

Johannes Holtmon

Sjangerlek og distinksjon i *chanson française*

En undersøkelse av Serge Gainsbourgs musikk, estetikk og artistpersona

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Desember 2021

Johannes Holtmon

Sjangerlek og distinksjon i *chanson française*

En undersøkelse av Serge Gainsbourgs musikk, estetikk og artistpersona

Masteroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: John Howland
Desember 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Oppgaven omhandler den franske artisten Serge Gainsbourg (1928-1991), med fokus på hans eklektiske holdning til chanson-sjangeren og sammenblanding av uttrykk fra forskjellige nivåer av kulturell legitimitet. Særlig viktig er hans tvetydige holdning til forholdet mellom kunst og underholdning, mellom det man gjerne kaller høykultur og lavkultur. Musikken som analyseres er deler av hans produksjon i årene 1968-1971. Dette var en periode hvor han hadde behørig etablert seg innen et pop-idiom, samtidig som han ofte inkluderte symfoniske og klassisistiske teksturer, blant annet gjennom overdådig orkestrering og direkte melodiske siteringer av klassiske verker. Oppgavens forsett er å undersøke hvordan blandingen mellom ulike kulturelle registre utspiller seg i Gainsbourgs musikk, og hvordan dette aspektet gjenspeiler seg i hans persona og øvrige kunstproduksjon.

Abstract

The thesis is about the French artist and composer Serge Gainsbourg (1928-1991), paying special attention to his eclectic take on the chanson genre and the juxtapositions of different cultural registers within his music. He had ambiguous views on the relationship between art and commerce, as well as between so-called high and low culture. To illuminate these themes, a collection of his songs from 1968-1971 will be analysed. This was a period where Gainsbourg, after having established himself in a modern pop sound, often made use of symphonic and classicistic musical textures, through lush orchestrations and melodic citations of famous classical works. The thesis sets out to examine how the mixture of different cultural registers functions in the music of Gainsbourg, and how this is reflected in his persona and other artistic production.

Forord

Denne oppgaven tar for seg den franske artisten Serge Gainsbourg (1928-1991). Ideen sto for meg som ganske naturlig da jeg skulle velge tema for masteroppgaven. Gainsbourg er en artist jeg har hørt på og vært fascinert av lenge, og han har også fungert som en døråpner inn i resten av den franske popmusikkens verden. På grunn av denne interessen bestemte jeg meg på et tidspunkt for å lære fransk og reise på utveksling til Frankrike. Dette førte til et studieopphold ved universitetet i Lille i 2017, som del av min bachelorgrad i musikkvitenskap. Det er altså snakk om noe mer enn at jeg bare liker musikken han lagde: Han har vært utslagsgivende for retningsvalg jeg har gjort i livet.

Gainsbourg var en mangefasettert og kontroversiell artist. Han er i dag et ikon innen fransk populærmusikk og sjangeren *chanson française*, og siden 1990-tallet har han vært blant de franskspråklige popartistene med størst anseelse utenfor Frankrike. I denne oppgaven skal jeg se nærmere på hans tvetydige forhold til sjanger og sammenblanding av uttrykk fra forskjellige nivåer av kulturell legitimitet. Musikkanalysene baserer seg på mine egne transkripsjoner av et knippe av låtene hans fra perioden 1968-1971. Refleksjonene omkring musikken settes i sammenheng med ulike teoretiske emner, deriblant sjangerteori, kultursosiologi og *middlebrow studies*. Den øvrige akademiske litteraturen om fransk populærmusikk spiller også en viktig rolle i det teoretiske rammeverket.

Mye nyttig informasjon om dette stoffet kunne ha blitt funnet ved å lese førstehåndslitteratur, som franske musikkmagasiner fra 1960- og 1970-tallet. Disse viste seg imidlertid å være svært vanskelig å oppdrive utenfor det franske nasjonalbiblioteket. Som følge av at arbeidet har pågått under en verdensomspennende pandemi, var det umulig for meg reise til Paris og studere disse kildene. Jeg har derfor måttet tilpasse arbeidet denne situasjonen. Heldigvis finnes det en rikholdig samling med gamle TV- og radiointervjuer med Gainsbourg tilgjengelig på Youtube. Jeg har ellers i stor grad måttet lene meg på biografier og annenhåndslitteratur for sitater fra Gainsbourg og andre artister. Flesteparten av disse kildene finnes kun på fransk, og jeg har oversatt utdrag fra disse til norsk.

Jeg vil rette en takk til min veileder John Howland for uvurderlige faglige innspill underveis, så vel som gode og morsomme samtaler om popmusikk fra 1960- og 1970-tallet. Jeg må også

takke mamma, pappa, Ingrid og Ingmar for god støtte og hjelp hele veien mens arbeidet har pågått, særlig i perioder når det har føltes noe trått.

Johannes Holtmon

Desember 2021

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	i
Abstract.....	ii
Forord	iii
Kapittel 1: Serge Gainsbourg og chanson-sjangeren	2
Om Serge Gainsbourg	5
Om chanson française.....	8
Teoretiske perspektiver på en ustabil sjanger.....	14
Melodisk sentimentalitet og klassisistiske teksturer	18
Bourdieu og kulturens nivåer	22
Middlebrow studies.....	25
Oppsummering.....	29
Kapittel 2: Klassisistiske teksturer og pop hos Serge Gainsbourg i årene 1968-1971.....	30
<i>Histoire de Melody Nelson</i>	31
Samarbeidet med Jean-Claude Vannier.....	34
«Melody».....	39
«Valse de Melody»	45
Siteringer av klassiske verk.....	48
«Initials B.B.».....	48
«Jane B.».....	53
Øvrige sanger og samarbeid med arrangører	57
Oppsummering.....	60
Kapittel 3: Serge Gainsbourgs tvetydige persona i media og øvrig kunstproduksjon	63
Chanson som en «art mineur»	63
Kommersialisme og klassisk musikk.....	71
Poesiens rolle i chanson	76
Selvscenesettelse	79
Prestisje, vulgaritet og seksualitet	85
Oppsummering.....	88
Etterord	90
30 år etter Gainsbourg, 50 år etter <i>Melody Nelson</i> – forslag til videre forskning.....	93
Kilder	97
Litteratur	97
Audiovisuelle kilder	102
Serge Gainsbourg: utvalgt diskografi	104

Kapittel 1: Serge Gainsbourg og chanson-sjangeren

I 1971 ga Serge Gainsbourg ut albumet *Histoire de Melody Nelson*. To år tidligere hadde han oppnådd enorm suksess med skandalehiten «Je t'aime ... Moi non plus» sammen med kjæresten Jane Birkin. På grunn av sitt seksuelle innhold hadde sangen blitt sensurert og forbudt i flere land, noe som bidro til å skape enda større oppmerksomhet rundt den. I kjølvannet av suksessen uttalte Gainsbourg til det franske musikkmagasinet *Rock'n'folk*: «J'ai du fric; passons au choses sérieux» (*Jeg har penger; la oss gå videre til mer seriøse ting*).¹ Sammen med medkomponist og arrangør Jean-Claude Vannier skulle han nå lage et nytt album; han visste ikke hvordan det skulle låte, han visste bare at det skulle handle om en liten jente ved navn Melody Nelson.

Til albumet ble det laget en musikkvideo som følger handlingen i konseptalbumet. Det første man hører er et riff fremført av en bassgitar med svært høy diskant. Snart dukker det opp lys og farger på skjermen, som svirrer rundt i psykedeliske mønstre, samtidig som bassen får selskap av slagverk og en el-gitar. Instrumentene finner sammen i en tilbakelent funkrytme. Over musikken høres plutselig en snakkende mannsstemme, mørk og raspende. På skjermen vises kroppen som stemmen har sitt opphav i: En middelaldrende mann, sittende bak rattet i en bil. Med store og søvnige øyne stirrer han fremfor seg med et blikk som på samme tid er både intenst og fraværende. Det er Serge Gainsbourg, *lui-même*, i rollen som historiens forteller, kjørende i en Rolls-Royce Silver Ghost 1910. Musikken bygger seg sakte opp i intensitet, og videoen veksler mellom å vise Gainsbourg, de psykedeliske fargene, og klipp av den lille gallionsfiguren som står foran på panseret på bilen, en gudinnelignende figur kalt «Spirit of Ecstasy». Etter drøye tre minutter tar musikken en uventet vending: Plutselig høres et strykeorkester. Det kommer helt ut av det blå og har en lyd som skiller det ut fra resten av lydbildet. Det låter stort og romslig, nesten som om det kommer fra en katedral. Strykerne spiller en melodi unisont, i forskjellige oktaver, noe som får det til å virke mektig og dramatisk. Snart legger det seg tettere opptil det rocketrioen spiller. Strykeorkesteret skal siden markere den dramatiske utviklingen i teksten og videoen. Etter 4 minutter og 58 sekunder høres for eksempel en kraftig, unison staccato-markering, og Gainsbourg-fortelleren våkner brått fra sine dagdrømmerier: Han har kjørt på noen. «Merde!», utbasunerer han. Han

¹ Sylvie Simmons, *Serge Gainsbourg: A Fistful of Gitanes* (Cambridge: Da Capo Press, 2001), 142.

ser en sykkel liggende på veien foran ham, med det ene hjulet fortsatt spinnende. Ei jente ligger ved siden av, *comme une poupée* (som en dukke), med skjørtet trukket oppover bena. I neste øyeblikk ser vi Gainsbourg bærende på den bevisstløse jenta – han i sort, hun i hvitt, og musikken når et foreløpig intenst klimaks, før den med ett roer seg ned. I en ny scene, der musikken får et mer dvelende preg, spør han hva hun heter: «Melody», svarer hun. Dialogen fortsetter:

Melody comment? (Melody hva?)

Melody Nelson.

Mens musikken tar seg opp igjen, ser vi de to gående i retning av bilen. Det siste vi får se, er at de begge sitter i bilen: Hun fortsatt fortumlet, med hodet hvilende mot skulderen hans; han har gjenopptatt det innbitte og distanserte blikket, først på veien, deretter på henne. «Melody Nelson à les cheveux rouges, c'est leur couleur nature!» (*Melody Nelson har rødt hår, det er hennes naturlige farge*), sier han, mens rockebandet og strykeorkesteret raskt intensiverer spillingen. Det er det siste vi får høre før sangen fader ut.

Slik begynner albumet og musikkvideoen til Serge Gainsbourgs *Histoire de Melody Nelson* (1971). For en artist som slo seg opp med intellektuell, jazz-inspirert chanson i *rive gauche*-kabaretene på 1950-tallet, har det skjedd en markant utvikling, både musikalsk og visuelt. Det er en ny tøffhet til stede i den portretterte maskuliniteten, som har mer til felles med filmer i den samtidige «New Hollywood»-bølgen (representert av filmer som *Bonnie and Clyde* (1968), *Chinatown* (1974) og *Taxi Driver* (1976)), heller enn kabaretene i Saint-Germain-des-Prés. Musikken er tydelig preget av rock, som av mange ble sett som *chanson*-musikkens antitese. Samtidig er det også mye som er likt: En viss musikalsk eklektisisme hadde alltid vært en del Gainsbourgs uttrykk, noe som tidligere hadde sendt ham i retning av afrikansk perkusjon og latinamerikanske dansesjangre. Også i det dramatiske og narrative finnes frø sådd tidligere i karrieren. Låten «Cha cha cha du loup» (1958) gjenfortalte for eksempel historien om Rødhette og ulven, der den store stygge ulven forsøker å lokke til seg den unge og dydige Rødhette, med fordekte seksuelle undertoner. *Histoire de Melody Nelson* kan sees som en foreløpig kulminasjon av disse elementene. Symbolene og motsetningene i musikken og videoen er tunge: Den gamle, ærverdige bilen og den ungdommelige, sårbare sykkelen; det klassiske, «episke» strykeorkesteret og det moderne, «skitne» rockebandet; den voksne mannen og den unge jenta. Det er mange spenninger som ligger i materialet, og det er lett å se

det som et mikrokosmos av Gainsbourgs øvrige estetikk. Det meste man forbinder med Serge Gainsbourg er til stede her.

Denne oppgaven har som formål å se nærmere på noen av disse elementene i Gainsbourgs musikk og estetikk. Særlig viktig er den tvetydige holdningen han hadde til forholdet mellom kunst og underholdning, mellom det man gjerne kaller høykultur og lavkultur. Oppgavens forsett er å undersøke hvordan blandingen mellom ulike kulturelle registre utspiller seg i Gainsbourgs musikk, og hvordan dette aspektet gjenspeiler seg i hans persona og øvrige kunstproduksjon. Musikken som står i fokus, er hans produksjon i årene 1968-1971. Dette var en periode hvor han hadde behørig etablert seg innen et pop-idiom, samtidig som han ofte inkluderte musikalske teksturer som tilsynelatende knytter seg opp mot den klassiske musikkens register. Dette siste merkes gjennom bruk av strykeorkester og annen instrumentering som gjerne forbindes med klassisk musikk, et tonespråk som bryter med det som er vanlig i popmusikk, så vel som direkte siteringer av verk fra den klassiske kanon. Noen av spørsmålene oppgaven skal forsøke å besvare, er følgende: Hva betyr de ulike teksturene i Gainsbourg musikk, og hvordan spiller det musikalske uttrykket hans sammen med hans øvrige kunst og image? Fins det elementer av klassisk musikk i Gainsbourgs låter, og kan han eventuelt sies å ha brukt disse for å «oppøye» populærmusikken? Hvordan forholder disse aspektene seg til annen chanson-musikk i samme periode? På bakgrunn av funnene vil også et annet spørsmålet bli forsøkt besvart, nemlig hvorfor Gainsbourg som franskspråklig artist har fått så stor anerkjennelse fra et publikum som ikke er franskspråklig. Legitimeringsprosessen av Gainsbourg utenfor Frankrike satte fart på 1990-tallet og har pågått siden.

Oppgaven er delt inn i tre kapitler. Første og inneværende kapittel gir en historisk bakgrunn for både Serge Gainsbourg og utviklingen av sjangeren *chanson française*, og gjør rede for det teoretiske rammeverket for oppgaven. Kapittel 2 går i dybden på musikken Gainsbourg lagde i perioden 1968-1971, med fokus på hans bruk av klassisistiske teksturer. Hovedvekten ligger på albumet *Histoire de Melody Nelson* (1971), men et knippe andre låter vil også bli analysert. Jeg vil belyse de ulike funksjonene de ulike musikalske teksturene har i Gainsbourgs musikk, og hvordan de relaterer seg til andre musikalske uttrykk. I dette kapittelet spiller dessuten Gainsbourgs kunstneriske samarbeidspartnere en viktig rolle, særlig medkomponisten og arrangøren Jean-Claude Vannier. I kapittel 3 plasseres funnene fra analysedelen inn i en større kontekst, der Gainsbourgs øvrige image og kunst tas i betraktning.

Her vurderes utsagn i intervjuer, artistpersona, sangtekster og vokalbruk – også på disse områdene dro han veksler på ulike nivåer av kulturell legitimitet. Samtidig vil Gainsbourg bli studert opp mot andre franske artister innen chanson-sjangeren som var aktive i samme periode. Dette vil gjøre at Gainsbourgs særegenheter trer enda tydeligere frem. Oppgaven avsluttes med et etterord, der funnene ses i sammenheng og knyttes opp mot Gainsbourgs stilling som populærkulturelt ikon siden 1990-tallet.

Om Serge Gainsbourg

Serge Gainsbourg ble født Lucien Ginsburg i Paris 2. april 1928. Hans foreldre var russiske jøder, som hadde innvandret til Paris i 1921.² Faren var pianist på nattklubber, og Gainsbourg beskrev oppveksten som preget av musikk. Hjemme fikk han en musikalsk oppdragelse med grunnlag i den klassiske kanon, deriblant François Couperin, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin og Robert Schumann. Den unge Ginsburg hørte imidlertid også mer moderne komponister, som Sergej Rachmaninov, Sergej Prokofiev og Alban Berg. Moren pleide å synge russiske romanser.³ Gainsbourg understreket at musikken i hjemmet hadde formet ham i stor grad, men han satte også pris på populærmusikk som ble spilt på radio, særlig artisten Charles Trenet, som skulle bli en viktig inspirasjonskilde for flere sanger-låtskrivere i Gainsbourgs generasjon.⁴ Faren hadde på sin side lite til overs for denne musikken, og omtalte chanson-musikk som populistisk.⁵ Gainsbourg skulle utvikle et svært hierarkisk syn på kunst, og det er lett å tenke at frøet til dette på sådd i barndomshjemmet. Han skilte skarpt mellom de høye og lave kunststartene, noe han ofte ga uttrykk for i intervjuer. I tillegg til musikk, var det dessuten et fokus på litteratur og billedkunst i hjemmet. Faren hadde i sin tid hatt ambisjon om å bli kunstmaler, men gav opp denne drømmen for å fokusere på musikken. Interessant nok skulle også Gainsbourg først forsøke seg på en karriere innen billedkunst, før han etter hvert gikk over til musikk.

² Gilles Verlant, *Gainsbourg* (Paris: Éditions Albin Michel, 2000), 15.

³ Sébastien Merlet, *Le Gainsbook : en studio avec Serge Gainsbourg* (Paris: Seghers, 2019), 11.

⁴ Peter Hawkins, *Chanson: The French singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day* (London: Routledge, 2000), 85.

⁵ Verlant, *Gainsbourg*, 33.

Gainsbourgs musikalske karriere som låtskriver tok form på 1950-tallet, da han begynte å jobbe som nattklubbpianist i ulike etablissementer.⁶ 1954 er det første året man finner låter av ham registrert i SACEM.⁷ Rundt 1955 begynte han å komponere låter for andre artister, og ga selv ut sitt første album i 1958, *Du Chant à la une !...* Albumet vitnet om en tydelig stil og estetikk, nemlig jazz-inspirert chanson med velskrevne, poetiske og satiriske tekster. Karrieren hans skulle likevel bli preget av mange stilsifter. Han begynte tidlig å låne stiltrekk fra sør-amerikansk dansemusikk og afrikansk musikk, og var blant de første *chanson*-artistene som begynte å utforske pop og rock. Han oppnådde stor suksess som låtskriver for de såkalte *yéyé*-sangerne, altså de unge, franske popartistene. Dette kulminerte i 1965, da hans låt «Poupée de cire, poupée de son», fremført av France Gall, stakk av med seieren i Eurovision. Resten av karrieren videreutviklet han denne eklektiske tilbøyeligheten, og dro veksler på inspirasjon fra progrock, rock'n'roll, reggae, disco, funk og hiphop. Kort sagt bar karrieren hans preg av en stadig søken etter nye uttrykk. Parallelt med musikkkarrieren, hadde Gainsbourg en rekke andre geskjefter. Han var skuespiller og hadde roller i en rekke filmer, og regisserte dessuten filmer selv: *Je t'aime moi non plus* (1976), *Équateur* (1983), *Charlotte Forever* (1986) og *Stan the Flasher* (1990). I tillegg skrev han en roman, *Évgenie Sokolov* (1980), samt en foto- og poesibok, *Bambou et les poupées* (1986).

I tillegg til den musikalske eksperimenteringen, var tekstene en viktig del av Gainsbourgs uttrykk. Allerede fra starten var en tydelig humoristisk sans og hang til provokasjon til stede. I det første sporet på hans første album, «Le poinçonneur des Lilas» (*Billettstempleren i les Lilas*), fortelles det om en billettkontrollør på metroen i Paris som er lei av å stemple små hull i passasjerenes billetter. Han fantaserer om å ta sitt eget liv ved å skyte seg i hodet (og dermed lage et endelig hull), for så å bli begravd i et annet hull i bakken. Språklig lek går igjen i flere av sangene, som for eksempel bruk av onomatopoetikon i sangen «Comic Strip» (1967). Utover i karrieren hentet han også mye inspirasjon fra moderne angloamerikansk kultur, som man hører i sanger som «No No Thanks No» (1963), «Torrey Canyon» (1967), «Ford Mustang» (1968). På det nest siste albumet hans, «Love on the Beat» (1984) hadde alle låtene engelske titler. Sansen for svart humor utviklet seg dessuten til en tydelig provoserende side, som ble et varemerke for Gainsbourg. Hans reggae-versjon av den franske nasjonalsangen,

⁶ Ibid., 141.

⁷ Ibid., 144. SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de la musique), grunnlagt i 1851, er den franske ekvivalenten til TONO. Har som mandat å beskytte åndsverkloven for komponister og tekstforfattere.

«Aux armes et caetera» (*Til kamp og så videre*) (1979) er et godt eksempel; «Lemon Incest» (1984), en kjærlighetsduett mellom Gainsbourg selv og datteren Charlotte, er et annet.

Gainsbourgs karriere strakk seg over flere tiår, men det tok lang tid for ham å oppnå suksess. De første albumene hans ble møtt med gode kritikker, men ingen av dem ble store salgssuksesser. I 1966 solgte han eksempelvis mellom 15-20 000 egne album, mens rock-artisten Johnny Hallyday solgte rundt 800 000.⁸ Til gjengjeld var han ettertraktet som låtskriver for andre artister. I et intervju med Denise Glaser i *Discorama* uttalte han: «Jeg kan skrive 12 sanger for meg selv, hvorav to slår an og resten blir ignorert; jeg kan skrive 12 sanger for 12 forskjellige artister, og alle blir suksesser».⁹ Fra utgivelsen av hans første album skulle det gå 21 år før et av hans egne album nådde førsteplassen på de franske hitlistene, da med reggae-platen *Aux armes et caetera* (1979). Flere av sangene hans oppnådde imidlertid stor popularitet, hvorav den mest kjente er «Je t'aime ... moi non plus» (*Jeg elsker deg ... ikke jeg heller*), som ble en internasjonal hit i 1969. Gainsbourg hadde et tvetydig forhold til populærkulturen han selv var en del av, og gjorde et nummer av å konsekvent omtale chanson som en lav kunstart (*art mineur*). På tross av dette tvisynet var han blant chanson-artistene som gikk lengst i å nærme seg populærmusikken og kommersialismen. I et intervju med Gainsbourg i kjølvannet av den store chanson-artisten Georges Brassens' død i 1983, gjenfortalte Gainsbourg noe Brassens hadde sagt til ham et stykke uti karrieren: «De nye sangene dine hører man, men man applauderer dem ikke. De gamle sangene dine hørte man ikke, men man applauderte dem.»¹⁰ Gjennom utsagn i intervjuer, så vel som kunsten han lagde, er det tydelig at Gainsbourg hadde et selvbevisst forhold til den kunstneriske verdien av det han gjorde. For eksempel gjorde han et tydelig poeng ut av at han så på seg selv som en lurendreier. I et intervju i 1980 omtalte han seg selv som «un truqueur», en som jukser.¹¹ Dette poenget understrekes også av et sitat fra Jacques Brel, som angivelig skal ha fortalt Gainsbourg: «Toi, tu triches» (*Du jukser*).¹²

⁸ Ibid., 438.

⁹ INA Stars, «Serge Gainsbourg "Je ne peux pas être tendre avec ma gueule" | Archive INA», Youtube-video, hentet 19. januar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=i1cJEN8xj8M>.

¹⁰ Pierre Schuller, «Quand Gainsbourg évoquait Georges Brassens ...», Youtube-video, hentet 9. mars 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=KQVcOmYMMOM>.

¹¹ INA Stars, «Gainsbourg réponds à Bernard Pivot», Youtube-video, 19. august 2021, https://www.youtube.com/watch?v=K0h_4wvhNM4.

¹² Hawkins, *Chanson*, 158.

På 1980-tallet nådde Gainsbourgs berømmelse stadig nye høyder. Platene han ga ut solgte godt, og han ble en populær gjest i talkshows på fjernsyn, hvor han ofte opptrådte synlig beruset. Hans død i 1991 skapte landesorg i Frankrike; tusenvis av mennesker samlet seg utenfor huset hans i Rue de Vernueil i Paris, og han ble hyllet av president François Mitterrand og andre fremstående personligheter.¹³ Etter sin død i 1991 har Gainsbourg oppnådd en enda større status enn han hadde mens han var i live.¹⁴ Ved 25-årsmarkeringen av Gainsbourg død i 2017, publiserte musikknettstedet Pitchfork en liste med 25 sanger inspirert av Gainsbourg. Listen inkluderte svært forskjelligartede artister, deriblant Beck, Iggy Pop, Pulp, Kylie Minogue og Angélique Kidjo.¹⁵ Dette vitner om den brede utbredelsen av Gainsbourgs musikk og estetikk.

Om *chanson française*

I dag regnes Gainsbourg som et av de virkelig store navnene innen sjangeren *chanson française*.¹⁶ Dette er en sjanger som har vist seg å være vanskelig å definere, da ordet «chanson» kan vise til flere ting. Ordet i seg selv betyr simpelthen «sang». På den ene siden kan den ha en romslig betydning, og vise til et bredt spekter av sjangermessige uttrykk fra ulike historiske epoker, der eneste fellestrekk er at man snakker om populærmusikk med franske tekster. På den andre siden kan det ha en snevrere betydning, og utelukkende henvise til artister som var aktive på 1950- og 60-tallet, allment kjent som gullalderen innen *chanson*.¹⁷ Denne perioden symboliseres ofte gjennom de tre artistene Jacques Brel, Georges Brassens og Léo Ferré, som av David L. Looseley omtales som «the Olympians of post-war *chanson*».¹⁸ I det første tilfellet er *chanson* altså et vidt, men fortsatt relevant, begrep; i det andre viser det til estetikkene til en forgangen epoke.¹⁹ Til tross for denne sjangerproblematikken, hersker det liten tvil om at *chanson*-tradisjonen fortsatt innehar en viktig posisjon i den franske kulturen.²⁰ I 2015 ble det gjennomført en undersøkelse i

¹³ Sylvie Simmons, *Serge Gainsbourg*, 132.

¹⁴ David L. Looseley, *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate* (Oxford: Berg, 2003), 33.

¹⁵ Stephen Thomas Erlewine, «25 Modern Songs Inspired by Serge Gainsbourg», *Pitchfork*, hentet 1. desember 2021, <https://pitchfork.com/thepitch/1041-25-modern-songs-inspired-by-serge-gainsbourg/>.

¹⁶ *Chanson française* (fransk sang) og det forkortede *chanson* brukes om hverandre, og viser til det samme. Gjennom oppgaven er det stort sett *chanson* som kommer til å bli benyttet.

¹⁷ Catherine Rudent, «Chanson Française: A Genre Without Musical Identity», i *Made in France: Studies in Popular Music*, red.: Gérome Guibert og Catherine Rudent (London: Routledge, 2018), 141.

¹⁸ Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 81.

¹⁹ Cécile Prévost-Thomas, «Chanson Française: Musical Realities and Representations», i *Made in France: Studies in Popular Music*, red.: Gérome Guibert og Catherine Rudent (London: Routledge, 2018), 127.

²⁰ *Ibid.*, 133.

Frankrike hvis mål var å finne ut hva som var de mest populære franskspråklige sangene noensinne. I toppen av lista kunne man finne sanger som «L'aigle noir» (*Den sorte ørnen*) av Barbara, «Ne me quitte pas» (*Ikke forlat meg*) av Jacques Brel og «La Montagne» (*Fjellet*) av Jean Ferrat. Alle tilhører det som gjerne kalles chanson-musikkens gullalder.²¹

Chanson har en lang historie, men i denne sammenhengen er det mest fruktbart å ikke gå lenger tilbake enn til tiden rundt århundreskiftet 1900. Mot slutten av 1800-tallet og i begynnelsen av 1900-tallet, i perioden som omtales som *la belle époque*, ble kabaretene og såkalte *café-concerts* svært populære scener i det parisiske nattlivet. En viktig artist som gjerne blir forbundet med denne perioden er Aristide Bruant, som kanskje er aller mest kjent gjennom en avbildning gjort av kunstneren Toulouse-Lautrec, der man ser Bruant ikledd alpelue og rødt skjerf. Han er beskrevet som en av de første artistene som både skrev og framførte sitt eget materiale.²² Tekstene hans tok gjerne for seg livet blant menneskene på Paris' skyggeside: tyver, drukkenbolter, halliker og prostituerte.²³ Han brukte dessuten mye språklig slang, som ga tekstene en autentisk og emosjonell dybde.²⁴ En del av grunnen til at Bruant har kunnet fungere som en viktig forløper til de senere chanson-artistene, er at han var aktiv i en periode hvor man for første gang hadde mulighet til å gjøre opptak av musikk. På denne måten kunne senere generasjoner gjenoppdage ham, som eksempelvis artistene Léo Ferré, Georges Brassens, Renaud og Bernard Lavilliers gjorde.²⁵

På 1920-tallet blomstret den franske kulturbransjen, takket være det livlige utelivet, i tillegg til inntekter fra opphavsrett og nye medier, som plater, radio og film. I såkalte *music-halls* kunne publikum se livsbejaende forestillinger, som svarte til et ønske om glede og glemsomhet etter den første verdenskrigen. Artister som Maurice Chevalier og Yvette Guilbert ble store stjerner her.²⁶ Mer eksotiske innflytelser gjorde seg også gjeldende, særlig fra USA (dog med andre geografiske opphav). Tango, samba og jazz var for eksempel populært. Amerikanske stjerner gjorde også karriere i Paris, hvorav den kanskje mest kjente var Josephine Baker. I tillegg til denne livsbejaende kulturen, kunne publikum også høre de sentimentale sangerne i den såkalte *chanson réaliste*-sjangeren. Viktige utøvere var Fréhel,

²¹ *Paris Match*, «La chanson française préférée de tous les temps est ...», hentet 10. januar 2021, <https://www.parismatch.com/Culture/Musique/La-chanson-francaise-preferee-de-tous-les-temps-est-772972>.

²² Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 14.

²³ Hawkins, *Chanson*, 69.

²⁴ *Ibid.*, 70.

²⁵ *Ibid.*, 72.

²⁶ Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 16.

Damia, og den som siden skulle bli den kanskje aller største stjernen i fransk kultur, Édith Piaf.²⁷ *Chanson réaliste* var inspirert av sangere som Bruant, særlig gjennom bruk av språklig slang og historier om livet på Paris' skyggeside, med temaer som kriminalitet og prostitusjon. Sjangeren var tydelig kjønnet, i og med at dens utøvere alltid var kvinner. Det tekstlige innholdet bar dermed også preg av kvinnelige perspektiver på disse temaene.²⁸ Piaf fungerte som en overgangsfigur mellom *chanson réaliste* og en mer moderne form for chanson. For det første var hun aktiv i en periode der mikrofonen skapte en større intimitet mellom sanger og lytter, som gjorde at man så en større sammenheng mellom sangeren og det vedkommende sang om.²⁹ For det andre gikk hun i løpet av 1940-tallet gjennom en stilistisk utvikling fra sin opprinnelige stil, både musikalsk og tekstlig. Fra den nedstrippede stilen musikken hennes hadde på 1930-tallet, tok hun, ved hjelp av arrangøren og komponisten Robert Chauvigny, nå i bruk større orkestrering, noe som også påvirket tonespråket i sangene:

Chauvigny's innovation was nevertheless to look beyond those early settings and create a more ambitious harmonic language for chanson by combining the popular with the classical.³⁰

I tillegg til det musikalske, fikk tekstene også et mer poetisk fokus, noe som ble møtt med kritikk fra en del kommentatorer. Etter en konsert i 1945 kritiserte en anmelder henne for å synge tekster som var for «litterære».³¹ Det har blitt påpekt at Piaf på denne måten tok viktige steg i retning av en legitimering av chanson som kunstform, og etableringen av chanson-artisten som en slags *auteur*. Disse kunstneriske trekkene, samt identifiseringen mellom en sanger og dennes repertoar, ville bli typisk for såkalt «poetisk chanson». som skulle slå ut i full blomst i løpet av 1950-tallet.³² Det var dette segmentet Serge Gainsbourg slo seg opp innenfor. En annen viktig utvikling var innflytelsen fra jazz, som gjorde seg gjeldende i stadig større grad i løpet av 1930- og 1940-tallet. Den viktigste utøveren i så måte, var Charles Trenet. Trenet har blitt omtalt som den viktigste kilden til inspirasjon for den påfølgende generasjonen med chanson-artister, blant annet på grunn av hans bruk av inspirasjon fra jazz. Sangene hans tok opp i seg swing-musikken fra et sene 1930-tallet, og anvendte rytmiske

²⁷ Ibid., 17.

²⁸ David L. Looseley, *Édith Piaf: A Cultural History* (Liverpool: Liverpool University Press, 2015), 35.

²⁹ Ibid., 36.

³⁰ Ibid., 84.

³¹ Ibid., 90.

³² Ibid., 95.

elementer og kompleks harmonikk som ikke hadde vært vanlig i franskspråklig musikk tidligere. Et annet viktig element i Trenets stil, var de poetiske tekstene. Trenet var aktiv i samme periode og miljø som poeter som Max Jacob og Jean Cocteau, som begge insisterte på Trenets poetiske evner.³³ Etter andre verdenskrig vokste det frem en ny generasjon med artist-låtskrivere, som videreførte og utviklet det artister som Piaf og Trenet hadde gjort. Denne generasjonen knyttes til kabaretene som vokste fram i Paris i området Saint-Germain-des-Prés, hvor sjangeren kjent som *chanson rive-gauche* ble utbredt.³⁴ Der Trenet første og fremst var en underholder, markerte den nye viseartisten seg i større grad som kunstner (kilde). Som nevnt tidligere har særlig tre navn blitt stående som en symbolsk treenighet fra denne epoken: Jacques Brel, Georges Brassens og Léo Ferré. Looseley (2003) har for eksempel påpekt at disse tre artistene representerer det ypperste innen *chanson française*, selv lenge etter deres død.³⁵ Også i sin samtid var de representative for en legitimering chanson som kunstnerisk sjanger. Tilknytningen til filosofi gjennom filosofene som også holdt til i kabaretene er en av grunnene til dette,³⁶ men aller mest hadde det å gjøre med den viktige rollen som det poetiske aspektet ved sangtekstene spilte i uttrykket deres. Et tegn på denne anerkjennelsen, er at flere av tekstene ble utgitt som diktsamlinger i serien *Poètes d'aujourd'hui (Dagens poeter)* på begynnelsen av 1960-tallet.³⁷ Det er også tydelig gjennom at musikken de lagde gjerne ble omtalt som *chanson à texte*, *chanson poétique* og *chanson d'auteur*.³⁸ Cordier (2014) har påpekt at sammensetningen av Brel, Brassens og Ferré egentlig er arbitrær, og at det like gjerne kunne vært noen helt andre fra generasjonen som hadde blitt stående som symboler for sjangeren og perioden, eksempelvis Gainsbourg, Barbara, Jean Ferrat eller Charles Aznavour.³⁹ Når det nå en gang likevel er disse tre som har denne statusen kan det være nyttig å kort presentere disse tre artistene.

Jacques Brel kom opprinnelig fra Belgia (1929-1977), og slo seg opp som sanger i Paris tidlig på 1950-tallet. Hans store gjennombrudd fikk han med sitt fjerde album og låten «Ne me quitte pas» i 1959. Hawkins (2000) har påpekt at han markerte seg ved å samle og

³³ Olivier Julien, «Lost Song: Serge Gainsbourg and the Transformation of French Popular Music», i *Made in France: Studies in Popular Music*, red.: Gérome Guibert og Catherine Rudent (London: Routledge, 2018), 48.

³⁴ Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 18.

