor taus – han venter til hun dukker opp med å bruke energi. I fjerde vers blir det bygget opp til en hendelse – han skal ta kvinnen som synger med hjem, og her er det godt sangen går fort frem, for så avsløres det at fyren det har vært snakk om hele tiden er fem, og venter på moren sin.

Denne informasjonen endrer en hel del av tolkningene vi har gjort til nå. I første strofe tar han livet som en lek – selvsagt, han er fem, han har ikke fått de helt store bekymringene enda. I andre strofe gir det mer mening at mor gir ham alt han vil ha enn at han bare vil ha mor, selv om ødipuskomplekser kan nevnes, er det ikke en retning jeg har tenkt å dra analysen. Inn i refrenget skapes også et annet bilde – smusset på klærne er kanskje ikke motorolje, men helt alminnelig skitt fra rundt omkring hvor gutten har lekt med vennene sine. I det store og hele endres i løpet av disse to versene hele sangen fra å være en ungdommelig, kanskje litt vill, kjærlighetssang til å være en sang om moderlig kjærlighet. Fra potensielt å kunne være en smule vågal blir sangen plutselig noe av det mest stuerene som finnes.



Den neste strofen underbygger også her den generelle følelsen i låta, når den forteller oss hvordan hovedpersonen vet og innrømmer at hun føler seg lykkelig når sønnen forteller henne at han elsker henne. Denne følelsen underbygges også av selve vokalkvaliteten hos sangeren, som man nærmest kan høre at smiler hjertelig og lykkelig store deler av låten.

Men så blir det plutselig en strukturell endring som ingen av de andre versjonene har med: Det er ny tekst på andre refreng! Dette er et interessant grep, fordi det gir tegn om at tekstforfatteren kanskje ikke følte at det var nok innhold ved bare å gjenta den lengste strofen, og dette er i seg selv på grensen til en vågal ting å gjøre. Nå skal det sies at teksten i det andre refrenget ikke er spesielt banebrytende for verken lyrikkens liv eller sangens innhold, men det er likevel et grep som er verdt å merke seg. I strofen beskrives hjemturen, og dikteren bestemmer hvilke følelser gutten har. De følelsene gutten tillegges er heller ikke spesielt radikale, men de danner et godt bilde av situasjonen. Sønnen hjelper mor, og det er en god følelse for ham.

Etter dette er det gjentakelser ut låten, selvsagt av omkvedet, men først og fremst av strofe nummer fire, hvor mor forteller om sine egne følelser overfor gutten. Dette underbygger den generelle stemningen som ble åpenbar etter første refreng, og legger vekt på at selv om guttens følelser får slippe til og bli beskrevet, er dette først og fremst mor sin sang. Mor er det viktigste elementet *for* sangen (i og med at det er hennes verdensbilde som presenteres, og at det er hun som synger), selv om sønnen er det viktigste elementet *i* sangen (som jo ikke hadde eksistert dersom det ikke var noen (fiktive eller reelle) å synge om).

Vi har altså å gjøre med en kjærlighetssang, men kjærligheten har en litt annen form enn i de fleste andre kjærlighetssanger. I stedet for at sangen handler om en gutt og en pike på samme alder som har det godt, bare de får

være sammen, eller har det så godt nettopp fordi de er det, handler sangen om en mors gjengjeldte kjærlighet til sitt barn. Det ligger også i tematikken at mor er stolt av barnet, og frydes når hun ser hvordan barnet vokser til og ikke bare klarer mer og mer selv, men også er klar over at det klarer mer og mer selv.

### 3.4.2: Musikalsk analyse

I tillegg til å ha forskjellig tekst på første og andre refreng, har låten flere musikalske aspekter som skiller seg fra de andre låtene i gruppen. Det første og tydeligste er at introriffet ikke er med. Faktisk opptrer ikke figuren en eneste gang i løpet av hele låten. Dette kan bidra til å gi låten en mer egen identitet for et publikum som kan ha hørt originalen, men melodien, strofeoppbygningen og det øvrige gjør det tydelig at dette er en adaptasjon av *Love Grows*.

Siden introriffet ikke er med, er det selvsagt satt inn en annen intro. Denne består av et trommesett i en standard firetaktsfigur med åttendedeler på hihat, et bassriff som i all hovedsak er grunntonen, men som også er innom kvinten over og kvarten under, en rytmegitar litt gjemt i bakgrunnen og rytmiske trompetstøt på toppen. Låten for øvrig er forholdsvis lik originalen, dog med litt mer sparsommelig besetning, og selvsagt kvinnelig vokalist. Dette bidrar til å gjøre låten mer «dansk», fordi man baserer seg på litt mindre forhold enn de store, engelske plateselskapene. I sin tur bidrar også dette til å underbygge budskapet man forsøker å formidle: Det er ikke noe spesielt ved damen som synger, hun har bare den egenheten at hun har en sønn som hun er svært stolt av.

Her skal bemerkes et par interessante ting med rimmønsteret. Allerede mellom første og andre lyriske vers ser vi at det opptrer rim basert på sammensetninger av ord, (rig mand/fordi han), og setningsstrukturelt gir det

mest mening at ordet som gjør at rimet fungerer er først i tredje lyriske vers. I vedlegget virker det altså som at man har forsøkt å rime «mand» med «fordi», men det er ikke tilfellet. Strukturen vi ender opp med er altså helt tilsvarende *Love Grows*.

I omkvedet er innrimet stort sett basert på ordligheten mellom «herlig» og «kjærlig», og siden dansk er et noe mykere artikulert språk enn de tre andre i denne oppgaven, dukker den samme grunnvokalen opp i flere ord som ortografisk har andre bokstaver, med omtrent samme frekvens som «o»-ene i originalen.

### 3.5: Sammenligning av de tre låtene

Tematisk ser vi at låtene ligger et godt stykke fra hverandre, selv om melodien og musikken i stor grad er den samme. Gjennom analysen har vi sett at låtene på hver sine måter underbygger budskapet de søker å formidle musikalsk, ved bruk av gjentakelser, valg av instrumenter og i noen grad tempo. Vi ser videre at man i denne melodien gjentatte ganger finner det for godt å spare noe informasjon til refrenget eller senere, og effekten av dette kan være at man ved nøye lytting kan komme til å bli litt mer ettertenksom enn sjangeren vanligvis vil tilsi. Dette kan være et grep som er aktivt valgt, for eksempel for å få folk til å ønske å høre låten flere ganger, da gjennom f.eks. radioavspillinger, som gir produsent, artist osv. økonomisk gevinst. Dette er et aspekt man gjerne ikke vil vedkjenne seg som kunstner, men man må likevel ta hensyn til at underholdningsmaskinen må ha materiale å jobbe med. Musikk har etter hvert blitt forbruksvare, og det kobbelet av teknikere, fotografer, promotører og andre som forventer lønn for arbeidet sitt kan ikke oversees. De er likevel ikke hovedsaken i denne avhandlingen, så vi lar det være med det.

Låtene skiller seg tydelig fra hverandre, selvsagt i det musikalske, men som nevnt også i innhold. Rent litterært er ingen av dem å regne som stor kunst, men de fyller sin funksjon som underholdning, og kan derfor ikke vurderes etter samme kriterier som eksempelvis Shakespeares dikt. Som det de er, fyller tekstene ikke bare funksjonen sin, men jeg vil våge å påstå at de også gjør det på en god måte.

Det kanskje viktigste elementet låtene har til felles, er tematikken. Tematisk handler alle låtene på en eller annen måte om kjærlighet, hvilket er helt alminnelig i popmusikk. Videre kan vi se at formen i stor grad er fortellende fra halvpassivt perspektiv, der man i størst grad formidler de utenforliggende aspektene som gjør tilværelsen positiv. Et interessant aspekt her er Vazelinas låt, som gjør nettopp det motsatte, og forteller i størst grad på hvilke måter verden er negativ, men likevel snur det til noe positivt på grunnlag av ett utenforstående element som forårsaker en stor indre positivitet.

Rent formmessig ser vi at flere av adaptasjonene bærer likhetstrekk med originalen, både i enderimsstruktur og ikke minst i innrimene som kommer tilbake i omkvedene.

## Del 4: Om typesang 2, og det omkringliggende

Der den første typesangen på mange måter er å regne som ren popmusikk, med det polerte, balanserte lydbildet man gjerne ser for seg i slike sammenhenger, er låten vi nå skal ta for oss langt mer tradisjonelt rocka. Man kan tydelig høre hvordan bluesen er utgangspunktet for både rytmiske forskyvelser, akkordprogresjon og musikalsk oppsett. Dette er også en av de låtene jeg har funnet der tematikken i de forskjellige versjonene er minst lik. Det kommer vi tilbake til i analysene, men først noen ord om artistvalg:

Jeg har i denne avhandlingen valgt å ta med to låter fra Vazelina Bilopphøggers. Det er ikke fordi Vazelina var det eneste ensemblet i Norge som drev med adaptasjoner av denne typen, men fordi de langt på veg har vært mest produktive. Eldar Vågan har skrevet mange av sangene, og også som soloartist har han benyttet seg av muligheten, for eksempel til å skrive «Jobber neri kjeller'n» (opprinnelig «Working in the Coal Mine», Lee Dorsey). Nettopp fordi Vågan og Vazelina har vært så produktive, har det vist seg at et overveldende antall av de låtene det også finnes svenske og danske adaptasjoner av, er Vazelina-låter på norsk.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Andre norske artister og ensembler jeg gjerne ville hatt med er f.eks. Four Jets, Bjelleklang, New Jordal Swingers og Øystein Sunde. Sistnevnte har både gjort tematiske oversettelser (f.eks. «Honningblomst», opprinnelig «Honey Pie», The Beatles) og nydiktninger (f.eks. «Bokreol», opprinnelig «King Creole», Elvis Presley med The Jordanaires).

## 4.1: Typesang 2: *The Wanderer* – Dion

Typesang 2 er «The Wanderer» av Dion. Ifølge SNL kom låten ut rett etter at Dion var presset ut av gruppen Dion & The Belmonts av plateselskapet sitt, og et av de første årene sangeren var avhengig av heroin.<sup>22</sup> Til forskjell fra *Love Grows* er altså dette en låt som er skrevet og fremført av en allerede kjent artist, med forventninger både fra fans og plateselskap. Det skal her nevnes at Dion ikke har skrevet låten selv, men var den første som ga den ut. Ernie Maresca spilte inn en demo-versjon så tidlig som i 1957, men Dions utgivelse fra 1961 er altså den første offisielle utgivelsen.

### 4.1.1: Musikalsk analyse

Låten er bygget opp på et 16-takters blueskjema i D-dur, hvor man stort sett bruker tonika, med innslag av subdominant, og én takt dominant, i tillegg til som vedheng mellom de musikalske versene, da med sjuer. I broen kan man si at det er en kvintmodulasjon (dominantmodulasjon), og en 6-2-1-vending tilbake til hovedtonearten. Alt dette er klassiske kjennetegn på blues, og oppbygningen på et høyere nivå minner også om dette. Låten har ikke noe distinkt refreng, men heller et slags omkved, som kommer på slutten av hvert musikalske vers. Følgelig er oppbygningen vers-vers-bro-vers-solo-vers, med gjentakelse av omkvedet mot slutten. Låten går i 4/4, og er i liten grad kreativ med verken takt- eller tonearter. Tempo er om lag 115 spm, og følelsen er litt bakpå hele veien.

### 4.1.2: Lydbilde og form

Låten er fra 1961, den aktuelle versjonen ligger på Spotify, i spillelisten som er vedlagt, og er fra albumet *Runaround Sue*. Instrumenteringen er typisk for

---

<sup>22</sup> Bergan, Jon Vidar: Dion - sanger i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 15. februar 2023 fra [http://snl.no/Dion - sanger](http://snl.no/Dion_-_sanger)

perioden, med trommer, bass, gitar, piano, sax (antakelig tenor) og kor (nesten utelukkende vokaler).

Det starter med oppslag på skarptromme, og så kommer nesten hele orkesteret inn samtidig. De ligger på akkorder, sterkt på 2 og 4, noe svakere mellom. Forspillet er på fire takter, hovedvokalen kommer inn mellom slag 2 og 3 i den fjerde («O-oh, well»), og når den egentlige teksten starter («I'm the kind of guy») på første slag i takt fem (første etter forspill), kommer også koret harmonisk inn på «a-o-a-o» som følger den rytmiske strukturen, altså «o» over to åttendedelstrioler og «a» på den siste per slag. Hihatet følger det samme mønsteret nesten hele låta, det kalles gjerne triol-shuffle eller triol-swing<sup>23</sup>. Denne rytmikken gir en følelse av å være litt «bakpå», uten å miste fremdriften.



Rytmikken her er viktig, fordi triolunderdelingen gir assosiasjoner til rytmer i 6/8, hvilket også er vanlig i blues. I tillegg kan det nevnes at det i vestlig musikk lenge har vært en (kanskje innlært) følelse av at rytmiske noteansamlinger på tre er mer «fullstendige» enn andre taktarter og underdelinger, fordi det gir følelsen av en sirkulær bevegelse. Dette kan skyldes at man har ett tungt og to lette slag, så man kan føle at man lander bare én gang per runde, i motsetning til f.eks. firtakter, som lander litt eller mye på annenhvert slag (f.eks. tung ener, mellomtung treer). Grunnen til at

---

<sup>23</sup> Her skal det nevnes at det ofte er vanskelig å høre forskjell på åttendedelsswing (punkttert åttendedel+seksendedel) og triol-swing, men jeg har lyttet og banket, og kommet frem til at dette er triolunderdelinger.

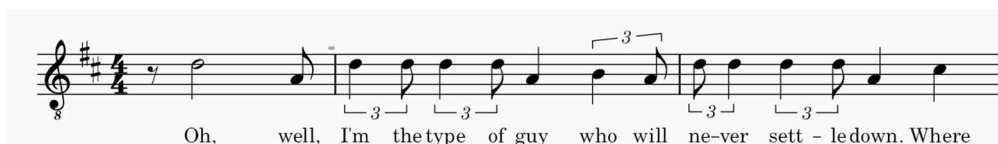
jeg likevel analyserer låten som en 4/4-låt er at basstromme og skarptromme treffer henholdsvis [1 og 3] og [2 og 4] i dette oppsettet.

