

Runar Nylende Huse

«Nå er det Tango for to!»

Om Alf Prøysens samarbeid med komponist
Bjarne Amdahl

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Professor Ståle Kleiberg

Mai 2021

Runar Nylende Huse

«Nå er det Tango for to!»

Om Alf Prøysens samarbeid med komponist Bjarne Amdahl

Masteroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Professor Ståle Kleiberg
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne oppgaven undersøker samarbeidet mellom visedikter og forfatter Alf Prøysen og komponist Bjarne Amdahl. I tidsperioden mellom 1951 og 1968 resulterte dette samarbeidet i nært 50 viser, hvor flere av disse har fått en plass i den norske moderne visekatalogen. For å undersøke dette samarbeidet vil jeg gjennomføre en analyse av relasjonen mellom tekst og musikk i syv av disse visene. Dette utvalget består av «Den første løvetann», «Kveldssang for Laffen», «Kjærringkjeft», «Sønnavindvalsen», «Tango for to», «Slipsteinsvæilsen», og «Jørgen Hattemaker». Gjennom dette arbeidet vil jeg også forankre samarbeidet i en historisk kontekst. Dette vil skje gjennom å skape en historisk bakgrunn for de enkelte visene, samt en undersøkelse av de innspillingene som utkom for kommersielt salg.

Abstract

This thesis examines the collaboration between songwriter and author Alf Prøysen and composer Bjarne Amdahl. In the period between 1951 and 1968, this collaboration resulted in close to 50 songs, several of which have been included in the Norwegian modern song catalog. To investigate this collaboration, I will conduct an analysis of the relationship between text and music in seven of these songs. This selection consists of «Den første løvetann», «Kveldssang for Laffen», «Kjærringkjeft», «Sønnavindvalsen», «Tango for to», «Slipsteinsvæilsen», and «Jørgen Hattemaker». Through this work, I will also anchor the collaboration in a historical context. This will be done by creating a historical background for the individual songs, as well as an examination of the recordings that were published for commercial sale.

Forord

Sommeren 2018 fikk jeg engasjement som formidler ved Prøysenhuset på Rudshøgda i Hedmark. Formidlerstillingen gikk ut på å formidle om Alf Prøysens oppvekst og senere virke til gjester og besøkende ved Prøysenhuset. Denne muligheten til å fordype meg i Prøysens materiale vekket fort en interesse hos meg, og tanken om å skrive en oppgave om han ble skapt. Og her er vi, ved veis ende.

Det å skrive en lengre avhandling om et interessefelt og en lidenskap har vært en svært lærerik, skummel og fornøylig opplevelse. Å gjøre egne tolkninger av folkekjære viser og musikk, og stå for disse, har vært en utfordring for meg og grunn til ærefrykt i arbeidet. I den forbindelse vil jeg takke min veileder, Professor Ståle Kleiberg, for gode samtaler, tålmodighet og hans rolige og imøtekommende vesen. Dine beroligende ord har betydd mye for meg i denne prosessen, og det takker jeg deg for.

Å skrive godt om dette kunstneriske samarbeidet har også vært en utfordring. I den sammenheng vil jeg takke min «språklige mentor», Jørgen Einarsen. Dine kommentarer, innspill og forslag på formuleringer og tekstlig struktur har ført til en tekst jeg er veldig stolt av. Takk, Jørgen!

Jeg vil takke Prøysens og Amdahls arvinger, Elin Prøysen og Magne Amdahl. Deres tanker, informasjon og positive innstilling til dette prosjektet har vært svært inspirerende og motiverende. Deres godkjennelse har også gitt meg muligheten til å benytte meg av enkelte materialer fra Nasjonalbibliotekets arkiver i dette arbeidet. Jeg vil også takke Kunstnerisk leder ved Prøysenhuset, Hogne Moe, for den opprinnelige ideen til denne oppgaven. Takk til Prøysenhuset for alle mulighetene jeg har fått gjennom årene hos dere.

Jeg vil takke min familie som har støttet meg med oppmuntrende ord og positiv innstilling i en ellers kaotisk og travel periode. En spesiell takk gir jeg min far for å ha vært deltaker i de samtale jeg har ført om dette prosjektet, og for hans lyttende ører om mine tanker og «nerding».

Jeg vil takke studiemiljøet ved Musikkvitenskap for fem lærerike og positive studieår. Ikke minst vil jeg sende en «digg» til Studentersamfundets Interne Teater. Den tilhørigheten jeg har fått kjenne på i dette kreative, engasjerte og sosiale miljøet har vært avgjørende for min studietid her i Trondheim. I den forbindelse vil jeg også sende en takk til de personer som er assosiert med bandet «Onkel i Amerika», for å ha vært et sosialt frirom og plass for musisering. Dere har gjort den siste studietida mi her i Trondheim bedre enn dere vet. Takk!