³⁵ *Ibid.*, 68.

³⁶ Adelin Cordier, *Post-War French Popular Music Cultural Identity and the Brel-Brassens-Ferré Myth* (New York: Routledge, 2016), 132.

³⁷ Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 38.

³⁸ *Ibid.*, 18.

³⁹ Adeline Cordier, *Post-War French Popular Music: Cultural Identity and the Brel-Brassens-Ferré Myth* (London: Routledge, 2014), 12.

perfeksjonere mange av de trekkene som var introdusert av hans forgjengere. Han komponerte fengende melodier og skrev poetiske og satiriske tekster om lidenskapelig kjærlighet og motstand mot konformitet. I tillegg gjorde han seg bemerket med intense og teatraliske sceneopptredener, der han dramatiserte de sterkt narrative tekstene sine. Alt dette gjorde ham til en av de aller mest populære artistene i fransk populærmusikk utover 1960-tallet.⁴⁰ Georges Brassens (1921-1981) hadde en ganske annerledes stil enn Brel's lidenskapelige og intense uttrykk. Som oftest akkompagnert av sin egen kassegitare og en kontrabass, fremførte han sine tekster i en jordnær sangstil. Et viktig element i anerkjennelsen av Brassens var de poetiske kvalitetene i tekstene hans. Disse hadde ofte politisk tematikk, og han ble gjerne sett i sammenheng med anarkistisk ideologi.⁴¹ Samtidig hadde han en åpenbar musikalitet og var i stand til å komponere svært minneverdige melodier, som i en av hans mest populære sanger, «Les copains d'abord» (*Venner først*⁴²) (1964). Léo Ferré (1916-1993) er blitt omtalt som den mest problematiske og tvetydige av de tre, og en figur det er vanskelig å få taket på.⁴³ Med Brel delte han en intens og til tider teatralisk sangstil; med Brassens et tydelig politisk og anarkistisk perspektiv. Ferré's tekster ble også kalt poetiske, og han gjorde seg i tillegg bemerket med sine tonesettinger av franske poeter som Charles Baudelaire, Paul Verlaine og Louis Aragon. I forhold til Brel og Brassens gikk Ferré mye lengre i eksperimentering med sjanger, noe som eksempelvis førte til et samarbeid med den unge progjazz-gruppa Zoo tidlig på 1970-tallet.⁴⁴

Der chanson-musikken en gang hadde vært en felles og allmenn kultur, delt på tvers av generasjoner, ble det etter andre verdenskrig i stadig større grad en splittelse mellom generasjoner. Jazzmusikken hadde først sådd dette frøet, men da rocken ble importert til Frankrike, oppsto et enda sterkere skille.⁴⁵ Rocken kom til å bli sett som en trussel mot den franske kulturen, på grunn av dens angloamerikanske opphav og det som ble ansett som en iboende fordummende effekt på sine lyttere. Cordier refererer til en studie av Christian Hermelin fra slutten av 1960-tallet som tok for seg samtidens franske populærmusikk. Denne er illustrerende for samtidens syn på rocken vis-à-vis chanson. I sin studie skilte Hermelin mellom to distinkte typer musikk:

⁴⁰ Hawkins, *Chanson*, 2000, 137.

⁴¹ Cordier, *Post-War French Popular Music*, 34.

⁴² Tittelen har en dobbel betydning gjennom «d'abord» sin lydlikhet med «de bord», noe som gir en tittel mer i retning av «skipskamerater». Sangen handler da også om en gjeng venner som pleide å seile sammen.

⁴³ Cordier, *Post-War French Popular Music*, 25.

⁴⁴ Hawkins, *Chanson*, 115.

⁴⁵ Cordier, *French Post-War Popular Music*, 58.

- Den ene knytter seg til kollektive trender; den andre utvikles i randsonene.
- Den ene baserer seg på rytmer, søker etter enkle melodier, og danses til; den andre gir større plass til teksten.
- Den ene er mer internasjonal; den andre ivaretar nasjonale egenskaper
- Den ene er først og fremst skapt for umiddelbar kommunikasjon; den andre fødes av skaperens behov for å uttrykke seg selv.⁴⁶

Det er tydelig at den første av dem viser til rock og pop, mens den andre viser til chanson. Uten at forfatteren her uttrykker noen klare verdidommer og foretrekker den ene framfor den andre, er det tydelig at chanson-musikken tilskrives en mer utpreget kunstnerisk dybde og viktighet. Det har også blitt påpekt at rocken kan ha bidratt til å intensivere prosessen for å legitimere chanson-musikken som en høyverdig kunstform. Looseley påpeker at chanson får sin virkelige betydning i kraft av hva den *ikke* er, noe som altså ble tydelig da den bli stilt opp mot amerikanskinspirert popmusikk.⁴⁷ Den viktigste rock-artisten i denne konteksten er Johnny Hallyday, som slo seg opp på slutten av 1950-tallet ved å imitere amerikanske forbilder, og ble et av de første symbolene på rock som kulturfenomen i Frankrike.⁴⁸ I kjølvannet av Hallyday kom flere artister til, og den franske versjonen av pop og rock fikk etter hvert tilnavnet *yéyé*. Sjangeren *yéyé* forbindes gjerne med unge kvinnelige artister som Sylvie Vartan, France Gall og Françoise Hardy.⁴⁹ Som en formidler av den nye rock-musikken til et ungt publikum, fikk radioprogrammet og magasinet *Salut les Copains !* en viktig rolle.⁵⁰ I tillegg til *yéyé* var også sjangeren *variétés* viktig, som en mer underholdningsorientert sjanger enn chanson.⁵¹

Utover 1960-tallet skjedde det imidlertid en endring i synet på rock, og sjangeren fikk en større grad av legitimitet. Et symbol på denne utviklingen er nettopp at en del av chanson-artistene begynte å eksperimentere med rock. Serge Gainsbourg spiller her en uomgjengelig rolle. Allerede i 1962 skrev han den tydelig rock-inspirerte sangen «Vilaine fille, mauvais garçon» (*Slem jente, dårlig gutt*).⁵² Sangen har en drivende 4/4-rytme, enkel harmonikk og en

⁴⁶ Ibid., 57.

⁴⁷ Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 65.

⁴⁸ David L. Looseley, «Fabricating Johnny», *French Cultural Studies* 16, no. 2 (juni 2005), 193.

⁴⁹ Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 27.

⁵⁰ Ibid., 28.

⁵¹ Ibid., 14.

⁵² Merlet, *Le Gainsbook*, 102.

tekst som henvender seg til et ungdommelig publikum. I mange av tilfellene inneholdt sangene svært gjenkjennbare deler fra engelske og amerikanske hits. Et eksempel er låten «Dents de lait, dents de loup», en duo mellom Gainsbourg og France Gall, som har et orgelriff som er nesten identisk med riffet i låten «96 Tears» av Question Mark & the Mysterians. I et annet tilfelle lagde Gainsbourg en sang for et TV-program, som visstnok var svært lik en sang av Bob Dylan.⁵³ Han og andre artister skapte imidlertid også rock-inspirerte uttrykk som skulle bli ansett for å være mer unike bidrag til fransk populærmusikk, som konseptalbumet *Histoire de Melody Nelson* er et godt eksempel på. Utover 1970-tallet og fremover ble pop og rock etablert som vanlige musikalske uttrykk for artistene innenfor chanson-segmentet, og det ble stadig vanskeligere å skille en sjanger fra den andre.⁵⁴

Teoretiske perspektiver på en ustabil sjanger

Som det fremgår av denne historiske oversikten, er chanson en musikalsk mangslungen sjanger. Gjennom hele sin historie har den hentet inspirasjon fra forskjellige steder. Slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet er i så måte en veldig godt egnet tidsperiode til å diskutere spørsmålet om sjanger i chanson, da den sammenfaller med de første forsøkene på å kombinere rock med chanson. Men hva var egentlig de musikalske kjennemerkene for chanson française før dette? Som vi har sett finnes de umiddelbare forløperne til moderne chanson i kabaret, gatesang og *chanson réaliste*, så vel som jazz-influert chanson. Alle disse inspirasjonskildene kunne høres i sangene til flere av artistene som slo gjennom på 1950-tallet: Jacques Brel, Léo Ferré, Barbara, og ikke minst Serge Gainsbourg. Man finner altså en svært variert flora av musikalske uttrykk innen chanson-musikken. For å belyse dette kan vi bruke Gainsbourg som eksempel. På hans første album, *Du chant à la une!* (Sanger på første side), utgitt i 1958, finner man de kabaret-aktige sporene «Douze belles dans la peau» (*Tolv skjønnheter på huden*) og «Charleston des démenageurs de piano» (*Pianoflytternes charleston*), den jazzete «Ce mortel ennui» (*Denne dødelige kjedsomheten*), så vel som «L'alcool» (*Alkohol*), hvor han benytter seg av latin-aktig perkusjon. Dette vitner om den stilistiske variasjonen som var mulig innenfor rammene til chanson-musikken, og er et tidlig eksempel på eklektisismen som Gainsbourg ville gjøre til et av sine egne kjennemerker gjennom hele sin karriere. Denne diversiteten gjør chanson-musikken veldig vanskelig å definere musikalsk, og inkluderingen av rock skulle gjøre situasjonen enda mer innviklet. Et

⁵³ Verlant, *Gainsbourg*, 437.

⁵⁴ Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 37.

sitat av Charles Aznavour er beskrivende for sjangerspørsmålet vedrørende chanson: «Jeg sier ikke at musikken ikke er viktig, men [...] folk har fremført *chanson française* med all slags rytmer, uten at den har mistet det som utgjør dens dype originalitet.»⁵⁵

Det at det er utfordrende å finne en bestemt definisjon på en musikalsk sjanger er ikke uvanlig – tvert imot er det regelen heller enn unntaket. David Brackett påpeker at jo nøyer man studerer en gruppering av artefakter som er avgrenset innenfor en sjanger, desto mer forskjelligartede begynner de individuelle artefaktene å fremstå.⁵⁶ En sjanger kan altså gi rom for mange ulike variasjoner. Det at en musikksjanger er vanskelig å definere musikalsk, trenger ikke å bety at dens status som sjanger ikke er berettiget. Hos Franco Fabbri beskrives en musikksjanger på følgende måte: «a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules.»⁵⁷ Dette er altså en vid definisjon som ikke forutsetter noen spesifikke musikalske trekk for dannelsen av en sjanger, men i like stor grad vektlegger den sosiale konteksten. Brackett peker også på at musikalske sjangre like gjerne kan forstås på bakgrunn av geografisk opphav, klasse, rase og kjønn, som musikalske trekk og kjennetegn.⁵⁸ Sjangeren chanson viser i så måte til en form for populærmusikk som er unik for Frankrike, på tross av at den tar opp i seg mange former for musikksjangre som ikke nødvendigvis regnes som franske. Det er en sjanger som får sin mening i kraft av sitt opphav i et spesifikt land, et faktum som først og fremst formidles gjennom sangtekster skrevet og fremført på dette landets morsmål. Sjangeren chanson har tydelige likhetstrekk med den tilsvarende italienske sjangeren *canzone*, som Fabbri har diskutert. Begge ordene betyr «sang» på sine respektive språk, men viser altså til spesifikke nasjonale musikksjangre.⁵⁹

Vanskeligheten med å peke på definerende musikalske trekk ved chanson-musikken understrekes av blant andre Adeline Cordier, som i sitt forsøk på å presentere en definisjon av chanson utelukkende fremhever aspekter som ikke har med det musikalske å gjøre. For det første, mener hun, skal en sang i chanson-sjangeren være resultatet av arbeidet til én sangerlåtsskriver alene. Med andre ord er det samme person som skal ha skrevet tekstene, komponert

⁵⁵ Cécile Prévost-Thomas, «Chanson Française», 127.

⁵⁶ David Brackett, *Categorizing Sound: Genre and Twentieth Century Music Popular Music* (Berkeley: University of California Press), 3.

⁵⁷ Franco Fabbri, «A Theory of Musical Genres: Two Applications», i *Popular Music Perspectives*, red.: Davis Horn og Philip Tagg (Göteborg: International Association for the Study of Popular Music, 1982), 52.

⁵⁸ Brackett, *Categorizing Sound*, 4.

⁵⁹ Franco Fabbri, «A Theory of Musical Genres», 9.

musikken, og framføre sangen. Musikken kan gjerne være sofistikert og kompleks, men ikke på en slik måte at den tar fokuset vekk fra teksten, som er sangens sentrale ingrediens. Tekstene skal for øvrig være meningsfulle, enten på grunnlag av et budskap som formidles, eller gjennom deres poetiske dimensjon. Til sist påpeker hun at chanson-musikken skal ha både folkelige og intellektuelle kvaliteter. Det folkelige aspektet kan eksempelvis uttrykkes gjennom referanser til populærkultur, og fokus på emner som er viktige for «vanlige» folk. Det intellektuelle kan uttrykkes gjennom tekstenes poetiske kvaliteter, men er gjerne også eksplisitt til stede gjennom artistene selv, som ofte velger å snakke om filosofiske, politiske eller litterære emner i intervjuer.⁶⁰ Cordiers definisjon har mye for seg, men kan også utfordres. Eksempelvis arbeidet flere av de mest framtrepende artistene innen chanson-musikk tett med arrangører og medkomponister som ofte hadde en stor rolle i utarbeidelsen av musikken. Gainsbourg er et godt eksempel på dette, i og med at han ofte overlot mye av utarbeidelsen av musikken til sine samarbeidspartnere. Dette utforskes mer i kapittel 2 av denne oppgaven.

På tross av at chanson musikalsk var vanskelig å definere selv før rocken gjorde sin inntreden, ble rocken av mange sett på som noe som burde holdes utenfor. Selv Gainsbourg uttalte for eksempel at chanson ikke burde «hekte seg på USAs vogn», men heller utvikle seg på sine egne betingelser.⁶¹ Dette likner på andre eksempler hvor rocken har påvirket etablerte sjangre, for eksempel country og jazz. Fabian Holt har påpekt hvordan nye, eksterne sjangre som «truer» etablerte sjangre, gjerne blir møtt med skeptisisme og proteksjonisme.⁶² Et pertinent eksempel er da Miles Davis begynte å eksperimentere med rock på slutten av 1960-tallet, bl.a. med albumet *Bitches Brew* (1969), som av mange ble sett på som et forfall av jazz-sjangeren.⁶³ På tross av sin opprinnelige motstand mot rocken, var Gainsbourg blant de første til å forsøke å blande rock med chanson, da han begynte å skrive sanger for yéyé-sangerne. Rocken ble etter mer og mer fusjonert med chanson. I omtalen av denne innflytelsen ser man ofte en negativ innstilling, som her:

The importance of Brel, Brassens and Ferré has also resided, for many critics, in the fact that they were the only *chanson* singers who had not been affected by the rock

⁶⁰ Cordier, *Post-war French Popular Music*, 123.

⁶¹ Julien, «Lost Song», 52.

⁶² Fabian Holt, *Genre in Popular Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 60.

⁶³ *Ibid.*, 94.

revolution; commenting on the 'yéyé wave', Jacques Vassal declared that 'only Brassens and Brel would emerge untainted'.⁶⁴

Ordet «untainted» (usmittet, utilsmusset) fremstiller åpenbart rocken som noe negativt. Sjangerblandinger er noe man så innen mange populærmusikalske sjangre i perioden, og naturligvis ikke bare i Frankrike. David Brackett beskriver hvordan «crossover» ble et mye brukt uttrykk i løpet av 1970-tallet, særlig mellom 1971-1974, og om et bredt spekter av musikalske sjangre.⁶⁵ Utviklingen av chanson er på denne måten et eksempel på en generell tendens innen populærmusikk. Sjangre er ustabile og utvikler seg over tid, og måten man omtaler sjangre på må stadig reforhandles.⁶⁶ Sjangerblanding har også blitt forstått i lys av til postmodernistisk teori. En definisjon av begrepet postmodernisme i sammenheng med musikk, kan finnes hos Lawrence Kramer (1995). Ifølge ham viser postmodernisme til en tilstand hvor store, sammenhengende forklaringsmodeller har mistet sin dominerende rolle. Dette innebærer at man gjerne utfordrer det tradisjonelle grunnlaget for rasjonell forståelse, så som enhet, koherens, totalitet og struktur.⁶⁷ Utfordring av sjangerkonvensjoner passer derfor innenfor postmodernismen. Bernard Gendron har påpekt at postmodernisme gjerne brukes om forekomster av blandinger mellom høy- og lavkultur.⁶⁸ I sin bok om chanson hevder Peter Hawkins at chanson som sjanger har klare postmodernistiske trekk. Han fremhever blant annet det faktum at sjangeren har en fragmentarisk natur, et selvbevisst forhold til en nasjonal kulturarv, samt at den er en form for populærkultur som utvikler seg i randsonen av seriøs artistisk produksjon.⁶⁹ Hawkins nevner Léo Ferré som et særlig talende eksempel her, men Serge Gainsbourg kan i så måte være like relevant. De eksperimenterte begge med ulike sjangre, og utforsket på ulike måter mulighetene for det franske språket innenfor populærmusikken. Det er imidlertid viktig å påpeke at postmodernisme ikke var et tema disse artistene selv diskuterte eller framhevet, men snarere et teoretisk perspektiv som er blitt anvendt i ettertid, for å forstå større trender i tiden. På tross av at det ikke er uvanlig for populærmusikalske å utvikle seg, har altså flere sett dette som et trekk som er særlig tydelig til stede i chanson.

⁶⁴ Cordier, *Post-War French Popular Music*, 11.

⁶⁵ Brackett, *Categorizing Sound*, 282.

⁶⁶ *Ibid.*, 29.

⁶⁷ Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1995), 5.

⁶⁸ David Gendron, *From Montmartre to the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 2.

⁶⁹ Hawkins, *Chanson*, 19.

Melodisk sentimentalitet og klassisistiske teksturer

En viktig del av denne oppgaven består i å studere sjangerblandinger i Serge Gainsbourgs musikk, særlig hans bruk av musikalske teksturer og virkemidler som kan vekke assosiasjoner til klassisk musikk. Ifølge Catherine Rudent (2018) er en viss inspirasjon fra klassisk musikk typisk for en del fransk populærmusikk i denne perioden. Et tegn på dette er arrangementene i en rekke chanson-innspillinger:

The lead vocal is often set to a lot of rich and inventive melodic additional elements. [...] In this style, the musical language is close to high Western art, tinged with a certain modernism.⁷⁰

Som en parallell til chanson peker hun på en del innspillinger i *variété*-segmentet, hvor hun mener å finne en stil hun omtaler som «classical *variété*». Her er det også typisk med storslåtte orkestringer, men disse følger som oftest mer konvensjonelle mønstre, for ved bruk av fioliner som spiller en melodisk rolle. I denne musikken hører hun dessuten det hun kaller en «melodisk sentimentalitet», som ifølge henne bygger på klassisk harmonikk man finner i vestlig kunstmusikk på 1700-tallet og fremover.⁷¹ Dette er noe som skiller den franske popmusikken fra den engelske og amerikanske, som har tydeligere røtter i blues, country og jazz. Kombinasjonen av klassisk musikk og populærmusikk er i seg selv interessant, da de er typer musikk som tradisjonelt stiller ulike krav til lytteren. Den klassiske musikken har ofte en mer avansert harmonikk enn populærmusikken, og fordrer gjerne oppmerksom lytting over lengre tid. Populærmusikken er på sin side umiddelbar i sin natur. Hva skjer når den angivelig «langsomme» klassiske musikken flyttes over i popmusikkens umiddelbarhet? Dette er et spørsmål stilt av Michael Long. Han har studert bruken av elementer fra klassisk musikk i populærkultur, og problematisert hvordan musikalske verk fra vår egen tid i så stor grad har kunnet sitere og referere til vestlig kunstmusikk uten å miste det han omtaler som «vernacular intelligibility» og «expressive immediacy».⁷² Long bruker begrepet *register* for å vise til ulike nivåer innenfor et gitt verk, der for eksempel teksturer fra klassisk musikk som opptrer i en rockelåt vil utgjøre to forskjellige registre. En annen måte å forstå dette på, er gjennom Philip Taggs museem-teori. Et museem er ifølge Tagg et lite musikalsk element, det være seg f.eks.

⁷⁰ Rudent, «Chanson Française», 144.

⁷¹ Ibid., 144.

⁷² Michael Long, *Beautiful Monsters: Imagining the Classic in Musical Media* (Berkeley: University of California Press, 2008), 12.

melodisk, rytmisk eller sonisk, som i seg selv er meningsbærende, og som vekker assosiasjoner i lytterens sinn. En sang kan deles opp i mange ulike musemer, som gjerne peker i ulike assosiative retninger.⁷³

Den omtalte melodiske sentimentaliteten, samt bruk av strykeorkester og andre instrumenter og teksturer som er typiske innen klassisk musikk, finnes i stor grad i både chanson- og variété-musikken fra femti-, seksti- og syttitallet. Det er imidlertid viktig å understreke at slike forekomster ikke trenger å være forsøk på å knytte an til klassisk musikk som sådan, men at de kan ha flere ulike betydninger. I enkelte tilfeller kan bruk av orkesterinstrumenter være en måte tilnærme seg det antatt høykulturelle nivået som er forbundet med den vestlige kunstmusikken på, men trenger ikke nødvendigvis å være det. John Howland beskriver dette på følgende måte, med referanse til et knippe musikkseksempler som beskrives som «easy listening» og «middlebrow-adjacent hybrid orchestral pop»:

The historical evidence suggests that the aspirational modes of the orchestral pop explored here are centrally determined by social and economic factors tied to glamour, cosmopolitanism, and affluence, rather than by high culture or classical music per se, though “elevated” associations derived from classical or classicistic music (via an aura transference facilitated by orchestral instruments) may be present.⁷⁴

Som dette sitatet viser kan bruk av instrumenter forbundet med klassisk musikk være et forsøk på å vekke andre konnotasjoner enn nettopp klassisk musikk, for eksempel glamour og velstand. Dette er et fruktbart perspektiv å ha med seg inn i studiet av fransk populærmusikk, der symfoniske elementer ofte opptrer. Et godt eksempel kan være en svært kjent låt fra den franske chanson-tradisjonen, «La bohème» (1964) av Charles Aznavour. Sangen går i C-moll og ¾-takt. Pianoet, med sine triller og ekspressive arpeggio-akkorder, kan minne om romantisk pianomusikk og er blitt omtalt som «chopinesque».⁷⁵ Sammen med låtens strykearrangement kan disse elementene isolert tolkes som «klassiske». Sangens melodi og uttrykk har på sin side mer til felles med tidligere låter i chanson-idiomet, eksempelvis Édith

⁷³ Philip Tagg, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos* (New York: Mass Media Music Scholar's Press, 2013), 232.

⁷⁴ John Howland, *Hearing Luxe Pop: Glorification, Glamour, and the Middlebrow in American Popular Music* (California: University of California Press), 116.

⁷⁵ Isabelle Marc, «Aznavour ou le drame nostalgique populaire», i *Volume ! La revue des musiques populaires* 11, no. 1 (2014), 58.

Piafs «Padam padam» (1951), som også anvender ¾-takt, moll-toneart og utstakt bruk av halvtoner i det melodiske tonespråket. I og med at Aznavour var en ung protesjé av Piaf, er ikke denne tolkningen så ubegrunnet.⁷⁶ Teksten i «La bohème» handler om en tilårskommen kunstner som drømmer seg tilbake til sin ungdom, da han var en del av kunstnerbohemem på Montmartre i Paris. Musikkens lengtende, melodramatiske og patosfylte atmosfære tilfører en sonisk illustrasjon til denne historien. Gjennom tittelen og tematikken fins dessuten en tilknytning til Giacomo Puccinis opera *La bohème* (1896). På den ene siden kan man altså se en hentydning til den klassiske musikkens register. Samtidig henter sangen vel så mye fra en estetikk og et register som ble etablert gjennom Piaf og *chanson réaliste*-sjangeren, med deres tilhørende assosiasjoner til lidenskap, tragiske skjebner og melodrama. Aznavours tenorstemme, med sin utstrakte bruk av vibrato, kan dessuten ligne amerikansk crooner-stil. Aznavour omtales da også gjerne som en crooner, inspirert av sangere som Frank Sinatra og Nat King Cole, noe som ofte også gjenspeiler seg i arrangementene i sangene hans.⁷⁷ Chris Tinker har pekt på at Aznavour var blant de franske artistene hvis arrangementer ofte etterlignet amerikanske storband-stiler.⁷⁸ Man kan altså finne i det minste tre forskjellige registre i sangen: På et overflatisk nivå kan man knytte sangen til klassisk musikk (understreket av tittelens lån fra Puccinis opera), men det fins et tydeligere slektskap til Édith Piaf og *chanson réaliste*-sjangeren, så vel som til amerikansk crooner-musikk.

På den annen side har man en artist som Léo Ferré, som kanskje er den *chanson*-artisten som gikk lengst i å knytte an til klassisk musikk. Tidlig på 1950-tallet komponerte han oratoriet *La Chanson du mal-aimé*, basert på diktet ved samme navn av Guillaume Apollinaire.⁷⁹ Han spilte det inn på album i 1972, der han selv dirigerte orkesteret. Det at verket er klassifisert som oratorium vitner om en åpenbar aspirasjon mot klassisk musikk. Musikken i seg selv vekker da også denne assosiasjonen, i og med at den fremføres av et symfoniorkester alene over et verk på 45 minutter, og ikke som et virkemiddel innenfor en låt, som hos Aznavour. Over musikken veksler Ferré på å deklamere og synge Apollinares dikt, noe som videre bidrar til å skape en følelse av kulturell opphøyelse. Albumet solgte bra,⁸⁰ men Ferré gjorde

⁷⁶ Looseley, *Édith Piaf*, 59.

⁷⁷ Hawkins, *Chanson*, 95.

⁷⁸ Chris Tinker, «Serge Gainsbourg and Le Défi Américain», i *Modern & Contemporary France* 10, no. 2 (2002), 191.

⁷⁹ Robert Belleret, *Léo Ferré : Une Vie d'Artiste* (Arles: Actes Sud, 1996), 217.

⁸⁰ *Ibid.*, 524.

imidlertid størst suksess med sanger fremført og arrangert i en crooner-aktig stil, nærmere stilen beskrevet hos Aznavour. Et godt eksempel på dette er i sangen «Avec le temps» (1970).

Et annet viktig musikalsk reservoar i denne forbindelse finner vi i filmmusikken. På 1950- og 1960-tallet fikk flere franske filmmusikkomponister stor suksess med musikk som både brukte klassisk tonespråk og orkestrering, samtidig som den hadde klare treffpunkter med populærmusikken. Gode eksempler på dette er Michel Legrand og Francis Lai, som blant annet fikk internasjonal suksess med musikk til henholdsvis musikalen *Paraplyene i Cherbourg* (Jacques Demy, 1964) og filmen *Love Story* (Arthur Hiller, 1970). «Theme From Love Story» fra sistnevnte har klare likhetstrekk med Aznavours «La bohème», særlig gjennom en piano-intro der sangens tema fremføres svært ekspressivt, med utstrakt bruk av triller, over arpeggio-akkorder. Temaet har dessuten et liknende tonespråk, med utgangspunkt i a-moll. Som hos Aznavour skapes en følelse av melodrama. Lydsporet har imidlertid en helt klar tilknytning til klassisk musikk, gjennom inkluderingen av verk av Wolfgang Amadeus Mozart og Johann Sebastian Bach. Disse verkene fra den klassiske kanon gjør at de «klassiske» assosiasjonene som skapes av Lais originalmusikk trer enda klarere fram. «Theme From Love Story» ble for øvrig gjort om til sangen «Where Should I Begin?», som ble framført av artister som Shirley Bassey og Andy Williams. Dette eksempelet viser at det finnes klare trefningspunkter mellom filmmusikk, populærmusikk og klassisk musikk i perioden. Filmmusikken på 1960-tallet var en arena for mer eklektisk sjangerblanding, noe både Lai og Legrand er eksempler på. Serge Gainsbourg komponerte også en rekke lydspor i denne perioden, noe som gjør dette ekstra relevant.

I løpet av 1960-tallet ble også klassisk musikk en kilde til inspirasjon for rock-musikken. Dette sammenfalt med en prosess av legitimering for sjangeren, der den gikk fra å bli ansett som en lavkultur til å bli anerkjent som et kunstnerisk legitimt uttrykk.⁸¹ Dette knyttes gjerne til The Beatles' utvikling i perioden, særlig deres eksperimentering med mulighetene som lå i å bruke innspillingsstudioet på nye måter, samt deres utforsking av nye lydbilder.⁸² En av nyvinningene var bruken av klassiske elementer, noe de gjorde i låter som «Yesterday» (1965) og «Eleanor Rigby» (1966), hvor man hører en strykekvartett.⁸³ Før The Beatles selv tok slike elementer i bruk i musikken sin, hadde andre omarrangert musikken deres til et

⁸¹ Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, 161.

⁸² *Ibid.*, 163.

⁸³ *Ibid.*, 173.

klassisk idiom, for eksempel Joshua Rifkin på albumet *The Baroque Beatles Book* (1965). Disse hendelsene avfødte sjangerbegrepet *baroque rock* og en bølge med pop- og rockmusikk som tok opp i seg elementer forbundet med klassisk musikk.⁸⁴ Bandet The Left Banke markerte seg særlig innenfor dette idiomet med singelen «Walk Away Renée» (1966), der de anvendte «klassiske» instrumenter som strykere, cembalo og tverrfløyte. Man kan finne lignende elementer i den samtidige franske popmusikken, for eksempel i den store hitlåten «Aline» (1965) av artisten Christophe, hvor en cembalo spiller akkordene på versene.

Bruken av strykeorkester og musikalske teksturer som later til å låne fra klassisk musikk kunne altså i denne perioden peke i mange sjangermessige og assosiative retninger, og ikke utelukkende til klassisk musikk. Slike arrangementer beskrives av blant andre John Howland og Mitchell Morris som «classicistic», som her hos Howland: «As with subsequent baroque-pop, the classicistic affectations of chamber strings suggested an important cultural distance from EL.»⁸⁵ Denne begrepsbruken kommer til å bli tatt i bruk i denne oppgaven. Her må det imidlertid en avklaring til. Ordet «klassisistisk» viser i denne sammenhengen ikke spesifikt til det man kjenner som wienerklassisismen, altså det musikalske idiomet komponister som Joseph Haydn og Wolfgang Amadeus Mozart komponerte innenfor i siste halvdel av 1700-tallet. Ordet betegner i stedet musikalske teksturer i populærmusikk som på et overflatisk nivå synes å låne fra den klassiske musikkens register.

Bourdieu og kulturens nivåer

Hvilken funksjon kultur og musikk har, endrer seg over tid. En sang som ble utgitt på 1960-tallet blir ikke hørt på samme måte i 2021, som den ble ved sin utgivelse. En studie av fransk musikk på 1960- og 1970-tallet må nødvendigvis søke å finne beskrivelser fra samtiden for å skjønne hvordan musikken ble hørt da den var ny. I så måte er Pierre Bourdieus banebrytende verk *Distinksjonen* (1979) en uvurderlig kilde. Boken tar for seg forholdet mellom klassetilhørighet og kulturelle preferanser, og baserer seg på undersøkelser som ble utført i Frankrike på 1960-tallet.⁸⁶ Noe av bakgrunnen for Bourdieus arbeid var at han ønsket å finne ut hvordan folks oppførsel reguleres uten å være et resultat av å følge lover og regler.⁸⁷ For å forklare hvordan mennesker manøvrerer seg i den sosiale verden, benyttet Bourdieu seg av tre

⁸⁴ Ibid., 172.

⁸⁵ Howland, *Hearing Luxe Pop*, 201.

⁸⁶ Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 91.

⁸⁷ *Pierre Bourdieu: Key Concepts*, red.: Michael J. Grenfell (New York: Routledge, 2012), 49.

begreper, som alle var avhengige av hverandre: felt, habitus og kapital.⁸⁸ Begrepet felt, eller sosiale felt, viser til de «sosiale rommene» mennesker samhandler innenfor, eksempelvis utdanning, kultur, idrett og vitenskap.⁸⁹ Innenfor de ulike feltene er det visse sett med muligheter som ligger åpne for aktørene, samtidig som det også er begrenset; man har for eksempel ulike muligheter innenfor kulturlivet enn i idretten. Ikke nok med at de tilgjengelige mulighetene varierer mellom de sosiale feltene, så er også hver enkelt aktør ulikt disponert til å gripe disse mulighetene. Her kommer begrepet habitus inn. Med habitus viser Bourdieu til den historien og bakgrunnen man har med seg, som påvirker hvordan man handler, føler og tenker – kort sagt, hvordan man *er*. Habitus fanger hvordan man bærer med seg ens egen historie, hvordan denne historien virker inn på situasjoner i nåtiden, og hvordan dette påvirker at man velger én ting over annen.⁹⁰ For å forstå hvordan mennesker handler, må man altså ta hensyn til feltene mennesker befinner seg i, så vel som habitusene de har med seg inn i feltene.⁹¹ Dette er imidlertid ikke hele bildet. I tillegg til sosiale felt og habitus, må man også ta hensyn til det Bourdieu kaller *kapital*. Fra dagligtalen er vi vant med å tenke på kapital i økonomisk sammenheng, men Bourdieu utvider begrepet til å også innbefatte kulturell, sosial og symbolsk kapital.

Mennesket har altså et visst nivå av frihet, men er samtidig under sterk innflytelse fra ytre og indre faktorer. På denne måten reproduseres ifølge Bourdieu visse tendenser og strukturer i samfunnet, uten at denne reproduksjonen er nedfelt i lover og regler. I *Distinksjonen* viser han spesifikt hvordan sosial bakgrunn påvirker hva slags kultur mennesker liker. I praksis betyr dette at smak og kulturelle preferanser ikke er noe naturgitt, men et resultat av ens sosiale bakgrunn. Gjennom sine syn på og forbruk av kunst og kultur, skiller samfunnsklassene seg fra hverandre, og reproduserer samfunnets klassestrukturer. I det bildet som tegnes opp av Bourdieu i *Distinksjonen*, spiller musikk en viktig rolle. Forskjellige musikkartister tillegges ulik grad av kulturell anerkjennelse, basert på hvilke mennesker og samfunnsklasser som hører på dem. Funnene demonstrerer hvordan det finnes (eller snarere fantes) en tydelig legitim smak – og dermed også en «middels» smak og en «folkelig» smak.⁹² Chanson-musikken befant seg i en mellomposisjon i dette hierarkiet, der Léo Ferré og Georges Brassens, sammen med Jacques Douai, trekkes fram som de mest sofistikerte valgene.

⁸⁸ Ibid., 66.

⁸⁹ Ibid., 68.

⁹⁰ Ibid., 51.

⁹¹ Ibid., 53.

⁹² Pierre Bourdieu, *Distinksjonen* (Oslo: Pax, 1995), 59-60.