Trommene har fått på en effekt som skaper et slags ekko, og selv om trommesettet i all hovedsak ligger i høyre kanal, kommer ekkoet i venstre. Dette skaper et audiovisuelt «rom» helt fra starten av sporet. Når resten av instrumentene kommer inn, har de litt av det samme, men ikke like mye. Det trenger de heller ikke, siden de klinger lengre enn trommeslag. Når så koret kommer inn, er de i motsetning helt «tørre» (altså uten særlig klang), og lagt for det meste i venstre kanal. Dette gir inntrykket av at koret står så godt som inni øret til lytteren, forutsatt at vedkommende bruker hodetelefoner.

Dions stemme ligger i senter av lydbildet. Den har en liten anelse klang, og han synger på en ganske «rå» måte, med litt skurring og mye kraft. Når det gjelder autentisiteten, fremstår det rent lydlig som at han mener det han synger, om det så gir ham litt besvær å synge det. Han uttaler ordene litt slepende, og selv om det ikke er urytmisk, låter han mer som at han er ganske fri, og ikke helt bundet til akkompagnementet. Slepingen får komme til sitt fulle i slutten av omkvedet, hvor diksjonen blir mer og mer grøtete, og ordene reduseres til det er bare vokalene igjen, så de er mer musikalske elementer enn tekstlige. Dette er for sikkerhets skyld de samme vokalene i det samme mønsteret som koret synger, så selv om hovedvokalen ligger lengre fremme i lydbildet enn koret, får man følelsen av at hovedvokalen blir en del av kompet.

Selve melodien er ganske rett frem, og følger i stor grad de andre rytmiske elementene i låten, men som nevnt ikke helt bundet av dem. Vi får derfor variasjoner av mønsteret som legges i første takt gjennom alle de musikalske versene.





Saxofonen<sup>24</sup> kommer inn som ornamentikk i form av brutte akkorder i omkvedet. Øvrig ornamentikk er stort sett, men ikke utelukkende i pianoet.

Inn mot broen blir kompet mer rytmisk på alle åttendedelstriolene, og i overgangen skifter koret til ren «a»-ing. Dette gir et noe mer intenst lydbilde, siden «a» er mer åpen enn «o», og pianoet hamrer hele rytmen, i stedet for swing-rytmikken jeg forklarte over. I broen får vi også et stopp, som svar på den økende intensiteten. Et øyeblikk hører vi bare hovedvokalen, før trommene kommer inn omtrent som i starten av låten, og vi er tilbake i det noe mer slepende «normale» lydbildet for låten, dog med litt mer ornamentikk i trommene.

Etter musikalsk vers nummer tre, er det tid for instrumentalparti, ofte kjent som «solo», og det er først her saxofonen blir utnyttet skikkelig, i det at den spiller en potensielt improvisert del over vers-kompet. Her kan vi også legge merke til at hihatet er noe løsere, så den gir litt lengre lyd enn den har gjort til nå. I dette partiet ligger koret for det meste på «a», men har rytmiske elementer som «wap-wa» i slutten av frasene.

Slutten av låten består av siste musikalske vers med omkvedsgjentakelse og uttoning. Uttoningen er av mange sett på som et feigt grep man benytter seg av når man ikke klarer å lage en skikkelig slutt på en låt, men det kan også gi følelsen av at låten bare fortsetter, og for en omstreifer uten mål og mening, virker dette som et bevisst grep av kunstnerisk art.

---

<sup>24</sup> Nei, dette er ikke en skrivefeil, jeg er uenig med ordbøkene. Saxofonen ble oppfunnet av Adolphe Sax, og ordet er et eponym.

#### 4.1.2: Teksten

Denne lyrikken er på samme måte som *Love Grows* ikke noe mange vil anse som stor kunst. Teksten er i stor grad preget av gjentakelser, både i omkvedet og i den overordnede strukturen. På den annen side virker det ikke som at det er noe utbrodert narrativ som skal formidles, men heller en slags identitetsfølelse streiferen har som er målet.

Jeg minner om punktene fra 3.1.2, altså at låttittelen ikke tas med i vurderingen, og at vi her beveger oss tilbake til litteraturvitenskapelig begrepsapparat.

#### 4.1.3: Innholdsanalyse

Det første verset tar for seg helt sentrale elementer i teksten, og er på den måten en god introduksjon til resten av låten. Hovedpersonen introduserer seg selv ved det han selv klassifiserer som et viktig karaktertrekk, nemlig at han er en type fyr som ikke slår seg til ro. Neste vers forklarer også hvorfor han ikke gjør det: Han er på søken etter «pene jenter». Dette gir assosiasjoner til det man gjerne kaller «skjortejegere», men graden av skjortejakt er enda ikke spesifisert. Går han fra bord til bord på et utested på jakt etter den peneste jenta? Er han en kikker av noe slag, som vandrer mellom idrettsarrangementer for å se på heiagjengen?

De to neste versene oppklarer ikke akkurat disse spørsmålene, men utdyper saken likevel: Hovedpersonen har (øyensynlig intim, men likevel overfladisk) kontakt med disse jentene han søker etter. Det legges et grunnlag for hva slags forhold vi skal forstå at hovedpersonen har til jentene, som han etter alt å dømme ikke bryr seg nevneverdig om, han bryr seg ikke om *hvem*, bare om *at*. I tillegg, har vers fire en avslutning som kan åpne for flere eventualiteter. Han forteller at jentene ikke vet hva han heter. Det finnes sikkert mange potensielle forklaringer på dette, jeg skal ta opp de to jeg anser

som mest sannsynlige: Enten er jentene like likegyldige som ham angående *hvem*, eller så har han oppgitt falsk navn for å kunne slippe unna.

Her burde det nevnes at verden i 1961 (som tidligere nevnt) var en annen enn den er i dag, og jeg ser for meg at den eneste praktisk mulige måten man kunne finne noen man ikke har felles bekjente med, var å slå opp i en telefonkatalog av noe slag. Yngre lesere har kanskje ikke noe forhold til telefonkataloger som konsept, men de er altså lister med navn, telefonnummer og noen ganger adresse. Letingen etter noen man bare har navnet på vil i så måte være en umulig oppgave hvis man har feil navn på den man leter etter.

Videre inn i vers fem (omkvedet) får vi opplyst at «De kaller meg vandreren», hvilket ikke egentlig oppklarer problemet fra forrige vers, men tilfører en ny dimensjon: Hovedpersonen er kjent i miljøet. Hvem «de» er kommer ikke tydelig frem, men noen må det være. Tilnavnet forsterker utsagnet fra første vers. Hovedpersonen er en fyr flere mennesker kjenner til, men kanskje ikke egentlig vet så mye om, fordi han vandrer videre. Vi vet enda ikke skalaen på vandringen, men assosiasjonene selve tilnavnet gir, antyder at det er snakk om et større område enn ett enkelt utested.

I siste vers i første strofe (slutten av omkvedet) bekrefter hovedpersonen delvis at det stemmer. Avhengig av hvordan man forstår sammenhengen mellom vers fem og seks, ytrer hovedpersonen *enten* at de tidligere nevnte «de» også påstår at han vandrer rundt og rundt, *eller* at de har rett. Det er en interessant forskjell, men den skal i løpet av kort tid bli irrelevant.

Andre strofe begynner med det som kanskje (jeg har ikke nok kunnskap om amerikanske idiomer på 1960-tallet til å avgjøre det) er en referanse til begrepet «en pike under hver arm». Selvsagt presenteres det ikke fullt så banalt, for her ser hovedpersonen mulighet til å gjøre seg bedre enn jentene.

Det fortelles at han har jentene «Flo» og «Mary» på henholdsvis venstre og høyre side, og vises på den måten at han i hvert fall vet hva de heter. Dette underbygger på sett og vis tanken om at han har oppgitt falsk navn, fordi noe navneutveksling sannsynligvis har foregått. Likevel skyter han seg selv i foten med en metaforisk revolver ladet med seksualmoral, når han i vers to av andre strofe avslører at han akter å «være med» jenta «Janie» den kvelden. I denne sammenhengen tolker jeg det å «være med» som å i det minste sove med, sannsynligvis ha seksuelt samkvem med. Tolkningen baserer jeg på lignende uttrykk jeg har hørt brukt i amerikanske filmer, samt antakelsen om at det hadde vært omdømmemessig og økonomisk «selvmord» å synge rett ut noe som helst som nevner sex eksplisitt i 1961.

De to neste versene i strofe to gjør det hele om mulig enda verre, når «Janie» spør hvem (antatt underforstått «av de tre») hovedpersonen elsker mest. Vers fire i strofe to formidler at hovedpersonen har en tatovering på brystet. Det som faktisk sies er at han har «Rosie» på brystet, og dette åpner for mange muligheter. Det kan være en klassisk tatovering med et hjerte med navnet over, det kan være et tatovert portrett, det kan være en pinup, for alt vi vet kan det være en bil eller en båt. Hovedpersonen mener i hvert fall å formidle til «Janie» at «Rosie» er favoritten.

Her er det mange forskjellige mulige tolkninger som har forskjellige påvirkninger på helhetsinntrykket av låten. Den simpleste er nok at hovedpersonen har tatovert seg i en flyktig forelskelse eller sterk rus, og bruker tatoveringen for å demonstrere overfor andre jenter hvor lite viktige de er for ham. En annen mulig tolkning er langt sårere. Den baserer seg på tropen om at tatoveringer er evige, og kontekstualiserer «Rosie» som en tapt kjærlighet. Hun kan for eksempel ha vært hovedpersonen ungdomskjæreste, og kan for eksempel ha forlatt ham mens han var i militæret, eller bare for å

gifte seg med noen rikere. De nøyaktige detaljene kan variere stort, det er nærmest endeløse variasjoner av historien om tapt kjærlighet (se f.eks. Horton i Frith & Goodwin, 1990, s. 20-22), men med det som utgangspunkt kan vi se resten av teksten i et nytt lys. Dette kommer vi tilbake til.

I slutten av strofe to bekrefter hovedpersonen sitt eget tilnavn, i hvert fall i min tolkning. Dette omkvedet (endring fra «De kaller meg» til «For jeg er») kan også tolkes som direkte refererende til første omkved, og være videre uttalelser fra «de», men slik jeg ser det, bygger vers en av første strofe og tre-fire av andre strofe opp under en slags stolthet hovedpersonen tar i tilnavnet. I endringen fra «De kaller meg» til «For jeg er» har han tatt eierskap til tilnavnet, og konstaterer at «ja, det er meg».

Så kommer vi til broen, hvor vi endelig får greie på hvor stort vandrerens område er. Han streifer fra by til by. Dette gir kontekst til for eksempel at hovedpersonen er kjent på flere utesteder over et større geografisk område. Det kan for eksempel implisere at grunnen til at tilnavnet er nettopp «Vandrerens» er at han dukker opp på et utested, er der i kort tid, og så er borte lenge før han kommer tilbake og gjentar syklusen.

De to neste versene i strofen synes å henge tett sammen, i det hovedpersonen påstår at han går gjennom livet uten bekymringer til han er lykkelig som en klovn. Dette kan selvsagt være mest for rimets skyld, men vi har i vestlig tradisjon også en lang tradisjon for triste klovner. Sett med de brillene, underbygger dette tolkningen av «Rosie» som en tapt kjærlighet. Hovedpersonen vil i dette tilfellet late til å flykte fra fortiden sin, forsøke å fylle et psykisk tomrom med «alle» jenter i stedet for «Rosie», men aldri egentlig få det til.

Siste vers i bro-strofen kan også leses til å underbygge det, der det uttrykkes at hovedpersonen har to «fists of iron», som jeg tolker som en versjon av

begrepet «iron fist» eller på norsk «jernhånd», altså en beskrivelse av hvordan man styrer noe. Dette verset vitner om et behov for kontroll. Hovedpersonen er ikke interessert i et kjærlig, likeverdig forhold til noen av jentene. Han vil ha kontroll, først og fremst over sitt eget liv, men i utstrekning nødvendigvis også dem han interagerer med. I tolkningen av «Rosie» som en tapt kjærlighet kan dette enten være en årsak til eller en virkning av bruddet, og potensielt begge deler hvis man tar seg tid til nyansene.

Tilbake i strofene som er musikalske vers får vi en delvis gjentakelse av første vers i sangen, dog med en variasjon. Nå er ikke hovedbudskapet at hovedpersonen ikke vil slå seg ned, men heller at han liker å streife. Hele konseptet med «Vandreren» underbygges videre i vers to av strofe fire, hvor det i det store og hele formidles en gjentakelse av at vandreren er på evig vandring fra by til by.

Men så, i vers tre og fire av strofe fire, skjer det plutselig noe.

Hovedpersonen forteller om sine egne følelser, og hvordan han håndterer dem. Dersom han merker at han holder på å falle for ei jente, stikker han av sporenstreks. Her nevnes også for første gang fremkomstmiddelet han bruker, det er en bil. Dette blir viktig når vi kommer til versjonene på norsk og svensk.

I en tolkning hvor «Rosie» er en tapt kjærlighet, er budskapet litt dystre. I en slik tolkning kan grunnen til sortien for eksempel være frykt for forpliktelse, frykt for egne følelser, dårlig samvittighet overfor «Rosie», kombinasjoner av to eller flere av disse, eller noe helt annet i samme stil. Her vil det også være snakk om flukt, men da heller fra disse tingene hovedpersonen potensielt frykter. Omkvedet som avslutter strofen er også denne gangen litt endret, der det starter med et «Yeah», som for eksempel

kan signalisere at hovedpersonen enten er veldig fornøyd med valget, eller at han er litt resignert, og tenker noe slikt som at «sånn ble det, da får jeg leve med det». Akkurat dette omkvedet slutter med et «let's go», som jeg tolker mindre som en del av den sungne teksten, og mer som en beskjed til bandet (og publikum) om at her kommer instrumentalpartiet.