Jacques Brel og Gilbert Bécaud er navn som beskrives som tilhørende «de store verkene i de lavere kunstarter» (*les oeuvres majeures des arts mineurs*).⁹³ Dette funnet er i seg selv interessant i dag, når Brel, Brassens og Ferré fremstår som likeverdige legender i mytologien rundt chanson. Av den folkelige smaken nevnes sangeren Petula Clark som eksempel;⁹⁴ Johnny Hallyday trekkes også frem som et av «de minst legitime verkene» (*les oeuvres les moins légitimes*).⁹⁵ Bourdieus studie viste ellers at Brassens, Brel og Ferré var de tre mest populære sangerne blant middel- og overklassene, mens i de lavere klassene var Charles Aznavour den mest populære, Brassens nummer to; tredjeplassen innehadde Petula Clark, etterfulgt av henholdsvis Brel og Ferré.⁹⁶ For denne oppgavens vedkommende er det interessant å merke seg at Serge Gainsbourg slettes ikke nevnes eksplisitt i *Distinksjonen*. Antakeligvis hadde dette å gjøre med at han ikke var et stort nok navn på det tidspunktet arbeidet med studien pågikk. Imidlertid kan vi gå ad andre veier for å få øye på ham. For eksempel skrev han flere låter for Petula Clark, som altså var svært populær, men ikke en del av legitime smaken.

Man ser altså at Bourdieu påviser at det fins nivåer av kulturell anerkjennelse. Disse eksemplene viser dessuten at det var forskjellige strømninger innen franskspråklig populærmusikk i perioden. Den tekstbaserte chanson-musikken ble gjerne sett på som den mest høyverdige formen for chanson; Brassens, Brel og Ferré hadde her en særlig fremtredende rolle. Dette finner man også andre tegn på i samtiden, for eksempel gjennom et legendarisk intervju med de tre som ble gjennomført i 1969. De ble samlet av journalisten François-René Cristiani, fordi han mente de representerte «de tre største poetene, de tre største låtskriverne og artistene innen chanson française gjennom mange år, og med den samme suksessen».⁹⁷ Den mindre legitime motsatsen til chanson-musikken à la Brel-Brassens-Ferré finnes i sjangeren *variété*, som gjerne betegnet musikk som hadde et mer eksplisitt underholdende og kommersielt tilsnitt.⁹⁸ Skillet mellom disse to sjangrene er ofte blitt poengtert med stor grad av fiendtlighet overfor sistnevnte. Et eksempel på dette fins i den første utgaven av tidsskriftet *Paroles et musique* i 1980, der skribenten Fred Hidalgo i lederen påpekte at chanson ikke hadde noe som helst å gjøre med variété, som ifølge ham var preget

⁹³ Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique Sociale du Jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979), 19-20.

⁹⁴ Ibid., 20.

⁹⁵ Ibid., 324.

⁹⁶ Cordier, *Post-War French Popular Music*, 142.

⁹⁷ Jacques Brel, Georges Brassens og Léo Ferré, radiointervju av François-René Cristiani, *Radio Canada*, 6. januar 1969, hentet 5. september 2021, http://brassensbrelferre.free.fr/files/bbf_part1.mp3.

⁹⁸ Prévost-Thomas, «Chanson Française», 126.

av sentimentalitet og middelmådighet, og utelukkende var lagd for passivt konsum.⁹⁹ På tross av slike synspunkter var det glidende overganger mellom skillene. Artister som Charles Aznavour og Gilbert Bécaud befant seg i en posisjon mellom chanson og *variété*.¹⁰⁰ Gainsbourg, som jo først etablerte seg innen den litterære chanson-sjangeren, markerte seg siden som låtskriver for «lavkulturelle» artister som Petula Clark. I den siste halvdel av 1960-tallet var det også en mer eksperimentell strømning, med artister som Brigitte Fontaine, Jacques Higelin, Gérard Manset og Nino Ferrer. Igjen er det viktig å påpeke at disse skillene ikke er faste, og at mange artister krysset mellom de ulike strømningene. Blanding av de såkalt legitime og illegitime kulturene er ikke minst tydelig når man studerer folkene som jobber i bakgrunnen, herunder arrangører og produsenter. Et eksempel er Jean-Claude Vannier, som var arrangør og medkomponist på flere av Gainsbourgs utgivelser, mest kjent for sitt arbeid på *Histoire de Melody Nelson*. Samtidig var han arrangør for Johnny Hallyday på hans hit «Que je t'aime» (*At jeg elsker deg*) (1969), og arrangerte Brigitte Fontaines eksperimentelle debutalbum *Brigitte Fontaine est ... folle !* (Brigitte Fontaine er ... gal!) (1968).

Middlebrow studies

Selv om det franske språket ikke har noen direkte ekvivalent til den angloamerikanske ideen om *middlebrow*, så er dette et konsept som er høyst relevant for studiet av chanson.¹⁰¹ Begrepet viser nettopp til det kulturelle nivået mellom lav- og høykultur, og omtaler kulturelle uttrykk som blander elementer av de to. Begrepet er særlig blitt benyttet i USA og England, og var mye brukt på midten av det 20. århundret. Det ble eksempelvis brukt om det britiske kringkastingsselskapet BBC, på grunn av dets forsett om å gjøre høykulturen mer tilgjengelig og heve gjennomsnittspersonens smak.¹⁰² Dette oppdragende trekket blir sett på som typisk for *middlebrow*-kultur.¹⁰³ Ideen om et *middlebrow*-nivå fordrer en inndeling av kulturen i et hierarki. En slik inndeling finner man i Bourdieus studie, basert på sammenheng med kulturforbrukeres sosiale bakgrunn, men tradisjonen for å dele kunsten inn på denne måten finnes igjen andre steder. Den tyske filosofen og kulturkritikeren Theodor W. Adorno

⁹⁹ Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 65-66.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 33.

¹⁰¹ Diana Holmes, *Middlebrow Matters: Women's Reading and the Literary Canon in France since the Belle Époque* (Liverpool: Liverpool University Press, 2018), 2.

¹⁰² Christopher Chowrimootoo, *Middlebrow Modernism: Britten's Opera and the Great Divide* (California: University of California Press, 2015), 9.

¹⁰³ Christopher Chowrimootoo og Kate Guthrie, «Introduction», i *Journal of the American Musicological Society*, 73, no. 2 (2020): 329.

fremhevet det han anså som framtidsrettet kunst, til forskjell fra massekulturen. Adorno mente at kunsten måtte heve seg over kommersielle hensyn og følge i sporene til progressive kunstnere som Arnold Schönberg. Populærmusikken så han som en fordummende og passiviserende tjener for kapitalismen. Kunsten skulle avvise alle innsmigrende konvensjoner, så som tonalitet, melodi, representasjon og sentimentalitet. Slik sett fantes det ingen mellomting mellom den moderne, legitime kulturen og lavkulturen.¹⁰⁴ Han uttalte seg derfor kritisk om *middlebrow*-presentasjonen av klassisk musikk, som hadde det mål for øye å bringe den legitime kulturen ut til flere, ved å gjøre den mer tilgjengelig.¹⁰⁵

Middelkultur spiller en viktig rolle i Bourdieus studie. I engelske oversettelser av Bourdieus verk brukes nettopp begrepet *middlebrow* om dette nivået av kulturell legitimitet,¹⁰⁶ som i de franske originalene heter «art moyen», «culture moyenne»¹⁰⁷ eller «goût moyen»¹⁰⁸ (på norsk henholdsvis *middels kunst, smak, og kultur*). Bourdieus beskrivelser av middelkulturen stemmer godt overens med beskrivelser av det angloamerikanske *middlebrow*-begrepet. Ifølge ham dreier det seg om kulturuttrykk «i sin helhet organisert med det for øye å gi alle en følelse av å være på høyde med det legitime forbruk ved å forene to egenskaper som vanligvis utelukker hverandre: umiddelbar tilgjengelighet til produktet og ytre tegn på kulturell legitimitet».¹⁰⁹ Middelkulturen har en aspirerende holdning overfor høykultur, men Bourdieu mener at dette resulterer i et misforhold mellom kjennskap og anerkjennelse, noe han kaller «kulturell allodoksi». Dette gir seg utslag i at man anerkjenner den legitime kulturens overlegenhet, på tross av at man selv ikke forstår den.¹¹⁰ Det at man ikke forstår den skyldes altså ens egne tilkortkommenheter, og ikke mangler ved kunsten. Samtidig tilskriver Bourdieu middelklassen (eller småborgerskapet) en aktiv rolle i denne sammenhengen: Ingen kulturuttrykk er i seg selv representant for middels kultur, det er middelklassen selv som bestemmer hva som er middels i det øyeblikk den fatter interesse for noe.¹¹¹

¹⁰⁴ Christopher Chowrimootoo, *Middlebrow Modernism*, 5.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 10.

¹⁰⁶ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 16.

¹⁰⁷ Bourdieu, *La Distinction*, 58.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 20.

¹⁰⁹ Pierre Bourdieu, *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (Oslo: Pax, 1995), 135.

¹¹⁰ *Ibid.*, 135.

¹¹¹ *Ibid.*, 142.

David L. Looseley beskriver chanson som «middlebrow par excellence».¹¹² I hans bruk gis ordet en positiv mening, og viser til sjangeren som et eksempel på det høy-populære, noe som på samme tid er kunstnerisk utfordrende og demokratisk appellerende. På grunn av denne opphøyelsen har sjangeren fått rollen som en ettertraktet middelkultur innad i populærmusikkfeltet; med andre ord fungerer *chanson française* som en gullstandard innad i fransk pop. Dette mener Looseley å se som en iboende aspirerende holdning i fransk pop som sådan: «a persistent linear growth upwards, towards progress, improvement, growth: in short, towards a middlebrow».¹¹³ Mye av grunnen til at sjangeren har fått denne statusen tilskrives dens nære bånd til litteraturen og poesien. Flere har kommentert at litteraturen innehar en forhøyet posisjon innad i fransk kultur og samfunn, blant andre Diana Holmes: «The much-prized specificity of French culture includes a particular relationship to language; a generalized appreciation of eloquence, wit and linguistic invention».¹¹⁴ Dette understøttes av Peter Hawkins. Han skriver at det er en sterk sosial prestisje knyttet til litteratur i det franske samfunnet, noe som har blitt tydelig gjennom franske presidenters vektlegging av sine talent for skriving og sans for litteratur.¹¹⁵ President Nicolas Sarkozy var den første som brøt med denne tradisjonen i moderne tid, da han heller la for dagen sin sans for popmusikk, reality-TV og actionfilmer. Dette fikk den franske sosiologen og forfatteren Frédéric Martel til å omtale Sarkozy som representant for en ny dominerende tendens som han beskriver som nettopp *middlebrow* – med negativt fortegn.¹¹⁶ I og med at litteraturen har denne høyverdige posisjonen, har den vært et viktig middel for chanson-artistene til å oppnå kulturell aksept på. Dette har skjedd gjennom tonesetting av dikt, så vel som gjennom artistenes personlige forhold til poeter; Léo Ferrés var for eksempel nær venn av poeter som André Breton og Louis Aragon.¹¹⁷ Man ser også innflytelsen fra poesi i sangstilen til en del franske sangere, særlig hos Gainsbourg og Léo Ferré. Begge to deklamerte ofte tekstene sine, heller enn å synge dem.

For Gainsbourg var chanson-musikkens kulturelle prestisje et viktig tema. Han la for dagen et tydelig hierarkisk syn på kunst og kultur, og omtalte konsekvent chanson som en lav kunstart

¹¹² David L. Looseley, «Rethinking the Popular? Some Reflections on Popular Music in France and Britain», i *Made in France: Studies in Popular Music*, red.: Gérome Guibert og Catherine Rudent (London: Routledge, 2018), 246.

¹¹³ Ibid., 245.

¹¹⁴ Holmes, *Middlebrow Matters*, 7.

¹¹⁵ Hawkins, *Chanson*, 59.

¹¹⁶ Looseley, «Rethinking the Popular,» 241.

¹¹⁷ Cordier, *Post-War French Popular Music*, 134.

(*art mineur*). Denne skilte han tydelig fra det han anså som de høye kunstene, herunder bl.a. klassisk musikk, litteratur, billedkunst og arkitektur.¹¹⁸ Som nevnt er en sentral del av *middlebrow*-kultur at den ofte inntar en oppdragende holdning overfor sitt publikum. I Gainsbourgs tilfelle kan man finne enkelte sitater som vitner om en slik holdning, som her:

For å bli respektert av sjefen i plateselskapet sitt må man av og til ha noen store hits. Jeg bestemte meg derfor for å lage noen sanger som ville slå an blant folk flest ... Slik kom «Vilaine fille, mauvais garçon» til verden. Det er kommersielt, men ikke nødvendigvis nedverdiggende. For min egen del foretrekker jeg naturligvis å skrive mer disharmoniske og aggressive ting. Men rock og twist, det liker jeg. *Det er slik man leder det store publikum til den ekte jazz*en.¹¹⁹

Et av spørsmålene denne oppgaven stiller er om Gainsbourgs eksplisitte og implisitte bruk av klassisk musikk kan forstås som en måte opphøye popmusikken på. I det siste sitatet gis det i alle fall uttrykk for et ønske om å føre lytterne sine til andre typer musikk («ekte jazz»). Gainsbourg var bevisst sitt eget image, noe slike aspirerende tendenser tyder på. I likhet med andre chanson-artister tilnærmet også Gainsbourg seg poesien, gjennom tonesettinger av dikt av Charles Baudelaire og Paul Verlaine. I intervjuer snakket han dessuten gjerne om kunst og kultur, særlig verk som knyttes til modernismen, herunder komponister som Arnold Schönberg, Alban Berg og Béla Bartók. Samtidig er det store deler av Gainsbourgs kunstneriske produksjon og image som tvert imot bryter med slike aspirasjoner mot den angivelige høykulturen. Som utsagnet sitert ovenfor vitner om, hadde han et nokså kynisk og kommersielt forhold til sin egen kunstneriske virksomhet. Hans hang til provokasjon førte ham dessuten til tematikker som kan beskrives som kontroversielle og vulgære. De mest åpenbare eksemplene på dette er hans utallige sanger om sex, men her kan også nevnes sanger han skrev om flatulens og fising, som i «Des vents des pets des pousms» (*Vinder, fjerter, promper*) (1973). Sistnevnte tema spiller også en viktig rolle i romanen han ga ut, *Évgenie Sokolov*, som følger en kunstner med kronisk flatulens. Her møtes de høykulturelle og lavkulturelle registrene i mer eller mindre skjønn forening:

¹¹⁸ INA Clash TV, «Culte: Le clash Serge Gainsbourg / Guy Béart | Archive INA», Youtube-video, hentet 5. september 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zj5pF8dsOuM>.

¹¹⁹ Merlet, *Le Gainsbook*, 117 (min utheving).

Snart tordnet fjertene med vrede, de kraftige fisene strømmet ut uten stans, kromatiske flatulenser fulgte hverandre med vigør idet gassen som hadde vært under trykk eksploderte ut i lyse dagen, dekket over av Berg og Schönberg som lød fra platespillere stilt inn på høyeste volum, mens hånden min løp over papiret [...].¹²⁰

I 1981 ga han også ut en sang titulert «Évguenie Sokolov», hvor vokalen rett og slett er erstattet av fiselyder. Disse refleksjonene skulle være nok til å gi et bilde av det tvetydige forholdet Gainsbourg hadde til sin egen kunst, og til chanson som kunstform for øvrig.

Oppsummering

Temaene som er blitt tatt opp i dette kapitlet utgjør grunnlaget for diskusjonene som skal følge i denne oppgaven. Som det fremgår av diskusjonene så langt er chanson en flytende og tvetydig sjanger, hva angår både musikalske kjennetegn og kulturell betydning. Det har blitt påpekt at musikken skiller seg fra engelsk og amerikansk populærmusikk, blant annet gjennom mer utpreget «klassisistisk» tonespråk og orkestrering. Dette har blitt sett som tegn på inspirasjon fra klassisk musikk. Et slikt perspektivet kan imidlertid utfordres, i og med at denne typen musikalske teksturer også kan ha en rekke andre betydninger og assosiasjoner enn klassisk musikk. Ifølge Bourdieus studie *Distinksjonen* befant chansonsjangeren seg i en mellomposisjon i et kulturelt hierarki, men søkte kulturell legitimitet gjennom å tilnærme seg poesien. Med henblikk på dette er det på den annen side betimelig å spørre om forekomster av klassisistiske teksturer også ble brukt som en måte å opphøye musikken på. Dette er noe av det som skal diskuteres i kapittel 2. Her snevres perspektivet inn til å fokusere på én artist, Serge Gainsbourg, i en avgrenset periode, nemlig årene 1968-1971.

¹²⁰ Serge Gainsbourg, *Évguenie Sokolov* (Paris: Éditions Gallimard, 1980), 62-63 (egen oversettelse).

Kapittel 2: Klassisistiske teksturer og pop hos Serge Gainsbourg i årene 1968-1971

Serge Gainsbourg er en artist som egner seg godt som utgangspunkt for å undersøke både chanson-sjangerens musikalske variasjon og dens tvetydige kulturelle betydning, som ble tatt opp i foregående kapittel. Gjennom analyse av en rekke av Gainsbourgs utgivelser mellom 1968-1971 vil jeg særlig vise hvordan han på ulike måter tok i bruk symfoniske og klassisistiske teksturer innenfor et pop-idiom, og hva slags kulturelle meninger dette resulterte i. Hovedvekten ligger på albumet *Histoire de Melody Nelson* (1971).¹²¹ Dette har forskjellige årsaker. For det første er albumet et av de tydeligste eksemplene på denne estetikken, og av mange holdt for å være det beste. Det kan sies å være blant det mer kunstnerisk ambisiøse han lagde, og vitner om en aspirasjon mot en høyere kunstsfære enn hans tidligere musikk. Det er ting som tyder på at Gainsbourg selv hadde høye ambisjoner for albumet. Til magasinet *Rock'n'folk* uttalte han for eksempel: «Avoir des millions d'auditeurs est assez impressionnant ... j'ai du fric; passons aux choses sérieux» (*Å ha millioner av lyttere er ganske stort ... nå har jeg penger; la oss gå videre til noe mer seriøst*).¹²² Olivier Bourderionnet ser også et tydelig skille mellom *Melody Nelson* og den musikken Gainsbourg hadde lagd tidligere:

Fra 1965 av akkumulerer Gainsbourg altså nok kommersiell suksess, gjennom å skrive sanger for andre og tidvis for seg selv, til å sikre seg friheten til å lage album som er mer eksperimentelle og mindre kommersielle. *Histoire de Melody Nelson* og *L'homme à tête de chou*¹²³ er to eksempler på «auteur»-album der Gainsbourg synes å utelukkende vektlegge sin kunstneriske inspirasjon.¹²⁴

Samtidig er det også typisk for Gainsbourgs provoserende side, med en kontroversiell seksuell tematikk: Albumet følger historien om et forhold mellom en middelaldrende mann og en 14 år gammel jente. *Melody Nelson* er med andre ord et album som drar i mange ulike og motstridende retninger. Det er i så måte en naturlig inngangsport for å gå inn i musikken til Gainsbourg, med mål om å belyse temaene som ble tatt opp i foregående kapittel. I tillegg må

¹²¹ Heretter som regel forkortet som regel til *Melody Nelson*.

¹²² Sylvie Simmons, *Serge Gainsbourg: A Fistful of Gitanes* (London: Da Capo Press, 2001), 142.

¹²³ Studioalbum av Serge Gainsbourg fra 1975.

¹²⁴ Olivier Bourderionnet, *Swing troubadours – Brassens, Vian, Gainsbourg: les Trente Glorieuses en 33 tours* (Birmingham: Summa Publications, 2011), 35.

Melody Nelson sies å være Serge Gainsbourgs mest kjente studioalbum, og trolig det av hans album som har hatt størst innflytelse på senere musikk, både i og utenfor Frankrike. På tross av at det ikke ble noen kommersiell suksess ved utgivelsen, fikk det på 1990-tallet innflytelse på franske band og artister som Air og MC Solaar.¹²⁵ Utenfor Frankrike er artisten Beck en av mange som har hentet inspirasjon fra albumets lydbilde, og omtalte albumet som «one of the greatest marriages of rock band and orchestra that I've ever heard».¹²⁶ Alex Turner, vokalist og låtskriver i The Arctic Monkeys og The Last Shadow Puppets har også uttalt seg om sin inspirasjon fra albumet: «Everything I make I try to make it sound like Histoire de Melody Nelson. Not that I even come close».¹²⁷

I tillegg til *Melody Nelson* vil det også tas hensyn til andre sanger, som særlig belyser Gainsbourgs tydelige inspirasjon fra klassisk musikk. Dette gjelder sanger som inneholder åpenbare lån fra klassiske verk, men også sanger der den klassiske musikkens register anvendes gjennom orkestrering og harmonikk. Det vil også være et fokus på Gainsbourgs samarbeid med ulike arrangører og medkomponister.

Histoire de Melody Nelson

Melody Nelson er et konseptalbum, i den forstand at alle sangene utgjør helt tydelige deler av en helhet, og som sammen forteller en historie. Historien dreier seg om et møte mellom to mennesker. Det er en ikke navngitt middelaldrende mann, som er fortelleren, og den 14-årige jenta Melody Nelson. Som referert i starten av denne oppgaven, krysses deres veier (bokstavelig talt) en dag han er ute og kjører i sin Rolls-Royce Silver Ghost 1910. Det er tydelig at han er opptatt av alt annet enn å følge med på veien. Han beundrer bilen sin, han ser på områdene han kjører gjennom, han dagdrømmer. Plutselig hører han et dunk og kvepper til: Han har kjørt på noen. Han oppdager en veltet sykkel på veien foran ham, og ei ung jente som ligger på bakken, med kjolen trukket oppover bena. Han går ut og snakker med henne, får vite navnet hennes, Melody Nelson. Etter dette møtet innleder de et forhold. Gjennom de forskjellige låtene gis ulike glimt av dette forholdet, og de ulike følelsene hun vekker i ham.

¹²⁵ Simmons, *Serge Gainsbourg*, 136.

¹²⁶ Ibid., 66.

¹²⁷ Mark Rampling, «After 50 years, Histoire de Melody Nelson is still an inspiring album», *Netherlands New Live*, <https://netherlandsnewslive.com/after-50-years-histoire-de-melody-nelson-is-still-an-inspiring-album/117833/> (hentet 10.10.2021).

Det fortelles aldri hvordan han påvirker henne, eller hva hun føler, det er utelukkende gjennom ham historien fortelles. Det gis få eksplisitte detaljer, så det er vanskelig å si hvor lenge bekjentskapet pågår – det kan være én dag, men også lengre. Et dramatisk høydepunkt inntreffer idet de tar seg inn på et hotell, hvor de har sex (uten at dette sies eksplisitt). Like etter ender historien tragisk. På vei til sitt hjem i Sunderland, England, styrter flyet Melody reiser med. Hun omkommer. Fortelleren står knust tilbake og lengter etter henne. Han refererer til en stamme i Ny-Guinea, den såkalte «Cargo Culte», som gjennom ulike ritualer forsøker å få flyene som flyr over dem til å styrte, slik at de skal kunne ta til seg tingene de frakter med seg. Som dem, drømmer fortelleren om at Melody skal returnere til ham.¹²⁸

Albumet var tenkt som en kjærlighetserklæring til Jane Birkin, som Gainsbourg var sammen med i perioden. De hadde møttes i 1968, under innspillingen av filmen *Slogan* (Pierre Koralnik, 1968). Tidlig i forholdet ga Gainsbourg en samling med sine tekster til Birkin, med påskriften «*Mallorys sang mangler her, som jeg skal skrive for deg, og Histoire de Mélodie Nelson også*».¹²⁹ Dette vitner om at han lenge hadde en idé om dette albumet. I og med at det var stor aldersforskjell mellom Gainsbourg og Birkin da de møttes (han var 40 år gammel, hun var 22) er det lett å se deres forhold i relasjon til albumet. Birkin poserer dessuten på albumcoveret, i rollen som Melody. Også Jean-Claude Vannier, Gainsbourgs arrangør og medkomponist i perioden, har uttalt at Gainsbourg tidlig i arbeidsforholdet deres snakket om at han hadde lyst til å lage et album om en ung jente ved navn Melody Nelson. Han visste imidlertid ikke mer spesifikt hva dette skulle dreie seg om, eller hvordan musikken skulle høres ut.¹³⁰ De to begynte å jobbe sammen i 1968, og arbeidet med albumet begynte først i 1970.

Melody Nelson er altså et konseptalbum som forteller en nokså enkel historie, og det har følgelig relativt kort lengde: Det klokkes inn på 27 minutter og 57 sekunder. Det består av syv spor, hvorav det første og det siste («Melody» og «Cargo Culte») musikalsk sett er ulike versjoner av den samme sangen. Begge disse varer i om lag syv og et halvt minutt, noe som til sammen utgjør litt over halvparten av albumets varighet. Sangene i midten er langt kortere, «Valse de Melody» varer for eksempel bare i ett minutt og 31 sekunder. Det har altså en ukonvensjonell form. Albumet preges av en karakteristisk sammenstilling av ulike musikalske

¹²⁸ Serge Gainsbourg, *Mon propre rôle I* (Paris: Denoël, 1991), 221-232.

¹²⁹ Sébastien Merlet, *Le Gainsbook* (Paris: Seghers, 2019), 246.

¹³⁰ *Ibid.*, 267.

teksturer. På den ene siden anvendes en tydelig rock-sound, representert av el-gitar, el-bass og slagverk; på den andre siden har albumet en markert symfonisk sound, gjennom bruk av et strykeorkester. Man hører også andre instrumenter som bryter med det tradisjonelle rock-lydbildet, som trompet, pauker og kor. Disse elementene har fått mange kritikere til å knytte albumet opp mot ulike former for klassisk musikk. Ved utgivelsen anmeldte avisen *Combat* albumet under overskriften «L'éclatement de l'opéra pop» (*Opera-popens eksplosjon*). I anmeldelsen skrev journalist Philippe Aubert blant annet:

Det er 29 minutter, 7 sanger i aleksandriner-form [...] på den nye 30cm til Serge Gainsbourg. En opera. [...] Verken den angloamerikanske popmusikkens imitasjoner eller den liksom-unge variété-musikken har vært så nær den ekte franske popen.¹³¹

Vi ser her at albumet rett og slett blir omtalt som «en opera», noe journalisten gjentar gjennom resten av teksten; vektleggingen av at tekstene er skrevet på verseformen aleksandriner vitner også om et fokus på en kulturell opphøyelse. Andre hyllet albumet som et «symfonisk dikt for pop-alderen».¹³² Begrepet symfonisk dikt betegner en type symfonisk verk som særlig var populært på 1800-tallet. Symfoniske dikt er en programmusikalsk (narrativ) form bestående av én sats der musikken formidler en bestemt historie.¹³³ Andre steder er albumet blitt kalt en sangsyklus,¹³⁴ som eksempelvis også er brukt om verk som Franz Schuberts *Winterreise*. Det sykliske ved *Melody Nelson* er tydelig gjennom at det er en helhetlig historie som fortelles, der hver sang gir et innblikk i historiens utfoldelse. Det er også en syklus i og med at den både begynner og ender med det samme: Låtene «Melody» og «Cargo Culte», som henholdsvis åpner og avslutter albumet, er som nevnt omtrent identisk strukturert. Tekstene i låtene har også tydelige likhetstrekk, da karakteren Melody i begge blir utsatt for en ulykke. I den første sangen blir hun påkjørt av en bil, i den siste er hun passasjer i et fly som styrter. Sébastien Merlet tilbyr en mer grundig forklaring på hvordan *Melody Nelson* kan forstås i lys av klassiske former. I likhet med anmeldelsen i *Combat* knytter han det opp mot operaens form: Sporene hvor teksten fremføres snakkende (spor 1, 5 og 7) kan tolkes som resitativet som presenterer narrativet; sporene der teksten fremføres gjennom sang

¹³¹ Philippe Aubert, «L'éclatement de l'opéra pop», *Combat*, 25. mars 1971.

¹³² Simmons, *Serge Gainsbourg*, 66.

¹³³ Hugh MacDonald, «Symphonic Poem», *Grove Music Online*, 20. januar 2001.

¹³⁴ Keith Phipps, «Serge Gainsbourg: Histoire de Melody Nelson», *AV Club*, hentet 13. mars 2021, <https://www.avclub.com/serge-gainsbourg-histoire-de-melody-nelson-1798205929>.

(spor 2, 3 og 4) fungerer som arier.¹³⁵ Det at albumet har en såpass ukonvensjonell oppbygning, i forhold til standarden innen popmusikk, har altså bidratt til at det er blitt tolket i lys av former som er vanlig innen klassisk musikk.

Samarbeidet med Jean-Claude Vannier

Tolkninger som knytter albumet om mot klassisk musikk har, i tillegg til form, naturligvis å gjøre med det musikalske uttrykket, særlig gjennom dimensjonene som tilføres av strykeorkesteret. Musikken ble skapt i tett samarbeid med arrangøren og komponisten Jean-Claude Vannier. Vannier er født i 1943, og var altså 15 år yngre enn Gainsbourg. Som musiker og arrangør var han autodidakt. Han tok aldri noen formell musikkutdanning, men lærte i stedet gjennom å ta ulike arbeidsoppdrag. Blant annet jobbet han i seks måneder som musiker ved et hotell i Algerie. Mellom 1963-65 var han musiker for artisten Alice Dona, som han også komponerte og arrangerte sanger for; Dona var kjent for musikk i *yéyé*-sjangeren, men Vanniers sanger for henne gikk mer i retning av amerikansk easy listening-pop à la Burt Bacharach.¹³⁶ I 1966 arbeidet han som assistent for den etablerte komponisten og arrangøren Michel Magne i dennes store studio Château d'Hérouville. Magne er særlig kjent som filmmusikkkomponist, og jobbet mye med elektronisk musikk.¹³⁷ Takket være denne jobben hadde Vannier tilgang på et orkester som han kunne bruke til å eksperimentere, prøve og feile.¹³⁸ Om sin utvikling i denne perioden fortalte han:

På den tiden visste jeg ikke engang hva som var en harmonisk feil. På seks måneder lærte jeg alt jeg har brukt siden. Jeg bygde opp kunnskapene mine om harmoni, kontrapunkt ... Naturligvis samtidig som jeg også hørte på andre, og leste en masse partiturer: Stravinskij, Ravel, Count Basie, Quincy Jones ... Alt jeg kunne finne, mye barokk og moderne musikk, og jazz.¹³⁹

Mot slutten av 1960-tallet markerte Vannier seg som arrangør og komponist for en rekke av de største navnene innen fransk pop, særlig innen det populære *variété*-segmentet, som Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, og Michel Polnareff, m.fl. Vannier har imidlertid uttalt at

¹³⁵ Merlet, *Le Gainsbook*, 272.

¹³⁶ Rémi Foutel og Julien Vuillet, *Jean Claude Vannier : L'Arrangeur des Arrangeurs* (Paris: Le mot et le reste, 2018), 36.

¹³⁷ Serge Elhaïk, *Les arrangeurs de la chanson française : 200 rencontres* (Paris: Textuel, 2018), 1222.

¹³⁸ *Ibid.*, 1959.

¹³⁹ Merlet, *Le Gainsbook*, 247.

han ikke brydde seg noe om denne musikken selv: «Je faisais ce qui me passais par la tête. J'n'étais pas influencé, je n'écoutait pas ce que faisaient les autres et je m'en fichais royalement» (*Jeg gjorde det som dukket opp i hodet. Jeg var ikke påvirket, jeg hørte ikke på det de andre gjorde og jeg ga virkelig blaffen*).¹⁴⁰ Hans smak rettet seg mer mot klassiske komponister og jazz. Ifølge ham selv ble han av mange ansett som en intellektuell type, noe som i visse kretser ikke nødvendigvis var ment som en kompliment.¹⁴¹ Som arrangør lot han seg gjerne inspirere av lyder han hørte utendørs, og søkte gjerne å gjenskape disse. Innspillingsteknikeren Jean-Claude Charvier sier følgende om Vannier:

Av og til var det vanskelig å jobbe med ham, han fikk oss til å spille inn ting som var uvanlige: ambolt, kjetting i pianoet, osv. [...] Vannier var alltid på jakt etter nye ting.¹⁴²

Selv om Vannier har arbeidet med en lang rekke navn innen fransk popmusikk, er det særlig Serge Gainsbourg han forbindes med – og *Melody Nelson* i særdeleshet (kilde). Samarbeidet med Gainsbourg startet i 1968, da de sammen lagde musikken til filmen *Paris n'existe pas* (Robert Benayoun, 1969).¹⁴³ Samarbeidet mellom dem resulterte særlig i en rekke film-soundtrack, herunder *Slogan* (Pierre Grimblat, 1969), *La Horse* (Pierre Granier-Deferre, 1970) og *Cannabis* (Pierre Koralnik, 1970). I lydsporene kan man høre mange forskjellige musikalske teksturer og troper, og sammenføyningen av symfoniske og klassisistiske lyder med rock-sound er gjennomgående. De gjorde utstrakt bruk av strykere, men også instrumenter som cembalo. Samtidig kan helt andre musikalske sjangertrekk og instrumenter dukke opp. I lydsporet til «La horse», som for det meste anvender en barokk pop-sound med strykere, høres plutselig en banjo, et instrument med helt andre konnotasjoner enn strykeorkesteret og cembaloet. Vannier har selv uttalt at han ikke brydde seg noe særlig om filmene de lagde musikk til, men at de først og fremst ga mulighet til å lage noe helt nytt: «Les films, on s'en foutait. Ça permettait dès le départ d'avoir le champ libre». ¹⁴⁴ Denne holdningen finner gjenklang hos en annen uomgjengelig skikkelse innen fransk filmmusikk, Michel Legrand, og kan være symptomatisk for tanker om filmmusikk i perioden. Legrand sa at han elsket filmmusikk fordi det ga ham muligheter til variasjon:

¹⁴⁰ Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 84.

¹⁴¹ Ibid., 102.

¹⁴² Ibid., 111.

¹⁴³ Ibid., 126.

¹⁴⁴ Merlet, *Le Gainsbook*, 249.

Når jeg komponerte for film kunne jeg syntetisere mine forskjellige kulturer. Fordi filmmusikk forener alle de musikalske språkene. Man trenger ikke velge mellom barokken og bebop, det kan være det ene og så det andre, eller endog det ene og det andre samtidig.¹⁴⁵

Lydsporene er viktige forløpere til *Melody Nelson*, og flere musikalske likhetstrekk kan finnes mellom dem og albumet. Dette gjelder særlig bruken av strykere, og plasseringen av disse sammen med rock-instrumenter. Flere har da også beskrevet lydbildet på *Melody Nelson* som «filmatisk».¹⁴⁶ Utsagn fra Vannier vitner dessuten om at de ønsket å oppnå en slik effekt:

Vi ville at det skulle være romantisk – i ånden, ikke i stilen. Svulmende, ekspressivt og dramatisk. Dramatisk i dramaets forstand, med et teatralisk tilsnitt. Med store effekter. Motsetninger mellom *piano* og *forte*, svært narrativt.¹⁴⁷

Lydsporene Gainsbourg og Vannier lagde sammen er viktige forløpere til *Melody Nelson*. Dette høres implisitt, gjennom at noe av det samme lydbildet kan finnes igjen her, men også eksplisitt, gjennom at noen av sangene på albumet har tydelig opphav i musikk Gainsbourg og Vannier hadde lagd tidligere. En av albumets låter, «L'hôtel particulier» har for eksempel åpenbare likhetstrekk med et parti i sangen «Avant de mourir» fra lydsporet til filmen *Cannabis* (1970). Åpningstemaet i et annet spor fra albumet, «Valse de Melody», dukket først opp i sangen «I Want to Feel Crazy» fra samme film. Den videre melodien i «Valse de Melody» stammer for øvrig opprinnelig fra en melodi Gainsbourg komponerte til en TV-reklame for Martini.¹⁴⁸ Den generelle musikalske estetikken på *Melody Nelson* kan dessuten minne om soundtracket til den tidligere nevnte filmen «La Horse». Dette gjelder særlig strykerne, som spiller svært rytmisk og unisont, men også det groove-baserte rock-akkompagnement. «La horse» benytter imidlertid også en clavinet, noe som plasserer det tydeligere i en barokk pop-kontekst enn det som er tilfelle med *Melody Nelson*. Det samme gjelder lydsporet til *Cannabis*. Her forekommer det en tydelig fremheving av strykerne, som ofte spiller unisont; til forskjell fra *Melody Nelson* spiller de her merkbart surt.

¹⁴⁵ Jack Curtis Dubowsky, *Easy Listening and Film Scoring 1948-1978* (New York: Routledge, 2021), 203.

¹⁴⁶ Tom Ewing, «Serge Gainsbourg – Histoire de Melody Nelson», *Pitchfork*, hentet 13. mars 2021, <https://pitchfork.com/reviews/albums/12852-histoire-de-melody-nelson/>.

¹⁴⁷ Merlet, *Le Gainsbook*, 257

¹⁴⁸ Loïs Picaud og Gilles Verlant, *Gainsbourg intégrale : L'histoire de toutes ses chansons* (Paris: Fetjaine 2011), 338.

Det musikalske uttrykket de utviklet på lydsporene og *Melody Nelson* oppsto ikke i et kulturelt vakuum. Det å kombinere symfonisk ensemble med rytmikk og andre musikalske elementer fra pop og rock, var noe flere forsøkte seg på i perioden. I Frankrike forekom liknende eksempler på Gerard Mansets album *La mort d'Orion* (1970) og William Shellers album *Lux Aeterna* (1970) (sistnevnte var komponert som en bryllupsmesse). Utenfor Frankrike var dessuten album som *Days of Future Passed* (1967) av The Moody Blues et tidlig eksempel på dette; Pink Floyd gjorde også bruk av klassisk orkester på sitt album *Atom Heart Mother* (1970). Et navn som ofte dukker opp i sammenheng med Gainsbourg og *Melody Nelson*, er Isaac Hayes. Dette har å gjøre med at kombinasjon av strykere og rytmer i deres respektive musikk har tydelige likhetstrekk, særlig på Hayes' album *Hot Buttered Soul*. Hayes' musikk er dessuten også blitt omtalt som å inneha «filmatiske» kvaliteter.¹⁴⁹ Det amerikanske bandet Ava Luna, som i 2016 fremførte *Melody Nelson* live i sin helhet, omtalte Gainsbourg i et presseskiv som «a sleepier Isaac Hayes».¹⁵⁰ Nettstedet Pitchfork skrev ellers i sin anmeldelse av albumet:

One precedent is the epic soul Isaac Hayes had been pioneering, but where *Hot Buttered Soul* is full of warmth and engagement, the bookend tracks of *Melody Nelson* are a trip through far more hostile territories, the black spaces of a man's interior.¹⁵¹

På tross av likhetene mellom musikken, er det imidlertid ingenting som vitner om at Gainsbourg eller Vannier hørte på Isaac Hayes. Et annet navn som har blitt nevnt i forbindelse med Gainsbourg/Vannier og *Melody Nelson*, er den amerikanske komponisten og musikeren David Axelrod. Axelrod ga ut sitt første soloalbum, *Song of Innocence* i 1968, og her kan man høre liknende kombinasjoner av klassisistiske teksturer og rock-groove. Vannier har avkreftet at de var inspirert av Axelrod. I et intervju Gainsbourg ga til magasinet *Pop music hebdomadaire* i mai 1971, fremkommer det at han i perioden hadde hørt mye på Jimi Hendrix, men nevner også Béla Bartók.¹⁵² Vannier har uttalt følgende om deres eventuelle inspirasjonskilder for albumet:

¹⁴⁹ Mitchell Morris, *The Persistence of Sentiment: Display and Feeling in Popular Music of the 1970s* (Berkeley: University of California Press, 2013), 49.

¹⁵⁰ Carlos Hernandez, «Ava Luna on Serge Gainsbourg» (2020), 3, hentet 5. mai 2020, <https://www.turntablekitchen.com/2018/01/sounds-delicious-ava-luna-covers-histoire-de-melody-nelson/>.

¹⁵¹ Tom Ewing, «Serge Gainsbourg – Histoire de Melody Nelson», *Pitchfork*.

¹⁵² Merlet, *Le Gainsbook*, 257.

For [Gainsbourg] var det romantikken, for meg var det heller de barokke komponistene, som jeg syntes var mer moderne og formalistiske. Våre felles referanser kom fra den gamle amerikanske sangtradisjonen og fransk chanson fra 30- og 40-tallet. [...] For min egen del hørte jeg også på Gil Evans, Stravinskij. Også Zappa. Ikke moderne pop i det hele tatt. Jeg kjøpte partiturer av Debussy, Ravel, Ligeti, noe Bartók, mye orkestrert jazz». ¹⁵³

Arbeidet med *Melody Nelson* begynte i 1970. Innspillingen av foregikk i ulike perioder. Rockebandet ble spilt inn april i studioet Stanhope House i London 21.-23. april 1970. Mye usikkerhet har versert om hvem musikerne som spilte i bandet var, men det er blitt slått fast at besetningen var Alan Parker (gitar), Dave Richmond (bass) og Barry Morgan (slagverk). Det er påfallende at en fransk artist som Gainsbourg jobbet i et engelsk studio, med engelske musikere. Dette var noe han hadde pleid å gjøre siden 1965, og var antakelig fundert i at han ønsket å ha et så autentisk uttrykk som mulig. ¹⁵⁴ I 1965 hadde Gainsbourg annonsert at han ville utforske «den ekte rocken»: «Je veux me lancer dans le rock, *le vrai rock*». ¹⁵⁵ Strykerne ble på sin side spilt inn i Studio des Dames i Paris i mai 1970. Orkesteret var stort, bestående av 52 musikere, hvorav 32 fioliner, 8 bratsjer, 8 celloer og 4 kontrabasser (mot 12 fioliner, 4 bratsjer, 4 celloer, 2 kontrabasser, som var vanlig). ¹⁵⁶ Dette vitner om at de ønsket å ha et større og mer symfonisk uttrykk enn det som var normalt i populærmusikk i samtiden. Alt av musikken var notert på forhånd av Vannier. ¹⁵⁷ Dette var en arbeidsmetode som hadde ulike begrunnelser: For det første var det tidsbesparende, i og med at det var dyrt å være i studio. Dette var derfor en vanlig arbeidsmetode i perioden at arrangøren skrev alt som skulle spilles ned i partituret, og så kom en fast gruppe studiomusikere inn for å spille det. ¹⁵⁸ For det andre ville Vannier helst unngå at musikerne improviserte, fordi han fryktet at de da lente seg på vante og standardiserte vendinger.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid., 164.

¹⁵⁵ Gilles Verlant, *Gainsbourg* (Paris: Éditions Albin Michel, 2000), 379 (min utheving).

¹⁵⁶ Merlet, *Le Gainsbook*, 264.

¹⁵⁷ Ibid., 251

¹⁵⁸ Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 94.

«Melody»

Åpningslåten på albumet heter «Melody», og det er den som introduserer historien albumet forteller. Sangen varer i 07:36. Sangen har akkordrekken E – G – D – A, som gjentar seg gjennom mesteparten av sangen. Det er en spenningskapende akkordrekke, da den ikke har noen tydelig kadensfunksjon. Dette er for øvrig er den samme akkordprogresjonen som brukes i versene på en av Gainsbourgs mest kjente låter, «Bonnie & Clyde». Mot slutten av «Melody» skjer imidlertid et harmonisk brudd, gjennom et avvik fra akkordprogresjonen. Her hører man mer komplekse akkorder enn tidligere i sangen. Dette markerer også et dramatisk brudd i fortellingen, når den første dialogen mellom Melody Nelson og fortelleren finner sted. «Melody» introduserer sounden som albumet er kjent for: enkel rock-besetning, bestående av slagverk, el-bass og el-gitar, som kontrasteres av et strykeorkester. Den første soniske atmosfæren lytteren introduseres til, er den som representeres av rockebandet. Sangen starter med et bassriff. Lyden har en spiss kvalitet og det høres ut som at det spilles med plekter. Den samme basslyden høres på låter som «Je t'aime ... moi non plus» (1969), «69 année érotique» (1969) og «Ford Mustang» (1967), som Dave Richmond også spilte på. Etter 00:13 kommer slagverket inn, snart etterfulgt av el-gitaren. De finner sammen i en tilbakelent, men samtidig bestemt, groove (Eks. 1). Spillingen har et tydelig jam-preg. Lydbildet er helt «tørt», altså uten bruk av romklang – det høres ut som at de befinner seg i et lite og tett rom.

The image displays two systems of musical notation for the song 'Melody'. The first system includes staves for 'Elektrisk gitar' (Electric guitar), 'Bassgitar' (Bass guitar), and 'Slagverk' (Drums). The second system includes staves for 'E. Gtr.' (Electric guitar), 'Bass', and 'Tr.' (Drums). The notation is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The electric guitar part features a melodic line with two 'Pitch bend (PB)' markings. The bass part provides a rhythmic accompaniment with a similar melodic line. The drum part consists of a steady groove with a mix of eighth and sixteenth notes.

Eksempel 1. El-gitar, bass og slagverk i «Melody» (00:13-00:26).

Like etter at gitaren har spilt for første gang, hører vi også Gainsbourgs stemme som snakker. I likhet med instrumentene, er også stemmen helt uten romklang, den fremstår tett, kompakt og tørr. Etter litt over tre minutter hører vi strykeorkesteret. I motsetning til resten av bestanddelene i lydbildet har strykerne tydelig romklang, noe som gir dem et særlig massivt uttrykk. Det gjør dessuten at de skiller seg tydelig fra resten av lydbildet, da det ikke høres ut som at strykerne befinner seg i samme rom som resten. Denne måten å bruke strykerne på kan høres igjen i andre sanger av Gainsbourg, for eksempel sangen «La décadanse» (1973). Denne sangen åpner med en kraftig staccato-markering av strykerne mellom tonene C og D, unisont i flere oktaver, med romklang som gjør at lyden henger igjen i flere sekunder. På *Melody Nelson* tilfører strykerne også en harmonisk rikdom til lydbildet, gjennom at de spiller toner som ikke er til stede i, eller ikke er tydelig uttalt, av akkordene som spilles av rockebandet.

Med dette er alle instrumentene i sangen introdusert. Gjennom sangen veksler de på å være i fokus og trekke seg tilbake. Selv om strykerne har en «større» sonisk dimensjon enn resten av lydbildet, har instrumentene på sett og vis likeverdige roller. Alle spiller tidvis solistisk og melodisk, det er ingen som konsekvent ligger i bakgrunnen som et bakteppe for de andre. Slik blir instrumentene vevet sammen, på tross av at de opptrer svært individualistisk og også bryter med hverandre. Heri ligger noe av det uvanlige ved arrangementene på albumet, som av Jane Birkin er blitt beskrevet som «le couleur de *Melody Nelson*» (*albumets farge*).¹⁵⁹ Catherine Rudent har pekt på at utbroderte og storslåtte arrangementer var vanlig i mange innspillinger i fransk populærmusikk, både i chanson og variété.¹⁶⁰ Imidlertid er det uvanlig at et helt orkester spiller melodisk som enhet, oftere ser man at større orkesterensembler har en mer underordnet rolle i arrangementet, og brukes for underbygge en stemning. Den uvanlige størrelsen på orkesteret tydeliggjør dette enda mer, men det har også å gjøre med måten materialet orkesteret spiller er arrangert på. Jean-Claude Vannier har uttalt at en av fremgangsmetodene i utarbeidelsen av musikken på *Melody Nelson* var at det skulle være tydelige begrensninger, en slags «renhet» i instrumenteringen.¹⁶¹ Mer spesifikt sa han:

¹⁵⁹ Sébastien Merlet og Youri Zakovitch, *Histoire de melody Nelson* (Mercury Records, 2011), dokumentarfilm, DVD, 44 minutter.

¹⁶⁰ Catherine Rudent, «Chanson Française: A Genre Without Musical Identity», i *Made in France: Studies in Popular Music*, red.: Gérome Guibert og Catherine Rudent (London: Routledge, 2018), 143-144.

¹⁶¹ Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 157

Jeg ønsket meg noe helt gjennomslukt, der stillheten skulle være til stede. Ingenting overflødig. Det er for eksempel bare én gitar. Jeg har alltid ansett gitaren for å være et melodisk instrument framfor alt, ikke harmonisk. [...] På *Melody Nelson* er nesten alt melodisk. Og ingenting er improvisert.¹⁶²

Tanken om renhet er synlig sammensetningen av strykerne. Som allerede nevnt spiller de ofte melodisk og unisont (Eks. 3). Som en forklaring på den uvanlige lyden av strykerne, fremhever Vannier at arrangementene inneholder mange brudd med reglene innenfor harmonisk teori, så som parallelle stemmeføringer og speilende bevegelser som strider mot etablert metode for kontrapunkt.¹⁶³ Et eksempel på dette er parallelle oktaver, som altså forekommer en hel del (Eks. 3). Han ønsket for øvrig å unngå det lyseste registeret i strykerne, til fordel for det varmere mellomregisteret. Strykerne er dessuten svært rytmiske, og spiller i små støt. Strykernes melodier krydres ofte med triller, noe som kan gi et eksotisk, «orientalsk» preg. Det påpekes av Jean Gaunet, som var den som organiserte strykeorkesteret til innspillingen: «Il aimait donner une couleur orientale aux cordes» (*Han likte å gi en orientalsk farge til strykerne*).¹⁶⁴ Jean-Pierre Sabar, en studiopianist som siden skulle ta over som arrangør for Gainsbourg, omtalte også Vanniers strykere som «des violons arabisants».¹⁶⁵ Sébastien Merlet har knyttet dette opp mot Vanniers periode i Algerie, der han var i seks måneder og jobbet som musiker ved et hotell: «la touche orientale marquera durablement ses compositions» (*Det orientalske preget vil tydelig påvirke hans komposisjoner*)¹⁶⁶. Vannier selv har imidlertid reagert på en slik tolkning, og påpekt at han slettes ikke var inspirert av «orientalsk» musikk i arbeidet med strykerne: «Tout le monde dit que mon écriture est «arabisante», ce qui n'est absolument pas le cas.» (*Alle sier at stilen min er arabisk-aktig, noe som absolutt ikke er tilfelle*). I arrangementene av strykerne tok han i bruk modale skalaer, som var vanlig i Europa opptil middelalderen, men som også komponister som Maurice Ravel, Claude Debussy og Erik Satie har benytte seg av. De modale skalaene finner man igjen i musikken til mange ulike folkegrupper, men ifølge Vannier er det ikke vanlig i arabisk musikk.¹⁶⁷ Serge Elhaïk trekker fram den egyptiske sangerinnen Umm Kulthum og hennes orkester som et eksempel på arabisk musikk som kan ha påvirket Vannier, særlig gjennom

¹⁶² Merlet, *Le Gainsbook*, 261.

¹⁶³ Ibid., 263.

¹⁶⁴ Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 91.

¹⁶⁵ Merlet, *Le Gainsbook*, 252.

¹⁶⁶ Ibid., 247.

¹⁶⁷ Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 166.

bruk av doblinger mellom fiolin og cello.¹⁶⁸ Hvis man for eksempel hører på hennes «Alf Leila We Leila» er det lett å høre likheter med Vanniers arrangementer, så som bruk av unison spilling i flere oktaver, rytmiske melodier og triller.¹⁶⁹

Selv om spillingen til rockebandet høres nokså fri ut, og kan gi inntrykk av å være improvisert, var ikke dette tilfelle. Vannier hadde som nevnt skrevet ned alt på forhånd.¹⁷⁰ «Melody», og den tilhørende sangen «Cargo Culte», ble satt sammen og spilt ved hjelp av ulike skjema som Vannier hadde laget, som baserte seg på forskjellige musikalske utviklinger. Han signaliserte til musikerne hvilke av skjemaene de skulle spille. Han unngikk å benytte de samme skjemaene på flere innspillinger, fordi han ønsket at det skulle være så variert og nyansert som mulig, uten stereotypiske rytmiske seksjoner. Innspillingen ble gjort relativt raskt: De tok maksimum fem *takes* og brukte to av dem, til henholdsvis «Melody» og «Cargo Culte».¹⁷¹ Det at alt er arrangert blir tydelig når man går låten etter i sømmene. Da merker man nemlig at noen av de samme temaene går igjen flere steder, med små justeringer, i de forskjellige instrumentene. Dette er mest åpenbart når man sammenligner det gitaren og strykerne spiller. Strykerne kommer inn etter 03:08, og spiller da den samme melodien som gitaren spilte 00:48 (Eks. 2 og Eks. 3). Det er ikke umiddelbart enkelt å kjenne igjen melodien fra det gitaren har spilt, i og med at de lydlige kvalitetene i instrumentene er såpass forskjellige. Strykerne spiller dessuten melodien langt kraftigere enn gitaren.

Elektrisk gitar

Hammer-on (H) H Slide (S) H S Bend

4 Unison bend (UB) UB UB UB

Eksempel 2. Melodi spilt av gitar i «Melody» (00:48-01:07).

¹⁶⁸ Elhaïk, *Les Arrangeurs*, 1957.

¹⁶⁹ Umm Kulthum - ام كلثوم, «Alf Leila We Leila - Umm Kulthum ام كلثوم وليله - الف ليلة وليله», Youtube, hentet 5. august 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=u14z6sLnXYY>.

¹⁷⁰ Merlet, *Le Gainsbook*, 251.

¹⁷¹ *Ibid.*, 262

Eksempel 3. Melodi spilt av strykeorkester i «Melody» (03:07-03:27).

Både gitaren og strykerne fyller også en harmonisk rolle, i og med at de tidvis spiller akkordene. Ellers er det en kromatisk nedgang som tydelig betones: G#-G-F#-E. Denne spilles først av gitaren 02:53, deretter av bassen 03:10 og av strykerne 03:57, med noen små rytmiske ulikheter. Denne kombineres ofte med bruk av effekter som *pitch bend* i gitar og bass, og tilsvarende *glissando* i stryk. I konteksten av sangen gir den kromatiske bevegelsen en snikende følelse.

Man kommer ikke utenom den siste, og svært essensielle ingrediensen i musikken: vokalen. Dette gjelder hovedsakelig Gainsbourgs stemme, som høres fra starten av, men også Jane Birkins, som høres så vidt mot slutten av sangen. Teksten er snakket, og tidvis hvisket. Det høres ut som om Gainsbourg er veldig tett på, slik at man tydelig kan høre de små lydene munnen lager når han sier ordene. Når han synger «Sur le capot de cette Silver Ghost de dix-

neuf-cent-dix» (01:27) hører man hører for eksempel utilsiktede smatteaktige lyder i «dix-neuf-cent-dix». Det å plassere vokalen «langt frem i miksen» er antakeligvis et bevisst valg som er gjort for å skape en følelse av intimitet. Det at lyden er såpass naken og intim gjenspeiles også i lyden av de øvrige instrumentene, som også er påfallende «tørr». Det er tilsynelatende ikke brukt klang eller andre effekter. Lydteknikeren Jean-Claude Charvier sa at for å få nyansene i Gainsbourgs snakkende stemme til å høres måtte mikrofonenes *gain* stå veldig høyt på, noe som gjorde dem svært ømfintlige. Mikrofonene registrerte til og med lydene klærne lagde når Gainsbourg rørte på seg, slik at han måtte spille inn deler av vokalen i bar overkropp.¹⁷² Dette hadde vært en utfordring i tidligere innspillinger også. På tittelsporet til filmen *Cannabis* hadde Vannier arrangert temamelodien for hele 12 gitarister, noe som gjorde det vanskelig å få Gainsbourgs tilbakelente, hviske-syngende stemme til å høres.¹⁷³ Også der er stemmen skjøvet helt forrest i lydbildet, og høres nesten unaturlig høy ut i forhold til resten av lydbildet.

I tillegg til å være «tett på», er vokalen skrudd svært høyt. Dette skaper et hierarki mellom bestanddelene i lydbildet, der vokalen er plassert over det som spilles av instrumentene. Den øvrige musikken får nærmest funksjon av et bakteppe for det som sies av stemmen, en lydmalende kulisse. Det er blitt påpekt at for eksempel en feedback-lyd i gitaren gir inntrykk av å gjenskape lyden av et spinnende sykkelhjul idet Gainsbourg sier «J'ai aperçu un roue de velo l'avant, qui continuait de tourner en roue libre» (*Jeg så et sykkelhjul der framme, som fortsatte å spinne fritt*) (05:02-05:07).¹⁷⁴ Filmmusikkteori har fremhevet at musikk kan fungere som et uttrykk for det underbevisste, eller som underteksten i det som uttales eksplisitt. Claudia Gorbman sier for eksempel at musikk i film bl.a. hjelper tilskueren med å fortolke narrative hendelser og forstå en karakters moralske egenskaper,¹⁷⁵ og Zofia Lissa påpeker videre at musikk kan formidle følelser som ikke formidles eksplisitt av det visuelle.¹⁷⁶ På en lignende måte kan man tolke det instrumentene spiller som et uttrykk for fortellerens følelser og sinnsstemninger. I teksten går fortelleren ut av bilen og ser Melody ligge på bakken med skjørtet trukket opp, slik at han kan se de hvite trusene hennes («La jupe retroussé sur ses pantalons blancs»). Som hele resten av teksten er dette uttalt i en avmålt og

¹⁷² Merlet, *Le Gainsbook*, 271.

¹⁷³ Ibid., 263.

¹⁷⁴ Ibid., 286.

¹⁷⁵ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: University of Indiana Press, 1987), 84.

¹⁷⁶ Philip Tagg, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos* (New York: Mass Media Music Scholar's Press, 2013), 550.

lakonisk stemme, men like etter bygger instrumentene seg opp i et veldig crescendo. Tatt i betraktning utviklingen historien tar videre, nemlig at han forfører og trolig voldtar henne, kan musikken tolkes som fortellerens voldsomme og farlige begjær ved synet av jenta.

Det er flere eksempler fra albumet som kan tolkes på samme måte. I sporet «L'hôtel particulier», som er et dramatisk høydepunkt i albumet, beskrives det at fortelleren og Melody tar seg inn på et hotell. Etter en utførlig beskrivelse av hvordan det ser ut på hotellet og rommet de er på, sier han at han sakte omfavner Melody («Lentement, j'enlace Melody»). Like etter demper musikken seg, og bygger seg gradvis opp, mens fortelleren hvisker «Melody». Det påfølgende sporet «En Melody» (*I Melody*) er på sin side et svært hektisk instrumentalspor, der vi blant annet hører noen paniske kvinnelige hikst og latterlyder. Musikken kan beskrives som en type funk, der tromme-grooven er svært sentral; bassen spiller svært melodisk og rytmisk, mens gitaren utfyller en harmonisk rolle, gjennom rytmisk spilling på akkordene; mot slutten av sangen er det en fiolin-solo. På tross av at sangen ikke har noen tekst, må den tolkes som et narrativt ledd i fortellingen. Det er også her sannsynlig at det har noe med kroppslighet, og da særlig sex, å gjøre (jf. låtens tittel). Musikken kan sies å uttrykke det teksten ikke sier eksplisitt. På tross av at musikken enkelt kan sees som en dramatisering av teksten, har Vannier fortalt at tekstene ble skrevet ferdig av Gainsbourg etter at musikken var innspilt. Det var altså musikken som formet tekstene, heller enn omvendt.¹⁷⁷

«Valse de Melody»

«Melody» introduserer altså forskjellige musikalske teksturer, representert av rockebandet og strykeorkesteret, og gjennom albumet opptre disse i ulik grad og på forskjellige måter. Det sporet som tydeligst lener seg på det symfoniske lydbildet er «Valse de Melody», albumets tredje spor. Sangen er svært kort (01:31) og har en ABCBC-form, der A utgjør intro, B utgjør vers, mens C er en slags bro. I forhold til «Melody» er «Valse de Melody» en mer melodisk sang, i og med at vokalen er fremført syngende. Den er interessant både med tanke på instrumentering og harmonikk. De moderne rock-instrumentene er omtrent fraværende i sangen, kun redusert til en el-gitar som markerer akkordene sammen med en trommeride. Strykeorkesteret er på sin side plassert helt i forgrunnen. I versene spiller strykerne unisont og følger vokalmelodien, mens i introen og broen avviker strykerne fra vokalen, og fyller ut (og

¹⁷⁷ Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 173.

bryter med) det harmoniske forløpet. Som tittelen tilsier er sangen en vals og går i $\frac{3}{4}$ -dels takt, som er en noe uvanlig rytmikk i populærmusikk. Catherine Rudent har imidlertid pekt på at dette var en rytmikk som flere benyttet i fransk populærmusikk frem til 1970-tallet, selv om den egentlig var en anakronisme. $\frac{3}{4}$ -taket gjorde det ifølge henne å gjenvinne sangstiler som hadde vært populære på 1930-tallet, som vals og java.¹⁷⁸ Valsetakten kan imidlertid også vekke enda eldre assosiasjoner, i og med at valsen var en populær danseform på 1800-tallet.¹⁷⁹ Taktarten i «Valse de Melody» tilfører uansett noe gammeldags til sangen. Harmonisk går sangen i C-moll, og melodien har en tydelig betoning av halvtonetrinnene i skalaen. I sin bok om *Histoire de Melody Nelson* beskriver Darran Anderson melodien som «hauntingly beautiful».¹⁸⁰ Jean-Claude Vannier selv har uttalt seg om assosiasjonene som kan vekkes av sangen:

Det er en melodi med en uttalt slavisk karakter, typisk for Serge. Den kan minne om sigøynermusikk, eller jødisk folkemusikk, men samtidig også den kjente valsen fra Dmitrij Sjostakovitsjs jazz-suite.¹⁸¹



Eksempel 4. Melodi på verset, «Valse de Melody».

Man finner andre eksempler på lignende melodier blant Gainsbourgs sanger, for eksempel «Zéro pointé vers l'infini» (*Null rettet mot evigheten*). Dette var en sang som ble utgitt av Gainsbourgs datter Charlotte i 1986. Melodien er hentet fra en russisk romanse. I likhet med «Valse de Melody» går denne i C-moll. Den opprinnelige romansen går dessuten også i $\frac{3}{4}$ -takt, men Gainsbourg valgte å gjøre om takten til $\frac{4}{4}$ -takt i den moderniserte versjonen. Eksempel 5 viser melodien i sin opprinnelige taktart.

¹⁷⁸ Catherine Rudent, «Chanson Française», 144.

¹⁷⁹ Andrew Lamb, «Waltz (i)», *Grove Music Online*, 2001.

¹⁸⁰ Darran Anderson, *Histoire de Melody Nelson* (New York: Bloomsbury, 2013), 56.

¹⁸¹ Serge Gainsbourg, *Histoire de Melody Nelson* (Mercury Records, 2011 [1971]), albumtekst, 36.



Eksempel 5. Melodi fra «Zéro pointé vers l'infini».

Det er lett å se de melodiske trekkene som er like mellom de to sangene. Det gjelder spesifikt betoningen av halvtonetrinnene rundt tonen G og spranget derfra opp til Eb (via D i «Valse de Melody»), synlig i takt 1-3 i eksempel 4 og takt 1-4 i eksempel 5. Den «slaviske karakteren» omtalt av Vannier virker altså å være begrunnet. «Valse de Melody» har dessuten trekk som Rudent beskrev som typisk for en del fransk populærmusikk fra perioden, særlig en «melodisk sentimentalitet» med et tonespråk inspirert av klassisk musikk, og $\frac{3}{4}$ -takt.¹⁸² «Valse de Melody» har visse likhetstrekk med Charles Aznavours «La bohème», som ble diskutert i kapittel 1. Begge sangene går i C-moll, betoner ofte halvtonetrinn i melodien, og går i $\frac{3}{4}$ -takt. Det som skiller de to sangene, er særlig to ting: stemmebruken og arrangementene. Der Aznavour anvender en patosfylt stemme med mye vibrato, synger Gainsbourg med en mer forsiktig og avmålt stemme, uten særlig vibrato. I så måte bryter Gainsbourgs stemme til en viss grad med den lengtende følelsen som uttrykkes gjennom melodien. Han fremstår som tilbakeholden, og gir ikke uttrykk for melodiens sentimentalitet. Strykearrangementene er dessuten annerledes enn i «La bohème». I «La bohème» er det kun fioliner man hører, som spiller melodisk i bakgrunnen av vokalen, noe Rudent også trekker fram som typisk for det hun kaller klassisk variété. I «Valse de Melody» høres et helt strykeorkester som spiller unisont med vokalmelodien, noe som gir et helt annet uttrykk enn i Aznavours sang. I C-delen opptrer strykerne dessuten enda mer avvikende fra normal orkestreringspraksis. Her fortsette celloene å følge vokalmelodien, mens fiolinene og bratsjene spiller motstridende melodier som ikke baserer seg på den etablerte tonearten, men trer over i det atonale. Her tilfører strykerne et ytterligere ambivalent og nærmest avantgardistisk uttrykk. En slik bruk av strykerne var uvanlig i fransk pop i samtiden, og er for øvrig en anomali også i Gainsbourgs *oeuvre*: Mange av sangene hans inneholder klassisistiske teksturer, men holder seg som regel innenfor det tonale.

¹⁸² Rudent, «Chanson Française», 144

På tross av at det er elementer som peker mot det Catherine Rudents idé om klassisk variété til stede, er det imidlertid ikke dette registeret Gainsbourg knytter an til i «Valse de Melody». Ved hjelp av rytmikk og melodi skapes en nostalgisk og «gammeldags» atmosfære, men ikke på samme måte som Aznavour gjør det i «La bohème». Gainsbourgs sang er tettere knyttet til et utpreget klassisistisk uttrykk, som gjennom orkestreringen også knytter an til et avantgardistisk idiom.

Siteringer av klassiske verk

Histoire de Melody Nelson forlates nå til fordel for andre sanger, som i enda større grad viser en eksplisitt inspirasjon fra klassisk musikk. Dette kommer tydelig til uttrykk gjennom en del direkte siteringer av kjente verk fra den klassiske kanon. Det er en kjent sak at han lånte svært liberalt fra en rekke komponister han likte særlig godt. I det følgende presenteres to av disse låtene, med fokus på hvordan det klassiske tonespråket plasseres inn i en moderne rock-kontekst.

«Initials B.B.»

«Initials B.B.» (1968) er en av Gainsbourgs mest kjente og ikoniske sanger, og er et godt eksempel på hvordan han jobbet for å plassere klassiske stykker inn i en moderne populærmusikalsk kontekst. I likhet med *Melody Nelson* ble sangen innspilt i London, og var et resultat av et samarbeid med den britiske arrangøren Arthur Greenslade. Sangen er bygd rundt et tema lånt fra Antonín Dvořáks niende symfoni, som utgjør rammen for refrenget, og versene fungerer som spenningskapende partier rundt refrenget.

Allegro molto $\text{♩} = 136$

Klarinett i A
Fagott
Horn i C
Fiolni I
Fiolin II
Bratsj
Cello
Kontrabass

Eksempel 6. Dvořák, niende symfoni, 1. sats, takt 24-31.

Sangen er en hyllest til Brigitte Bardot, den verdenskjente skuespilleren som var Gainsbourgs tidligere elsker. De to spilte inn flere sanger sammen, deriblant «Bonnie & Clyde» (1968) og «Comic Strip» (1967). Det var også opprinnelig Bardot som skulle synge «Je t'aime ... moi non plus», som endte opp å bli en verdensomspennende hit for Gainsbourg sammen med Jane Birkin, da Brigitte Bardot trakk seg fra utgivelsen.¹⁸³ Teksten i «Initials B.B.» forteller om Bardot som en slags mytisk skikkelse.

Arbeidsprosessen med innspillingen ble filmet som en del av et fjernsynsprogram «Essai sur la naissance d'une chanson» (*Forsøk over tilblivelsen av en sang*), noe som gir et unikt innblikk i hvordan de jobbet med sangen. Blant annet ser man Gainsbourg når han jobber med teksten, og man får se Gainsbourg og Greenslade sittende ved pianoet, der Gainsbourg forklarer hva han ser for seg med tanke på rytmikk og instrumenter. Til sist vises også selve innspillingen i studio¹⁸⁴. Låten består av fire vers og refrenger, og har altså følgende form: ABABABAB. Sangen starter med en drivende rytme, spilt av slagverk, bassgitar, akustisk

¹⁸³ Verlant, *Gainsbourg*, 489.

¹⁸⁴ Mouton88, «Initials B.B Naissance de la chanson de Gainsbourg en studio à Londres Avril 1968», Youtube-video, hentet 18. februar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=IO7Eq3b6t8E>.

gitar og piano. Rytmen består av mange synkoper, som gir sangen et levende og «funky» preg. Sangen går i G-moll, og versene veksler mellom to akkorder: Gm(9) og Fm(9). Dette er en akkordprogresjon som Gainsbourg skulle gjenta flere ganger siden: Han brukte den i låten «Digital Delay» (1981) av Catherine Deneuve, og – interessant nok – i en reklame for korrekturlakken Pentex.¹⁸⁵ En ganske liknende progresjon finnes dessuten i låten «Ford Mustang» (1968), dog med en liten variasjon: Her veksler akkordene mellom Cm(9) og G#m(9), som gir en enda mer overraskende følelse. Akkordprogresjonen i «Initials B.B.» er ganske utypisk i popmusikk fordi F-moll ikke er en naturlig akkord å bruke når G-moll er tonika, i henhold til tradisjonell harmonikk. Det er særlig tersen i Fm-akkorden, Ab, som oppleves som et brudd: I en G-moll-skala er Ab en liten sekund opp fra grunntonen G, og lyder veldig skjærende. I konteksten av sangen gir det en følelse av noe dramatisk og mystisk, og sammen med den drivende rytmen får sangen en rastløs stemning.

Den uforløste stemningen i verset får sin oppløsning i refrenget, der lånet fra Antonín Dvořáks niende symfoni gir seg til kjenne. Her introduseres også to nye instrumenter: trompet og fioliner. Hovedtemaet fra Dvořák består av to stemmer, som fungerer nærmest som spørsmål og svar. I symfonien spilles første del av temaet av horn, andre del av klarinett og fagott (Eks. 6). Hos Gainsbourg er det trompeten som spiller spørsmål-melodien, mens svar-melodien ligger i en korstemme, bestående av noen få kvinnestemmer som synger «The initials B.B.». Fiolinene har en viktig utfyllende rolle ved siden av disse, og spiller frenetiske løp på 16-delsnoter. Forutsatt at man har kjennskap til Dvořáks symfoni fra før, er melodien svært lett å kjenne igjen. Gainsbourg har imidlertid gjort noen få endringer. Dette gjelder særlig det rytmiske, som en følge av at melodien er fjernet fra sin opprinnelige setting i et symfonisk verk og plassert inn i en pop-låt. Spørsmål-melodien er ikke preget av dette, men svarmelodien er gitt en mye mer synkopert rytme enn den originalt har (Eks. 7). I den tidligere nevnte videosnutten om tilblivelsen av låten ser vi Gainsbourg forklare på stotrende engelsk at den opprinnelige rytmen ikke passer inn: For at den skal tilpasses frasen «The initials B.B.» må den justeres og synkoperes. I sangen har frasen følgelig en mer tilbaketent og «kul» følelse.