Etter instrumentalpartiet gjentas strofe fire, og omkvedet en ekstra gang. Dette ser jeg som et mer musikalsk enn lyrisk grep, og jeg akter derfor ikke å gå nærmere inn på innholdet her.

#### 4.1.4: Formanalyse

Tekstens form er også her forholdsvis enkelt konstruert, men den er likevel viktig for formidlingen av budskapet.

Også her kan vi se på rimmønsteret, som etter alt å dømme kan ha hatt betydning for utforming av teksten. Det opptrer to forskjellige mønstre i låten, her noteres de uten omkvedet. Grunnen til det er at omkvedene er like hele vegen, og at de baserer seg på at vokalisten i løpet av siste vers enten har forsvunnet ut i kompet, eller transformert «around» nok til at det rimer på «wanderer». Rimstrukturene vi skal se på er altså:

Musikalske vers	Bro
A	A
A	B
B	A
B	B

Her, som i *Love Grows*, opptrer parvise enderim, men i motsetning til typesang 1 baserer denne låten seg mer på en fortellende tonelikhhet i de forskjellige vokalene. Også dette er kjent fra bluesen, og det stiller visse krav til sangeren. Dette henger også sammen med melodiføringen, som som

tidligere nevnt i stor grad holder seg rundt grunntonen, men gjør utspring (som regel til kvinten under) i slutten av frasene. Låten er i det store og hele ganske repetitiv, og det kan ha flere årsaker. For det første er det alminnelig i både blues og rock å være gjentakende, for hvis du først har funnet noe som funker, er det lurt å bruke det. For det andre kan det henge sammen med innholdet.

Formen og innholdet spiller også i denne låten på lag. Vandreren vandrer rundt og rundt, og gjør etter alt å dømme det samme igjen og igjen. Dersom vi skal koble det til tolkningen hvor «Rosie» er en tapt kjærlighet, kan det for eksempel vitne om at hovedpersonen føler seg låst i det mønsteret han opptrer i, fordi livet han hadde sett for seg ble avlyst. Da planen gikk i vasken la han seg til potensielt usunne vaner, og i vers tre og fire av musikalsk vers tre får vi også vite at han ikke akter å la seg «fange» av noen ny kjærlighet, hvilket i sin tur opprettholder mønsteret han allerede er i.

I slutten av hvert omkved får vi gjentakelse av ordet «around», og dette til overmål akkurat overensstemmende med rytmikken. Som tidligere nevnt har vi med triolunderdelinger å gjøre, og den trykksterke stavelsen i ordet faller sammen med den «tunge» tonen, altså får vi runder i rytmikk, tonalitet og tekst samtidig.

Det skal også nevnes at måten teksten fremføres på stemmer godt over ens med innholdet. Sangen er litt slepende, diksjonen litt sløv, stemmen litt rå, med andre ord kan man lett trekke assosiasjoner til en sliten vandrer i et kjent, usunt mønster. Det virker som at han driver rovdrift på eget legeme, men ikke merker det, fordi han aldri slår seg ned, og følgelig tror at han er fornøyd med situasjonen. I tillegg kan vi se den tidligere nevnte «friheten» fra streng rytmikk som et bilde på friheten vandreren gir uttrykk for å ha.



På den annen side, er det jo slett ikke nødvendig å tillegge fullt så mye bakenforliggende til en underholdningslåt. Låten kan helt enkelt handle om en simpel rundbrenner uten dypere sjeleliv. Poenget her er at låten *kan* tolkes som et uttrykk for frustrasjon, savn og fortvilelse.

## 4.2: *Kung I Stan* – Arvingarna

Aller først i denne delen skal en oppklaring til. Arvingarna sin innspilling er en coverversjon av Tonix' låt fra 1978. Arvingarna ga den ut i 1992. Grunnen til at analysen baseres på Arvingarna er mest at den ligger på Spotify i god kvalitet, mens Tonix' versjon bare ligger på YouTube, og den er ærlig talt ganske ubehagelig å høre på. Jeg håper på forståelse for valget, siden jeg har vært nødt til å høre hver enkelt låt opp mot hundre ganger. Tonix har andre låter på Spotify, men av en eller annen grunn ikke akkurat denne.

Bandene har såpass mye til felles at det er vel verdt å i hvert fall delvis skjære dem over samme kam. De er svenske danseband. Tonix holdt på fra 1963 til 2010, Arvingarna begynte i 1989, og holder på fortsatt. Begge bandene later til å spille noen coverlåter, noen adaptasjoner, og noe eget materiale. I dansebandstradisjonen er det naturlig at hovedgeskjeften er å spille til dans, og siden gi ut plater, både for økonomisk fortjeneste direkte ved platesalg, og indirekte ved å forsøksvis skape et marked for flere spillejobber. I andre sjangre er det vanligere å reise på turné for å promotere plater, men ettersom utviklingen har gått, tyder ting på at man heller spiller konserter for å tjene penger, fordi konsumentene strømmer musikken i stedet for å kjøpe den. Dette er en interessant utvikling, men ikke strengt relevant til denne avhandlingen, så vi lar det ligge.

Et annet aspekt ved danseband er lydbildet. Dette skal beskrives nærmere i analysen under, men det kan virke som at danseband som standard har forsøkt å etterligne klangbildet på steder hvor musikken vanligvis spilles, typisk idrettshaller og større, åpne plasser, altså steder hvor mange mennesker kan danse samtidig.

### 4.2.1: Innholdsanalyse<sup>25</sup>

Teksten som analyseres er altså Arvingarnas, og selv om den er stort sett identisk med Tonix', er det en viktig distinksjon.

Første vers i første strofe setter på kjent vis opp et utgangspunkt for stemning og fortolkning av låten. Hovedpersonen er første ord, og han (kjønnsantakelse basert på at låten synges av en mann) driver dank i Chevroleten sin. Allerede her kan vi få assosiasjoner til et raggar-miljø som «de kultiverte» fra første del av avhandlingen sannsynligvis ser ned på. Konnotasjonene her går på et miljø hvor man helst skal sitte i bil så mye som mulig, gjerne kjøre så sakte som mulig gjennom byens gater, og gjerne med høy musikk. Helt i stil med denne antakelsen burde det allerede her nevnes at heller ikke denne teksten er å anse som stor lyrikk, og den er nok noe klisjepreget, men det er popkulturelle klisjeer som går over ens med stilen.

Neste vers informerer om hovedpersonens preferanser når det gjelder selskap: Han vil helst ha med seg en dame, altså heller enn både å være alene i bilen og å ha med mannlige kamerater. De to neste versene utbroderer situasjonen: Når «hun» setter seg i bilen, «legger han på en rem». Akkurat dette uttrykket kan, ifølge slangopedia.se, bety to forskjellige ting, og selv om begge kan peke i samme retning, gir de to betydningene en vesensforskjell. Den første betydningen er å skynde seg. Dette kan tolkes som at hovedpersonen kjører fort (til en forandring) til et annet sted, muligens for å være alene med «henne». Den andre betydningen er å sette i gang (eller sette noe i gang), hvilket for eksempel kan tolkes som at hovedpersonen straks begynner med den antatte forførelsen. Det fremstår i begge tilfeller tydelig at hans formål med å ha besøk i bilen, er seksuelt samkvem av noe slag. Videre (altså i vers

---

<sup>25</sup> I denne analysen stoler jeg stort sett blindt på slangopedia.se, et svensk oppslagsverk for slang. Det later ikke til å være veldig akademisk, men det virker heller ikke som et nettsted hvor man finner mye feilinformasjon.

fire av første strofe) forklarer han at dersom hun ikke er like lysten som ham, må hun haike hjem. I korte trekk forteller altså hovedpersonen i løpet av fire korte linjer at han kjører langsomt rundt i byen, utelukkende for å «få seg noe» (som man sier).

Omkvedet i denne låten kommer også tilbake i slutten av hvert musikalske vers. Det første omkvedet gjør omtrent det samme som Dions:

Hovedpersonen forteller at «de» (andre, nøyaktig hvem det er, er ikke så nøye, men vi kan anta at det er en vennegjeng eller tilsvarende) kaller ham «kung i stan». Her får vi også definitivt bekreftet at det faktisk er ragging han driver med, og han benytter seg av den samme effekten som Dion gjorde med «around», skjønt med to ord; «runt och», selvsagt gjentatt.

Den neste strofen bærer store likhetstegn med Dions låt på det overfladiske nivået. Her nevnes tre kvinner, som hovedpersonen treffer på tre forskjellige ukedager, og det synes tydelig at hvis bare damene er «bra nok», får de være med i bilen. Det fjerde verset i andre strofe vitner om at hovedpersonen, i likhet med Dions, har et uinteressert forhold til kvinnene som personer. Det uttrykkes at han er likegyldig til hvorvidt de «gillar» ham. Akkurat det ordet tolker jeg som «er forelsket i», basert på kontekst samt erfaringer fra bøker, fjernsyn og eget liv om hvordan man gjerne kvir seg for å si ting i klartekst, men heller underdriver, og eventuelt dobler underdrivelsen for å tydeliggjøre poenget (f.eks. å si at man liker-liker noen).

Omkvedet i andre strofe er, på samme måte som Dions, mer selvdefinerende i tonen, og det starter med «for jeg er», heller enn «de kaller meg». På denne måten kan vi forstå at hovedpersonen anser tittelen som en hedersbevisning, heller enn en sarkastisk fornærmelse. Ellers er omkvedet det samme som det første.

Så kommer broen, og her skal jeg forsøke å holde meg så anstendig som det går an. Det er ikke så lett, for slangopedia.se kan avsløre at «stake» sannsynligvis er akkurat det det høres ut som: Ereksjon. Hovedpersonen påstår i korte trekk gjennom broen at han skal ha sex og fest hele natten. Tredje vers av broen er på overflaten en henvisning til den tidligere nevnte bilen, men det kan også leses som et uttrykk for hovedpersonens utholdenhet. Siste vers i broen kan virke formildende, men hvis man tenker på at «rock'n'roll» i utgangspunktet også var en eufemisme for samleie, gjør det hele tolkningen enda grovere. Slik jeg tolker det, har dette siste verset dobbel betydning i konteksten. Det er verken bare sex eller bare musikk, det er begge deler.

Det som på mange måter er siste strofe (alt etter den er gjentakelser av tidligere ytringer) er en videre beskrivelse av oppførsel og handlingsmønster for hovedpersonen, men allerede i første vers tilføres en ny dimensjon. Her påstås det at «vi» er en «häftig karavan», eller i klartekst: De er flere som gjør det samme. På denne måten skildrer sangen en ansamling av flere biler, flere folk, og muligens et helt miljø. Dette miljøet fikk vi konnotasjoner til allerede i første vers av første strofe, så det er ikke direkte overraskende, men heller en slags behagelig bekreftelse på at fordommene våre stemte over ens med virkeligheten. Andre vers i denne strofen forteller også noe viktig om handlingsmønsteret til det vi nå vet at er raggar-gjengen. De stopper der «det verkar bli drag». Akkurat hva «drag» betyr i denne sammenhengen er det ikke godt å ha noen fasit på, men slik jeg tolker det, kunne det vært oversatt til «der ting later til å dra seg til». Dette kan selvsagt også bety mye forskjellig, men vi kan anta at det gjelder noe festlig, eventuelt en slåsskamp av noe slag.

I alle tilfeller får vi i neste vers vite at hovedpersonens hovedmål er å finne en kvinne han kan ta med i bilen. Her nevnes ikke noe om kvalitetene ved kvinnen, slik som det gjorde i andre strofe, men vi kan anta at de fortsatt er gyldige. I verset etter får vi en slags bekreftelse på det ene fortolkningsforslaget fra den første strofen, men likevel ikke nøyaktig. Dette skal vi gå litt nærmere inn på.

Det synges at hovedpersonen og kvinnen skal reise til et sted der de får være i fred. Dette kan man se som en underbygning av at «å legge på en rem» er å kjøre fort til et annet sted. På den annen side, er det snakk om to forskjellige situasjoner, fordi hovedpersonen i den første strofen er ute og kjører alene, i hvert fall så langt vi har blitt informert. I denne strofen er det derimot påpekt at de er flere som kjører etter hverandre. Så er spørsmålet: Er det endringen i situasjonen som fordrer et annet handlingsmønster, eller kan vi tolke en fasit ut av sammenhengen mellom første og tredje strofe? Siden dette er en sang som sannsynligvis er ment å beskrive en hel periode av noens liv, ikke bare den uken det er nevnt dager fra, konkluderer jeg med at begge deler kan være riktig. Situasjonene kan endre seg fra dag til dag, uke til uke og år til år.

Etter denne strofen er det et instrumentalparti, altså en gitarsolo, og siden gjentakelser av bro, tredje strofe med ekstra omkved, en liten gitarsolo til og to repetisjoner av omkvedet.

Vi ser her altså at låten har en hel del til felles med Dions *The Wanderer*, men uttrykket er likevel ganske forskjellig. Der Dion presenterer en karakter som (av ukjent grunn) reiser fra by til by for ikke å knytte seg til noen, presenterer Arvingarna en annen type rundbrenner. «Vandreren» trenger seg inn i andre folks sfærer, men «kongen» lever helt og holdent i sitt eget rike (Chevroleten), og lar så aller nådigst en og annen «brud» komme inn hvis hun er «okej» nok. Seksualmoralen er høyst tvilsom i begge låtene, men

måten dekadansen blir fremstilt på skiller låtene såpass mye fra hverandre at jeg mener det er åpenbart at det er snakk om en nydiktning.

På den annen side skal jeg innrømme at det jo kan hende at det i utgangspunktet er en kontekstualisert oversettelse, siden det er så mange felles elementer. Jeg akter ikke å ta kontakt med Tonix for å spørre om de husker noe av prosessen sin for snart femti år siden.

#### 4.2.2: Musikalsk analyse og formanalyse

Arvingarnas låt er i det store og hele ganske lik Dions, men med noen ekstra gjentakelser. Det som utgjør den største lyttemessige forskjellen er tempo og klang. Jeg har nevnt klangen før, og skal utdype her. Jeg postulerte tidligere at danseband i innspilling ofte later til å ha forsøkt å gjengi klangen fra stedene de spiller opp til dans. Metoden som er brukt går ut på å ha en «delay» (som det heter i bransjen) på hele lydbildet. Det er altså snakk om et slags ekko, likt det som var lagt på trommene til Dion. Dette må ikke forveksles med klang av typen «reverb», som egentlig betyr at tonen dør saktere ut enn den gjorde av seg selv.

På akkurat denne låten mener jeg (basert på personlig erfaring, jeg har ikke utstyr til å faktisk måle og beregne) delay-ekkoet tilsvarer omtrent en håndballhall, som altså er et stort, åpent rom med stor gulvflate, og vanligvis relativt harde vegger, som lyden kan reflekteres fra. Jeg vil foreslå at grunnen til dette ekstra ekkoet kan ha noe å gjøre med folks forventninger til musikken, og verktøy for å fremstå autentisk. Man forventer ikke at et danseband skal låte «tørt» (som ble forklart i analysen av *The Wanderer*), det tørre lydbildet forbindes oftere med jazztrioer og lignende ensembler man lytter til i små rom med myke overflater. Nei, dansebandsjangeren er en sjanger for arenaene, og jeg mener det er viktige, potensielt underbevisste, konnotasjoner som frembringes av klangbildet dansebandene har lagt seg til.

Jeg kan ikke vise til konkrete eksempler, men vil tro det ville høres «feil» ut hvis man hørte et danseband uten det kjente klangbildet.

Tempoet i Arvingarnas låt er noe høyere enn Dions, rundt 140 spm. Dette gjør låten noe mer livlig, og vanskeliggjør den slepende, «bakpå» stilen som Dion har. Det betyr likevel ikke at diksjonen ikke kan være sløv. Gjennom låten varieres det mellom klare, tydelige stavelser med lite dynamisk forskjell, og mer grøtete vokal, hvor bare de trykktunge stavelsene kommer til sin fulle rett. I tillegg gjøres det utsving, det tydeligste der hvor vokalistene virkelig «drar» tonen og stavelsen langt, passende nok akkurat på ordet «drag», begge gangene. Dette viser en bevissthet om sangteknikk i forbindelse med budskap, og det fremstår som at hovedpersonen, i vokalistens skikkelse, godt kan si det han mener, men ikke anstrenger seg spesielt mye for å bli forstått. Han fremstår kort og godt som dekadent ungdom på mer enn ett plan.

Instrumenteringen skal også nevnes, den er i stor grad lik som i Dions versjon, men uten sax, så instrumentalpartiene er gitarsoloer. Koringen er også litt annerledes, den er mindre fremtredende enn i Dions versjon jevnt over, men til gjengjeld har koret fått tekst på omkvedet. Teksten er den samme som hovedvokalen. Dette grepet gjør at de selvbekreftende tendensene vi bemerket over blir enda kraftigere. I de siste rundene omkved får vi en dobling av koret, da vi både kan høre tekst og «a»-ing. Dette gjør uttrykket større og kraftigere, og passer godt med den største strukturelle endringen fra Dion til Arvingarna: Arvingarna har laget en avslutning der Dion toner ut. Dette underbygger dansebandsjangeren, fordi det er en konsertsjanger, og man vanskelig (dog ikke umulig) kan tone en låt ut på en scene. Løsningen er et lite acapella-parti («runt och runt...»), et par velrettede slag i trommesettet, og en sluttakkord som får klinge seg ferdig på egenhånd.



Enderimsstrukturen er helt lik i de musikalske versene, men i motsetning til Dion har den svenske versjonen beholdt den samme strukturen også i broen. Dette gjør låten om mulig enda mer lettfordøyelig.

Når det gjelder gjentakelsene, vil jeg påstå at de også her er som musikalske grep å regne, kanskje enda mer fordi det er snakk om et danseband. I en situasjon hvor bandet faktisk spiller opp til dans, vil det kunne være aktuelt å dra ut låtene lenge ved å legge til flere solopartier, flere gjentakelser og lignende. Formålet med dette er antakelig å holde dansen i gang så uavbrutt som mulig, og jo lengre du kan holde en låt i gang, jo færre låter trenger du å lære deg.

I det store og hele, vil jeg argumentere for at Tonix i første omgang, og siden Arvingarna, har latt seg inspirere av Dion, og adaptert låten til å bli en selvforherligende skryteviser for de svenske rundbrenner-raggarne.

## 4.3: På Vål'enga – Vazelina Biloppøggers

Tilbake i gamle Oppland har gjengen på høggeriet også utgitt en adaptasjon av låten, på albumet *Full Behandling* fra 1990. Av grunner vi kommer tilbake til i analysen, vil jeg tillate meg en aldri så liten spekulasjon. Vazelina Biloppøggers hørte på svensk musikk, kanskje til og med Tonix, eventuelt Arvingarna på konsert. Det hadde ikke vært helt unaturlig, men kan heller ikke ansees som bevist. Det er like fullt mulig at Vazelina bygger utelukkende og direkte på Dion, eller for den saks skyld en av coverversjonene, som det finnes mange av.

### 4.3.1: Innholdsanalyse

Allerede i første vers finner vi en tydelig ulikhet mellom den svenske og den norske versjonen: Her er det ikke snakk om et enkeltmenneske som forteller om seg selv og sitt liv. Her er det en gruppe (antakelig brødre, søskenbarn eller noe lignende) som forteller om onkelen sin. Foreløpig vet vi bare om ham at han er gammel, og at han holder til i byen. Begge deler fortjener litt utbrodering.

Det er ikke uten videre lett å høre om personen det gjelder er en gammel mann som er onkel, eller en gammel-onkel (altså grandonkel, bror av besteforelder). I første tilfelle vil vi nødvendigvis også ta stilling til hvor gammel «gammel» er. Som Terje Nilsen synger; «Da jeg var sytten, syntes jeg førti år var som et gjerde mot en kirkegård, nå er jeg over, og vet du hva? Jeg er i live og har det bra!», eller sagt med andre ord: Alder er relativt.<sup>26</sup> Dette åpner for flere muligheter for fortolkning. Eksempelvis kan de som synger være svært unge, og onkelen ikke nødvendigvis mer enn tretti-førti år, eventuelt kan onkelen være svært gammel, og sangerne voksne, eventuelt en

---

<sup>26</sup> Låten heter «To Eldre Herrer», finnes f.eks. på albumet *n'te gang* (2005), og er selv en adaptasjon av låten «It ain't the Meat, it's the Motion» med The Swallows.

kombinasjon eller noe helt annet. I alle tilfeller virker teksten å uttrykke at onkelen kommer fra en annen tid, for eksempel fra rockens ungdomsdager, da skinnjakke, bakovergredd hår («sleik») og store, amerikanske biler var idealene.

Når det gjelder «by'n» som nevnes, passer dette for det første godt med den tidligere nevnte identiteten Vazlina har opparbeidet. De kommer fra flatbygdene i Vest-Oppland, altså et godt stykke fra «byen», uten at det enda er spesifisert hvilken by det er snakk om.

I neste vers får vi mer informasjon om både onkel og by: Han er bilmekaniker (til forskjell fra bandet selv, som er opphuggere), og verkstedet han jobber på ligger på Bryn, som ligger i Oslo. Videre i første strofe får vi vite at onkelen har for vane å besøke i helgene, forutsett at han har «helga fri». Om det betyr at han ikke er på jobb, eller at han ikke har noe bedre å finne på er usikkert og irrelevant.

Men så, i vers fire av første strofe, kommer den første store likheten mellom «Kung i Stan» og Vazelinas tekst: Det synges om en Chevrolet. Dette er poenget fra innledningen, og det kan selvsagt være tilfeldig at både Tonix og Vazelina har skrevet om akkurat en Chevrolet, men det er et pussig sammentreff. Spesielt pussig er det kanskje at måten ordet «Chevrolet» uttales, med ulikt trykk på de forskjellige stavelsene er så forskjellig på svensk og norsk:

Tonix/Arvingarna

Vazelina

3

Che - vro - le - et

Che - vro - let (som)

27

<sup>27</sup> Jeg gjør oppmerksom på at ingen av figurene er på riktig sted i respektiv takt, valget er estetisk.

Det kan virke som at Vazelina har valgt bilmerke både etter status og rytme, mens svenskene jobber mot egen rytmikk for å få det til å passe, basert på bilmerkets status.

Et annet viktig poeng i vers fire henger sammen med første vers: De som synger får sitte i Chevroleten. Dette henter til at de sannsynligvis ikke er helt voksne. Det virker logisk å anta at dersom de hadde vært det, kunne de fått kjøre selv, eller i det minste fått være med på tur, men dette uttrykkes ikke, og vi kan derfor anta at sangerne får lov til å sitte pent i stillestående bil, under oppsikt. På denne måten har Vazelina Bilopphøggers satt seg inn i rollen til eldre barn/unge ungdommer, og det er med det perspektivet vi skal analysere resten av låten.

Omkvedet kommer på vanlig måte, men skiller seg fra både svensk og engelsk versjon: I stedet for gjentakelse i første vers av omkvedet, får vi to nye informasjoner, både at onkelen bor på Vålerenga, og modellbetegnelse på Chevroleten. Her kan vi anta at akkurat Impalaen er valgt på grunn av vokalene og sangbarheten. På samme måte som «Chevrolet» går godt overens med den østnorske (og for så vidt også trøndersk) «bygdemåten» å uttale fremmedord på (altså konsekvent med trykk på første stavelse (Mæhlum og Røynealand, 2012, s. 48-49)), gjør Impala det også, og begge to passer godt med triolswingen låten er bygget på. I tillegg, siden to av tre vokaler er «a»-er, gir valget høy sonoritet. Siste vers av omkvedet er forholdsvis likt som de to tidligere nevnte versjonene, med gjentakelse av «rundt og», og på en måte kan vi se på «ragging» og «cruising» som det samme, skjønt til forskjell fra «streifingen» Dion drev med. Det er altså påviselige likheter mellom situasjonene i den norske og svenske versjonen, og det er ikke tvil om at bilkulturen har stått høyt hos målgruppen.

I neste strofe får vi biografisk informasjon om onkelen. Vi får vite at han reiste hjemmefra som fjortenåring, dro til Oslo og mønstret på en hvalbåt. Det nevnes også at han gikk i «svarte, spisse sko'r», og nettopp dette kan vi se som et viktig poeng. Den typen sko man gjerne ser for seg basert på den beskrivelsen, var noe de tidlige rockerne gikk i, og det virker da logisk å anta at denne onkelen er født omkring 1942-1948, litt avhengig av når rocken kom til spesifikt det stedet onkelen vokste opp. Basert på første strofe er det ikke langt unna Gjøvik. Det at onkelen identifiserer seg med rockeidealer underbygges videre i vers fire av strofe to: Han har fått tatovert Elvis (etter all sannsynlighet Presley) på overarmen, som for å gi seg til kjenne blant meningsfeller og -motstandere. Elvis kom først på plate i 1954, men hadde det store gjennombruddet internasjonalt i 1956.

Neste strofe er broen, den underbygger for det meste allerede kjent informasjon, men påpeker at informasjonen er gitt for å fortelle at onkelen er et forbilde og en god venn. Altså: Første vers i broen forteller at «han var en ekte kamerat», hvilket legger opp til den tolkningen. Neste vers underbygger hans identitet som tilhenger av Elvis, og rocker. Vers tre i broen minner oss på at Chevroleten er et viktig poeng i både onkelens forhold til dem som synger og egen identitet (med USA som forbilde), men er en ufullstendig setning, og legger derfor opp til et slags sluttpoeng i siste vers av broen. Dette sluttpoenget kommer, og underbygger tolkningen av sangerne som barn: Det er stas for barn, barnlige og barnslige å sitte inni en bil som går gjennom en vaskeautomat. Det feller likevel tolkningen om at bilen er stillestående når de får sitte i den, men underbygger at de er under oppsikt. Spesielt i bilmiljøer, men også ellers, tar man gjerne ekstra godt vare på ekstra fine biler, og barn har en tendens til å uforvarende ødelegge dyre ting.

Neste strofe er en ren gjentakelse av den første, som for å minne oss på premissene for utsagnene i teksten, eller som sirkelkompositorisk virkemiddel for å avslutte fortellingen om onkelen. Denne siste måten å se det på fungerer nok best i denne sammenhengen, for i neste strofe er blikket mer rettet mot «vi»-personene selv.

Siste strofe (musikalske vers) forteller om hvordan situasjonen har endret seg fra da onkelen var fjorten til «nå» i narrativet. Av dette kan vi tolke at de som synger er, eller snart blir, fjorten selv, fordi de sammenligner sin egen situasjon med hans. Undertonene er negative, og det kan man godt forstå, når sangen helt til nå er brukt til å forklare hvorfor onkelen er det store forbildet. Det poengteres at muligheten for å bli verdensvant på hvalbåt ikke lenger finnes, og at de som synger (og potensielt en hel del andre) i stedet for å oppleve verden er hjemme og bedriver huslige sysler, eksemplifisert ved vedstabling. Dette tolker jeg som helt på grensen til eskapisme, og det virker tydelig at «alle» egentlig har mer lyst til å bli som onkelen enn til å stable ved. Dette bekreftes delvis i vers fire av siste strofe, hvor vi igjen minnes på onkelen, men denne gangen med et annet, like positivt fortegn. Han beskrives som «fint besøk», hvilket kan tolkes som en klar melding om status. Deretter får vi omkvedsgjentakelser med musikalske variasjoner, men stadig informasjonen om at han cruiser «rundt og rundt».