¹⁸⁵ Celipat56, «Serge Gainsbourg – Pub Pentex», Youtube-video, hentet 18. februar 2021, https://www.youtube.com/watch?v=ytHdkX9cp_Q.

Trompet i Bb: Gm Eb Gm/D
 Fiolin
 Kor
 Slagverk: *The*
 Piano
 Akustisk gitar: Rytmask spilling
 Bassgitar

3 Gm
 Tpt.
 Fln. I
 Kor: *In - it - ials The in - it - ials The in - it - ials B. B.*
 Sl.
 Pno.
 A. Gtr.
 Bass

Eksempel 7. Serge Gainsbourg – “Initials B.B.”, 0:28-0:37.

I forhold til den uforløste stemningen i versene, kan atmosfæren i refrenget gi en følelse av noe episk og heroisk. Philip Tagg har utforsket hvordan man skaper mening av musikk ut fra likhetene mellom musikalske trekk og teksturer i ulike sanger, gjennom såkalt musemteori. Begrepet «musem» baserer seg på det lingvistiske begrepet morfem, som betegner en minst mulig språklig enhet som er meningsbærende i seg selv. Et musem fungerer på samme måte, bare innenfor musikk.¹⁸⁶ Ved å sammenligne musemer i ulike sanger kan man altså forklare hvorfor en gitt melodi, rytme e.l., vekker spesifikke assosiasjoner. Når man tenker at refrenget låter «heroisk» kan dette ha noe å gjøre med det at det er knyttet til klassisk musikk. Heroisk er et adjektiv som gjerne knyttes til enkelte teksturer innen klassisk musikk, hvorav det mest kjente eksempelet nok er Beethovens såkalte «heroiske periode». Det kan virke som at Gainsbourg gjennom sitt lån fra Dvořák, også knytter an til dette registeret. For å forklare hvor dette inntrykket kommer fra, kan man se etter likhetstrekk mellom «Initials B.B.» og verk fra den klassiske musikken. En fremgangsmåte er da å ta utgangspunkt i melodien som trompeten spiller i den første takten i figur 6, og bruke denne som et musem. Melodien baserer seg på de tre tonene i Gm-treklengen, som spilles i et løp opp én oktav. Den fremstår som bestemt og fanfareaktig. Ett lignende musem fra den klassiske musikken kan man finne i Gustav Mahlers femte symfoni. I de åpne taktene hører vi en trompet som spiller et liknende løp i C-moll, like før resten av orkesteret kommer inn. Et annet musem finner vi i første scene av Richard Wagners opera *Lohengrin*, hvor trompetene spiller et tilsvarende løp i C-dur; dette skjer for øvrig idet operaens karakter kong Henrik gjør sin inntreden. Det er viktig å påpeke at det ikke er disse to verkene Gainsbourg mener å vekke assosiasjoner til. Poenget er at musemet går igjen flere ganger i den klassiske musikken, og beviselig i noen av romantikkens storslagne orkesterverk, representert av Dvořák, Wagner og Mahler. Selv om man ikke har hørt noen av disse verkene før, er det ikke usannsynlig at man har hørt en lignende melodi ett eller annet sted. Disse melodiske likhetene kan være en forklaring på hvorfor refrenget fremstår som storslagent og heroisk.

Det er også sannsynlig at datidens lyttere, altså i 1968, ville få konnotasjoner til mer moderne musikk enn disse eksemplene. Dette har å gjøre med den musikalske teksten på et mer generelt nivå. Kombinasjonen av trompet og pop-akkompagnement kan minne om samtidige låter som the Beatles' «Penny Lane» (1967), der det anvendes en pikkolotrompet i sangens bro. En annen referanse, som bl.a. er blitt påpekt av Sébastien Merlet,¹⁸⁷ er til låten «The

¹⁸⁶ Philip Tagg, *Music's Meanings*, 232.

¹⁸⁷ Merlet, *Le Gainsbook*, 221

Days of Pearly Spencer» av David McWilliams (1967), som nådde førsteplassen på de franske hitlistene i 1968.¹⁸⁸ I refrenget i McWilliams' låt høres fioliner som spiller svært likt som de som opptrer i «Initials B.B.».

«Jane B.»

Et annet eksempel på et lån fra en klassisistisk tekstur er sangen «Jane B.» som Gainsbourg skrev til Jane Birkin, der melodien er hentet direkte fra Frédéric Chopins preludium i E-moll (no. 4, op. 28). Antakeligvis er dette en mer kjent melodi for det store publikum enn Dvorak-melodien. Chopin var tross alt fransk statsborger, selv om han opprinnelig var polsk, og er en del av den franske nasjonale musikkulturen. Dette spesifikke stykket er dessuten et av Chopins mest kjente. Det er mye spilt på grunn av at det ikke er særlig teknisk utfordrende, og altså relativt lett å lære seg, samtidig som det er svært uttrykksfylt. I forhold til i «Initials B.B.» spiller det harmoniske en større rolle her, gjennom utstrakt bruk av kromatikk i akkordprogresjonen, som er et typisk trekk ved Chopins komposisjoner. Den kromatiske skalaen består av tolv tonetrinn innenfor en oktav,¹⁸⁹ og kromatiske melodier og akkordprogresjoner baserer seg på forflytninger mellom alle halvtonetrinnene. Den utstrakte bruken av kromatikk knyttes særlig til den klassiske musikken på 1800-tallet. Man forbinder eksempelvis Chopin og Franz Schubert med kromatiske vendinger, for ikke å nevne Richard Wagner.¹⁹⁰ Åpningsmotivet i ouverturen til Wagners opera *Tristan & Isolde* preges av den såkalte «Tristan-akkorden», en akkord som er svært vanskelig å analysere i henhold til tradisjonell, diatonisk funksjonsharmonikk.¹⁹¹ I tillegg går ouverturen i A-moll, uten at den noen gang lander i grunntonen. Gjennom bruk av kromatikk skapes slik et inntrykk av at musikken hele tiden strekker seg mot noe, uten at det når frem. Noe av det samme kan vi høre i Chopins preludium, og dermed også i «Jane B.». Her kommer det kromatiske til syne i akkordene som spilles i venstre hånd, hvor små justeringer i halvtonetrinn endrer akkordens karakter. Melodien som spilles i høyre hånd er på sin side svært minimalistisk, og er helt avhengig av akkordene for å «gi mening». I dette tilfellet er det tonen H som spilles i høyre hånd, og som blir harmonisert som en Em – H7sus4 – H7b5 (evt en F7b5)- Hm7b5 – Hdim – E7 – Em7. Dette virkemiddelet, nemlig at den samme tonen blir hengende igjen mens

¹⁸⁸ *Billboard*, «Hits of the World: France» (2. mars 1968), 44, hentet 25. Februar 2021, <https://worldradiohistory.com/Archive-All-Music/Billboard/60s/1968/Billboard%201968-03-02.pdf>.

¹⁸⁹ Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice* (New York: W. W. Norton & Company, 1961), 60.

¹⁹⁰ George Dyson, «Chromatic», *Grove Music Online*, 20. januar 2001.

¹⁹¹ Ukjent forfatter, «'Tristan' chord», *Grove Music Online*, 20. januar 2001.

akkorden blir stadig mer utvidet og fordreid, gir en følelse av at noe blir strukket helt ut før det løses opp.

Som i tilfellet med «Initials B.B.», er stykket plassert inn i et moderne pop-arrangement, bestående av slagverk, bassgitar, elektrisk gitar, piano, orgel, strykere og vokal. Sangen ble tatt med som B-siden til singel-utgaven av «Je t'aime ... moi non plus», og arrangementene i de to sangene er svært like. «Jane B.» baserer seg på de 13 første taktene av Chopins stykke, som sangen repeterer fire hele ganger, før den *fader* ut på femte repetisjon. Harmonisk følger sangen Chopins original nærmest til punkt og prikke. Det som er interessant å merke seg ved deres versjon, er imidlertid hvordan bassen bidrar til å presentere en noe annen omvendning av akkordene. Chopins stykke begynner i E-moll i første omvendning, altså med tersen G som «bass-tone». Deretter beveger den seg kromatisk nedover, noe som skaper en konsekvent fallende bevegelse. I Birkin/Gainsbourg-versjonen spiller bassgitareren rytmisk på E gjennom de to første taktene etter at vokalen har kommet inn, før den går opp til F i en takt, før den går ned til E igjen. Det er altså små justeringer som er gjort; imidlertid spilles akkordene i orgelet akkurat som Chopins versjon (Eks. 8).

Em B7(sus4)/E B7/E F7(b5) F6 Fm6 E7 Em7 Em6

Vokal Sign-ale-ment: yeux bleus, che - veux châ - tains Jane

Orgel

Bassgitar

6 C/E Cb5/E Eb° D7 Dm7 Dm6

Vokal B. Ang - laise de sexe fé - mi - nin Age

Orgel

Bass

Eksempel 8. Jane Birkin - "Jane B." (vokal, orgel og bass), 0:11-0:35.

Chopins preludium er som nevnt et svært kjent stykke, og er blitt tolket i ulike versjoner. Det er interessant å merke seg at easy listening-komponisten Les Baxter ga ut en modernisert versjon av det samme stykket i 1968, på albumet *Moog rocks*, bare ett år før Gainsbourg og Birkin sin versjon kom ut. Det er slettes ikke utenkelig at Gainsbourg kan ha hørt denne, da det er åpenbare likheter mellom de to versjonene. Den er dessuten blitt tolket i jazz-sammenheng en rekke ganger. Den er eksempelvis spilt av Gerry Mulligan Sextet i en bossa nova-versjon på platen *Night Lights* (1963). Dette viser hvordan kromatiske akkordprogresjoner også er noe man finner igjen i jazz, og ikke er utelukkende knyttet til klassisk musikk. Man finner også eksempler på dette hos Gainsbourg, som tidligere i karrieren hentet mye inspirasjon fra jazz. I sangen «Ces petits riens» (*Disse små ingentingene*) (1964), som har en *latin jazz*-stil, lener melodien seg nesten utelukkende på halvtonetrinn. Akkordendringer gjennom halvtonetrinn kan gi en snikende følelse, noe vi også så et eksempel på i den kromatiske betoningen av akkordene i låten «Melody».

På tross av at sangen inneholder et åpenbart nikk til Chopin, bygger «Jane B.» i stor grad på musikalske virkemidler som allerede var etablert innen popmusikken. For det første: Det at «Jane B.» var B-siden til singelen «Je t'aime ... moi non plus», som ble en megahit i 1969, gjør at den unektelig ville ha blitt hørt i sammenheng med denne sangen. Ikke bare fordi de ble utgitt i tospann, men fordi de også har et lignende arrangement. Orgelet er plassert i fokus over en tilbakelemt, men drivende rytme; bassen er veldig tydelig og har en klar diskant; utover i begge sangene høres strykere. De to sangene har for øvrig klare likhetstrekk med Procol Harums sang «A Whiter Shade of Pale» (1967), særlig tydeliggjort gjennom orgelet. Procol Harums sang er dessuten kjent for sitt tydelig nikk til flere av Johann Sebastian Bachs komposisjoner;¹⁹² ved utgivelsen omtalte en anmelder sangen som «mer lik en begravelsermarsj enn en popsingel».¹⁹³ Tilknytningen til et klassisk register er åpenbart tydelig i «Jane B.», og var også en del av sangens mottakelse. En anmelder i *New Musical Express* skrev for eksempel følgende i sin omtale av albumet *Jane Birkin & Serge Gainsbourg* (1969):

The remaining ten tracks feature the soft, purry, baritone singing of Serge in six songs, and the other four are Miss Birkin's who sounds very interesting singing about 'Orang-

¹⁹² Michael Long, *Beautiful Monsters: Imagining the Classic in Musical Media* (Berkeley: University of California, 2008), 133.

¹⁹³ *Ibid.*, 130.

outan', '18-39', 'Jane B' (with a bit of Chopin) and 'Le Canari Est Sur La Balcon'. All in French and the sexier for it. The backing music is terrific.¹⁹⁴

Sangens opphav i Chopin blir altså understreket her. Også «Je t'aime ... moi non plus» knytter an til et klassisistisk register, om enn mer implisitt. Gainsbourg selv omtalte den som «presque liturgique» (nesten liturgisk).¹⁹⁵ Darran Anderson har skrevet om dette aspektet ved sangen:

The sound of the Wurlitzer that once echoed through cathedrals now filled bedrooms in a delightful added sedition (it's often overlooked how closely the melody resembles a classical melody or even a ceremonial hymn)¹⁹⁶

«Je t'aime» ble åpenbart sett i sammenheng med seksualitet, med dens beryktede, stønnede vers fra Jane Birkin. «Jane B.» kan også ha blitt farget av denne dimensjonen, noe sitatet fra anmeldelsen i *New Musical Express* tyder på. Som han skrev, var hele albumet «all in French and the sexier for it». Joseph Lanza har dessuten sett «Je t'aime ... moi non plus» i forbindelse med easy listening-musikk og det han omtaler som «French-Baroque pop». Ifølge ham dreier det seg som rock og pop i kombinasjon med easy listening, gjerne sammen med en viss sensuell dimensjon. Lanza skriver fra et amerikansk perspektiv, og påpeker at mange låter innenfor dette segmentet gjorde suksess i samme periode. Han trekker fram Claudine Longets «A Man and a Woman» (1967), Raymond Lefevres «Âme Celine» (1967) og Paul Mauriats «Love is Blue» (1968) som populære forløpere for Gainsbourg og Birkin, som det er sannsynlig at deres sanger ville blitt hørt i sammenheng med.¹⁹⁷ Det at easy listening-komponisten Les Baxter også hadde spilt inn en popversjon av Chopins preludium året før Gainsbourg og Birkin gjorde det, styrker denne antakelsen. En videre interessant detalj i denne forbindelse er opphavet til basslyden på innspillingene til Gainsbourg i denne perioden. Som på *Melody Nelson* er det Dave Richmond som spiller bass på «Jane B.». Som påpekt tidligere har bassen en svært spiss og perkussiv lyd, preget av å ha høy diskant. Richmond har sagt at han spilte på en Burns Bison med strenger av merket Rotosound, på en Fender

¹⁹⁴ Ukjent forfatter, «Deep Breathing: Jane Birkin & Serge Gainsbourg», *New Musical Express*, 6. september 1969 (min utheving).

¹⁹⁵ Simmons, *Serge Gainsbourg*, 141.

¹⁹⁶ Anderson, *Histoire de Melody Nelson*, 44.

¹⁹⁷ Joseph Lanza, *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong* (New York: Picador 1995), 129.

Bassman-forsterker.¹⁹⁸ Om opphavet til denne basslyden nevnte han bassisten Ladi Geisler som en viktig inspirasjonskilde.¹⁹⁹ Geisler spilte i orkesteret til Bert Kaempfert, som var en kjent easy listening-komponist.²⁰⁰ I tillegg til klassisk musikk, er det altså tydelige sammenhenger med både barokk pop og easy listening.

Øvrige sanger og samarbeid med arrangører

I tillegg til at Gainsbourg brukte en del sitater fra klassiske komponister, finner man også eksempler på mer implisitte former for innflytelse fra slike «klassisistiske» registre, fortsatt i kombinasjon med rock- og popteksturer. Et slikt eksempel er sangen «La chanson de Slogan» (1969). Sangen ble skrevet sammen med Jean-Claude Vannier, som del av lydsporet til filmen *Slogan* (Pierre Koralnik, 1969). Melodien i sangen er symptomatisk på en innflytelse fra klassisk harmonikk av typen man hører i eksempelvis Chopins preludium i E-moll. Verset baserer seg på en kromatisk nedgang av moll-akkorder. Ved hjelp av melodien utvides moll-akkorden til parallelltonearten i dur, i første omvendning (tersen i akkorden utgjør basstonen).



Eksempel 9. Melodi på verset i «La chanson de Slogan».

De klassisistiske elementene i arrangementet representeres av en cembalo som spiller vokalmelodien, i tillegg til strykere som veksler på å tilføre harmonikk og spille melodiske løp i bakgrunnen. Dette er satt sammen med en drivende og groovy rytmikk. Ellers preges åpningstemaet av et uvanlig instrument, nemlig bombarde, et blåseinstrument som er vanlig i folkemusikk fra Bretagne.²⁰¹ Ifølge Vannier ble «La Chanson de Slogan» laget av ham og Gainsbourg i fellesskap: Han beskrev den som «un morceau à quatres mains» (*en firhendig sang*).²⁰² Dette var typisk for arbeidsforholdet deres i begynnelsen. Det var Gainsbourg som

¹⁹⁸ Merlet, *Le Gainsbook*, 258.

¹⁹⁹ Ibid., 234.

²⁰⁰ Lanza, *Elevator Music*, 108.

²⁰¹ Merlet, *Le Gainsbook*, 249.

²⁰² Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 138.

ble engasjert som komponist for en film, men Vannier jobbet side om side med Gainsbourg. Ofte begynte arbeidet med at Gainsbourg tok med noen ideer, skisser og rammer for musikken, og så fylte Vannier noe inn med utgangspunkt i dette. Utover i arbeidsforholdet skjedde det imidlertid oftere at Gainsbourg bidro relativt lite til komponeringen.²⁰³ Lignende tendenser fins i de fleste arbeidsforholdene han hadde overfor sine arrangører. Et påfallende eksempel er historien rundt sangen «Manon» (1969), som opprinnelig ble laget til filmen *Manon 70* (Jean Aurel, 1968). Filmen er en løs filmatisering av den klassiske franske romanen *Manon Lescaut* (1731) av Antoine François Prévost. Gainsbourg ble engasjert til å komponere lydsporet til filmen, sammen med sin faste arrangør på dette tidspunktet, Michel Colombier. Sangen endte imidlertid opp med å ikke bli brukt i filmen, da filmskaperne mente den ble for dyster for filmens lykkelige slutt.²⁰⁴ Sangen har da også et svært dramatisk og symfonisk lydbilde. «Manon» har klare fellestrekk med sangen «Valse de Melody», i og med at pop-elementene er tonet ned, mens en klassisistisk tekstur er fremhevet. Svakt i bakgrunnen høres imidlertid en bassgitar som spiller en rytmisk figur. Gainsbourg var svært fornøyd med «Manon», og ifølge Jane Birkin var det hans favoritt blant sine egne sanger.²⁰⁵ Selv om den ikke ble brukt i filmen den var lagd for, ble den omsider utgitt på albumet *Jane Birkin et Serge Gainsbourg* (1969). I ettertid har det kommet fram at Gainsbourg selv hadde svært lite å gjøre med selve komponeringen av låten, på tross av at det var han som ble kreditert som komponist, mens Colombier ble kreditert som arrangør. I virkeligheten var det Colombier som både komponerte og arrangerte låten, mens Gainsbourg utelukkende skrev teksten.²⁰⁶

Gainsbourg samarbeidet altså svært tett med sine arrangører, og lente seg ofte i stor grad på deres ekspertise, uten at de fikk den rette krediteringen. Det skjedde først med Alain Goraguer, som var Gainsbourgs faste samarbeidspartner mellom 1957-1963. Ifølge Goraguer ble Gainsbourg ofte kreditert som eneste komponist, selv om de hadde komponert sammen. Dette ble opprinnelig gjort fordi Gainsbourg allerede var relativt gammel da karrieren hans startet (han var 30 år gammel da debutalbumet kom ut i 1958), og han ønsket å markere seg som komponist og tekstforfatter. Da denne avtalen ikke hadde endret seg etter flere års samarbeid, på tross av at Gainsbourgs status var betraktelig høyere enn da de hadde begynt, valgte Goraguer å bryte med Gainsbourg i 1964.²⁰⁷ Etter Goraguer tok Michel Colombier

²⁰³ Ibid., 129.

²⁰⁴ Merlet, *Le Gainsbook*, 218.

²⁰⁵ Ibid., 218.

²⁰⁶ Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 131

²⁰⁷ Merlet, *Le Gainsbook*, 120.

over, som brøt med Gainsbourg i 1968, før altså Jean-Claude Vannier overtok. I 2002, ved utgivelsen av samlealbumet *Le cinéma de Gainsbourg*, oppsto en dispuitt om krediteringen, i og med at Gainsbourg var oppført som eneste komponist. Det ble bestemt at dette skulle endres, og fra og med da ble arrangørene også kreditert som enten medkomponist eller eneste komponist.²⁰⁸ På spørsmål om hvorfor Vannier ikke hadde tatt opp spørsmålet med kreditering for filmmusikken tidligere, har han sagt at han ikke interesserte seg for filmene. Han så dem aldri, og hadde heller ikke albumene som ble gitt ut med filmmusikken. I og med at han bidro på svært mange plateutgivelser i perioden, var han etter sigende ikke opptatt av å forsikre seg om at navnet hans var skrevet på utgivelsen.²⁰⁹

Arbeidet med *Melody Nelson* var også et ujevnt arbeidsforhold når man tar i betraktning at albumet ble utgitt bare i Serge Gainsbourgs navn. Låtene «Ballade de Melody Nelson» og «Ah! Melody» ble skrevet av Vannier (utenom teksten), «Valse de Melody» av Gainsbourg, mens de øvrige fire sangene ble jobbet frem av Vannier og Gainsbourg i fellesskap.²¹⁰ Alle arrangementene ble laget av Vannier. Man finner ulike syn på denne arbeidsprosessen. I biografien *Gainsbourg sans filtre* (1994), går forfatteren Marie-Dominique Lelièvre langt i å fraskrive Gainsbourg ansvar: «*Melody Nelson* est un disque de Jean-Claude Vannier, interprétée de Serge Gainsbourg» (*Melody Nelson er et album av Jean-Claude Vannier, tolket av Serge Gainsbourg*).²¹¹ I sin Vannier-biografi, er Foutel og Vuillet mer nyanserte:

Kombinasjonen av Gainsbourgs tekster og stemme, poesien som der trer fram, preger enhver lytter fra første gang man hører det, og en instrumentalversjon av *Histoire de Melody Nelson* ville ikke hatt den samme evokative kraften.²¹²

Samtidig ser man fortsatt at Gainsbourg ofte alene får æren for musikken. I 2017 opptrådte Jane Birkin med konserten *Gainsbourg Symphonic*, der hun sang Gainsbourgs låter akkompagnert av The Heritage Orchestra. I presentasjonen sto blant annet følgende å lese: «Serge Gainsbourg always had the ear of a symphonist – perhaps best embodied by the orchestral Funk-Rock of his 1968 (sic) masterpiece *Histoire de Melody Nelson*».²¹³

²⁰⁸ Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 132.

²⁰⁹ Ibid., 130.

²¹⁰ Ibid., 156.

²¹¹ Marie-Dominique Lelièvre, *Gainsbourg sans filtre* (Paris: Flammarion, 1994), 153.

²¹² Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 183

²¹³ *The Barbican*, «Jane Birkin – Gainsbourg Symphonic», hentet 15. oktober 2021, <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2017/event/jane-birkin-gainsbourg-symphonic>.

Som en unnskyldning for at han ikke skrev sine egne arrangementer pleide Gainsbourg å si at Modest Mussorgskij heller ikke orkestrerte sine egne verker.²¹⁴ Mussorgskijs kjente verk *Bilder på en utstilling* ble opprinnelig komponert for piano, og først arrangert for orkester av Maurice Ravel i ettertid.²¹⁵ Jean-Claude Vannier har på sin side uttalt at verket nok ikke hadde vært like kjent i dag om det ikke hadde vært for Ravels orkestrering, og når man hører orkesterversjonen er Ravel like viktig som Mussorgskij: «Entre la version piano et la version orchestre, c'est le jour et la nuit» (*Forskjellen mellom piano- og orkesterversjonen er som natt og dag*).²¹⁶

Oppsummering

Man finner mange ulike musikalske teksturer i musikken til Serge Gainsbourg i perioden 1968-1971, som kan peke i forskjellige assosiative retninger. Albumet *Histoire de Melody Nelson* er av mange blitt knyttet til klassisk musikk. Dette skyldes både albumets ukonvensjonelle form, men også dets særegne musikalske uttrykk. Musikken preges av en sammenstilling av symfoniske teksturer med rock og funk. De symfoniske teksturene skiller seg fra typiske strykearrangementer i populærmusikk ved en rekke særegenheter. For det første representeres de av et strykeorkester på 52 musikere, som var et langt større ensemble enn normalt i Frankrike i samtiden. For det andre spiller disse ofte unisone melodier over flere oktaver, noe som gir et mektig uttrykk. Disse melodiene bryter ofte med regler for korrekt stemmeføring, for eksempel i en utstrakt bruk av parallelle oktaver. Strykerne spiller ellers svært rytmisk, i støtvis melodier med triller. Et siste viktig poeng er at strykerne spiller en likeverdig melodisk og solistisk rolle som de øvrige musikalske elementene. De er ikke med kun i egenskap av å underbygge en viss stemning eller atmosfære, tvert imot er de skutt frem i fokus. Trolig skyldes sammenligningene med klassisk musikk det at strykerne har disse kvalitetene og at de gjør mye ut av seg, heller enn at de ligner på et spesifikt klassisk verk.

Disse trekkene gjør at musikken også kan knyttes til filmmusikk. Det musikalske uttrykket på albumet hadde klare forløpere i Gainsbourg og Jean-Claude Vanniers arbeid med filmlydspor i årene før albumet. I filmer som *Cannabis* og *La horse* finner man særlig igjen

²¹⁴ Verlant, *Gainsbourg*, 571.

²¹⁵ Barbara L. Kelley, «Ravel, (Joseph) Maurice», *Grove Music Online*, 20. januar 2001.

²¹⁶ Foutel og Vuillet, *Jean-Claude Vannier*, 113.

sammenstillingen av rock- og poplydbilder med symfoniske teksturer. På *Melody Nelson* er imidlertid disse grepene mer finpusset og tydelig, og plassert enda mer i forgrunnen. Det at *Melody Nelson* er et konseptalbum, der musikken hele tiden følger en historie, knytter dessuten musikken enda tettere til filmmusikk. Musikken kan synes å illustrere det Gainsbourg forteller i tekstene.

Den klassiske musikkens register preger Gainsbourgs sanger mest eksplisitt i form av siteringer av verker av klassiske komponister, noe han tok i bruk i flere sanger. Mer implisitt finner man klassisistiske teksturer i form av orkestrering, gjennom bruk av strykeorkester og andre instrumenter som gjerne forbindes med klassisk musikk. Dessuten er det trekk ved tonespråket i en del sanger som kan knyttes til det klassiske registeret, så som bruk av kromatiske akkordprogresjoner. Samtidig kan man ikke være altfor generaliserende her, da kromatisk tonalitet også er mye brukt i jazzmusikk. Begge de analyserte sangene som inneholder sitater fra klassiske komposisjoner, er dessuten plassert inn i et poplandskap. Derfor peker de tydelig i retning av samtidig popmusikk, som The Beatles og Procol Harum. Det eksplisitt klassiske peker altså ikke bare til klassisk musikk, men også til samtidens popmusikk. Arrangementene i disse sangene kan dessuten knyttes til easy listening-musikk.

De ulike musikalske teksturene i Gainsbourgs musikk kan altså peke i et vell av ulike assosiative retninger. Ved hjelp av symfonisk orkestrering skapes et større sonisk uttrykk, og gjennom utvidede harmoniske vendinger vekkes følelser som både er mer tvetydige og dramatiske enn det som er vanlig i popmusikk. Enkelte eksempler på dette har fellestrekk med det som var vanlig i annen samtidig musikk innen chanson og variété. Gainsbourg bryter imidlertid med denne trenden på flere måter. Tydeligst er stemmebruken til Gainsbourg annerledes. Han snakker og hvisker tekstene, og når han synger, fremstår han også nokså tilbakeholden med tanke på å uttrykke følelser på noen melodramatisk måte. Tekstene er også viktige i disse sangene, som en parallell til musikken. På *Melody Nelson* kan man si at musikken både gjenspeiler og kontrasterer den kontroversielle kjærlighetshistorien som fortelles i teksten. Både «Initials B.B.» og «Jane B.» tar for seg faktiske personer, mer spesifikt kvinner Gainsbourg hadde forhold til. «La Chanson de Slogan» og «Manon» følger opp denne stilen, gjennom at Gainsbourg synger og henvender seg til fiktive personer, henholdsvis Évelyne og Manon. Musikken underbygger her de sterke og motstridende følelsene som uttrykkes i tekstene. Sangen «Manon» åpner for eksempel med følgende tekstlinje: «Manon, non, tu ne sais sûrement pas, Manon/à quel point je hais ce que tu est»

(*Manon, nei, du vet åpenbart ikke, Manon/hvor mye jeg hater det du er*), før den avsluttes med en kjærlighetserklæring: «Je t'aime, Manon».²¹⁷

Gainsbourgs arbeidsmetode overfor sine arrangører og medkomponister vitner om at han ikke nødvendigvis så på musikken som noe som skulle springe ut fra ham selv, men at han i stor grad lente seg på kunstneriske bidrag fra samarbeidspartnere. Dette kan fortelle oss noe om hans kunstneriske ideologi og mentalitet. Dette er noe av det som skal utforskes videre i kapittel 3, der Gainsbourgs offentlige persona og øvrige kunst skal tas i betraktning.

²¹⁷ Gainsbourg, *Mon propre rôle I*, 210.

Kapittel 3: Serge Gainsbourgs tvetydige persona i media og øvrig kunstproduksjon

Serge Gainsbourgs anvendelse av ulike musikalske teksturer og registre i sine sanger, vitner om en vilje til utforskning og sammenstilling av forskjellige kulturelle nivåer. Dette er et gjennomgående trekk ved Gainsbourgs musikk, men det kom også til uttrykk på andre måter i løpet av karrieren hans. I intervjuer snakket han gjentatte ganger om sitt syn på populærmusikk sammenlignet med andre kunstneriske uttrykk, som klassisk musikk, billedkunst, litteratur og poesi. I forlengelsen av dette snakket han også om forholdet mellom kommersialitet og kunstnerisk prestisje. På denne måten kan han i intervjuer framstå som en intellektuell. Gjennom måten han kledde seg på og iscenesatte seg selv på bilder, presenterte han seg dessuten som en moderne dandy. Samtidig tok han ofte i bruk elementer av det vulgære og «skitne», særlig gjennom hans utrettelige fokus på sex. I hans overordnede kunst og persona, som i musikken han lagde, dro han altså veksler på både høy- og lavkultur. Dette har gjort at han er blitt ansett som en ikonoklast og provokatør. Dette kapittelet vil se nærmere på hvordan sammenstillingen av ulike kulturelle registre man kan høre i musikken hans også uttrykkes gjennom hans image og øvrige kunst. Han vil bli satt opp mot andre artister i chanson-segmetet fra denne perioden, særlig Jacques Brel, Georges Brassens og Léo Ferré. Som forklart i kapittel 1 er disse tre artistene symptomatiske for den kulturelle ideen om chanson, og blir gjerne brukt som en synekdoke for denne sjangeren og perioden. Ved å sette Gainsbourg i relieff mot disse, vil Gainsbourgs særtrekk som artist innenfor chanson-segmetet komme klarere til syne.

Chanson som en «art mineur»

På tross av at Gainsbourg hadde en karriere på over 30 år innen det man må omtale som populærkulturen, var dette en kultur han hadde et høyst ambivalent forhold til. Det mest talende eksempelet på dette er at han gjentatte ganger refererte til chanson som en «art mineur», altså en *lav kunst*. Slike utsagn finner man i hopetall i de mange intervjuene han gjorde. Han hadde et distinkt hierarkisk syn på kunst, der popmusikk tilhørte det nedre sjiktet. Dette kom for eksempel tydelig til uttrykk i et fjernsynsprogram i 1986, på det direkte sendte litteraturprogrammet *Apostrophes*.²¹⁸ Episoden tok for seg nettopp chanson-musikken, og

²¹⁸ INA Clash TV, «Culte: Le clash Serge Gainsbourg / Guy Béart | Archive INA», Youtube-video, hentet 5. september 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zj5pF8dsOuM>.

blant gjestene, foruten Gainsbourg, var kjente og populære artister som Guy Béart og Anne Sylvestre. En tilsynelatende beruset Gainsbourg omtalte låtskriving som «connerie» (*idioti*) og en «lav kunstart». Like etter kan man høre Guy Béart uttrykke sin uenighet i dette. Ifølge Béart var låtskriving tvert imot en høy kunstart (*art majeur*), på lik linje med alle typer kunst, til og med matlaging. Gainsbourg, stadig mer irritert, insisterte på sitt synspunkt og uttalte at de «høye kunstene» besto av arkitektur, billedkunst, klassisk musikk, litteratur og poesi. Han tilføyde at forskjellen mellom de høye og lave kunstartene, er at de høye kunstartene krever en type innlemmelse, «une initiation». Med andre ord: Man må lære seg å forstå og sette pris på dem, til forskjell fra de lave kunstartene, som alle kan forstå uten forkunnskaper.

Bakgrunnen for denne passiasjonen var at programlederen, Bernard Pivot, spurte Gainsbourg om hans første ambisjon, nemlig å bli kunstmaler. Dette var noe Gainsbourg jobbet med i flere år før han ble låtskriver. For ham var musikken opprinnelig bare en måte å forsørge seg på, men etter en konsert hvor han varmet opp for Boris Vian, en av hans store inspirasjonskilder, innså han at musikken kunne være en karrierevei. I ettertid omtalte han denne innsikten slik: «Je peux faire quelque chose dans cet art mineur» (*Jeg kan gjøre noen innen denne lave kunstarten*).²¹⁹ I et intervju i 1982 ble han spurt om hans begynnelse innen chanson:

Intervjuer: Hvordan begynte du med chanson?

Gainsbourg: Det var tilfeldig ... Jeg begynte som maler.

I: Men for det, hadde du sans for chanson?

G: Nei, jeg hadde avsky. [...] Jeg avviste alt som ikke var klassisk.²²⁰

Gainsbourgs strenge og hierarkiske syn på kunst og kultur er tydelig. Man kan til en viss grad knytte hans oppfatninger til det bildet Bourdieu tegner av synet på kulturen i Frankrike i boken *Distinksjonen*. Popmusikken, særlig representert av variété og yéyé, ble der presentert som eksempler på folkelig, og dermed lav, kultur; blant de lavest rangerte artistene med tanke på kulturell legitimitet, nevnte Bourdieu Petula Clark og Johnny Hallyday.²²¹ Jacques Brel var plassert lenger opp i systemet, som eksponent for de «høyeste verkene fra de lave kunstartene» (*les oeuvres majeures des arts mineures*). Ferré nevnes som tilhørende «de mest legitime verkene fra kunstartene som er på vei mot legitimering» (*les plus légitimes parmi les*

²¹⁹ Gilles Schlessier, *La Cabaret «Rive Gauche» : De la Rose rouge au Beateau ivre* (Paris: Archipel, 2006), 365.

²²⁰ Tallulah Bird, «Serge Gainsbourg Interview 1982», Youtube-video, hentet 19. november 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=8vTRd58V2Ss> (egen transkripsjon og oversettelse).