I det store og hele kan vi se at låten handler om et karakterideal i forholdsvis nær familie, nostalgi for tidligere tider og eskapisme som summen av disse. De som synger later til å ville oppleve det samme som onkelen og identifiserer seg med ham, både som følge av at og på samme måte som han etter alt å dømme identifiserer seg med amerikanske rockere. Et litt interessant poeng her, er at selv om mye av tematikken er forholdsvis lik både Tonix' (Arvingarnas) og Dions versjoner, er det likevel et tydelig skille,

og den kanskje viktigste forskjellen er at her finnes ikke kvinner nevnt med et eneste ord.

Dette kan ha å gjøre med perspektivet låten er skrevet i. Sett at «onkel» i Vazelinas låt er stort sett den samme karakteren som «kongen» i de svenske versjonene, er egentlig den eneste «nye» informasjonen vi kan trekke ut av sammenstillingen fargen på bilen til «onkel». De øvrige kjennetegnene har mye overlapp, og særlig i omkvedet. Den store forskjellen ligger i at der de svenske versjonene forteller om hovedpersonen i førsteperson, er han tredjeperson, fortalt av yngre (antatt mannlige) slektninger i den norske. Det er slett ikke umulig at «onkel» oppfører seg stort sett likt som «kongen» eller Dions «vandrer» til vanlig, men når han er hjemme på flatbygdene, hos familien, er det logisk å anta at han har et annet handlingsmønster. Dette skillet mellom «onkels» potensielle handlingsmønstre vil ikke nødvendigvis være synlig for fortellerne i «På Vål'enga», de har potensielt aldri vært utenfor hjemmets lune rede, og har følgelig bare møtt ham der. Det kan godt tenkes at onkelen både er rundbrenner og usympatisk i dagliglivet, men de færreste vil oppføre seg slik i hjembygda, muligens av frykt for å bli utstøtt. Det er langt lettere å servere falsk navn og aldri ringe i en større by, hvor ikke alle kjenner alle.

#### 4.3.2: Musikalsk analyse og formanalyse

I det store og hele, later det til at Vazelina Bilopphøggers i størst grad er inspirert av Dion. Instrumenteringen er stort sett den samme, men låten bærer også preg av å være laget i en tid hvor de tekniske mulighetene og den innspillingsmessige kvaliteten var større. Vazelinas innspilling bærer preg av å være gjennomarbeidet, og det er ikke usannsynlig at låten er spilt inn i flere lag og omganger, for å gi et fyldigere, mer balansert lydbilde.

Klangen vi diskuterte i analysen av «Kung i Stan» er ikke i like stor grad til stede, men den mest merkbare klangen ligger på hovedvokalen. Vokalistene synger i en stil vi kan kjenne igjen fra f.eks. Elvis, hvilket underbygger identitetsbyggingen fra teksten. Diksjonen er noe skarpere enn Dions, men ikke fullt så poengtert som Arvingarnas. Dette henger antakelig sammen med tempoet, som ligger omkring 120-125 spm, altså noe lavere enn den svenske låten fra 1992, og bare så vidt høyere enn Dion. Det kan her virke som at tempo og diksjon har en direkte sammenheng. Det er ikke nødvendigvis helt feil, jo fortere du skal synge, jo tydeligere må du synge for at lytterne skal høre hva du synger, men det er ikke en fast, vitenskapelig fasit på dette. Resultatet blir at vokalen i «På Vål'enga» presterer å være både avslappet slepende og aggressivt påpekende på samme tid. Vi får inntrykk av at historien er viktig, men det er kult å ikke vise at man bryr seg.

Både saxofonen og koret har en større rolle i denne låten enn i noen av de andre. Begge deler kommer inn rett etter det kjente tromme-oppslaget, med hver sin bevegelse. Saxofonen har i introen sekvenserte, oppadgående bevegelser, mens koret har asymmetriske bevegelser innad i taktene. Dette gjør låten noe mer dynamisk enn de to andre vi har diskutert hittil, og dette passer i sin tur godt med illusjonen av at de som fremfører den er barn. Her skal det ikke spares på noe!

Innad i de musikalske versene er variasjonen selvsagt stor, men for å ta første strofe som eksempel: Etter introen reduseres instrumenteringen til bass, gitar, trommer, piano og hovedvokal. Dette gir et åpnere uttrykk, og legger til rette for at når koret (på samme tekst som hovedvokalen) og saxofonen (i samme bevegelser som i introen) kommer inn igjen i omkvedet, føles det som et mer helhetlig stykke musikk.



Mellom nest siste og siste strofe får vi et instrumentalparti, og dette er en gitarsolo. Dette bidrar til å skape bruddet mellom «fortelling om onkel» og «beskrivelse av egen situasjon». Den overordnede strukturen i låten er forholdsvis lik Dions, men også Vazelina har skrevet en avslutning, dog av en annen art enn Arvingarna. Der Arvingarna brukte acapella og trommer, bruker Vazelina en høy, rytmisk gitarlyd som lander i en kor-akkord. Begge formene for avslutning er forholdsvis vanlige, men siden den amerikanske rockens hovedinstrument som regel er elgitar, vitner Vazelinas avslutning om at det er nettopp den amerikanske rocken som er deres forbilde.

Vazelinas rimstruktur er i stor grad lik Dions, med det unntaket at broen faktisk har konsekvent enderim gjennom alle versene. For sikkerhets skyld er vokalen i enderimene «a», hvilket som nevnt gir høy sonoritet, og stor mulighet til å utfolde seg, både tonalt og rytmisk, uten å miste enderimet.

Også her spiller de musikalske grepene og den lyriske informasjonen god på lag, de underbygger hverandre og gir et stabilt, om ikke helt entydig, helhetsinntrykk.

## 4.4: *Volleborg* – Bamses Venner

Fra bilenes, raggarnes og onklenes verden skal vi nå videre til en helt annen skikkelse, som kanskje er viktigere for alminnelige voksne enn for både barn og raggare. Henrik Voldborg var en dansk meteorolog som jobbet i DR store deler av livet sitt. Vi kan etter alt å dømme se ham som en dansk analog til Vidar Theisen. Bamses venner kan på sin side sees som en parallell til Vazelina Biloppbøggers, men noe mer rettet mot nydiktninger/adaptasjoner, og med et erkedansk uttrykk, heller enn det Toten-amerikanske. Bandet startet i 1973, og ga seg ikke før Flemming «Bamse» Jørgensen døde i 2011.

### 4.4.1: Innholdsanalyse

Første vers i denne sangen gjør noe ingen av de andre på denne melodien har gjort: Den henviser til en ikke spesifisert person, og gir heller enn en spesifikk relasjon mellom den som synger og personen en vagere beskrivelse av ett av personens karaktertrekk. Det fortelles at «han» er en som «spår hvordan det går», og dette kan gi assosiasjoner som blir viktige for tolkningen av resten av sangen. Når man hører ordet «spår», kan man gjerne komme til å tenke på sannsigersker og andre typer okkulte måter å forutsi fremtiden på. Menneskeheten er uenige om dette i det hele tatt er mulig, og det er et viktig poeng videre i teksten.

Neste vers forklarer oss hva det er «han» spår, nemlig været, i både langt og kort perspektiv. Dette påvirkes sterkt av foregående vers, fordi det setter hele meteorologien i et spesielt lys. For det første kobles det sammen på en måte som gir at «han» neppe kan fortelle helt sikkert hvordan været blir i morgen, men for det andre drar det lange perspektivet («mai til neste år») spådommene enda mer i tvil. Kan man virkelig spå nøyaktig hvordan været blir?

Tredje vers tar sangen i en annen retning, og skifter fokus fra hvorvidt meteorologi er en vitenskap, til hvordan «han» påvirkes av det som etter alt å dømme er jobben hans. Det sier også noe om den generelle holdningen til mottakerne av spådommene. Mottakerne er aldri fornøyde, samme hva som skjer, for de skjeller «ham» ut, og vi får videre i neste vers påpekt at det ikke kan være lett å alltid være «ham, der står for skud», eller altså å være en slags hakkekylling. Vi har i løpet av de første fire versene blitt introdusert for en værspående hakkekylling og indirekte hans publikum, samt forholdet mellom disse. Perspektivet i sangen har beveget seg, og vi kan tolke det som at dette ligger an til enten å bli en klagesang, en hyllest eller en støtteerklæring.

I omkvedet (som i denne versjonen også kommer tilbake nærmest uendret) blir vi gitt et navn, men ikke nødvendigvis det ekte navnet. Vi får vite at «de kaller ham» Volleborg, altså kan vi anta at dette er et kallenavn. Det har også jeg gjort, og etter et raskt søk på Internett kommet frem til at sangen må handle om Henrik Voldborg. Dessverre har det ikke lyktes meg å finne ut hvorfor «Volleborg» er et godt kallenavn til Voldborg, men jeg mistenker at det er noe lignende tilfeller hvor mennesker fra Sjælland kaller Jylland for «Gylland» («gylle» er naturgjødsel). Jeg tolker det som et økenavn, spesielt fordi det henger sammen med den negative holdningen som formidles tidligere i sangen. Det later ikke til at noen mennesker er fornøyd med verken Volleborg eller værmeldingene hans. Det påpekes at han er «arm», som i denne sammenhengen både kan sees som «fattig» (for eksempel på vett) og at det er synd på ham. Begge fortolkningene er like gyldige.

I siste vers i omkvedet ville vi kanskje forventet en variasjon av noe som går rundt, men den gang ei! Bamses Venner har her brutt med det kjente mønsteret, og heller skrevet en sammenhengende tekst, på samme måte som Vazelina gjorde i «Borghild». Teksten er videre bekræftende på både

holdninger som tidligere er uttrykket og fortolkningen av tilnavnet. Å få «på pukkelen» betyr i overført betydning å få verbal juling, og det levnes ingen tvil om at Volleborg får en mengde negative tilbakemeldinger.

Neste strofe beskriver i stor grad hvordan Volleborg utfører jobben sin, og kan i det store og hele sees som en rekke vitser som går på hvor lite alminnelige mennesker egentlig forstår av værmeldingen, i tillegg til hvor mye unyttig informasjon som gis i en slik sending. Her nevnes for eksempel at det var en sky på Gibraltar klokken to. I den virkelige verden kan man tenke seg at dette kan ha innvirkning på været som kommer til å komme til Danmark, for kanskje den skyen egentlig er en storm på veg nordover, og et varsel om å skalke luker og tilsvarende. Meningen som likevel virker mest tydelig er likevel at det er helt meningsløst å informere dansker om for det første været som har vært, men for det andre også været på et sted som er så langt unna. Denne fortolkningen underbygges allerede fire ord senere, hvor man dikter opp det som later til å være en øygruppe med et navn som ligner på «Hebridene», men i stedet baserer seg på en medisinsk tilstand.

Medisinske ordspill slår ofte godt an.

Vers fire av andre strofe baserer seg på humor i motsetning, der det nevnes at vinden i Østersjøen snart går i vest. Det mest åpenbare humoristiske poenget her er motsetningen mellom øst som del av et stedsnavn og vest som himmelretning, men det ligger også et annet potensielt poeng her. Det samme søket som ga meg det antatt ekte navnet på «Volleborg» avslørte også at Voldborg hadde som et slags varemerke at han gikk i mer eller mindre estetisk pene strikkede gensere. Dette er et noe mer underfundig poeng, og det å koble mote og værmelding sammen kan definitivt ha humoristisk effekt, selv om jeg anser det som lite sannsynlig at noen trekker den koblingen ved første lytting.

Etter andre omkvad kommer broen, og her får vi endelig vite hva slags medium Volleborg utfolder seg i. Dette er også utslagsgivende for fortolkningen av forrige poeng. Dersom Volleborg hadde jobbet i radio (som han først gjorde), ville det være fullstendig likegyldig hva han hadde på seg. I stedet, får vi vite at han «står i TV-A» (eventuelt «TVA»). Jeg er ikke helt sikker på hva «A»-en gjør der, men vi kan anta det enten er snakk om kanal eller program, for eksempel «TV-Avisen», tilsvarende NRKs Dagsrevyen.

I alle tilfeller får vi presentert et bilde av Volleborg som en person med manerer, men i tredje vers av broen kan vi ane at noe ligger under. Påfølgende vers bekrefter mistankene, og gir nok et nytt perspektiv til låten. Volleborg er ikke bare skyldig i å spå dårlig eller feil vær, nei, han er skyld i at været *er* dårlig. Til gjengjeld får han også æren for at været er godt, og dette gir ham en helt annen status. Volleborg er ikke lenger bare en figur i TV som tar feil, han blir her opphøyet til nærmest å være en gud, som kan bestemme hvordan været skal arte seg. Dette er et interessant perspektiv, fordi mannens holdninger i løpet av det ene verset endres. Det er noe helt annet å bare være dum eller av andre grunner ta feil, enn å aktivt si noe og gjøre noe annet, hvilket vil være tilfellet dersom problemet er feilmelding av vær, og Volleborg både bestemmer hvordan været blir og hvordan han sier at det blir til befolkningen.

Denne påstanden skal likevel ikke underbygges videre. Vi kan derfor anta at meningen, selv om den fremstår slik, ikke er at Volleborg kan kontrollere været, men heller får skyld (eller ære) for hvordan det blir uansett. Dette kan ha rot i noe så enkelt som uvitenhet, og en barnlig tro på at værmeldinger ikke er prognoser, men heller planer. Det er fort gjort å gjøre den feilslutningen hvis man f.eks. er et barn eller ikke har et bevisst forhold til meteorologi. Vi konkluderer altså med at Volleborg ikke egentlig er slem.

I tredje musikalske vers får vi påpekt at det er vanskelig å gjøre alle til lags, og at Volleborg likevel forsøker så godt han kan. Han forsøker til og med å holde motet oppe, selv om det viser seg at økenavnet har nådd ham. Den typen nedsettende tilnavn er det kanskje vanligere å holde unna den det gjelder, men ei så i dette tilfellet. Volleborg vet at de kaller ham det, og ved å påpeke det i denne sangen, får vi følelsen av at bandet har sympati for meteorologen. Her vil jeg påpeke at det i løpet av hele sangen ikke introduseres noen «jeg»- eller «vi»-person, teksten har et slags ekstradiegetisk overordnet perspektiv, og beskriver således bare det som skjer. Bandet stiller seg på utsiden av hendelsene, og fremstår derfor som en mer troverdig kilde enn om de for eksempel hadde sunget at «Vi kaller ham Volleborg», nettopp fordi de ikke har valgt side. Dette synet underbygges videre når vi ser tilbake på de forskjellige rollene han har hatt, nærmest som både gud og fant.

Dette gir også en inngang til et interessant aspekt ved det sosiale livet i mediasamfunnet. Det kan gjennom sangen virke som at «alle» klager på alt, selv om dette sannsynligvis ikke er tilfellet. Det som fremstår mer sannsynlig, er at det bare er de som har noe å klage på som lar høre fra seg. På den måten er det alltid noen som klager, samtidig som den stille (potensielt største delen av) befolkningen ikke egentlig har noe å klage på, og derfor heller ikke gir lyd.

I overgangen fra musikalsk vers tre til omkvedet er det også en interessant emosjonell hendelse som er verdt å nevne: Volleborg smiler, men vet hva de kaller ham. Å påpeke dette kan virke som en trivialitet, men nettopp fordi det blir nevnt, blir han på ett vis opphøyet til noe bedre eller «større» enn dem som gir folk økenavn og klager på dem. Han står i metaforisk hardt vær, og gjør likevel jobben sin med et smil om munnen.

Etter dette omkvedet er det stort sett gjentakelser av tidligere deler, først en bro nummer to, deretter første strofe med en variasjon. Variasjonen er humoristisk, og baserer seg på absurditetshumor, i det bandet har skapt en umulig konstruksjon hvor Volleborg etter sigende spår været «både i morgen, og i fjor til neste år». Denne siste delen vil jo egentlig bety «dette året», men siden det er en variasjon på en i utgangspunktet logisk ytring, fremstår det som en endring mest for humoristisk effekt.

#### 4.4.2: Musikalsk analyse og formanalyse

Denne versjonen av melodien og låten, er den mest gitardrevne av de fire i denne avhandlingen. I stedet for det kjente oppspillet på trommene, får vi her en innledning som starter med en svært rytmisk sologitar med noe forvrengning. Dette gir øyeblikkelig en sterkere følelse av «rock», og kan til forveksling minne om en slags pønkk, altså en noe sintere tilnærming til musikken.

Gitaren er alene i tre takter, så kommer skarptrommen inn med et slags oppslag, og så starter låten rett på melodien. Her er lydbildet forholdsvis tørt, og det består av trommer, bass, gitaren fra introen, et orgel langt bak i venstrekanal og vokal. Også dette minner om pønkk (selv om orgelet hadde vært ukarakteristisk), og det gir et drivende inntrykk med høyt tempo og mye «fres». Koret består av én ekstra vokalist, som kommer inn samtidig med en saxofon i omkvedet. Ekstravokalisten synger det samme som hovedvokalen, dog litt lavere, og saxofonen har sekvenserte, oppadgående bevegelser.

Dette lydbildet holder stand en god stund, frem til etter musikalsk vers nummer tre, hvor det er gitarsolo. Etter dette får saxofonen en større rolle som ornamentikk, og i gjentakelsen av første strofe, helt mot slutten, kommer den høyere opp i lydbildet. Hele lydbildet blir større og fyldigere mens låten nærmer seg slutten, og også Bamses Venner har laget en avslutning til låten.

Rett før den siste gjentakelsen får vi en synkope av strengeinstrumentene, som for å bryte opp driven i låten, og sannelig, etter nevnte gjentakelse kommer samme bevegelse enda en gang, og låten forsvinner i et siste slag.

Her skal det likevel nevnes at akkurat mens instrumentene klinger seg ferdig, tar bandet for første gang stilling til noe som helst, i stedet for bare å beskrive det de observerer. Noen (antakelig Flemming Jørgensen) uttrykker et enkelt ord: «Lortevej», eller på godt norsk: «drittvær». På denne måten stiller bandet seg sammen med den generelle (eller i hvert fall klagende) befolkningen.

Rimmønsteret er i denne låten helt innbyrdes tilsvarende som i Dions låt, selv om den overordnede strukturen er en annen. Dette siste vil jeg tilskrive musikalske grep for å få låten til å vare lenger med minimal innsats, men gjentakelsen av første strofe gir også en påminnelse om hva som var utgangspunktet, og fungerer godt som sirkelkompositorisk virkemiddel.

Tempoet ligger rundt 130 spm, som gir en driv som passer godt med det milde aggresjonsnivået, uten å bli noe som høres ut som det er fare for drap.

På denne måten kan vi se låten som en nyansert hyllest til Henrik Voldborg. Forskjellige aspekter ved situasjonen tas opp, og gjennom den drivende og noe aggressive låten fremstilles meteorologen som noe nær en hverdagshelt, som det egentlig er synd på, og likevel holder han på som best han kan. Det er først når sangen egentlig er ferdig bandets egne meninger kommer til, og denne uttalelsen om været må derfor sees som en utenforliggende enhet.

Sammen kan de tolkes til noe nær «vi har stor respekt for og empati med Voldborg, men vi er også misfornøyde med været». På egenhånd vil utsagnet i større grad være en uttalelse som kan sikre bandet mot påstander om at de ikke tar stilling, eventuelt være bekreftende på at «ja, været er faktisk dårlig».



I alle tilfeller kan vi anta at det i utgangspunktet er ment som en form for humor.

I dialog med «The Wanderer» dukker det opp et interessant poeng, som de som kjenner begge låtene kan ha glede av. Der Dions vandrer var en slags damemagnet, og mest i bevegelse, poengteres det at Volleborg er mindre tiltrekkende, og dessuten er på samme sted hele tiden. Den intertekstuelle dialogen gir altså mulighet for videre humor for dem som drar koblingen.

## 4.5: Sammenligning av låtene

Selv om også disse låtene tematisk ligger et stykke fra hverandre, har vi sett at det er noe potensiell sammenheng mellom innholdet i de to første (og den engelske). Den som skiller seg mest ut er den danske, som verken handler om kvinnebedåring eller bil, men heller en meteorolog, og de sosiale og psykiske plagene det kan gi å skulle være formidler av værmelding til en hel nasjon. Dersom oppgaven hadde vært å finne en innholdsmessig sammenheng i låtene, ville jeg antakelig gått for at Volleborg var onkelen til Vazelina, som etter hvert gikk lei av maset, ble bilmekaniker, ragga rundt med en pike i hvert baksete, og etter hvert utvidet området han bevegde seg i, for å ha mest mulig frihet. Heldigvis er det ikke oppgaven, men det er en underholdende tanke.

De strukturelle likhetene i låtene er viktige. Omkvedene brukes til å underbygge hovedpoengene, og gjentakelsene gir et slags ankerpunkt som man kan forholde seg til, nesten uavhengig av hvor man er i låten. Broene gir et slags opphold, som er viktig for låtens fremdrift, og vi kan også se hvordan de på hver sin måte representerer narrative brudd fra låten for øvrig.

Likevel skal det nevnes at låtene er såpass forskjellige i oppbygning og produksjon at de vanskelig kan sees som rene kopier musikalsk. Det hadde

antakelig heller ikke vært spesielt formålstjenlig, for som vi har sett tidligere, underbygger det musikalske nesten hele veien det tekstlige. Låtene varierer også i diksjon og hørbar aggressivitet, også dette underbygger budskapene. I det store og hele kan vi si at låtene hver for seg er fullverdige nydiktninger/adaptasjoner.

## Del 5: Rock, roll og språklig mangfold

Gjennom denne avhandlingen har vi undersøkt åtte låter over to melodier og fire språk, fortrinnsvis opptakene av disse, heller enn skrevet tekst. Følgelig har det blitt lyttet til låtene, og på den måten har vi bidratt til å holde de musikkindustrielle hjulene i gang, akkurat slik industrikjempene ønsker seg. Forskjellen fra deres ønsker, er at vi her har tatt låtene på akademisk alvor, som egne størrelser i akademisk sammenheng, heller enn løsrevne stenk av storhet i et maskineri som først og fremst eksisterer for pengenes skyld.

### 5.1: Rock, roll og språklig mangfold

I første del av denne avhandlingen ble mange av de problemstillingene som rammer inn oppgaven presentert. Med utgangspunkt i originalitetsbegrepet og dets bruk, har vi sett at musikkindustrien i stor grad har holdt seg unna modernismens «kunst for kunstens skyld», som vi igjen i dag er opptatt av. Med kritisk blikk til at mange påstår de mener at «nytt» nødvendigvis er ensbetydende med «bra», har vi sett at populærmusikken i etterkrigstiden (definert som 1955-1999 av praktiske hensyn) i større grad dreide seg om å bearbeide det allerede eksisterende materialet, enn å nødvendigvis skape noe nytt. Det er også presentert og presisert som avhandlingens hovedtema, altså adaptasjonspraksiser via nydiktning i skandinavisk populærmusikk i gitt tidsrom.

Videre diskuterte vi hva popmusikk egentlig er, og det ble presentert flere forsøk på definisjoner, fra flere kilder og både fra litteratur- og musikkvitenskapelig standpunkt. Da disse viste seg å ikke være tilstrekkelig for oppgaven hver for seg, ekstraherte og genererte vi egne definisjonskriterier, som riktignok bygger på tidligere forsøk, men som er tilpasset akkurat dette prosjektet. De valgte kriteriene baserer seg på

popularitet, kompleksitet, opphav og menneskelige følelser, og synes som de mest relevante for dette prosjektet.

Kriterier er også satt for valg av analyseobjekter. Disse er i stor grad skapt for å skape stramme rammer, som med fordel kan slakkes ved videreføring av forskningen inn i nye prosjekter. Kriteriene for valg av analyseobjekter bygger i stor grad på overfladisk tolkning av tekstene, og selvsagt hvilke språk låtene er på.

I første del ble det også introdusert en del tidligere forskning som er gjort på omtrent samme tema, dog med andre synsvinkler. Den viktigste av kildene som er brukt er Henrik Smith-Sivertsens «Kylling med soft ice og pølser. Populærmusikalske versjoneringspraksisser i forbindelse med danske versjoner af udenlandske sange i perioden 1945-2007», og også Shuker, Moore og Middleton ble introdusert. Disse har skrevet mer generelt om rock og popmusikk i et internasjonalt marked, og som akademisk interessefelt. I tillegg nevnes en del av det andre kildematerialet som brukes, med stor vekt på nettsiden [secondhandsongs.com](http://secondhandsongs.com), som har vært et svært nyttig verktøy i prosessen det har vært å finne analyseobjekter.

Helt til sist i første del fikk vi redegjørelsen for denne studiens viktighet. Noen av hovedpoengene som ble presentert er musikkens rolle i menneskers liv, både på egenhånd og som sosialt verktøy og samlingspunkt. Et annet poeng vi så er at populærmusikken og -kulturen for øvrig i stor grad har blitt vurdert som uverdig akademisk interesse. Dette er i endring, og denne avhandlingen er bare ett av mange bevis på det. De aller fleste former for kunst er ment å formidle og/eller frembringe følelser til/hos publikum, og nettopp derfor kan vi ikke overse så store deler av kulturen som populærmusikken faktisk er. Noe av det som gjør nettopp denne studien interessant er at idealet om originalitet utfordres ved å vise til hvordan

forskjellige bearbeidelser av samme utgangspunkt fører til såpass forskjellige produkter som de gjør, og ikke minst likhetene som likevel skinner gjennom.

I andre del av avhandlingen får analyseobjektene kontekst gjennom presentasjon av populærmusikkens historie. Her skal det innrømmes at vi i en alminnelig mastergradsavhandling verken har plass eller anledning til å gi en utfyllende utgreiing, og en hel del ellers viktige momenter er utelatt, fordi de ikke er spesifikt relevante for denne studien. Vi ser de store trekkene i musikkteknologiens utvikling og fremveksten av musikk som forbruksvare, i tillegg til som kunstform. I denne sammenhengen trekkes det frem utviklingen fra håndskrevne noter, via lakkplater, båndopptagere og så videre, til vinylplater som formidlingsmedium. CDen kommer som en forlengelse av denne. Også viktigheten av lydstudioets utvikling, fra rent innspillingsverktøy til et mer kunstnerisk verktøy med muligheten for redigering av innspilte spor blir poengtert.

I andre del ble også autentisitetetsbegrepet diskutert i forbindelse med pop og rock. Autentisitet ble stilt opp hovedsakelig mot kommersialisme, og vi konkluderte med at det finnes to ytterpunkter, der det ene er musikk for formidling av egne følelser, og det andre er låtproduksjon utelukkende for økonomisk gevinst. Vi har sett at siden dette er polene, er det naturlig at de aller fleste band og artister ligger et sted mellom dem.

I forlengelse av autentisitetetsdiskusjonen trakk vi også frem språket som aspekt i musikken, og vi fikk presentert situasjoner rundt de helt tidlige, lokale rockebandene, som sang på et slags kaudervelsk-engelsk.

Kommersialismediskusjonen kulminerer i en utgreiing av hvordan masse- og sosiale medier i mange tilfeller har gjort musikken til et sekundært produkt, der det man egentlig selger er ideen om artisten ( gjerne referert til som «kjendisen»). Vi så argumenter for at autentisiteten og opplevelsen av den

henger tett sammen med uttrykk, ikke bare musikalsk og tekstlig, men også utenom en innspilling, da gjerne i forbindelse med konserter, intervjuer eller i nyere tid; sosiale medier.