²²¹ Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique Sociale du Jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979), 324.

oeuvres des arts en voie de légitimation).²²² Brel defineres altså som tilhørende de lave kunstartene, mens Léo Ferré tilskrives en mer legitim posisjon, selv om ikke han heller uten videre defineres som tilhørende en høykultur. I beskrivelsen av Ferré fremkommer imidlertid at chanson er på vei mot legitimering som kunstart. Det som er annerledes i Gainsbourgs synspunkt, i forhold til Bourdieu, er at populærmusikken som sådan, inkludert chanson, defineres som en lav kunstart. Der Bourdieu synes å se en viss distinksjon mellom ulike artister hva angår kulturell legitimitet, er Gainsbourg langt mer kategorisk i sitt skille mellom høykultur og lavkultur.

Det er vanlig å knytte kritikk av populærmusikk til den tyske filosofen og kulturkritikeren Theodor W. Adorno. I en del av sitt arbeid påpekte Adorno at populærmusikk var standardisert, i den grad at bestanddelene av en sang var utbyttbare med bestanddelene i andre sanger. Til sammenligning kunne man ikke fjerne noe fra en symfoni av Beethoven uten at symfonien mistet sin betydning.²²³ En slik standardisering medfører at en aktiv form for lytting blir overflødig, i og med at formen rett og slett avgjør hvordan det er meningen at lytteren skal lytte.²²⁴ En faktisk innsats fra lytterens side for å forstå musikken blir dermed unødvendig. Dette perspektivet er gjenkjennelig fra Gainsbourgs poeng om initiering i kunsten, og det at man ikke trenger noen forkunnskaper for å forstå popmusikk. For Adorno var dette blant annet en måte for den ekte kulturen å stå imot massekulturens press på, gjennom å søke seg mot det uforståelige.²²⁵ Hos Bourdieu får dette aspektet ved den angivelig legitime kulturen en annen funksjon, nemlig som et middel for å opprettholde klasseskiller. Det var blitt så nødvendig å ha de rette forkunnskapene for å forstå høykulturen, at den var ekskluderende for de som ikke har fått denne initieringen, noe som i de fleste tilfeller gikk ut over de de lavere samfunnsklassene.²²⁶ Bourdieu går dessuten i dialog med Adorno på et annet punkt. En del av Adornos kritikk av populærmusikken baserer seg på at han ser denne som en etterligning av den mekaniserte tilværelsen mennesker er vant med fra arbeidslivet, og at dette er grunnen til at de søker seg til den.²²⁷ Bourdieu mener at Adorno her tilslører det som er det egentlige problemet: Det er nemlig ikke «kontorets eller samlebandets monotoni»

²²² Ibid., 19-20.

²²³ Robert B. Witkin, *Adorno on Popular Culture* (London: Routledge, 2003), 100.

²²⁴ Ibid., 102.

²²⁵ Christopher Chowrimootoo, *Middlebrow Modernism: Britten's Operas and the Great Divide* (Oakland: University of California Press), 5.

²²⁶ David L. Looseley, *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate* (Oxford: New York, 2003), 91

²²⁷ Witkin, *Adorno on Popular Culture*, 107.

som reproduseres i menneskers forhold til den såkalte massekulturen, men heller de samfunnsmessige forholdene som ligger til grunn for arbeidernes eventuelt monotone og mekaniserte erfaring av verden.²²⁸

Begrunnelsen for Gainsbourgs kritikk av populærmusikk i forhold til høykulturen synes ikke å ha vært like dypt begrunnet hos Adorno og Bourdieu. Hvorfor var dette kunstsynet så viktig for Gainsbourg? For det første kan det gjenspeile en tendens i det samtidige franske samfunnet til ikke å anerkjenne populærkulturen som en legitim kunstart. Denne tendensen tydeliggjøres gjennom det politiske vannskillet som skjedde i 1981, da den sosialistiske politikeren François Mitterrand vant det franske presidentvalget. Mitterrands kulturminister, Jack Lang, markeret seg da med å innlemme populærmusikken, i likhet med den rekke andre uttrykk, inn i den statlige kulturpolitikken. Looseley beskriver denne endringen slik:

The Lang approach [...] was to regard *any* type of of artistic production, including those we encounter every day, like cookery or fashion, comic strips or pop, as qualifying, potentially at least, for admission to the pantheon.²²⁹

Før 1981 var den statlige anerkjennelsen av kultur mer begrenset, og dreide seg i hovedsak om å «demokratisere høykulturen».²³⁰ Gainsbourgs perspektiv kan altså sees som symptomatisk for dette. For det andre kan Gainsbourgs sosiale bakgrunn ha bidratt til å danne i ham et særlig hierarkisk syn på kunst. Han snakket ofte om den musikalske og kunstneriske oppdragelsen han hadde fått i hjemmet, og hvor utslagsgivende den hadde vært for hans senere utvikling.²³¹ I de påbegynte memoarene til Gainsbourgs far, Joseph Ginsburg, som gir et bilde av mentaliteten i hjemmet Gainsbourg vokste opp i:

For meg var det Kunsten med stor K som betydde aller mest. En mann som ikke befattet seg med Kunst var en fattig stakkar. [...] For meg var det utelukkende Kunsten som var opphøyet, alt det andre var dagligdags og jordnært, og dermed neglisjerbart.²³²

²²⁸ Bourdieu, *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften* (Oslo: Pax, 1995), 203.

²²⁹ Looseley, *Popular Music in Contemporary France*, 167.

²³⁰ *Ibid.*, 118.

²³¹ Tallulah Bird, «Serge Gainsbourg Interview 1982», Youtube-video.

²³² Gilles Verlant, *Gainsbourg* (Paris: Éditions Albin Michel, 2000), 22 (egen oversettelse).

Bourdieu gjør en refleksjon som er interessant i forbindelse med Gainsbourg sosiale bakgrunn. I sitt kapittel om småborgerskapets smak referer Bourdieu til to litterære karakterer, Felix Volkbein (fra Djuna Barnes' *Nightwood*) og Leopold Bloom (fra James Joyces *Ulysses*). Disse karakterene er begge jødiske, kommer fra samfunnets småborgerskap, og preges av «nytteløse forsøk på å integreres i en kultur som [de] er dypt fremmed[e] for.» Bourdieu skriver videre:

Som jøde og småborger er han dobbelt opptatt av å få være innenfor, og han viser ærbødighet overfor alt som kan ligne på kultur, for alle tilfelles skyld, og dyrker helt ukritisk fortidens aristokratiske tradisjoner.²³³

Tatt i betraktning Gainsbourgs lignende bakgrunn, er det interessant å se ham i forbindelse med disse refleksjonene. Jane Birkin har dessuten uttalt at det å bli assimilert i det franske samfunnet var noe Gainsbourg var opptatt av:

Serge didn't want me to get unpopular with the French. He was very worried when I went on a walk against the death penalty. Serge said, 'Please don't do it'. As a Jewish immigrant coming from Russia, Serge thought the thing was to integrate as much as possible.²³⁴

Gainsbourgs stilling som utenforstående i det franske samfunnet er interessant, og kan ha bidratt til at han hadde et innbitt tro på den «legitime» kulturen. Det er imidlertid vanskelig å trekke noen fundamentale konklusjoner med grunnlag i dette. Gainsbourg var dessuten ikke den eneste chanson-artisten med en slik bakgrunn. Artisten Barbara var for eksempel også jødisk og fra en middelklassebakgrunn, og til alt overmål kvinne i en mannsdominert uttrykksform. Hos henne finner man imidlertid ikke et lignende fokus på spørsmålet om høykultur. Å snakke om populærmusikkens rolle innenfor et hierarkisk system, er imidlertid en retorikk som kan finnes igjen hos andre artister i samtiden. Også Jacques Brel, Georges Brassens og Léo Ferré tok stilling til dette. I 1969 ble det gjennomført et radiointervju med disse tre, som siden har fått legendarisk status. Fotografier fra intervjuet er blitt ikoniske bilder i fransk kultur, og i 2008 ble det satt opp et teaterstykke basert på intervjuet.²³⁵ I

²³³ Pierre Bourdieu, *Distinksjonen*, 133.

²³⁴ Barney Hoskyns, «Crème Anglaise: Jane Birkin», *Vogue* (mai 2003).

²³⁵ Cordier, *Post-War French Popular Music*, 1.

intervjuet ble de blant annet spurt nettopp om chanson kunne sies å være en kunst, og i så fall om det var en «art majeur» eller en «art mineur». De svarte ikke helt direkte, men ad omveier; Brassens valgte for eksempel å sammenligne chanson med poesi:

Det er helt annerledes enn det man vanligvis omtaler som poesi, som er skrevet for å bli lest eller deklamert. Chanson er veldig annerledes. På tross av at folk som Ferré har lyktes i å tonesette poeter, Baudelaire for eksempel, er det vanskelig å bruke chanson på samme måte som poetene som kom før oss brukte ordet. Når man skriver for øret er man nødt til å benytte et litt annet vokabular, ord som treffer øret raskere [...].²³⁶

Her ser man et implisitt svar, gjennom å skille chanson fra den poesi, som antas å ha en høyere kunstnerisk verdi enn chanson. Gainsbourg kan synes å stå i en særstilling i sin insistering på chanson som en lavere kunstart. Dette synspunktet hadde dessuten tilbakevirkende kraft på hans egne kunstneriske virke. Dette var noe han blant annet tok opp i den ene romanen han ga ut, *Évguenie Sokolov* (1980). Boken forteller historien om Évguenie Sokolov, en kunstmaler som sliter med å bryte gjennom med kunsten sin. Sokolov har en sjelden sykdom som gjør at han ikke klarer å kontrollere luften som slippes ut gjennom baken – med andre ord: Han fiser ukontrollert. En dag oppdager han at det skaper en helt spesiell kunstnerisk effekt når han fiser mens han maler. Det resulterer i en unik type bilder, som han døper «gazogrammes». Bildene slår an i kunstverdenen, og med ett blir Sokolov ansett som et geni. Boken ble møtt med stort sett svært negative kritikker.²³⁷ Romanen kan leses på to måter: På den ene siden kan den forstås som en analogi over Gainsbourgs egen karriere, fra starten som mislykket maler til fetert låtskriver og artist. En sammenlikning mellom Gainsbourg og hovedpersonen i boken var noe han selv la opp til. Da han i 1980 ble intervjuet om boken (nok en gang av Bernard Pivot for TV-programmet *Apostrophes*), ble han spurt om hvem denne Évguenie Sokolov var. Gainsbourg svarte at det i utgangspunktet var ham selv, men med «en Francis Bacon-aktig forstyrrelse».²³⁸ En selvbiografisk lesning levner ingen tvil om hvilken status han mener popmusikk har sammenlignet med malerkunst: Det er noe han kan gjøre like enkelt som å fise, og resultatet blir noe av det samme. På den andre siden kan romanen leses som en kritikk over moderne, konseptuell kunst, noe de også diskuterer i det

²³⁶ Brel, Brassens og Ferré, radiointervju av François-René Cristiani, *Radio Canada*, 6. januar 1969, <http://snoopairz.free.fr/> (egen oversettelse).

²³⁷ Verlant, *Gainsbourg*, 737.

²³⁸ INA Stars, «Serge Gainsbourg répond à Bernard Pivot | Archive INA», Youtube-video, hentet 19. oktober 2021, https://www.youtube.com/watch?v=K0h_4wvhNM4 (egen transkripsjon og oversettelse).

nevnte intervjuet. Ifølge Gainsbourg er en stor del av den kunsten som blir hyllet av kritikerne tvert imot bløff og lurendreieri. I følgende sitat fra boken beskrives hvordan kunstverdenen reagerer på Sokolovs kunst:

De følgende dagene snakket kritikerne om hyperabstraksjon, stilistisk insistering, formalistisk mystisisme, matematisk sikkerhet, filosofisk spenning, enestående harmoni, om hypotetisk-deduktiv lyrisisme, mens enkelte snakket om mystifisering, bløff og bæsje.²³⁹

Gainsbourg hadde altså et syn på kunst som ikke ubetinget hyllet det nye og moderne. Riktignok hadde han en nokså kresen og distingvert smak for avantgardistiske kunstnere. Han hadde en erklært forkjærlighet for den nevnte kunstneren Francis Bacon, som var kjent for sine rå og abstraherte portretter. I tillegg snakket han ofte om den dadaistiske kunstneren og forfatteren Francis Picabia,²⁴⁰ og til ungdomsmagasinet *Salut les Copains*(!) uttalte han at favorittkunstneren hans var modernisten Paul Klee.²⁴¹ Når det gjelder Gainsbourgs egen karriere som maler, nevner han at han lærte seg teknikker innen impresjonisme, fauvisme, kubisme og ekspresjonisme. Dette vitner altså om en smak for moderne og eksperimentell kunst, noe som for øvrig stemmer overens med komponistene han gjerne refererte til i intervjuer. Blant komponistene han ofte trakk frem, var Arnold Schönberg, Alban Berg, Bela Bartók og Igor Stravinskij, som alle hører til den moderne vestlige kunstmusikken. Schönberg var for øvrig Adornos kroneksempel på den progressive kunsten som motvekt mot massekulturen.²⁴² Det er imidlertid påfallende at det går et skille mellom de komponistene han refererte til i intervjuer, og dem han alluderte til gjennom musikken sin. Som analysene i kapittel 2 viste, var han snarere trukket mot den romantiske perioden hva angikk hans musikalske siteringer av klassiske verk. Komponister han lånte fra var blant andre Frédéric Chopin, Antonín Dvořák, Johannes Brahms og Edvard Grieg – alle komponister som var aktive på 1800-tallet, og forbundet med et tonalt, ekspressivt og romantisk idiom. Selv om disse komponistene hører til den klassiske kanon, er de også en del av den mer «tilgjengelige» og førmodernistiske klassiske musikken. Dette later til å være noe som Gainsbourg selv var seg bevisst, og som han reflekterte over i intervjuer, som her i et radiointervju i 1978:

²³⁹ Serge Gainsbourg, *Evguénie Sokolov* (Paris: Gallimard, 1980), 44-45 (egen oversettelse).

²⁴⁰ *France Culture*, «Un admirateur de Francis Picabia : Serge Gainsbourg», hentet 19. November 2021, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-piece-jointe/un-admirateur-de-francis-picabia-serge-gainsbourg>.

²⁴¹ Verlant, *Gainsbourg*, 416.

²⁴² Chowrimootoo, *Middlebrow Modernism*, 5.

Hvis jeg fulgte min egen logikk, skulle jeg komponert musikk innen serialismen og skrevet poesi med frie vers. Det ville vært upopulært og usalgbart. Som en konsekvens er produksjonen min blandet.²⁴³

Det er altså en interessant selvmotsigelse mellom den avantgardistiske og modernistiske smaken han ga uttrykk for i intervjuer, og den han reproduserte gjennom sangene sine, som var mer romantisk og «tilgjengelig». I det tidligere nevnte intervjuet på TV-programmet *Apostrophes* i 1986 er det imidlertid en annen interessant ting å merke seg. Etter først å ha avskrevet chanson som en lav kunstform ble Gainsbourg spurt om han også anså sine egne sanger som lave kunstverk, noe han bekreftet, men med enkelt unntak. Det var enkelte av sangene han hadde laget som «nærmet seg Rimbaud», som han formulerte det. Disse inkluderte *Melody Nelson*, pluss en håndfull andre låter, deriblant låten «Dépression au-dessus du jardin» (1981), de siste låtene han hadde skrevet til Charlotte Gainsbourg og dem til Jane Birkin.²⁴⁴ Han så altså *Melody Nelson* som hevet over det andre han hadde laget. Når det gjelder de andre sangene han nevnte, er det ellers verdt merke seg at flere av dem har melodier basert på verk fra den klassiske kanon:

- «Dépression au-dessus du jardin» henter sin melodi fra Chopins Étude no. 9 i F-moll, Op. 10.
- «Charlotte Forever» (1986), som han lagde for datteren Charlotte, var basert på «Andantino» fra Aram Khatsjaturjans *Children's album*.
- «Baby Alone in Babylone» (1983), en av Jane Birkins sanger, henter en melodi fra åpningstemaet i tredje sats av Johannes Brahms' tredje symfoni; «Lost Song», en sang Birkin ville gi ut i 1987, bruker dessuten melodien fra Edvard Griegs «Åses død».

Det med å gjenbruke melodimateriale fra den klassiske musikken var altså ikke noe han kun gjorde i en periode på 1960-tallet, han fortsatte med det resten av karrieren. I tillegg var flere av låtene som denne arbeidsmåten resulterte i, blant dem han selv satte høyest.

²⁴³ Olivier Bourderionnet, *Swing Troubadours : Brassens, Vian, Gainsbourg: les Trente Glorieuses en 33 tours* (Birmingham: Summa Publications, 2011), 34 (egen oversettelse).

²⁴⁴ INA Clash TV, «Culte: Le clash Serge Gainsbourg / Guy Béart | Archive INA», Youtube-video.

Kommersialisme og klassisk musikk

Gainsbourgs nedvurdering av chanson og popmusikk som lave kunstarter synes til delvis å skyldes det kommersielle aspektet ved denne musikken. I et intervju han ga i 1968 gir han uttrykk for dette:

Gainsbourg: Hvis det var en kunst, hadde ikke chanson solgt så bra ... En kunst skal være forut for sin tid ... Man må ha geni for å lage det.

Intervjuer: Men Mozart selger? Er ikke det kunst?

G: Jo, men ... det er lenge siden han døde. Tror du Francis Bacon selger? Og Schönberg og Berg? Og Bartók?

I: Mindre enn Claude François.

G: Der ser du, det er et tegn på det.²⁴⁵

Til tross for Gainsbourgs gjentatte fokus på såkalt høykultur i intervjuer, var han selv unektelig en kommersiell artist. Allerede fra 1950-tallet, før han selv hadde platedebutert, var han aktiv som låtskriver for andre, og utover 1960-tallet markerte han seg som en av de mest aktive og suksessrike låtskriverne i yéyé-musikken.²⁴⁶ Dette var ikke bare noe han gjorde ved siden av å være soloartist, men noe han gjerne snakket om i intervjuer. Han fortalte om sine evner til å tilpasse låtskrivingen sin, som her, i et intervju på TV-programmet *Discorama* i 1967:

Jeg utforsker forskjellige stiler, jeg tilpasser meg, mens jeg for min egen del har litt mer avantgardistiske visjoner. Jeg kan gjøre hva som helst. Jeg kan skrive en sang for Juliette Gréco, en sang for France Gall, og jeg en for meg. Tre stiler.²⁴⁷

Han la heller ikke skjul på de økonomiske godene låtskriverjobben ga ham. I et intervju med avisen *La Tribune de Genève* i 1964 uttalte han seg om sin motivasjon som låtskriver:

²⁴⁵ TreizOu, «Interview de Serge Gainsbourg par Pierre Bouteiller», Youtube-video, hentet 20. oktober 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=A28Hncf4GXI> (egen transkripsjon og oversettelse).

²⁴⁶ Verlant, *Gainsbourg*, 391.

²⁴⁷ INA Stars, «Serge Gainsbourg "La chanson comme un divertissement" | Archive INA», Youtube-video, hentet 17. januar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=137Uecg9u84> (egen transkripsjon og oversettelse).

Intervjuer: Er det av nødvendighet at du skriver for andre?

G: I min bransje fins det ingen mellomting. Man må bryte gjennom eller dø. I tillegg liker jeg luksus. For meg er luksus å ikke ha tanken på penger. Det har jeg fått til.²⁴⁸

Det at han begynte å skrive sanger i pop-idiomet etter å ha etablert seg innen intellektuell chanson, presenteres av ham selv først og fremst som et valg tatt ut fra økonomiske hensyn. I et kjent sitat formulerte han det slik: «J'ai retourné ma veste, parce que je me suis aperçu que la doublure était en vison» (*Jeg vendte jakken min fordi oppdaget at innsiden var sydd inn med minkpels*).²⁴⁹ Han ga imidlertid også uttrykk for at det var elementer i rocken som talte til ham estetisk, og at han faktisk foretrakk rocken over chanson: «Moi, je trouve qu'il est plus acceptable de faire du rock sans pretention littéraire que de faire la mauvaise chanson à pretension littéraire» (*Jeg synes det er mer akseptabelt å lage rock uten litterære pretensjoner enn å lage dårlig chanson med litterære pretensjoner*).²⁵⁰ I tillegg til økonomiske hensyn tyder det altså på at han også så en viss verdi i yéyé-musikken og rocken. Disse utsagnene tegner et bilde av en artist som ikke er redd for å skulle bli anklaget for å være uautentisk, gjennom sin tilknytning til musikk som i samtiden av mange ble sett på som mindre legitim enn chanson-sjangeren. Dette stemmer også med et annet utsagn han gav: «Je n'ai aucune pretension d'être moi-même. Je pratique la chanson comme un divertissement, sans aucune pretension» (*Jeg har ingen pretensjon om å være meg selv. Jeg praktiserer chanson som en adspredelse, uten noen pretensjoner*).²⁵¹

Her skiller Gainsbourg seg tydelig fra de fleste av sine samtidige chanson-artister. Eksempelvis var artistpersonaene til Brel, Brassens og Ferré nært knyttet opp mot ideer om autenticitet, noe som også farget deres utsagn om chanson.²⁵² Også de anerkjente de kommersielle aspektene ved musikken, men fremholdte en kritisk holdning i denne forbindelse:

Brel: Albumet er et underprodukt av sangen, det må man ikke ta feil av ... Sangen er lagd for å bli sunget, ikke i funksjon av å bli solgt som en plate.

²⁴⁸ Verlant, *Gainsbourg*, 359.

²⁴⁹ INA Stars, «Serge Gainsbourg "Je ne peux pas être tendre avec ma gueule" | Archive INA», Youtube-video, hentet 19. januar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=i1cJEN8xj8M> (egen transkripsjon og oversettelse).

²⁵⁰ Celipat56, «Interview gainsbourg par Denise Glaser en 1965», Youtube-video, hentet 17. januar 2021, https://www.youtube.com/watch?v=IOKdl__icpg (egen transkripsjon og oversettelse).

²⁵¹ INA Stars, «Serge Gainsbourg "La chanson comme un divertissement" | Archive INA», Youtube-video.

²⁵² Cordier, *Post-War French Popular Music*, 153.

Ferré: Jeg er helt enig i det. Det er som om man hadde laget en god sjokolade, en utsøkt sjokolade, uten noen kommersiell tanke, og holdt den for seg selv. Fra det øyeblikket du putter den i en konfekteske og begynner å selge dem, mister man interessen. For min egen del, hvis jeg lager en god sjokolade og folk spiser den, bryr det meg ikke. Konfektesken er musikkalbumet, og albumet er musikkens død, til en viss grad.²⁵³

Brel og Ferré gir her uttrykk for et mer seriøst forhold til det de holder på med, enn det Gainsbourg later til å gjøre. Hos dem virker det som at chanson-musikken blir korrumpert gjennom kommersialisering, at det er en viss autentisitet som går tapt. Dette skiller dem fra Gainsbourg, som tvert imot var åpen om at han ønsket å få kommersiell suksess, noe som oppsummeres i følgende sitat gitt til avisen *Télé-Moustique* i april 1965:

Visst hadde jeg bra med suksess på *la rive gauche*! Men *la rive gauche* er ikke det store publikum. Det store publikum, det er massene som kjøper plater, som raserer l'Olympia (konsertsted) for The Animals, og som invaderer Orly for The Beatles. Det publikumet har jeg enda ikke lyktes i å vinne.²⁵⁴

På tross av denne lysten til å nå ut til det store publikum hadde han helt tydelige reservasjoner hva angikk det han var villig til å gjøre. Han nektet for eksempel å skrive låter for Johnny Hallyday og andre bestselgende artister, noe han anså for å bli en del av et maskineri: «Se compromettre, d'accord. Mais dans mon sens à moi, à la condition que ce soit un peu marrant» (*Å kompromittere seg selv, det får gå fint. Men for min del må det skje på betingelse av at det skal være litt gøy*).²⁵⁵ Ønsket om å nå ut til et større publikum gjorde seg tydelig gjennom en vilje til å etterligne populære musikkstiler, noe som ikke bare ga seg utslag i hans bruk av rock. Bourderionnet har påpekt at måten jazzen preget de tidlige utgivelsene til Gainsbourg på, vitnet om en svært tydelig bevissthet om samtidens trender innen amerikansk musikk, noe som gjorde ham unik den franske populærmusikken.²⁵⁶ Når han lagde albumet *Gainsbourg Percussions* (1964) kopierte han samtidige utgivelser fra afrikanske artister som nigerianske Olatunji («New York USA») og «Marabout») og sørafrikanske Miriam Makeba

²⁵³ Brel, Brassens og Ferré, radiointervju av François-René Cristiani, *Radio Canada*, 6. januar 1969.

²⁵⁴ Verlant, *Gainsbourg*, 383.

²⁵⁵ Merlet, *Le Gainsbook*, 102 (egen oversettelse).

²⁵⁶ Bourderionnet, *Swing Troubadours*, 94.

(«Pauvre Lola»). Denne varheten for trender lar seg også merke i en del av sangtekstene hans, så som «Bonnie & Clyde», utgitt i 1968. Dette var det samme året historien om Bonnie Parker og Clyde Barrow ble filmatisert, med Faye Dunaway og Warren Beatty i hovedrollene. I tekstene for øvrig merkes en generell fasinasjon for angloamerikansk språk og kultur, som i sangene «Talkie-Walkie» (1963) og «Ford Mustang» (1968). I sangen «Le Claqueur de doigts» finner man en stadig gjentakelse av ordet «Jukebox».

Hans bruk av klassisistiske teksturer, blant annet gjennom sitering av klassisk verk, var også noe som lå i tiden. Det å blande rock med elementer som gjerne oppfattes som «klassiske», var en tydelig trend i popmusikken i andre halvdel av 1960-tallet. Som nevnt tidligere i denne oppgaven regnes The Beatles som stilskapende i denne forbindelse. Gendron har beskrevet hvordan mange kritikere begynte å trekke paralleller mellom The Beatles og forskjellige typer klassisk musikk i 1965, som han ser på som en gradvis legitimering rock som kunstform.²⁵⁷ Hos bandene som knyttes til denne trenden ser man dessuten ofte en tydelig seriøsitet. Et eksempel på band som benyttet seg av klassisistiske lydbilder er bandet The Left Banke. De lagde musikk som fikk tilnavnet «baroque rock», på grunn av bruk av eksempelvis cembalo og strykere.²⁵⁸ Bandet fikk to store hits med «Walk Away Renée» (1966) og «Pretty Ballerina» (1966). I presseomtaler av bandet ser man en tydelig tendens til å framheve de klassiske elementene i musikken, gjennom formuleringer som «the New York-based quintet who hit so strongly with their harpsichord and string-quartet backed «Walk Away Renée» last summer».²⁵⁹ I intervjuer er det også tydelig at de ønsket å presentere seg som en seriøs gruppe, blant annet gjennom å beskrive seg som en «concert-type group»:

We do try to get away from commercial aspects in our music. [...] We'd eventually like to play concerts where people come to sit and just listen ... we're definitely not aspiring to be a 'dance' group.²⁶⁰

Forskjellige band brukte klassisistiske teksturer på ulike måter. I 1967 fikk bandet Procol Harum sitt gjennombrudd med debutsingelen «A Whiter Shade of Pale», som pekte tydelig

²⁵⁷ Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 171.

²⁵⁸ Rochelle Reed, «The Left Banke: People Expect A Lot Of A Group», *KRLA Beat*, 28. januar 1967.

²⁵⁹ *Smash Records*, «A Pretty Ballerina for The Left Banke», presseskriv om The Left Banke, 1967.

²⁶⁰ Rochelle Reed, «The Left Banke», *KRLA Beat*.

mot Johann Sebastian Bachs musikk.²⁶¹ Samme året gikk også bandet The Moody Blues langt i blande rock og klassisk musikk, med albumet *Days of Future Passed* (1967). Albumet besto av nyskrevne låter fra bandet, blandet sammen med orkesterversjoner av de samme låtene. Her er det altså et helt symfoniorkester som opptrer sammen med bandet. Opprinnelig hadde plateselskapet Deram sett for seg at bandet skulle spille inn en rock-versjon av Antonin Dvořáks niende symfoni, som skulle brukes til å demonstrere innspillingsteknikken Deramic Sound. Bandet takket ja til å gjøre det, men spilte i stedet inn sine egne låter.²⁶² I intervjuer med bandet i forbindelse med utgivelsen finner man en lignende seriøsitet som hos The Left Banke:

Now we're doing things that we really believe in, [...] No musician really wants to cater to the common denominator but very few will take the risk of doing what they want.²⁶³

I begge disse tilfellene ser man en seriøs holdning til musikken, samt en motstand mot kommersialisme. Det er påfallende at dette kommer i ledtog med musikalske uttrykk som i stor grad låner fra den klassiske musikkens register. I tilfellet med The Moody Blues er det særlig lett å trekke en parallell til Gainsbourg, som selv brukte melodimateriale fra Dvořáks symfoni i to av sine låter: refrengene i «Initials B.B.» og versene i låten «Requiem pour un con» (1968). Det er usikkert om Gainsbourg hadde kjennskap til The Moody Blues' opprinnelige planer om å lage en rock-versjon av symfonien. The Moody Blues var i alle tilfelle kjent navn i Frankrike. Blant chanson-artistene var Léo Ferré den som mest ettertrykkelig trykket dem til sitt bryst. I intervjuer snakket han om at han ønsket å samarbeide med dem, og i sangen «C'est extra» (1968) nevner han også bandet i sangteksten.²⁶⁴

Gitt den klassiske musikkens antatte opphøyde status i et kulturelt hierarki, og Gainsbourgs sterke avvisning av chanson som en lav kunstart, er det lett å se for seg at også hans bruk av klassisistiske teksturer var en måte å opphøye sangene sine på. Tatt i betraktning hans kommersielle side er det imidlertid tydelig at det også (og kanskje først og fremst) må ses som en måte å knytte seg til samtiden og populærkulturen på. Ved å referere til klassisk musikk, refererte han samtidig til det unge rockeband drev på med. I forlengelsen av dette var bruken

²⁶¹ Michael Long, *Beautiful Monsters: Imagining the Classic in Musical Media* (Berkeley: University of California Press, 2008), 133.

²⁶² Keith Altham, «Moody Blues Deserve Much Greater Success,» *New Musical Express*, 3 February 1968

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Robert Belleret, *Léo Ferré : Une Vie d'Artiste* (Arles: Actes Sud, 1996), 468.

av klassisk musikk også et kommersielt valg, i og med at det åpenbart var et marked for denne typen sjangergrep i samtiden. For å tydeliggjøre dette kan man sammenligne Gainsbourg med en annen artist hans samtid: Léo Ferré. Ferré er et pertinent eksempel på en annen artist som ga uttrykk for en ambivalens knyttet til spillet mellom høy- og lavkultur, og som dessuten eksplisitt knyttet seg svært tydelig til «høykulturelle» uttrykk som klassisk musikk og poesi. Som nevnt i kapittel 1 komponerte han oratoriet *La chanson du mal-aimé* i 1952, basert på et dikt av Guillaume Apollinaire.²⁶⁵ Dette ble innspilt og utgitt på LP i 1972.²⁶⁶ Gjennom en rekke konserter han holdt på 1970-tallet knyttet han seg ytterligere til den klassiske musikkens uttrykksform. Her fremførte han verk av blant andre Beethoven og Ravel, sammen med sine egne sanger, mens han selv dirigerte et symfoniorkester. Blant verkene han fremførte er det særlig interessant å merke seg at Ravels *Konsert for venstre hånd* sto på repertoaret.²⁶⁷ Dette er blant de verkene som Bourdieu presenterer som de mest distingverende og legitime.²⁶⁸ Ferrés omgang med klassisk musikk kan fremstå som mer «oppriktig ment» enn Gainsbourgs. Når Gainsbourg eksplisitt anvender klassisk musikk, for eksempel gjennom sitering, har denne en underordnet funksjon i forhold til poplåten som helhet; hos Ferré er ikke dette like tydelig.

Poesiens rolle i chanson

Klassisk musikk var imidlertid ikke den kunstformen som oftest ble brukt til å legitimere chanson-musikken, det er særlig poesi som har vært en del av diskursen rundt chanson. Blant Ferrés mest kjente verk finner vi tonesettinger av dikt av kjente franske poeter, som Charles Baudelaire, Paul Verlaine og Louis Aragon. Som Cordier påpeker, ønsket Ferré å ta poesien «til gatene» og gjøre den tilgjengelig for et større publikum.²⁶⁹ Dette er typisk for synet på poesiens rolle i chanson-musikken, og som også ble knyttet til Georges Brassens og Jacques Brel. Bourdieu beskriver den moderne chanson-musikkens poetiske kvaliteter på følgende måte:

Gjennom å livnære seg på poesi, opphøyet chanson-musikken seg selv samtidig som den demokratiserte offentlighetens forhold til litteratur. For enkelte var Georges

²⁶⁵ Belleret, *Léo Ferré*, 217

²⁶⁶ Ibid., 524

²⁶⁷ Ibid., 589.

²⁶⁸ Bourdieu, *Distinksjonen*, 59.

²⁶⁹ Adeline Cordier, *Post-War French Popular Music: Cultural Identity and the Brel-Brassens-Ferré Myth* (New York: Routledge, 2016), 31.

Brassens' suksess i begynnelsen av 1950-årene symptomatisk på en forflytning av den poetiske uttrykksformen mot et folkelig felt, på en etterspørsel etter hverdagslig poesi, mens den skrevne poesien gradvis sluttet seg om seg selv.²⁷⁰

Med utgangspunkt i dette sitatet kan vi se at chanson-musikkens tekster gjerne oppfattes og defineres som poesi, men at det går et skille mellom denne formen og skrevet poesi. Enkelte har da også kritisert omtalen av chanson som poesi, og fremholdt at det utelukkende er det skrevne ord som kan kalles poesi. I innledningen til antologien *La poésie française contemporaine 1960-1990* ble det for eksempel skrevet kritisk om det faktum at «det store publikum, som er fremmede for poesien, mener å se i Charles Trenet, Georges Brassens og Jacques Brel – for bare å nevne tre ærefulle navn – arvtakerne til Verlaine eller Rimbaud».²⁷¹ Synet på chanson som en form for poesi er altså ikke enkelt og renskåret. I det tidligere nevnte intervjuer med Brel, Brassens og Ferré i 1969, ble de blant annet spurt om sine syn på forholdet mellom chanson og poesi:

Intervjuer: De anser Dem altså ikke som en poet?

Brassens: Ikke helt, jeg vet ikke om jeg er poet, det er mulig jeg er det til en viss grad, men det spiller ingen rolle. Jeg blander ord og musikk, og så synger jeg det.

Brel: Jeg er «chansonnier», det er det rette ordet! Jeg er en håndverker innen chanson.

Ferré: Menneskene som kaller seg poeter, det er menneskene som ikke egentlig er det. Menneskene som er beæret over å bli omtalt som poeter, det er søndagspoeter som selv betaler for å få gitt ut sine dikt i pamfletter. Når det er sagt, hvis folk sier at jeg er en poet, har jeg ingenting imot det. Det blir som om man hadde sagt at jeg er en skomaker som lager fine sko. Jeg slutter meg til Brels synspunkt.²⁷²

Ut fra dette ser vi at ingen av de tre uten videre ville omtale det de selv lagde som poesi eller seg selv som poeter, selv om de ikke eksplisitt motsier seg å bli titulert som poeter. Mest uklart er kanskje Ferré, som tross alt innrømmer at han blir smigret hvis folk omtaler ham som poet.