Videre i andre del diskuterte vi populærmusikalske sangteksters status som lyrikk, og hvordan paralingvistiske ytringer også kan formidle. Også her fikk vi påpekt den tradisjonelle, akademiske nedvurderingen av populærkultur, og endringen vi kan se i dag. Her fikk vi også påpekt at i den grad populærmusikalske tekster har blitt analysert, har de i stor grad blitt analysert på den klassiske lyrikkens premisser, selv om dette ikke yter verkene rettferdighet. I denne delen påpekes også at en låt er mer enn summen av teksten og musikken, blant annet fordi fremføringen og tilhørerens forutsetninger er vesentlige elementer i oppfatningen av verket. Her påpekes det også at det er viktig å ikke ta analyseobjektene for alvorlig, fordi de i stor grad er produsert som underholdningskultur, og det hadde vært lite produktivt og potensielt undergravende for analysen å forsøke å tolke for dyp mening inn i låtene.

I tredje del fikk vi presentert rammeverket for selve analysene. Et forsøk på å definere hva en sjanger kan være ble gjort, og konklusjonen er hvor sjangergrensene for denne avhandlingen er satt. Dette henger sammen med momentene fra første del, om hva popmusikk er. Videre inn i tredje og fjerde del følger analysene av objektene.

Før hver enkelt låt ble vi i forlengelse av kontekstualiseringen fra andre del gitt en kort introduksjon til hver(t) enkelt artist eller band, og på den måten skapt en mer lokal kontekst for hver låt.

For typesang 1 så vi blant annet at selv om de overliggende temaene i låtene er forskjellige, er det en underliggende kjærlighetstematikk, som så ofte i populærmusikken. Vi så også at oppbygningen av argumentasjonen i de

forskjellige adaptasjonene har større eller mindre likheter, og spesielt mellom den svenske og den norske er disse likhetene store.

For typesang 2 har så vi blant annet at musikalske og tekstlige sammenfall i originalmaterialet ofte, men ikke alltid, forplanter seg videre ut i adaptasjonene. Jeg vil her argumentere for at Bamses Venner i denne sammenhengen viser seg som utskuddet, som i størst grad har lånt melodi og svært lite annet i adaptasjonen fra «The Wanderer» til «Volleborg». Vi så også argumentasjon for at akkurat denne låten bærer tegn av å være et resultat av en bearbeidet undersettelse med nydiktning som resultat, der de andre låtene i denne kategorien i større grad later til å være rene nydiktninger.

## 5.2: Epilog – MGP 1969, «Oi, oi, oi<sup>28</sup>»

Akademisk analyse av populærmusikk er som tidligere nevnt en forholdsvis ny praksis i stor skala. Det finnes sannsynligvis mange grunner til det, og avskrekking kan godt være en av dem. I NRKs fjernsynsarkiver finnes et godt eksempel på hvordan det kan gå galt, og på den måten stille akademikeren som forsøker seg i svært dårlig lys.

I etterkant Melodi Grand Prix-finalen, 1. mars 1969, hadde universitetslektor Erling Nielsen (UiO) blitt invitert til magasinposten *Her og nå!* for å servere en analyse av vinnerteksten. Legg merke til dette, *vinnerteksten*, i en konkurranse om å skrive den beste *melodien*. Konkurransen har endret seg en hel del siden da, men likevel: Hva tenkte NRK?

Vinnerlåten var skrevet av Arne Bendiksen, fremført av Kirsti Sparboe og het «Oj, oj, oj, så glad jeg skal bli». Den hadde vunnet konkurransen, og skulle bli sendt til den internasjonale konkurransen Eurovision Song Contest.

---

<sup>28</sup> Jeg vet at det egentlig er «Oj» i sangtittelen, men her har jeg valgt å forholde meg til moderne rettskrivingsnorm.

Bendiksen og Sparboe var også invitert til *Her og nå!*, men hadde etter alt å dømme (for eksempel Bendiksens nervøse latter på 10:06 i programmet (Ringnes, 1969)) ikke fått anledning til å forberede seg nevneverdig.

Resultatet ble at en noe betuttet Bendiksen måtte sitte på direkteendt fjernsyn og forsvare ikke bare sin egen låt, men i stor grad all popmusikk.

Å si at det var en opphetet debatt er en overdrivelse, men det var tydelig at partene ikke stilte på likt grunnlag. Nielsen bedrev for eksempel kvalitetsvurdering av populærkultur på generelt plan, og lot til å mene at det fantes to typer: Den første typen var den sanne og ærlige, som reflekterte det kunstneren selv følte og mente. Denne typen var (så vidt jeg forstår) populær ved en tilfeldighet, og ikke produsert for pengenes skyld i Nielsens øyne. Den andre typen var langt slemmere, mer kynisk og mindre ærlig. Det var plateindustriens samlebandspop, som på alle måter var produsert for pengenes skyld, og dessuten inherent var dårlig, i hvert fall fra et litterært standpunkt. «Popkunstneren», som Nielsen kalte det, var en kynisk spekulant i folks formodentlig dårlige smak, skjønt popkunstneren kunne også selv være hjernevasket av industrien (Ringnes, 1969, 9:39). Som eksempel kan vi også trekke frem et utsagn fra fjernsynsprogrammet, som jeg ikke tar stilling til selv, men som er viktig for forståelsen av på hvilke premisser debatten foregikk. Nielsen sa altså at «En tekst er dårlig hvis den kun opererer med klisjeer, og derfor sier oss det vi allerede vet.» (11:23). Her mener altså en høyt utdannet («lærd») akademiker at klisjeer bare kan brukes til å formidle allerede kjent kunnskap, og mener vinnerlåten i samme års MGP er et eksempel på meningsløs bruk av klisjeer. Nielsen presenterer også en hel del andre trekk ved teksten som han mener viser hvor dårlig den er, så som «omvendt ordstilling, noe som er forlatt i all lyrikk for hundre år siden»



(referat fra «Her og nå» på s. 371 i Dahl, Gripsrud, Iversen, Skretting & Sørensen, 1996).<sup>29</sup>

Bendiksen på sin side hadde et motsvar, som i stor grad gikk mer på det filosofiske planet enn det rent litterære. Her bør det påpekes at skillet mellom «slager» og «poplåt» var langt mindre i 1969 enn i dag, og begrepene kunne ofte bli brukt om hverandre. Bendiksen sa altså at «Slagere har også en misjon. De er til oppmuntring, de er... ikke et opium, men noe å nynne på i all letthet og uskyldighet» (Dahl et al., 1996, s. 371). Og det er nettopp her vi kommer til sakens kjerne, som jeg har forsøkt å formidle gjennom hele denne avhandlingen.<sup>30</sup> Populærkultur trenger ikke å være spesielt «høyverdig». Det handler mer om å gi folk mulighet til å lytte til noe uskyldig og lystelig, som kan gjøre livet lysere. Dette har, som vi har sett, påvirkning på hvordan låtene skal tolkes, men gjør dem på ingen måte akademisk uinteressante.

Et annet poeng jeg like gjerne kunne hentet fra dette programmet, er at tekstene ikke *er* låtene, og det er nettopp låtene som innspillinger som er analyseobjektene, fordi de representerer en helhet utover det rent tekstlige. Også Nielsen måtte innrømme dette: «Det viser seg at det er en stor urettferdighet å bedømme en tekst isolert, når den i virkeligheten er skrevet for en fremførelse i musikalsk oppsetning, det er først da den kommer til sin rett.» (Ringnes, 1969, 21:05), riktignok først etter at Kristi Sparboe har sunget sangen i samme studio som han sitter i, og det later til at det godt kan ha vært første gang han hørte den.

---

<sup>29</sup> Om så denne påstanden medførte riktighet i 1969, gjør den i hvert fall ikke det i dag, men det kan være et resultat av anglifisering, og det må heller bli tema for en annen avhandling.

<sup>30</sup> Her skal det nevnes at debatten inneholder mer, for eksempel påstår Nielsen at Bendiksen er en kompetent og nyansert forfatter som *nedlot* seg til å skrive underholdning, og at Bendiksen uttrykte at han slett ikke hadde forsøkt å skrive noe «høyverdig». Programmet ligger tilgjengelig i NRKs nettspiller.

Nielsen har også et slags poeng hva gjelder autentisitet. Han setter opp et skille mellom kunstnere og kynikere, og begge deler finnes nok, men så vidt jeg har skjønnet gjennom arbeidet med avhandlingen, er sannheten at de fleste artister, band og låtskrivere befinner seg et sted mellom disse to ytterpunktene. Dette kan ha bidratt til artistmangfoldet vi ser i dag, for (som Lorentzen sier)

«når hele verden sang på den samme sangen samtidig, var det resultat av en dyktig og intens global markedsføring av musikk som forbruksvare. Etter en liten stund hadde hele verden kjøpt denne melodien, og da var man nødt å lage en ny og sende ut for å holde hjulene i gang.» (Knutsen & Ludvigsen, 1977, spor 5, 5:03).

### 5.2.1: Sangenes innhold, sett under ett

Gjennom analysene har vi sett at overfladisk sammenheng kan finnes. I den tidligere refererte *On Record* (1990) forteller Donald Horton om en undersøkelse fra 1955 av 235 tekster fra populærmusikken på den tiden. 196 av dem handlet om kjærlighet i en eller annen form, i de fleste tilfeller fra gutt til jente (s. 14-26). Jeg tar dette opp her fordi nettopp denne tematikken ble en del av sjangerforståelsen.

Hovedtematikken i denne avhandlingens analyseobjekter viste seg, ikke overraskende, å være kjærlighet, men formene for kjærlighet varierer, og det er ikke en selvfølgelighet. Etter hvert som rockemusikken endret seg fra å være bare en sjanger til å være et helt uttrykk i klær, oppførsel, kjøretøy og så videre, ble det også naturlig at tematikken i låtene ble bredere, og f.eks. Vazelina Bilopphøggers drev med alt fra heimstaddiktning til hyllest av spesifikke biler og onkler.

Jeg vil også trekke frem sammenhengene mellom melodiføring og tekstlig utforming. I sangene av type 1 kan vi merke at omkvedet er et viktig element,

både som gjentakende tekst og som musikalsk forløsning. Broen i en låt vil som regel representere et slags skille eller alternativt perspektiv, og det ser vi tydelig i begge typene sanger. Et moment som er viktig å merke seg med det utvalget låter jeg har gjort, er at type 2 ikke har noe jeg vil kategorisere som et refreng. Broer i mer moderne popmusikk er gjerne oppbygning til refreng (på engelsk gjerne kalt «pre-chorus»), men det fordrer at det faktisk er et refreng å bygge opp til. Typesang 1 har ikke noen bro, men til gjengjeld fungerer omkvedet som oppbygning til refreng. Det som er viktig å merke seg her, er at man gjerne kunne satt inn refrenger etter hvert omkved, rent musikalsk, men det hadde gjort innholdet i tekstene annerledes, og antakelig låtene kjedeligere, fordi de var mer repetitive.

Repetitiv har popmusikken likevel vært. Som nevnt var over 80% av et nærmest tilfeldig utvalg poplåter i 1955 skrevet om kjærlighet, og det ble en hovedstrømning i populærmusikken. Dette var selvsagt ikke noe nytt, eldre musikkverk handlet gjerne også om kjærlighet (ta for eksempel Figaros Bryllup, W.A. Mozart (1786) eller En Sjømands Liv (1894)<sup>31</sup>, som på hver sin måte representerer populærkultur). Blant annet derfor er disse adaptasjonene svært interessante. Behøvde adaptasjonen å handle om kjærlighet fordi utgangspunktet gjorde det?

I foreliggende materiale later nesten alt som nevnt til å handle om kjærlighet i en eller annen form, men vi skal her se bevis for at det ikke nødvendigvis må være tilfellet i alle adaptasjoner av denne typen. Jeg nevner dette fordi det er viktig å merke seg at selv om disse prosessene og funksjonene virker å være generelle og så godt som allmenngyldige, finnes en hel rekke unntak, uten at disse kan sees på som «feil» eller «dårlige» av den grunn. Som bevis bruker

---

<sup>31</sup>

<https://skillingsvisene.hf.ntnu.no/omeka/items/show/48866#c=&m=&s=&cv=1&xywh=1062%2C-1819%2C11513%2C6509>

jeg låter som passer de fleste av utvalgskriteriene for analyseobjektene mine, men som ble ekskludert av mangel på versjoner på ett eller flere språk, eller der versjonene på ett eller flere av språkene hadde for stor tematisk likhet med hverandre og/eller originallåten.

- «There's Always Something There To Remind Me» av Lou Johnson – handler om tapt kjærlighet
  - «Det vil alltid komma en ifra Mengshoel» av Vazelina Bilopphøggers – handler om konsekvensene av «utdriting» i fortiden
- «Good Luck Charm» av Elvis – handler om kvinnens passive posisjon som lykkeamulett, men bare når hun og fortelleren er sammen
  - «Jeg har kjøbt en gitar» av Shu-bi-dua – handler om hvordan det er å ha kjøpt en gitar og påfølgende fest
- «She's Not You» av Elvis – handler om savn etter tidligere kjærlighet i samhandling med nåværende kjærlighet
  - «Lada tel Hønefoss» av Vazelina Bilopphøggers – handler om forsøk på bruktbilsalg og forsøk på unngåelse av kjærlighet
- «Later Alligator» av Bobby Charles – handler om tapt kjærlighet
  - «Se min læge er diktator» av Bamses Venner – handler om problemer med en mindre profesjonell lege

Og selvsagt eksemplet som var opphav til ideen om denne avhandlingen: «It's My Party» av Helen Shapiro, som handler om kjærlighets sorg (attpåtil på egen bursdag) og Vazelinas versjon «Spikre paller», som handler om lovbrytere som koser seg med straffarbeid. Utvalget er hentet fra oversikten jeg har laget over adaptasjoner. Oversikten finnes i vedleggene, men er på ingen måte utfyllende. Låtene på listen er i stor grad de jeg har klart å finne som finnes på alle tre (fire) språk, og jeg har derfor utelatt en hel del.

I korte trekk kan vi altså konkludere med at sangene i størst grad handler om kjærlighet, men også at adaptasjonene som regel lar seg påvirke av utgangspunktet, også tekstlig. Det finnes selvsagt unntak til dette også, og «Volleborg» er et av dem. Her er det verdt å huske på de forskjellige versjoneringspraksisene som har vært aktive. En Bendiksen eller Olesen, som jobber for et plateselskap og får rettigheter sammen med opptak av originallåten, vil naturlig nok ofte være ute etter å mer eller mindre nøyaktig gjengi budskapet i det originale verket. En låtskriver som f.eks. Eldar Vågan vil i større grad være opptatt av å leke med språket og skape egne fortellinger på samme melodiske premisser.

### 5.2.2: De utelatte sjangrene

Denne siste formen kan sies å tilhøre en sjanger jeg ekskluderte tidlig i prosessen, som jeg likevel vil minne om her. Litt upresist kan sjangeren betegnes som «revyviser», for eksempel Trondhjemsstudentenes egne «Vi har vår egen lille verden» («Das ist die Liebe der Matrosen» av Comedian Harmonists) og «Nu Klinger» (egentlig «Studentersang» fra UKErevyen 1929: *Cassa Rossa*, og opphavelig «Ramblin' Wreck from Georgia Tech», som igjen er basert på «Son of a Gambolier» av Charles Ives). I tillegg til disse kommer alt fra studentkors mer eller mindre vellykkede oversettelser og adaptasjoner til tanters konfirmasjonssanger på blå ark. Den største forskjellen på disse eksemplene og de låtene som faktisk oppfyller alle kriteriene jeg har satt er utbredelsen. Hele Norge kjenner Vazelina Bilopphøggers. Det er stort sett studenter og tidligere medlemmer som kjenner f.eks. Pikekoret IVAR fra NMBU på Ås. Det er ikke derved sagt at noen skriver bedre tekster enn andre.

Hva har det så å si? Jo, det er viktig å se perspektivene i forskningen, og visselig i kulturen også. Akademia har et ansvar for å forstå og formidle *hva*

som fungerer *hvordan*, og *hvorfor* det gjør det. Den klassiske litteraturen har fått gleden av langtrukne analyser i mange år, men det er først helt nylig (i akademisk sammenheng) vi har begynt å ta for oss den lyrikken folk flest faktisk har et forhold til, som vi melodisk får på hjernen, feilhører, tolker, tolker igjen og knytter bånd til. Vi formidler tanker og følelser gjennom musikken, gjennom tekstene og gjennom fremførelsen. Det fortjener akademisk interesse.

### 5.3: Videre forskning

Flere ganger gjennom denne avhandlingen har jeg nevnt at mer forskning trengs. Denne forskningen kan forslagsvis gå ut på å finne flere sett låter, men for eksempel ha løsere rammer for utvalget. En hel del melodier har låter som finnes for eksempel på engelsk, svensk og dansk, men dersom de ikke finnes på norsk er de ekskludert fra denne avhandlingen. Det kan også være verdt å undersøke hvordan over- og undersettelser fungerer i dialog med hverandre. Hvilke elementer er vesentlige i de forskjellige versjonene, hvilke elementer kan utelates, og hva skjedde i prosessen?

Andre som ønsker å jobbe videre med dette, burde kanskje lage et noe mer utbrodert typesystem enn det som er brukt her, det kan forslagsvis ha gitte rammer for formidling av taktart, tempo og så videre.

I et større bilde vil det være naturlig å forske videre med et blikk på hvordan originalitets- og autenticitetsbegrepene opptrer i dag, samt hvordan de har utviklet seg gjennom årene. Det er ingen stor hemmelighet at mesteparten av melodiene som kan skrives allerede er skrevet, og spesielt de melodiene som er fine å høre på eller på andre måter fenger, er skrevet flerfoldige ganger. Vi kan med andre ord si at rent musikalsk finnes det sjabloner i populærmusikken, og disse burde undersøkes videre, for å gi en dypere forståelse av hvordan populærkulturen som helhet fungerer. Det finnes

selvsagt også sjablonger for alle de andre aspektene av popmusikkindustrien, så som klær, hår, sceneopptreden og så videre. Dette henger tett sammen med sjangerkonvensjonene og autentisitetsforståelsen som diskuteres i andre del. Dersom vi virkelig skal forstå *hvordan* disse sjablongene fungerer, må vi undersøke videre, og absolutt bevege oss inn i vår tid, se på nyere trender og former, også etter Internetts og strømmetjenestenes inntog.

Det er altså tydelig at mer forskning trengs, og at forskningsobjektene er mange og lett tilgjengelige.

## Kilder:

- Arvingarna (1992). Kung i stan. På *Coola killar*. Hentet fra [https://open.spotify.com/album/5RsZg6aQbht68mpNlleGTY?si=c5\\_wwWycQWa3DorGAP0REg](https://open.spotify.com/album/5RsZg6aQbht68mpNlleGTY?si=c5_wwWycQWa3DorGAP0REg)
- Aune, O. (2020, 12. januar). Oversatte hitlåter til norsk i stor skala. *NRK*. Hentet 21. november 2022 fra <https://www.nrk.no/kultur/xl/oversatte-hitlater-til-norsk-i-stor-skala-1.14827693>
- Bamses Venner (1992). Volleborg. På *Forår*. Hentet fra <https://open.spotify.com/album/7I659ICDDpAUiKUI3o9NzG?si=ejv6zxqRTMG2Tuj8CGLwXQ>
- Bergkvist, J. (2021, 17. september). Rockeoptyøyer og moralsk panikk. *Dagsavisen*. Hentet 17. mars 2022 fra <https://www.dagsavisen.no/oslo/byhistorie/2021/09/17/rockeoptyoyer-og-moralsk-panikk/>
- Brumo, J. (2020). From Pop Music to Short Stories in Frode Grytten's Popsongar. I *Scandinavian Studies*: Vol. 92, n.1, s 80-103.
- Bjørnan, S., & Bruheim, M. (2000). *Lykkeland : Minne frå slagerbøkene*. Oslo: Samlaget.
- Bourdieu, P., Østerberg, D., Prieur, A., & Barth, T. (1995). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (Vol. Nr 9, Pax palimpsest). Oslo: Pax.
- Dahl, H. F, Gripsrud, J., Iversen, G., Skretting, K. & Sørensen, B. (1996) *Kinoens mørke, fjernsynets lys: levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal.
- Dion (1961). The Wanderer. På *Runaround Sue*. Hentet fra <https://open.spotify.com/album/20vUqyMzF8fgQhkdLdtzi7?si=oyt3ChckRAamhNkCTHpUJg>
- Edison Lighthouse (1970). Love Grows (Where My Rosemary Goes). På *Love Grows (Where My Rosemary Goes) & Other Gems*. Hentet fra <https://open.spotify.com/album/4XDWk7zU6KDgLaqLxEYi8y?si=RmhMOrr7T362RdFqGihySA>
- Fløgstad, K. (2000). *Loven vest for Pecos og andre essays om populær kunst og kulturindustri* (2. utg. ed.). Oslo: Gyldendal.
- Franzon, J., Greenall, A., Kvam, S., & Parianou, A. (redaktører) (2021). *Song translation : Lyrics in contexts* (Vol. Band 113, *TransÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens*). Berlin: Frank & Timme.



- Frith, S. (2007). *Taking popular music seriously : selected essays*. Aldershot: Ashgate.
- Frith, S. (1978). *The sociology of rock*. London: Constable.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, S. (2021, 13. desember). *rock*. *Encyclopedia Britannica*. Hentet 21. november 2022 fra <https://www.britannica.com/art/rock-music>
- Frith, S., & Goodwin, A. (1990). *On record: Rock, pop, and the written word*. London: Routledge.
- Gripsrud, J. (2002). *Populærmusikken i kulturpolitikken* (Vol. Nr 30, Rapport (Norsk kulturråd: trykt utg.)). Oslo: Norsk kulturråd.
- Janss, Refsum, & Refsum, Christian. (2010). *Lyrikkens liv: Innføring i diktlesning* (2. utg. ed.). Oslo: Universitetsforlaget
- Jigs (1973). Så är min värld (Love Groves). På *Goa bitar 1*. Hentet fra [https://open.spotify.com/album/4mOjfn7JLF6MSDRIkRT3sN?si=W3d3749sSC6BvR5A2ncD\\_g](https://open.spotify.com/album/4mOjfn7JLF6MSDRIkRT3sN?si=W3d3749sSC6BvR5A2ncD_g)
- Kongsberg Dagblad. (1956, 25. September). *Kirken går inn for rock'n roll*. Hentet 17. Mars 2022 fra <https://www.nb.no/items/f6cc2ae3da1a18e0f8978460d7def9ee?page=1&searchText=%22Rock%20around%20the%20clock%22>
- Knutsen & Ludvigsen (1977). Eventyret om en melodi. På *Du milde Mosart!*. Hentet fra [https://open.spotify.com/album/39n0wHZ0PwtpN3UOFKStDH?si=e8YLcjIGTUug\\_LHEtKN-VQ](https://open.spotify.com/album/39n0wHZ0PwtpN3UOFKStDH?si=e8YLcjIGTUug_LHEtKN-VQ)
- Lindberg, U. (1994). *Rockens text. Ungdomskultur I Sverige*, Johan Fornäs, Ulf Boëthius, Michael Forsman, Hillevi Ganetz Och Bo Reimer (red.), 255. Hentet 28/3-2022 fra <http://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:201272/FULLTEXT01.pdf>
- Lindberg, U. (1995). *Rockens Text: Ord, Musik Och Mening*. (Doktoravhandling, Brutus Östlings bokförlag Symposium, Stockholm)
- Leitch, T. (2017). *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York, NY, United States of America: Oxford University Press.
- Markussen, B. (2015). *Lydspor: Når musikk møter tekst og bilder* (Portal akademisk). Kristiansand: Portal forl.

- Michelsen, K., Huldt-Nystrøm, H., Levin, R., & Rugstad, G. (1980). *Cappelens musikkleksikon: 5: Musikalier - Schwegel* (Vol. 5). Oslo: Cappelen.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music* (opplag 1997). Buckingham: Open University Press
- Middleton, R. (2000). *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, A. F. (1993). *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Buckingham: Open University Press.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: The Primary Text: Developing a musicology of rock* (2. utg., trykk 2007). Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Mæhlum, B., & Røyneland, U. (2012). *Det norske dialektlandskapet: Innføring i studiet av dialekter*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Olsen, P., Hvidsten, S., Bakke, A., & NRK aktivum. (2009). *Norsk rocks historie: Fra Rocke-Pelle til Hank von Helvete*. Oslo: Cappelen Damm.
- Ringerikes Blad (1956, 20. september). «Alle stoler er hele, alle vegger flekkfrie og alle kontrollørene lever fremdeles!» Hentet 17. mars 2022 fra <https://www.nb.no/items/e0a96b8c256005469d62ef2d23467fe0?page=7>
- Ringnes, Haagen (Programleder). (1969, 1. mars). *Her og nå!* [TV-program]. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/her-og-naa-tv/1969/FUHA00002069/avspiller>
- Ruud, Even: *rock i Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 21. november 2022 fra <https://snl.no/rock>
- Skårberg, O. (2003). *Da Elvis Kom Til Norge: Stilbevegelser, Verdier Og Historiekonstruksjon I Rocken Fra 1955 Til 1960*, Nr. 179, 267.
- Smith-Sivertsen, H. (2007). *Kylling med soft ice og pølser. Populærmusikalske versjoneringspraksisser i forbindelse med danske versjoner af udenlandske sange i perioden 1945-2007* (Doktoravhandling, Københavns Universitet, København)
- Smith-Sivertsen, H. (2015). How English became the language of pop in Denmark. *Popular Music History*, 8(3), 251–269. <https://doi.org/10.1558/pomh.v8i3.26932>
- Tønsberg, K. (2013). *Akademiseringen av jazz, pop og rock: en dannelsesreise*. Trondheim: Akademika.

Ulla Pia (1999). Han er herlig. På *Flower Power Tøj [Det Bedste Af Det Bedste]*.

Hentet fra

[https://open.spotify.com/album/2HZ9G13mIpMo0gaVEVtmOt?si=PPIY5siMTWiQS-iYW\\_2bAg](https://open.spotify.com/album/2HZ9G13mIpMo0gaVEVtmOt?si=PPIY5siMTWiQS-iYW_2bAg)

Vazelina Bilopphøggers (1990). På Vål'enga. På *Full Behandling*. Hentet fra

<https://open.spotify.com/album/2bKfDO3bglMCu1xrUvi2Yu?si=YfeensyEReaNztuFK4sqgw>

Vazelina Bilopphøggers (1996). Solskinn Inni Blådressen Min. På *Hææærlí' På Toppen Ta Væla*. Hentet fra

<https://open.spotify.com/album/2fniPJGDyYJghdzDVcWSy8?si=NJmZFgaIQxeLHq6xsWczZA>

## Vedlegg:

1. *Love Grows (Where Mye Rosemary Goes)* – Edison Lighthouse
2. *Solskinn inni Blådressen min* – Vazelina Bilopphøggers
3. *Sån är min värld* – Jigs
4. *Han er herlig* – Ulla Pia
5. *The Wanderer* – Dion
6. *Kung I Stan* – Arvingarna
7. *På Vål'enga* – Vazelina Bilopphøggers
8. *Volleborg* – Bamses Venner
9. Musikkteori for litteraturvitere

### Lenker til spillelister:

- Rock, roll og språklig mangfold (analyseobjektene):  
<https://open.spotify.com/playlist/5POq9B4xhKzY2aTplWpJcr?si=0d4e66a4a7a84270>
- Masterkorpus (det større grunnlaget for utvalg):  
<https://open.spotify.com/playlist/5IHAo0gKy2brdG3uu75S4K?si=c6d37331db904936>