²⁷⁰ Bourderionnet, *Swing Troubadours*, 11.

²⁷¹ Ibid., 13.

²⁷² Brel, Brassens og Ferré, radiointervju av François-René Cristiani, *Radio Canada*, 6. januar 1969.

Senere i intervjuet kommer det dessuten fram at Ferré har et syn som later til å heve teksten opp på et høyere nivå enn musikken, og at musikken kan brukes som middel for å lede folk til teksten:

Noen merker seg først ved musikken, andre merker seg først ved teksten. De mest intelligente merker seg først ved teksten. De som er mer følsomme – og kanskje de som er mindre intelligente, som også er mulig – merker seg først ved musikken. Dette gjorde at jeg kunne presentere Baudelaire til folk som ikke kjente ham fra før.²⁷³

Serge Gainsbourg hadde også et aktivt forhold til poesien. På baksiden av det første studioalbumet sitt (1958) hadde forfatteren Marcel Aymé skrevet en tekst om Gainsbourg. Aymé var et forbilde for generasjonen til Gainsbourg, og ble beskrevet som en «forfatterens forfatter».²⁷⁴ Bourderionnet påpeker at dette var et viktig grep for å få en legitimering fra litteraturens verden. På de følgende albumene var Gainsbourgs tilknytning til poesi enda mer uttalt, i og med at han tonesatte en rekke poeter. På hans andre album, *No 2* (1959) finner man for eksempel sangen «La nuit d'octobre», som er basert på et dikt av Alfred de Musset. På baksiden av coveret står det lese: «Quant à «La Nuit d'Octobre» je n'en rendrai compte qu'à Musset, et je sais qu'il me pardonnera.» (*Hva angår «La nuit d'Octobre,» skal jeg bare holdes ansvarlig overfor Musset, og jeg vet at han ville tilgitt meg*).²⁷⁵ Olivier Julien har påpekt det selvsikre og arrogante i dette utsagnet: Når Gainsbourg tonesetter Musset tillater han ingen andre enn forfatteren selv å ha noen mening om det, og er for øvrig sikker på at Musset ville ha gått god for versjonen hans.²⁷⁶ Serge Gainsbourg la altså for dagen et nært forhold til poesi. Han refererte gjerne til poeter i sine sanger og i intervjuer. Samtidig var han skeptisk til sammenhengen mellom chanson og poesi. Det kan virke som at han hadde et ønske om å nærme seg poesien, samtidig som han ikke hadde noen illusjoner om at det han selv gjorde skulle nå samme status. I tråd med hans fokus på chanson som en lav kunstart, skilte han tydelig mellom poesi og chanson:

Intervjuer: Og poesien?

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Bourderionnet, *Swing Troubadours*, 33.

²⁷⁵ Serge Gainsbourg, *No. 2* (Philips, 1959) (egen oversettelse).

²⁷⁶ Olivier Julien, «Lost Song: Serge Gainsbourg and the Transformation of French Popular Music», i *Made in France: Studies in Popular Music*, red.: Gérome Guibert og Catherine Rudent (London: Routledge, 2018), 49.

Gainsbourg: Den er like adskilt fra chanson som Alban Berg eller Stravinskij er adskilte fra musikalen. Etter Rimbaud og surrealistene skulle man hatt en ultramoderne prosodi, deklamert over frijazz eller konkret musikk.

Intervjuer: Men du har jo likevel satt enkelte dikt til musikk.

G: Det var ikke seriøst.²⁷⁷

Man finner likevel tydelige tegn til poetiske ambisjoner hos Gainsbourg, for eksempel i tekstene til *Histoire de Melody Nelson*. Jean-Claude Vannier har sagt at i arbeidet med tekstene var Gainsbourg særlig opptatt av å skrive sonetter. Teksten til «Cargo Culte» er eksempelvis skrevet som en type aleksandriner, modellert direkte etter et dikt av poeten José-Maria de Heredia,²⁷⁸ noe som også var en del av resepsjonen av albumet.²⁷⁹ I senere intervjuer påpekte han også at hans «prosodi» stadig ble mer raffinert, og at dette var en av grunnene til at valgte å deklamere tekstene sine heller enn å synge dem.²⁸⁰

Selvscenesettelse

Fra starten av karrieren kan man se et tydelig *image* hos Gainsbourg. På coveret av debutalbumet *Du chant à la une !* (1958) ser vi et portrettfoto av Gainsbourg, hvor han retter et avmålt og alvorlig blikk mot kameraet. Rundt fotografiet ser vi forskjellige utklipp fra nyhetsartikler i aviser, deriblant en som forteller om en drapssak og en annen om en trafikkulykke. Liknende positurer gjentas på alle de tidlige albumcoverne. På oppfølgeren *No. 2* (1959) ser man for eksempel Gainsbourg sittende ved et bord, iført en sort, hvitstripete dress. Han har et nonsjalant og arrogant blikk, understreket ved at hans høyre øyenbryn er hevet. I høyre hånd har han en sigarett, mens den venstre er lent på et mørkebrunt bord. På bordet ligger en stor bukett med røde roser og en pistol. Det er imidlertid ikke bare gjennom ikonografi at Gainsbourg iscenesatte seg selv, det forekom også gjennom sangtekstene. Et eksempel på dette er sangen «69 année érotique» (1969), hvor han omtaler seg selv i tredje person i sangens åpningslinje: «Gainsbourg et son Gainsborough ont pris le ferry-boat» (*Gainsbourg og hans Gainsborough tok fergen*).²⁸¹ Sangen er altså en selvbiografisk sang, der han besynger forholdet mellom ham og Jane Birkin. «Gainsborough» er en referanse til den

²⁷⁷ Bourderionnet, *Swing Troubadours*, 34.

²⁷⁸ Verlant, *Gainsbourg*, 268.

²⁷⁹ Phillippe Aubert, «L'éclatement de l'opéra pop», *Combat*, 26. mars 1971.

²⁸⁰ Bourderionnet, *Swing Troubadours*, 35.

²⁸¹ Serge Gainsbourg, *Mon propre rôle I* (Paris: Denoël, 1991), 217 (egen oversettelse).

engelske kunstneren Thomas Gainsborough, som fungerer som en metafor for Birkin, antakelig gjennom synet på henne som «et engelsk kunstverk». Gainsbourgs image kan på mange måter knyttes til «dandy»-begrepet, som er blitt behandlet akademisk av Stan Hawkins (2009). Hawkins studerer dandy-karakteren gjennom en rekke britiske popstjerner, som Bryan Ferry, Mick Jagger, David Bowie, m.fl. Han beskriver dandyen på følgende måte:

The dandy is a bewildering construction: a creature of alluring elegance, vanity and irony, who plays around with conventions to his own end. At the same time, he is someone whose transient tastes never shirk from excess, protest or rebellion. [...] From mannerisms to ways of posing and performing, the dandy revels in artifice simply for style's sake as a mischievous play with masks of calculated elegance. [...] Driven by a desire to draw on a personal style, the dandy unabashedly states who he is and what he wants without giving a damn for what anybody cares.²⁸²

Flere av disse poengene passer overens med Gainsbourgs persona. Eleganse er en viktig del av måten han ble avbildet på – i det minste tidlig i karrieren. En av personene Hawkins ser som en forløper til den moderne pop-dandyen er Charles Baudelaire, som ifølge ham introduserte en kjølig og narsissistisk sensibilitet i den moderne tiden. Dandyen er en konstruert karakter, som er opptatt av å ikke avsløre seg selv.²⁸³ Baudelaire var et viktig forbilde for Gainsbourg, og hans tvetydige framferd i intervjuer og fokus på ikke å «være seg selv» i sangene sine kan forstås i sammenheng med dette. Dette er noe som skiller Gainsbourg fra de fleste av sine samtidige chanson-artister. Brel, Brassens og Ferré hadde personaer som baserte seg på autentisitet, noe som blant annet ble virkeliggjort gjennom sceneopptredenene deres. Både Brel og Brassens var kjent for å svette voldsomt på scenen; Brel hadde dessuten for vane å kaste opp før han gikk på scenen. Slike kroppslige reaksjoner, som etter all sannsynlighet kom naturlig, kan forstås som retoriske handlinger som formidler autentisitet og at det ligger hardt arbeid.²⁸⁴ Gainsbourg opptrådte på sin side aldri live i årene 1966-1979. Dandyen knyttes dessuten til mote,²⁸⁵ og Gainsbourg var tydelig bevisst på hvilke klær han gikk i. Tidlige i karrieren viste han seg som regel i pene dresser, mens han gjennom 1980-tallet som regel gikk i lyseblå jeans, skjorte og dressjakke. Fra slutten av 1970-tallet gikk han

²⁸² Stan Hawkins, *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture* (Farnham: Ashgate, 2009), 15.

²⁸³ Ibid., 42.

²⁸⁴ Cordier, *Post-War French Popular Music*, 153.

²⁸⁵ Hawkins, *The British Pop Dandy*, 44.

som regel i et par hvite dansesko av merket Repetto. Disse skoene ble en essensiell del av Gainsbourgs stil i denne perioden, og er fortsatt i dag forbundet med ham. På Repettos hjemmeside fremheves Gainsbourg som en av deres ambassadører.²⁸⁶

En kilde til å forstå Gainsbourgs offentlige persona på slutten av 1960-tallet kan finnes i filmen *Slogan* (1969), der Gainsbourg og Birkin spilte hovedrollene. I et intervju like etter utgivelsen uttalte Gainsbourg at *Slogan* var den første filmen der en regissør hadde gitt ham lov til å bare være seg selv.²⁸⁷ Filmen er altså et unikt vitnesbyrd om den personen Gainsbourg ønsket at folk skulle se ham som. Filmen følger en reklamefilmregissør ved navn Serge Fabergé. Han er 40 år gammel, prisbelønt og vellykket innen sitt felt, men ønsker egentlig å forlate reklameverdenen for å lage sin egen spillefilm. Filmens plot dreier seg imidlertid aller mest om hans kjærlighetsliv. Han er gift og har en datter, men på en festival i Venezia møter han en ung jente ved navn Évélyne (Jane Birkin) som han blir tiltrukket av, og etter hvert innleder et forhold til. I løpet av filmen gjennomgår de en turbulent affære, som ender med å ta slutt. Når det gjelder karakteren Gainsbourg spiller, er det altså klare ytre likheter med hans virkelige selv: fornavnet, alderen, og det at de er vellykkede innenfor en kommersiell industri, men drømmer om å skape seriøs kunst. Ellers er han en svært velkledd mann med påfallende stor tiltrekningskraft på unge kvinner.²⁸⁸

Det ville ikke være en overdrivelse å si at filmen har en holdning overfor de kvinnelige karakterene som i dag fremstår svært utdatert. Évélyne er for det første en overflatisk karakter som enten hyler og griner av sjalusi, eller er overlykkelig og ønsker å gifte seg og få barn med Serge. Det er sjelden hun utviser noen mellomting, og hun kommer ofte ikke til orde i det hele tatt. I en scene på flyplassen i Venezia ser man Serge og Évélyne sammen med hennes egentlige kjæreste, Mark. Den forsmådde kjæresten skal reise hjem til London – uten Évélyne, som har valgt å bli igjen i Venezia sammen med Serge. Gjennom stort sett hele scenen er det bare Mark og Serge som snakker til hverandre, der Mark blant annet sier at han har ventet i tre år på at Évélyne skal bli gammel nok til å kunne gifte seg (hun er altså 18 år gammel). I en annen scene er Serge og Évélyne på besøk hos Évélynes stefar, som er kritisk til forholdet mellom dem på grunn av aldersforskjellen. Gjennom scenen blir det implisert at

²⁸⁶ Repetto, «Les iconiques», hentet 10. september 2021, <https://www.repetto.fr/les-mythiques-repetto>.

²⁸⁷ Julia J, «“Slogan” Interview (English Subtitles) Serge Gainsbourg/Jane Birkin», Youtube-video, Hentet 15. September 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=l5Dyxq2kw-c>.

²⁸⁸ Pierre Grimblat (regi), *Slogan* ([Orphée Arts, 1969] Cult Epics, 2008), DVD, 90 minutter.

stefaren egentlig er sjalu på Serge, samt at han har vært voldelig mot Évélyne i oppveksten, noe som blir formidlet med påfallende letthet. Mot slutten av filmen slår også Serge Évélyne. Filmen inneholder dessuten klipp fra reklamefilmer som Serge har regissert, hvorav én viser en naken kvinne som blir pisket av to menn. Samtidig fremstilles Serge som en følsom, romantisk og intellektuell person: Når Serge og Évélyne siterer nakne sammen i badekaret gjør han et nummer ut av å sitere den franske 1600-tallsteologen Jacques-Bénigne Bossuet.²⁸⁹

Filmen presenterer altså en mann som er elegant, sofistisert og romantisk – og misogyn. Dette siste er et ord som Gainsbourg gjentatte ganger ble beskrevet som, helt fra starten av karrieren, og det varierte hvordan han selv reagerte på dette. På baksiden av albumet *No. 4* (1962) siteres en omtale av Gainsbourg i avisen *France Observateur*, hvor det blant annet står: «Il est misogyne, ne croit pas à l'amour d'une femme» (*Han er misogyn, tror ikke på kjærligheten fra en kvinne*). Det at han valgte å trykke denne teksten på albumet sitt, må bety at han ønsket å bli framstilt på denne måten. I et intervju i 1966 på fjernsynsprogrammet *Discorama*, svarte han imidlertid annerledes. Da intervjueren Denise Glaser spurte ham om han altså ikke lenger var like misogyn som han hadde vært noen år tidligere, svarte han at han aldri hadde vært misogyn, men dydig.²⁹⁰ I et intervju på *Discorama* i 1971 uttalte Jane Birkin at folk reagerte på det at hun var sammen med Gainsbourg: «Quoi, vous êtes avec cet affreux cynique, qui déteste les femmes et tout ça» (*Hvorfor er du sammen med den forferdelige kynikeren, som avskyr kvinner og sånn?*).²⁹¹ For henne var det viktig å peke på at han ikke var slik mot henne. I et annet intervju, denne gangen fra 1973, kommer igjen ordet misogyn opp. Dette er et TV-innslag i forbindelse med innspillingen av albumet *Vu de l'extérieur*, som en journalist i *voiceover*-stemme omtaler som «ti aggressive låter mot kvinnen». I det påfølgende intervjuet omtaler Gainsbourg seg selv som både misantrop og misogyn.²⁹²

Innenfor chanson er ikke Gainsbourg alene om å forholde seg til misogyni-begrepet. Det er en kjent sak at de aller fleste chanson-artistene i perioden var menn, og skrev sanger ut fra et mannlig perspektiv.²⁹³ Måten de skriver på kan forteller noe om synet på kjønn i det franske samfunnet i den tiden dette foregikk på. I sin studie av Brel, Brassens og Ferré mener Adeline

²⁸⁹ Dette er for øvrig en tekst Gainsbourg siterer i sangen «Un poison violent, c'est ça l'amour» (1967).

²⁹⁰ INA Stars, «Serge Gainsbourg "Je ne peux pas être tendre avec ma gueule" | Archive INA», Youtube-video.

²⁹¹ Verlant, *Gainsbourg*, 578 (egen oversettelse).

²⁹² INA French Style, «Serge Gainsbourg records "Je suis venu te dire que je m'en vais" | INA Archive», Youtube-video, hentet 4. november 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=kotIf69B4b8>.

²⁹³ Cordier, *Post-War French Popular Music*, 117.

Cordier spesielt å se en stilltiende aksept av sexisme og misogyni.²⁹⁴ Hun har pekt på at kvinner i sangene deres konsekvent opptrer i funksjon av mødre, koner, elskere og prostituerte – med andre ord alltid i relasjon til menn. De tre sangerne uttalte seg om sine syn på kvinner i intervjuet med dem fra 1969, hvor Brel omtalte seg som «relativt misogyn», mens Ferré uttalte seg slik: «Je suis méfiant [des femmes]. Je ne crois pas tout leur baratin» (*Jeg stoler ikke på kvinner. Jeg tror ikke på alt tullpratet deres*).²⁹⁵ I et senere intervju aksepterte Ferré tittelen misogyn, dersom dette viste til «en som elsker kvinner for mye».²⁹⁶

En viktig del av Gainsbourgs image ble også skapt gjennom sangstilen hans. Selv om han tidlig i karrieren gjerne fremførte tekstene sine ved hjelp av melodier, gikk han etter hvert over til i stadig større grad å deklamere tekstene. Denne teknikken blir beskrevet som «talkover» av Gainsbourg selv, og grunnen til at han gjorde dette var ifølge ham selv at han likte å skrive setninger og ord som ikke passet som sang.²⁹⁷ Bourderionnet har sammenlignet denne måten å bruke stemmen på med fortellerstemmer i filmene til nybølge-regissørene Jean-Luc Godard og François Truffaut. Han påpeker også at den første gangen man hører Gainsbourg bruke denne teknikken er i sangen «Baudelaire» (1962), som er en tonesetting av Charles Baudelaires dikt «Le serpent qui danse».²⁹⁸ Opphavet til denne stilen er altså direkte knyttet til deklamasjon av poesi, som er en assosiasjon man får, særlig når man tar i betraktning ryktet chanson-musikken hadde som en poetisk form.

Philip Tagg beskriver hvordan man bruker menneskestemmen til å skape et inntrykk av personligheten til den som snakker, en funksjon som er i aktivitet også når man hører på musikk. Gainsbourg er faktisk en av artistene Tagg tar for seg i sin diskusjon i denne sammenhengen, men han beskriver en ganske annen tolkning av Gainsbourgs vokalpersona enn den som har med poesi å gjøre. Hos Tagg blir stemmen (og dermed sangerens persona) omtalt som «a degenerate rogue with little more than a DIRTY OLD MAN GROWL left by way of a voice».²⁹⁹ Taggs overordnede poeng i sin diskusjon er at egenskaper ved en vokalfremførelse som i mange tilfeller vil bli oppfattet som tilkortkommenheter, hos enkelte sangere blir sett på som bidrag til å skape kredibilitet. Han påpeker at dette skjer på visse

²⁹⁴ Ibid., 123.

²⁹⁵ Brel, Brassens og Ferré, radiointervju av François-René Cristiani, *Radio Canada*, 6. januar 1969.

²⁹⁶ Cordier, *Post-War French Chanson*, 118-119.

²⁹⁷ Serge Gainsbourg, radiointervju, 1982.

²⁹⁸ Bourderionnet, *Swing Troubadours*, 35.

²⁹⁹ Philip Tagg, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos* (New York: Mass Media Music Scholar's Press, 2013), 374.

betingelser. Første det første må stemmen være unik, og ikke tilsynelatende tilrettelegge seg normer som er etablert gjennom formell trening eller lydteknologi. For det andre må ordene som fremføres være intelligente, enigmatiske, tankevekkende, provoserende, poetiske eller vittige. For det tredje påpeker Tagg at musikken ikke skal vise åpenbare tegn på intrikate arrangementer, orkestrering eller lydbehandling – selv om musikken gjerne kan ha fått en slik behandling.³⁰⁰ Med tanke på de to første punktene stemmer det bra med Gainsbourgs tilfelle, men det tredje strider imot det man ofte hører i Gainsbourgs musikk. Hans låter er gjerne svært gjennomførte med tanke på arrangement og orkestrering, og stemmen fungerer på sett og vis som en motvekt til dette.

Taggs beskrivelser av avvikende kvaliteter i vokalfremførelser kan relateres til det den franske filosofen og semiotikeren Roland Barthes skriver om sangstemmen, og det han (i den engelske oversettelsen av begrepet) omtaler som «the grain of the voice», som kan beskrives som en slags stemmens taktilitet. Barthes skiller mellom det han kaller feno-sang og geno-sang, der det førstnevnte aspektet viser til det som har med det tekniske ved stemmen å gjøre, det andre til det som har med det hørbart kroppslige å gjøre. Det er geno-sangen som dreier seg om det Barthes ønsker å fremheve: «The grain is that: the materiality of the body speaking its mother tongue.»³⁰¹ Som et typisk eksempel det motsatte, altså feno-sang, nevner han sangeren Dietrich Fischer-Dieskau. Stemmen til Fischer-Dieskau er ifølge Barthes altfor perfekt, den overskrider aldri kulturen; han hører bare lungene hans, og ikke tungen, tennene, osv.³⁰² Barthes påpeker også at en slik perfeksjonert stemme svarer til etterspørselen fra en middelkultur:

His art – expressive, dramatic, *sentimentally clear*, borne by a voice lacking in any ‘grain’, in signifying weight, fits well with the demands of an *average* culture. Such a culture, defined by the growth of the number of listeners and the disappearance of practitioners (no more amateurs), wants art, wants music, provided they be clear, that they ‘translate’ an emotion and represent the signified (the ‘meaning’ of a poem).³⁰³

Her kan Barthes synspunkter minne om Adorno, i det at den standardiserte og forståelige stemmen svarer til to ting: både individets behov for sikkerhet og gjenkjennelighet, og

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Roland Barthes, «The Grain of the Voice», i *Image – Music – Text* (New York: Hill and Wang, 1977), 182.

³⁰² Ibid., 183.

³⁰³ Ibid., 185.

kulturprodusentens behov for forutsigbarhet i markedet.³⁰⁴ Hovedpoenget til Barthes er at man i stedet for å fokusere på hvilke følelser sangeren formidler («glad», «trist», osv.), burde høre etter kroppens tilstedeværelse i det som synges. Dette er særlig interessant med tanke på Gainsbourg. Hos ham er kroppen i aller høyeste grad til stede. Som det bli vist i kapittel 2, er ofte utilsiktede lyder fra munnen hørbare, særlig når han benytter «talkover»-teknikken. Cordier har dessuten påpekt at de av Gainsbourgs sanger som har blitt regnet som de mest poetiske eller mest sjokkerende (og de mest suksessfulle, kan man tilføye), ofte er de sangene der kroppen er mest eksplisitt til stede. Hun nevner sangen «Je suis venu te dire que je m'en vais» (1973), der man hører en kvinne som gråter, så vel som «Je t'aime ... moi non plus», som er beryktet for lydene av Jane Birkins stønning.³⁰⁵ I tillegg til å være veldig «kroppslig», har Gainsbourgs stemmebruk ofte en avmålt og lakonisk kvalitet, også når han synger. Slik kan hans vokalpersona også knyttes til dandy-karakteren og dennes kjølige og distanserte holdning: «Possessing a cold exterior that came from an unshakeable determination to remain unmoved, the dandy was in revolt and strictly bound up in the satisfaction of never revealing himself».³⁰⁶

Prestisje, vulgaritet og seksualitet

I boken *How the French Think*, viser Hazareesingh (2015) hvordan filosofen René Descartes i 1950 ble husket og hyllet på sitt fødested La Haye, 300 år etter sin død. En kvinne uttalte at han fortsatt hadde en høy stjerne hos dem, ikke bare på grunn av hans vitenskapelige og filosofiske arbeider, men også fordi hadde vært elskeren til en dronning. Descartes ble altså hyllet for det Hazareesingh omtaler som «Intellectual excellence combined with sexual prowess.»³⁰⁷ Det er gode grunner til å se for seg at Gainsbourg kan ha blitt – og blir – oppfattet på noe av den samme måten. Det har allerede blitt demonstrert hvordan han ga uttrykk for en intellektuell disposisjon. I tillegg er det seksuelle i aller høyeste grad til stede i sangene hans.

Seksualiteten i Gainsbourgs sanger tar ulike former, men et element som går igjen svært ofte er den unge (tidvis mindreårige) jenta. Gainsbourg var svært opptatt av Vladimir Nabokovs skandaløse litteraturklassiker *Lolita* (1955), og denne påvirket hans egne tekster i stor grad.

³⁰⁴ Witkin, *Adorno on Popular Culture*, 5.

³⁰⁵ Cordier, *Post-War French Popular Music*, 154.

³⁰⁶ Hawkins, *The British Pop Dandy*, 42.

³⁰⁷ Sudhir Hazareesingh, *How the French Think* (London: Penguin Books, 2015), 29.

Lolita er historien om Humbert Humbert, en europeisk akademiker i USA som blir seksuelt tiltrukket av det han beskriver som «nymphets», altså jenter i alderen 9-14 år. Romanen kretser rundt hans forhold til Dolores Haze, kalt Lolita, den 12-årige datteren til en kvinne han leier et rom hos. Humbert viser seg villig til å gå svært langt for å fjerne alle hindre mellom seg selv og Lolita.³⁰⁸ Romanen er for eksempel en åpenbar inspirasjonskilde for et album som *Melody Nelson*, all den tid Melody er ei jente på 14 år som blir forført av en middelaldrende mann. Lolita-tropen følger imidlertid Gainsbourg gjennom nær sagt hele karrieren. I låten «Chez les yé-yés» (*Hos yé-yé'ene*) (1963) nevnes Lolita, og teksten til låten «Jane B.» (1969) er basert på et dikt hentet fra nettopp Nabokovs roman. I romanen *Évgenie Sokolov* (1980) har hovedpersonen et seksuelt forhold til ei jente ved navn Abigaïl, som er 11 år gammel. Albumet *L'homme à tête de chou* (1976) har en liknende handling som boken: Her følger vi en mann som blir besatt av en ung jente ved navn Marilou, som han ender opp med å ta livet av. Også det siste albumet han ga ut, *You're Under Arrest* (1988), har lignende narrative trekk.

Ofte er de provoserende aspektene kombinert med elementer fra høyere kulturelle registre. I Gainsbourgs kanskje mest eksplisitt seksuelle sang, «Je t'aime... moi non plus» kan man samtidig høre elementer av noe klassisistisk og rituelt, gjennom orgelet og melodien. Lolita-tropen er aktiv også i «Je t'aime», i og med at Birkins stemme er presset opp i et svært lyst register, der den høres svært vever og sårbar ut. Hun synger rent, men stemmen høres åpenbart ikke profesjonelt trent ut. Ifølge Birkin var dette bevisst og ønsket av Gainsbourg, for å få henne til å høres eksplisitt ung ut.³⁰⁹ Gainsbourgs stemme er på sin side mørk og hviskende, noe som ytterligere understreker kontrasten mellom dem. På *Melody Nelson* finner man liknende blandinger av nivåer. I tillegg til de symfoniske elementene, som har blitt tolket opp mot klassisk musikk, er albumet gjennomgående preget av referanser til *fin-de-siècle*-perioden rundt år 1900. Det første og mest åpenbare symbolet er bilen som omtales: En Rolls-Royce Silver Ghost 1910. Ikke bare nevnes merket og navnet på bilen, men gjennom flere vers kommer han tilbake til den, og særlig figuren som er plassert forrest på panseret, gallionsfiguren som heter «Spirit of Ecstasy». I sangen «L'hôtel particulier» beskrives hotellet som fortelleren tar Melody med til. Der må man kjenne en viss kode for å få komme inn: Man må først banke én gang, så tre ganger til, før døren åpnes. Inne i hotellet tar en tjener dem med gjennom lange ganger som er innredet med barokke statuer av Afrodite og Salome. I et

³⁰⁸ Valdimir Nabokov, *Lolita* (London: Penguin Books, 1995).

³⁰⁹ Merlet, *Le Gainsbook*, 236.

alternativt opptak av sangen, som ble utgitt i 2011, er disse detaljene annerledes. I stedet for statuene av Afrodite og Salome, hører man Gainsbourg si at veggene er dekorert med «tegninger av Beardsley» (*des dessins de Beardsley*), før han spesifiserer disse som «illustrasjoner av Salomé» (*des illustrations de Salomé*).³¹⁰ Her viser han spesifikt til illustrasjonene kunstneren Aubrey Beardsley gjorde til Oscar Wildes skuespill *Salome* (1891).³¹¹ Denne detaljen er spesielt interessant i og med at Oscar Wilde er en viktig skikkelse i utviklingen av dandy-konseptet.³¹² Videre beskrives rommet de blir tildelt, som har tilnavnet «Kleopatra». Sengen de ligger i har rokokko-søyler i form av afrikanske slaver bærende på fakler. Disse omtales spesifikt slik: «Des nègres pourtant des flambeaux/Entre ces esclaves nus taillés dans l'ébène/Qui seront les témoins muets de cette scène». (Negere bærende på fakler/Mellom disse nakne slavene skjært ut i ibenholt/Som vil være de stumme vitnene til denne scenen).³¹³ Denne detaljen peker fram mot det siste sporet på platen, «Cargo Culte,» der fortelleren referer til stammen i Ny-Guinea som angivelig gjennomfører ritualer for å få flyene som flyr over dem til å styrte. Disse elementene kan vekke assosiasjoner til kolonitiden, og et litterært verk som Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899).

Hvorom allting er fins det altså en blanding av aspekter fra forskjellige kulturelle nivåer og registre som fungerer på kryss og tvers av hverandre. Dette ser man ikke minst i en del av sangene der Gainsbourg låner melodier fra den klassiske musikktradisjonen. I låten «Lemon Incest» (1984), en duett mellom Gainsbourg og datteren Charlotte, berører han det svært kontroversielle aspektet ved et kjærlighetsforhold mellom far og datter. Melodien er hentet fra Chopins Étude op. 10, nr. 3 i E-dur. Noe av det samme gjorde han i en annen sang han skrev som en duett mellom seg selv og datteren, «Charlotte Forever» (1986). Sangen ble brukt i filmen ved samme navn, som Gainsbourg regisserte. Melodien er hentet direkte fra et stykke av den armenske komponisten Aram Khatsjaturjan.³¹⁴ Harmonisk har stykket likhetstrekk med «Jane B.» gjennom bruken av kromatikk, noe som gir en tvetydig, men dramatisk stemning. Teksten er vel så kontroversiell som «Lemon Incest», gjennom at han også her legger opp til forbudt kjærlighet mellom ham og datteren. På sett og vis er den enda mer eksplisitt, i og med at datteren her er navngitt.

³¹⁰ Serge Gainsbourg, *Histoire de Melody Nelson* (Mercury Records, 2011).

³¹¹ Merlet, *Le Gainsbook*, 269.

³¹² Hawkins, *The British Pop Dandy*, 16.

³¹³ Gainsbourg, *Mon propre rôle I*, 229 (egen oversettelse).

³¹⁴ Verlant, *Gainsbourg*, 874.

Oppsummering

Dette kapittelet har vist at Gainsbourg spilte på ulike nivåer og registre i nesten alle elementer av sitt virke, ikke bare gjennom musikken. Han hadde et svært tvetydig forhold til chanson og populærmusikkens kunstneriske verdi. I intervjuer snakket han selvsikkert om komponister som Schönberg og Berg, mens han avskrev chanson og populærmusikk som en lav kunstart. Kanskje mest interessant er den problematiske forståelsen av hans bruk av klassisistiske teksturer og melodiske sitater fra klassisk musikk. På den ene siden kan dette sees som en måte for ham å opphøye den angivelige «lave» populærmusikken på, mens det på den andre siden kan tolkes som en måte å knytte seg til samtidige trender. Band som The Beatles, Procol Harum, The Left Banke og The Moody Blues er bare noen eksempler på unge band som i det samme tidsrommet tok i bruk klassisistiske teksturer i sin musikk. I og med at Gainsbourg hadde et åpenlyst kommersielt syn på sin kunstneriske virksomhet, må han ha vært oppmerksom på at det var et marked for popmusikk ispedd hentydninger til klassisk musikk. Hos flere av de nevnte bandene ser man en tydelig seriøsitet i presentasjonen av musikken sin i intervjuer. Kunstnerisk seriøsitet er også til stede hos Gainsbourg, men stort sett ikke på vegne av sin egen musikk. Han ga uttrykk for at selv hans egne sanger var «lave» former for kunst, selv om han ymtet frampå om at det var enkelte av dem han så som hevet over de andre. Det gjaldt blant annet albumet *Histoire de Melody Nelson* og flere sanger som var basert på melodier fra klassiske verk. Forholdet til populærmusikken er på ingen måter renskåret og tydelig.

Den tilsynelatende useriøse tilnærmingen til sin egen kunstneriske produksjon kan være en forklaring på at han i så stor grad tillot seg å benytte seg av bidrag fra sine kunstneriske samarbeidspartnere. Det kan også sees som et ledd i hans artistpersona, som har tydelige likhetstrekk med dandy-karakteren. I Stan Hawkins' beskrivelse hevdes det at dandyen er preget av overflatiskhet og narsissisme, bedriver lek med konvensjoner for sin egen vinning, og lener seg på kunstferdighet og stil for stilens egen skyld.³¹⁵ Den overordnede estetikken kan synes å ha vært det viktige i Gainsbourgs kunstneriske virksomhet, heller enn noe ideal om å uttrykke sitt indre. Med dette utgangspunktet trenger det ikke å være så viktig akkurat hvor en melodi har kommet fra, så lenge den formidler det riktige uttrykket. I forlengelsen av

³¹⁵ Hawkins, *The British Pop Dandy*, 15.

dette kan avskrivningen av chanson og popmusikk som lave kunstarter sees som en forsvarsmekanisme, gjennom å unnsnippe at noen skulle tro at han mente det seriøst. I kapittel 1 ble chanson-sjangerens musikalske ustabilitet påpekt. Denne oppgaven har vist at Gainsbourg lever opp til dette særtrekket. Samtidig er dette en situasjon som kan minne om den «proverbiale» høna og egget. Gainsbourg har vært en stilskapende artist i chanson-sjangeren og fransk populærmusikk som sådan, og hans sjangereksperimentering har nok bidratt til å ytterligere styrke chanson-sjangerens mangslungne karakter. Dessuten tilførte han en sensibilitet som ikke var til stede i like stor grad i musikkens til hans samtidige artister. Flere av sangene hans inneholder det man kan kalle en «melodisk sentimentalitet», som går igjen hos flere artister innen chanson og variété. Det som er annerledes med Gainsbourg er at han ofte kontrasterer dette med en avmålt sangstil og snakkende «talkover»-teknikk, som ikke åpenbart preget av sentimentalitet. Dette var et image han kultiverte helt fra begynnelsen av skapte han dette image. På baksiden av albumet *No. 4* (1962) ble han beskrevet på følgende måte: «Curieux, narquois, diabolique, ses chansons ne sont pas passionnées, intelligentes et froides plutôt. Pas de fleurs ni de mélodrame.» (*Underlig, ertende, diabolsk, hans sanger er ikke lidenskapelige, heller intelligente og kalde. Ingen blomster, ikke noe melodrama*).³¹⁶

Hvis man hører Gainsbourg sammenlignet med artister som Jacques Brel, Léo Ferré, Édith Piaf, Charles Aznavour og Barbara, er kontrasten åpenbar. Disse hadde en måte å fremføre på som til tider var teatralisk, og som utviste rå følelser – om Ferré og Brel har man til og med brukt begrepet «chanson-théâtre».³¹⁷ I sceneopptredener ble det dette underbygget av en dramatisk tilstedeværelse. For lytteren er det ingen tvil om at de tydelig mente det de sang. Derimot høres Gainsbourg ofte ut som om han ikke bryr seg særlig om det han synger. Dette er naturligvis en viktig del av hans image. Man kunne tilføye at dette også gjenspeiler seg i arbeidsmetoden med musikken, i alle fall slik han ønsket å framstille den offentlig.

³¹⁶ Serge Gainsbourg, *No. 4* (Philips 1962).

³¹⁷ Bourderionnet, *Swing Troubadours*, 36.

Etterord

Chanson-musikken er en viktig del av den franske nasjonalkulturen. Som G erome Guibert p apeker har sjangeren v ert så viktig at den har blitt brukt som et synonym for ideen om fransk popul ermusikk som sådan.³¹⁸ Dette kan forklares i tråd med Looseley (2018) sitt perspektiv om at chanson fungerer som en gullstandard innen fransk pop, noe alle må måle seg opp mot.³¹⁹ I forhold til den stillingen chanson-musikken har i Frankrike, har den imidlertid gjort relativt liten suksess i utlandet. Dette har naturligvis noe å gjøre med at det medfører en språkbarriere for lyttere som ikke forstår fransk. Dette er noe som påpekes av blant andre Peter Hawkins.³²⁰ For å underbygge sitt poeng, referer han til en sangtekst av Brassens som tar i bruk finurlige ordspill, forskjellige nivåer av fransk språk (høystemt og slang), så vel som spesifikke franske kulturelle referanser. Hans poeng er at en person som verken forstår fransk eller har særlig kunnskap om fransk kultur umulig kan ha samme utbytte av sangen, som en franskmann. Ifølge ham er dette grunnen til at Brassens (og artister som ham) aldri har hatt den samme suksessen i utlandet som i Frankrike. Hawkins diskuterer om bruken av mer moderne lydbilder, til forskjell fra Brassens' minimalistiske uttrykk, vil kunne gjøre musikken mer interessant utenfor Frankrike. For å etterprøve denne tesen bruker han artister fra 1970-tallet som eksempel, som oppdaterte uttrykkene til sine forgjengere med inspirasjon fra engelsk og amerikansk pop og rock. Han referer spesifikt til artisten Francis Cabrel, som var en del av den nye bølgen av artister som ble kalt «la nouvelle chanson fran aise» (*den nye franske sangen*). Heller ikke Cabrel hadde imidlertid suksess utenfor frankofone land. Til tross for at musikken var mer lik den angloamerikanske musikken den var inspirert av, manglet den ifølge Hawkins originaliteten til å gjøre den interessant for et ikke-franskspråklig publikum.³²¹ Sagt på en annen måte: Hvorfor gå for en kopi på et språk man ikke forstår, når man kan få originalen og i tillegg forstå tekstene?

Nettopp dette siste er antakelig noe av grunnen til at fransk rock lenge hadde et dårlig rykte i utlandet, særlig i britisk presse. Fransk rock ble antatt å kun være dårlige imitasjoner av dens

³¹⁸ G r me Guibert, «Introduction: What's the French Touch in French Popular Music? A Sociohistorical Introduction to Chanson and Other French Repertoires», i *Made in France: Studies in Popular Music* (London: Routledge, 2018), 3.

³¹⁹ David L. Looseley, «Rethinking the Popular? Some Reflections on Popular Music in France and Britain», i *Made in France: Studies in Popular Music* (London: Routledge, 2018), 245.

³²⁰ Peter Hawkins, *Chanson: The French Singer-Songwriter from Aristide Bruant to the Present Day* (London: Routledge, 2000), 59.

³²¹ *Ibid.*, 62.

autentisk britiske og amerikansk forbilder.³²² Serge Gainsbourg har imidlertid vist seg å være et unntak til denne tendensen, og byr dessuten på problemer for Hawkins' forklaring. Som Brassens brukte også Gainsbourg det franske språket på finurlige og poetiske måter i sine tekster, og som Cabrel lot han seg inspirere av engelsk og amerikansk musikk. Likevel har han maktet å slå gjennom i den ikke-franskspråklige verden. Gjennom 1990-tallet begynte mange musikere å trekke Gainsbourg frem som inspirasjonskilde, også utenfor Frankrike. Hiphop-gruppa De La Soul samplet Gainsbourg på sitt album *De La Soul Is Dead* (1991). Mick Harvey, tidligere medlem av Nick Cave & The Bad Seeds, spilte inn to album med engelske versjoner av sangene hans, *Intoxicated Man* (1995) og *Pink Elephants* (1997). På sitt album *Sea Change* (2001) lente artisten Beck seg tydelig på Gainsbourg som inspirasjonskilde, med låten «Paper Tiger» som åpenlyst kopierte *Melody Nelson* sin rock-møter-strykeorkester-sound. Flere artikler om Gainsbourg i britiske og amerikanske blader vitner også om en stor interesse for ham i denne perioden. I 2006 ble for øvrig *Histoire de Melody Nelson* fremført i sin helhet på The Barbican Centre i London, et tydelig tegn på kulturell legitimitet.³²³

Det kan være ulike grunner til at Gainsbourg ble oppdaget akkurat i denne perioden. For det første sammenfalt fascinasjonen for Serge Gainsbourg med en økt interesse for easy listening-sjangeren. Denne trenden ble beskrevet av musikkjournalist og forfatter Simon Reynolds i en artikkel for *The New York Times* i 1995, under overskriften «Incredibly Strange Music: The Revenge of the Un-Hip». Her fortalte han om at musikk som hadde blitt lagd i etterkrigstiden med primærfunksjon av å være behagelig bakgrunnslyd i hjemmet, var blitt populær blant et ungt publikum. Barer tilegnet denne musikken hadde dukket opp i London, Los Angeles og New York, og flere unge band hadde begynt å hente inspirasjon easy listening-komponister som Les Baxter og Ray Conniff. Blant bandene han nevnte var Combustible Edison, Love Jones og Stereolab. Reynolds stile spørsmålet:

Why has this music – for so long synonymous with the bland and the prematurely middle-aged – been rescued from the bargain bins as the soundtrack of the cooler-than-thou? One reason is that after grunge's breakthrough, underground-rock ideas began

³²² Chris Tinker, «Jacques Brel is Alive and Well: English Adaptations of French *Chanson*». *French Cultural Studies* 16, no. 2 (2005), 179-190.

³²³ Ukjent forfatter, «The stars say 'je t'aime' to the spirit of Serge», *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/oct/25/culture2.artsnews> (hentet 06.11.2021).

being picked up by the mainstream, and hipsters have been obliged to find new ways to differentiate themselves from the herd.³²⁴

Her peker Reynolds ut noen svar på hvorfor Gainsbourg ble oppdaget utenfor Frankrike på 1990-tallet. For det første kan man helt enkelt knytte Gainsbourg til easy listening-sjangeren, noe for eksempel Joseph Lanza (1995) har gjort. Lanza hører i særlig «Je t'aime ... moi non plus» en tilknytning til easy listening-musikk: «The «Je t'aime» style proved once again that mood music and easy-listening were downright sexy».³²⁵ Easy listening-musikken er knyttet til ungarlivsstilen, symbolisert bl.a. gjennom Stereolabs EP *Space Age Bachelor Pad*, som blandet inspirasjon fra band som Neu! og The Velvet Underground med elementer av easy listening. I forlengelsen av dette perspektivet har mange blitt tiltrukket av Gainsbourgs image som dandy med sexappell.³²⁶ Her er det også sannsynlig at Gainsbourg svarer til visse stereotypier om franskmenn som seksuelt frilynte folk, en stereotypi han nok til en viss grad kan ha bidratt til å skape og forsterke. I så måte spiller en viss eksotisme inn i resepsjonen av Gainsbourg utenfor Frankrike. Gainsbourg representerer imidlertid en mer tilbakelent franskhet enn den som forbindes med andre franske artister som har fått et publikum utenfor Frankrike, som Piaf, Brel og Aznavour.

Et annet viktig poeng i sitatet fra Reynolds er det som handler om det å rehabilitere ting som tidligere har blitt ansett som uhipt og passé. Det er noe som særlig kan la seg gjøre når et fenomen ikke lenger blir husket som en historisk hendelse, men som myte. Roland Barthes forklarer det slik: «Myten dannes ved at tingenes historiske egenskaper forsvinner: i myten mister tingene hukommelsen om hvordan de ble til».³²⁷ Dette kan tolkes slik at ting kan miste den kulturelle betydningen de tidligere har hatt ettersom som tiden går, i og med at de mister sin direkte tilknytning til samtiden. På denne måten blir deres kulturelle verdi åpen for tolkning. En følge av dette er at for eksempel musikk som tidligere ikke har blitt sett på som legitim, kan evalueres på nytt av nye generasjoner. Easy listening er et kroneksempel på dette. På 1950- og 1960-tallet, da rocken representerte motkultur, opprørskhet og autentisitet, var easy listening-musikken forbundet med, som Reynolds skriver, «the bland and the

³²⁴ Simon Reynolds, «Incredibly Strange Music: The Revenge of the Un-Hip», *The New York Times*, 5. februar 1995.

³²⁵ Joseph Lanza, *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening, and other Moodsong* (New York: Picador, 1995), 129.

³²⁶ Sylvie Simmons, *Serge Gainsbourg: A Fistful of Gitanes* (London: Da Capo Press, 2001), 133.

³²⁷ Roland Barthes, *Mytologier: Om «mytene» i den moderne tids hverdag* (Oslo: Gyldendal, 1975), 197.

prematurely middle-aged». Det var musikk som var ment for å være behagelig og innsmigrende, lagd for å være i bakgrunnen. På 1990-tallet var det imidlertid rock og pop som var de dominerende musikkformene, mens easy listening tilhørte en helt annen tidsepoke og kultur. På denne måten var det mulig å denne musikken i bruk på en ny måte enn tidligere generasjoner hadde gjort, og dermed distingvere seg selv. Reevalueringen av fransk populærmusikk fra et angloamerikansk perspektiv kan forstås på samme måte, altså som en søken etter autenticitet når det som en gang var autentisk er blitt hegemoniske og passé. Gestur Gudmundsson har forklart dette på følgende måte: «One explanation of the growing interest in ‘world music’ and rock artists from outside the metropolises is a search for the last stable remains of authenticity».³²⁸

Diss refleksjonene fører oss igjen over på Pierre Bourdieu. I *Distinksjonen* beskriver han fenomenet der mennesker med høy kulturell kapital tillater seg å like mindre legitime verk for å demonstrere sin universelle smak og estetiske disposisjon. Det å klare å se verdien i noe som kulturen ellers anser for å være illegitimt blir på denne måten et statussymbol.³²⁹ På den annen side kan dette fenomenet ses som et tegn på at Bourdieus inndeling av kulturen i hierarkiske nivåer etter hvilke samfunnsklasser som liker hva, ikke er like aktuell i dag som tidligere. Som David L. Looseley skriver: «Today’s cultural consumers are omnivores, as much at ease with Bach or Bartók as with Bieber and Beyoncé».³³⁰ Hvis man følger denne tankegangen er det heller ikke overraskende at Gainsbourgs eklektiske musikalske stil skulle finne gjenklang i kulturen på 1990- og 2000-tallet, som var en periode der postmodernismens fokus på fragmentering og sjangerblanding sto i høysete.

30 år etter Gainsbourg, 50 år etter *Melody Nelson* – forslag til videre forskning

Denne oppgaven begynte med en beskrivelse av en musikkvideo, og skal også avsluttes med det. 2021 markerer 50-årsdagen for utgivelsen av *Melody Nelson* og 30 års-dagen for Gainsbourgs død. Høsten 2021 ble det publisert en ny musikkvideo til en av sangene på albumet, «Ballade de Melody Nelson». Videoen, som er tilgjengelig på Gainsbourgs offisielle Youtube-kanal, gir et godt bilde av hvor sterke assosiasjoner og følelser som er knyttet til

³²⁸ Gestur Gudmundsson, «To find your Voice in a Foreign Language – Authenticity and Reflexivity in the Anglocentric World of Rock», *Young*, 7, no. 2 (1999), 43-61.

³²⁹ David L. Looseley, *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate* (Oxford: Berg, 2003).

³³⁰ Looseley, «Rethinking the Popular?», 240.

Gainsbourg og *Melody Nelson*. Videoen begynner in medias res: Vi befinner oss i en gate i en by der det tilsynelatende foregår kamphandlinger, eller en slags demonstrasjon. Gaten er full av røyk, her og der ser vi flammer, folk løper forvirret i ulike retninger. Kameraet fester seg ved en mann som kommer bærende på en skadd unggutt. Gutten blør fra hodet og er i ferd med å miste bevisstheten. Scenen kryssklippes med videosnutter fra guttens liv, filmet på en måte som minner om intime telefonkameravideoer: Vi ser ham le i sola, bade, ligge i senga og lage mat på et kjøkken. Tilbake i gata ligger han på fanget til mannen som har båret ham med seg; mannen prøver å tilkalle hjelp. Det klippes igjen til gamle videosnutter, hvor vi blant annet ser gutten iført munnbind (et grep som helt tydelig knytter videoens handling til samtiden). Snart kommer flere personer til, og en ambulanse blir tilkalt. Når ambulansen kommer blir mannen som reddet ham satt til side, ambulanspersonalet overtar situasjonen, frakter gutten inn i bilen og tar ham med seg. Mannen blir stående igjen og se etter bilen idet den kjører av gårde.

Noen få elementer er gjenkjennelig fra *Histoire de Melody Nelson*. Den skadde unggutten er iført et par denimbukser med sleng, en åpenbar referanse til buksene Jane Birkin har på seg på coveret av *Melody Nelson*. Ellers er det også en narrativ likhet i det at en middelaldrende mann kommer over en ung person som er skadd, i og med at historien på *Melody Nelson* jo starter med at den unge Melody blir påkjørt av fortelleren. Utover dette presenterer den nye videoen en tolkning av Gainsbourgs sang som avviker i stor grad fra den originale handlingen. Ut fra kommentarfeltet å dømme har den skapt sterke reaksjoner hos Gainsbourg-fans. De fleste kommenterer at det mangler sammenheng mellom sangen og videoen. Noen fremhever at de savner Gainsbourgs «klasse» og Birkins «udødelige skjønnhet». Noen reagerer også på at videoen viser en tydelig politisk vinkling. Scenen i videoen kan minne om demonstrasjoner man har sett i Frankrike i senere år, for eksempel med «de gule vestene» som begynte å demonstrere i 2018. Det kan også knyttes til at videoen viser to menn som har kroppslig kontakt, i en video som akkompagnerer en sang med åpenbar seksuell ladning, selv om ingenting seksuelt foregår mellom dem. Det at unggutten er mørk i huden kan videre sees som et tegn på «politisk korrekthet». Noen referer også til en musikkvideo som ble laget til Georges Brassens' sang «Les passantes» i 2018, som tolket Brassens sang i en tydelig moderne feministisk vinkling.³³¹

³³¹ Serge Gainsbourg, «Serge Gainsbourg, Jane Birkin – Ballade de Melody Nelson (Clip officiel)», Christophe Honoré (regissør), hentet 1. november 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=2o165uRDuYU>.

Mye om samtiden kan lese ut av både videoen og kommentarene den har mottatt. Først og fremst forteller disse noe om hvilken stilling Gainsbourg og *Melody Nelson* fortsatt har i 2021. Musikkvideoen kan være et tegn på en tendens til å se på albumet og artisten med et nytt blikk, fra nye vinkler. Et annet eksempel på dette er det amerikanske bandet Ava Luna sin tolkning av albumet, som kom ut i 2018. De fremførte også albumet i sin helhet live, som er dokumentert på video og tilgjengelig på Youtube.³³² Deres tolkning beskrives slik: «Ava Luna offers a dark, humorous, and thoughtful retelling of this classic and controversial album, whose themes of objectification and power are rendered newly relevant by our current moment.»³³³ Bandets versjon følger originalen tett, og gjenskaper de samme strykearrangementene, bare i langt mindre omfang enn Gainsbourg og Vanniers strykeorkester. En viktig forskjell er vokalen, som fremføres av bandets vokalist Becca Kaufman. Fortelleren i historien er altså omdannet til en kvinne. Deres coverversjon av albumet ble ledsaget av et essay, skrevet av Carlos Hernandez, bandets gitarist. I essayet skriver han om sitt eget forhold til albumet. Helt siden han har hørt det første gang har han blitt grepet av dets skjønnhet, men problematiserer samtidig albumets handling og karakteren *Melody Nelson* fra et feministisk perspektiv. Han påpeker at hun er en karakter uten stemme, hvis eneste funksjon er å bli begjært: «She's a real doll, a porn website – she's there for Serge only when it's time for him to whip it out, and then retreat back into nothing. [...] Serge colonizes the female body, removes her voice, leaves only giggles of submission». I det samme åndedraget kritiserer han måten Gainsbourg som regel blir skrevet om: Ifølge ham har Gainsbourgs seksuelle provokasjoner ikke blitt satt tilstrekkelig under debatt, men heller forsvart som del av hans ikonoklastiske og opprørske syn på kunsten og verden.³³⁴

Slike perspektiver har blitt en større del av samtidskulturen etter #metoo-bevegelsen i 2017. I Frankrike har #metoo fått et særegent etterspill, som spesifikt omhandler den ukritiske behandlingen av seksualisering av mindreårige i fransk kultur på seksti- og syttitallet. Dette er en debatt som ble sparket i gang i forbindelse med utgivelsen av boken *Le Consentement (Samtykket)* av Vanessa Springora i 2020.³³⁵ Boken er utgitt som roman, men historien er basert på virkelige hendelser, og forteller historien om da Springora som 14-åring ble forført

³³² Ava Luna, «Ava Luna plays Histoire de Melody Nelson | Live in NYC», Youtube, 44:37, 11. mars 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=xZYhkPOoig8>.

³³³ Ibid.

³³⁴ Carlos Hernandez, «Ava Luna on Serge Gainsbourg» (2016), 6.

³³⁵ Norimitsu Onishi, «A Pedophile Writer is on Trial. So are the French Elites», *The New York Times*, 11. februar 2020.

av den da 50 år gamle forfatteren Gabriel Matzneff. Matzneff har siden 1970-tallet vært en kritikerrost og hyllet forfatter, om enn lite lest. Ved flere anledninger har han skrevet om sine seksuelle forhold til mindreårige, uten at dette har ført til rettslig forfølgelse av ham, på tross av at det har dreid som om straffbare forhold. Matzneff var en bekjent av Springoras mor, og moren selv visste om forholdet mellom ham og datteren.³³⁶ Springoras bok slo ned som en bombe i den franske offentligheten, og førte blant annet til at Matzneffs forlag kuttet alt samarbeid med ham, og trakk alle bøkene hans fra markedet. Boken førte også til at man rettet et kritisk blikk på den franske offentlighetens (og særlig venstresidens) syn på pedofili i kjølvannet av den seksuelle revolusjonen og opprørene i mai 1968. En hendelse som har blitt trukket frem er en underskriftskampanje i 1977, som uttrykte støtte til tre menn som var siktet for seksuelle overgrep mot barn på 13 og 14 år. Kampanjen tok til orde for at seksuelle forhold mellom voksne og barn ikke trengte å være galt, og at barn var i stand til å gi sitt samtykke til slike handlinger. En overraskende rekke fremstående intellektuelle stilte seg bak kampanjen: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Gilles Deleuze og Roland Barthes, for bare å nevne noen.³³⁷ Selv om Gainsbourg ikke selv var blant dem som skrev under på kampanjen, er det åpenbart at et album som *Histoire de Melody Nelson* også må sees i lys av denne kritikken.

Denne oppgaven har så vidt berørt denne tematikken, men hovedanliggendet vært andre emner: musikk, persona og sammenblanding av kulturelle nivåer. Det er begrenset plass innenfor størrelsesomfanget til en masteroppgave, og det er mye man kunne ha jobbet videre med. Å studere Gainsbourgs estetikk i lys av kjønn og seksualitet er åpenbart et rom med stort potensiale for akademisk undersøkelse, og det hadde vært veldig interessant å utvikle materialet presentert i denne oppgaven videre i denne retningen. Uansett viser dette med all tydelighet at musikk som ble laget for 50 år siden fortsatt har relevans i dag.

³³⁶ Vanessa Springora, *Le consentement* (Paris: Éditions Grasset, 2020).

³³⁷ Lily Dunn, «Idealising the Predator», *Aeon*, 9. desember 2021.

Kilder

Litteratur

- Altham, Keith. «Moody Blues Deserve Much Greater Success». *New Musical Express*. 3. Februar 1968. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/moody-blues-deserve-much-greater-success> (hentet 20. september 2021).
- Anderson, Darran. *Histoire de Melody Nelson*. New York: Bloomsbury, 2013.
- Aubert, Philippe. «L'Éclatement de l'Opéra Pop». *Combat*. 25. mars 1971. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t528254s/f13.image.r=%22melody%20nelson%22?rk=21459;2> (hentet 3. oktober 2021).
- Barthes, Roland. *Mytologier: Om «mytene» i den moderne tids hverdag*. Oversatt av Einar Eggen. Oslo: Gyldendal, 1975.
- . «The Grain of the Voice». Oversatt av Stephen Heath. *Image – Music – Text*. New York: Hill and Wang, 1977: 179-189.
- Bellleret, Robert. *Léo Ferré : Une vie d'artiste*. Arles: Actes Sud, 1996.
- Billboard. «Hits of the World: France». 2. mars 1968. <https://worldradiohistory.com/Archive-All-Music/Billboard/60s/1968/Billboard%201968-03-02.pdf> (hentet 25. februar 2021).
- Bourderionnet, Olivier. *Swing Troubadours: Les Trente Glorieuses en 33 Tours*. Birmingham: Summa Publications, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction : Critique sociale du jugement*. Paris: Les éditions de minuit, 1979.
- . *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Annick Prieur. Oslo: Pax, 1995.
- . *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Oversatt av Richard Nice. Cambridge: University of Harvard Press, 1984.
- Brackett, David. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Berkeley: University of California Press, 2016.
- Brel, Jacques, Brassens, Georges og Ferré, Léo. Radiointervju av François-René Cristiani. *Radio Canada*. 6. januar 1969. <http://brassensbrelferre.free.fr/index.php> (hentet 5. september 2021).
- Chowrimootoo, Christopher. *Middlebrow Modernism: Britten's Operas and the Great Divide*. California: University of California Press, 2018.

- Chowrimootoo, Christopher og Guthrie, Kate (red.). «Colloquy: Musicology and the Middlebrow». *Journal of the American Musicological Society* 73, no. 2 (2020): 327-395. DOI: <https://doi.org/10.1525/jams.2020.73.2.327>.
- Cordier, Adeline. *Post-War French Popular Music: Cultural Identity and the Brel-Brassens-Ferré Myth*. New York: Routledge, 2016.
- Dubowsky, Jack Curtis. *Easy Listening and Film Scoring 1948-1978*. New York: Routledge, 2021.
- Dunn, Lily. «Idealising the Predator». *Aeon*. 9. desember 2021. <https://aeon.co/essays/how-the-french-bohemian-elite-celebrated-predatory-behaviour> (hentet 14. desember 2021).
- Dyson, George og Drabkin, William. «Chromatic». *Grove Music Online*. 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05718> (hentet 1. mars 2021).
- Elhaïk, Serge. *Les arrangeurs de la chanson française : 200 rencontres*. Paris: Textuel, 2018.
- Erlewine, Stephen Thomas. «25 Modern Songs Inspired by Serge Gainsbourg». *Pitchfork*. 2. mars 2016. <https://pitchfork.com/thepitch/1041-25-modern-songs-inspired-by-serge-gainsbourg> (hentet 1. desember 2021).
- Ewing, Tom. «Serge Gainsbourg – Histoire de Melody Nelson». *Pitchfork*. 26. mars 2009. <https://pitchfork.com/reviews/albums/12852-histoire-de-melody-nelson/> (hentet 13.03.2021).
- Fabbri, Franco. «A Theory of Musical Genres: Two Applications». *Popular Music Perspectives*. Red.: David Horn og Philip Tagg. Göteborg: International Association for the Study of Popular Music, 1982: 52-81.
- Foutel, Rémi og Vuillet, Julien. *Jean-Claude Vannier : L'arrangeur des Arrangeurs*. Paris: Le Mot et le Reste, 2018.
- France Culture. «Un admirateur de Francis Picabia : Serge Gainsbourg». 8. november 2021. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-piece-jointe/un-admirateur-de-francis-picabia-serge-gainsbourg> (hentet 19. november 2021).
- Gainsbourg, Serge. *Évgenie Sokolov*. Paris: Gallimard, 1980.
- . *Histoire de Melody Nelson*. Albumtekster. Sébastien Merlet og Xavier Perrot (red.). Mercury Records, 2011.
- . *Mon propre rôle I* (Paris: Denoël, 1991).
- Gendron, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Grenfell, Michael (red.). *Pierre Bourdieu: Key Concepts*. Durham: Acumen, 2008.
- Grove Music Online. «'Tristan' chord (Ger. Tristanakkord)». 20. januar 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28398> (hentet 1. mars 2021).
- Gudmundsson, Gestur. «To find your Voice in a Foreign Language: Authenticity and Reflexivity in the Anglocentric World of Rock». *Young* 7, no. 2 (1999): 43-61. DOI: <https://doi.org/10.1177/110330889900700204>.
- Hawkins, Stan. *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture*. Farnham: Ashgate, 2009.
- Hazareesingh, Sudhir. *How the French Think*. London: Penguin, 2015.
- Hernandez, Carlos. «Ava Luna on Serge Gainsbourg». 2016. Essay tilgjengelig via: <https://www.turntablekitchen.com/2018/01/sounds-delicious-ava-luna-covers-histoire-de-melody-nelson/> (hentet 5. mai 2020).
- Hoskyns, Barney. «Crème Anglaise: Jane Birkin». *Vogue*. Mai 2003. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/creme-anglaise-jane-birkin> (hentet 25. november 2021).
- Holmes, Diana. *Middlebrow Matters: Women's Reading and the Literary Canon in France since the Belle Époque*. Liverpool: University of Liverpool Press, 2018.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Howland, John. *Hearing Luxe Pop: Glorification, Glamour & the Middlebrow in American Popular Music*. Berkeley: University of California Press, 2021.
- Kelly, Barbara L. «Ravel, (Joseph) Maurice». *Grove Music Online*. 20. januar 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52145> (hentet 8. oktober 2021).
- Lamb, Andrew. «Waltz (i)». *Grove Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29881> (hentet 10. mai 2021).
- Lanza, Joseph. *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsong*. New York: Picador, 1995.
- Lelièvre, Marie-Dominique. *Gainsbourg sans filtre*. Paris: Flammarion, 1994.
- Long, Michael. *Beautiful Monsters: Imagining the Classic in Musical Media*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Looseley, David L. «Fabricating Johnny». *French Cultural Studies* 16, no. 2 (2005): 191-203.
- . *Édith Piaf: A Cultural History*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

- . *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*. Oxford: Berg, 2003.
- Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- MacDonald, Hugh. «Symphonic Poem». *Grove Music Online*. 20. januar 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27250> (hentet 20.11.2021).
- Marc, Isabelle. «Aznavour ou le drame nostalgique populaire». *Volume ! La revue des Musiques Populaires* 11, no. 1 (2014): 55-67. DOI: 10.4000/volume.4319.
- Merlet, Sébastien. *Le Gainsbook*. Paris: Séghers, 2019.
- Morris, Mitchell. *The Persistence of Sentiment: Display and Feeling in Popular Music of the 1970s*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. London: Penguin, 2015.
- New Musical Express. «Deep Breathing: Jane Birkin & Serge Gainsbourg». 6. september 1969. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/deep-breathing-ijane-birkin--serge-gainsbourgi-fontana> (hentet 4. juli 2021).
- Onishi, Norimitsu. «A Pedophile Writer is on Trial. So are the French Elites», *The New York Times*. 11. februar 2020. <https://www.nytimes.com/2020/02/11/world/europe/gabriel-matzneff-pedophilia-france.html> (hentet 10. desember 2021).
- Paris Match. «La chanson française préférée de tous les temps est ...». 30. mai 2015. <https://www.parismatch.com/Culture/Musique/La-chanson-francaise-preferee-de-tous-les-temps-est-772972> (hentet 10. januar 2021).
- Persichetti, Vincent. *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company, 1961.
- Phipps, Keith. «Serge Gainsbourg: Histoire de Melody Nelson». *AV Club*. 31. mars 2009. <https://www.avclub.com/serge-gainsbourg-histoire-de-melody-nelson-1798205929> (hentet 13. mars 2021).
- Picaud, Loïc og Verlant, Gilles. *L'intégrale Gainsbourg : L'histoire de toutes ses chansons*. Paris: Fetjaine, 2011.
- Rampling, Mark. «After 50 years, Histoire de Melody Nelson is still an inspiring album». *Netherlands News Live*. 23. mars 2021. <https://netherlandsnewslive.com/after-50-years-histoire-de-melody-nelson-is-still-an-inspiring-album/117833/> (hentet 10. oktober 2021).

- Reed, Rochelle. «The Left Banke: People Expect A Lot Of A Group». *KRLA Beat*. 28. januar 1967. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-left-banke-people-expect-a-lot-of-a-group> (hentet 20. september 2021).
- Repetto. «Les Iconiques». <https://www.repetto.fr/les-mythiques-repetto> (hentet 2. desember 2021).
- Reynolds, Simon. «Incredibly Strange Music: Revenge of the Un-Hip». *The New York Times*. 5. februar 1995. <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/incredibly-strange-music-the-revenge-of-the-un-hip> (hentet 3. desember 2021).
- Schlesser, Gilles. *La Cabaret « Rive Gauche » : De la Rose rouge au Beateau ivre*. Paris: Archipel, 2006.
- Simmons, Sylvie. *Serge Gainsbourg: A Fistful of Gitanes*. Cambridge: Da Capo Press, 2001.
- Smash Records. «"A pretty ballerina" for The Left Banke». Presseskiv om The Left Banke, 1967.
- Springora, Vanessa. *Le consentement*. Paris: Éditions Grasset, 2020.
- Tagg, Philip. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York: Mass Media Music Scholar's Press, 2013.
- The Barbican. «Jane Birkin - Gainsbourg Symphonic». 2017. <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2017/event/jane-birkin-gainsbourg-symphonic> (hentet 15.10.2021).
- The Guardian. «Stars say 'je t'aime' to the spirit of Serge», *The Guardian*. 25. oktober 2006. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/oct/25/culture2.artsnews> (hentet 06.11.2021).
- Tinker, Chris. «Jacques Brel is Alive and Well: English Adaptations of French *Chanson*». *French Cultural Studies* 16, no. 2 (2005): 179-190. DOI: 10.1177/0957155805053706.
- . «Serge Gainsbourg and Le Défi Américain». *Modern & contemporary France* 10, no. 2 (2002): 187-196. DOI 10.1080/09639480220126125.
- Verlant, Gilles. *Gainsbourg*. Paris: Éditions Albin Michel, 2000.
- Witkin, Robert B. *Adorno on Popular Culture*. London: Routledge, 2003.

Audiovisuelle kilder

- Bird, Tallulah. «Serge Gainsbourg Interview 1982». Youtube-video, 50:21. Publisert 8. mai 2016. Radiointervju med Serge Gainsbourg (1982).
<https://www.youtube.com/watch?v=8vTRd58V2Ss> (hentet 5. Mars 2021).
- Celipat56. «Interview gainsbourg par Denise Glaser en 1965». Youtube-video, 08:54. Publisert 3. juni 2009. TV-intervju med Serge Gainsbourg, av Denise Glaser (*Discorama*, 3. januar 1965). https://www.youtube.com/watch?v=IOKdl__icpg (hentet 17. januar 2021).
- . «Serge Gainsbourg - Pub Pentex». Youtube-video, 00:20. 15. september 2018. TV-reklame for Pentex korrekturlakk med Serge Gainsbourg.
https://www.youtube.com/watch?v=ytHdkX9cp_Q (hentet 18. Februar 2021).
- Grimblat, Pierre (regi). *Slogan*. Orphée Arts og Hamster Productions, 1969. Cult Epics, 2008. DVD, 90 min.
- Gainisbourg, Serge. «Serge Gainsbourg, Jane Birkin – Ballade de Melody Nelson (Clip officiel)». Youtube-video, 02:01. Publisert 26. september 2021. Musikkvideo, Christophe Honoré (regi). <https://www.youtube.com/watch?v=2o165uRDuYU> (hentet 1. november 2021).
- INA Clash TV. «Culte: Le clash Serge Gainsbourg / Guy Béart | Archive INA». Youtube-video, 02:57. TV-intervju med Serge Gainsbourg, av Bernard Pivot (*Apostrophes*, 26. Desember 1986). <https://www.youtube.com/watch?v=zj5pF8dsOuM> (hentet 20. august 2021).
- INA French Style. «Serge Gainsbourg records “Je suis venu te dire que je m’en vais” | INA Archive». Youtube-video, 03:20. Publisert 13. januar 2015. TV-intervju med Serge Gainsbourg (*Spectacle*, 3. november 1973).
<https://www.youtube.com/watch?v=kotIf69B4b8> (4. november 2020).
- INA Stars. «Serge Gainsbourg "Je ne peux pas être tendre avec ma gueule" | Archive INA». Youtube-video, 13:31. Publisert 5. mai 2020. TV-intervju med Serge Gainsbourg, av Denise Glaser (*Discorama*, 13. mars 1966).
<https://www.youtube.com/watch?v=i1cJEN8xj8M> (hentet 19. januar 2021).
- . «Serge Gainsbourg répond à Bernard Pivot | Archive INA». Youtube-video, 13:58. 11. juli 2014. TV-intervju med Serge Gainsbourg, av Bernard Pivot (*Apostrophes*, 15. august 1980). https://www.youtube.com/watch?v=K0h_4wvhNM4 (hentet 19. august 2021).

- . «Serge Gainsbourg "La chanson comme un divertissement" | Archive INA». Youtube-video, 04:50. Publisert 16. desember 2013. TV-intervju med Serge Gainsbourg, av Denise Glaser (*Discorama*, 16. april 1967).
<https://www.youtube.com/watch?v=137Uecg9u84> (hentet 17. januar 2021).
- Merlet, Sébastien og Zakovitch, Youri (regi). *Histoire de melody Nelson*. Dokumentarfilm. Mercury Records, 2011. DVD, 44 minutter.
- Mouton88. «Initials B.B Naissance de la chanson de Gainsbourg en studio à Londres Avril 1968». Youtube-video, 11:27. Publisert 26. desember 2010. Minidokumentar om sangen «Initials B.B». Yves Lefebvre (regi), 1968.
<https://www.youtube.com/watch?v=IO7Eq3b6t8E> (hentet 5. april 2021).
- Schuller, Pierre. «Quand Serge Gainsbourg évoquait Georges Brassens ...». Youtube-video, 02:36. Publisert 18. april 2019. Intervju med Serge Gainsbourg.
<https://www.youtube.com/watch?v=KQVcOmYMMOM> (hentet 9. mars 2021)
- Treiz0u. «Interview de Serge Gainsbourg par Pierre Bouteiller». TV-intervju med Serge Gainsbourg, av Pierre Bouteiller. Youtube-video, 02:01. Publisert 20. oktober 2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=A28Hncf4GXI> (hentet 28. februar 2021).
- Qwerty qwerty. «Serge Gainsbourg – Melody (Histoire de Melody Nelson 1/7)». Youtube-video, 07:30. Publisert 7. oktober 2010. Musikkvideo. Jean-Christophe Averty (regi).

Serge Gainsbourg: utvalgt diskografi

Du chant à la une !.... Philips, 1958.

No 2. Philips, 1959.

No 4. Philips, 1962.

Initials B.B. Philips, 1968.

Jane Birkin – Serge Gainsbourg. Philips, 1969.

Histoire de Melody Nelson. Philips, 1971.

Le Cinéma de Serge Gainsbourg. Universal, 2002.