Til slutt vil jeg takke Alf Cranner. Hans skildringer av vennskapet og samarbeidet han opplevde med Alf Prøysen i boka *Fra Alf til Alf* har vært viktig for meg. Jeg rakk ikke å møte Cranner før hans bortgang, og jeg har kjent på en betydelig anger av dette gjennom denne oppgavens varighet. Gjennom Cranners bok har jeg imidlertid fått et bedre kjennskap til personligheten bak navnet Alf Prøysen, noe jeg er glad for.

Nå, over til oppgaven. God lesing!

Trondheim, mai 2021.

Runar Nylende Huse

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	I
ABSTRACT	II
FORORD	III
DEL 1: INNLEDNING	1
PROBLEMSTILLING	2
VISEUTVALG OG METODE	2
VISEOMGREPET: DEFINISJONEN	6
<i>Skillingsvisa</i>	8
<i>Revyvisa</i>	11
<i>Folkevisa</i>	11
<i>Musikken i visene</i>	12
BIOGRAFI: ALF PRØYSEN	13
BIOGRAFI: BJARNE AMDAHL	15
DEL 2: DE FØRSTE VISENE	17
«DEN FØRSTE LØVETANN»	18
<i>Tekst</i>	18
<i>Musikk</i>	20
<i>Tekst- og musikkrelasjon</i>	21
<i>Innspillingen</i>	23
«KVELDSSANG FOR LAFFEN»	24
<i>Tekst</i>	25
<i>Musikk</i>	28
<i>Tekst- og musikkrelasjon</i>	29
<i>Innspillingen</i>	30
«KJÆRRINGKJEFT»	32
<i>Tekst</i>	33
<i>Musikk</i>	36
<i>Tekst- og musikkrelasjon</i>	37
<i>Innspillingen</i>	40
«SØNNAVINDVALSEN»	44
<i>Tekst</i>	47
<i>Musikk</i>	50
<i>Tekst- og musikkrelasjon</i>	52
<i>Innspillingen</i>	56

DEL 3: VISER FOR ETTERTIDEN	59
«TANGO FOR TO»	60
<i>Tekst</i>	63
<i>Musikk</i>	67
<i>Tekst- og musikkrelasjon</i>	71
<i>Innspillingen</i>	75
«SLIPSTEINSVÆISEN»	81
<i>Tekst</i>	84
<i>Musikk</i>	88
<i>Tekst- og musikkrelasjon</i>	92
<i>Innspillingen</i>	100
«JØRGEN HATTEMAKER»	104
<i>Tekst</i>	106
<i>Musikk</i>	110
<i>Tekst- og musikkrelasjon</i>	112
<i>Innspillingen</i>	116
OPPSUMMERING	121
LITTERATURLISTE.....	127
LENKER TIL DIGITALE INNSPILLINGER	129
ARKIVKILDER OG MUSIKKMANUSKRIFT	130

Del 1: Innledning

Gjennom mitt engasjement ved Prøysenhuset har jeg fått muligheten til å tilegne meg kunnskap og lærdom om Alf Prøysens virke, og sjansen til å formidle dette videre. Etter disse årene med formidling, kunnskapstilegnelse og mer kjennskap til Prøysens tid i barndomstraktene, virker det for meg som det meste ved Alfs oppvekst i Hedmark er relatert til hans senere virke. Det går «røde tråder» fra tiden og det miljøet Alf Prøysen opplevde på husmannsplassen Prøysen gjennom alt han har gjort.

Selv om Prøysens litterære arv står sterkt er det visearven som har vært mest aktuell for ettertiden. Dette er en kulturarv som teller omkring 500 viser,¹ hvor en del av disse er tonesatt av komponister Alf Prøysen samarbeidet med. De «fem store» som Prøysen ofte samarbeidet med var Finn Ludt, Ulf Peder Olrog, Johan Øian, Christian Hartmann, og Bjarne Amdahl. Dette er komponister Prøysen samarbeidet med fra de tidlige barnevisene som «Nøtteliten», «Helene Harefrøken» og «Lillebrors vise», til musikalene *Trost i Taklampa* oppført i 1952 og *Hu Dagmar* oppført i 1964, og visene for voksne, som «Jørgen Hattemaker», «Æille har et syskenbån på Gjøvik» og «Så seile vi på Mjøsa». Mange av visene er ikke utgitt, og enkelte viser er skrevet i forbindelse med de ulike teaterstykkene Prøysen skrev i samarbeid med komponistene. Av disse fem komponistene var det med Bjarne Amdahl Prøysen opplevde det mest produktive samarbeidet, et partnerskap som resulterte i melodier til omkring 50 viser. Dette dreier seg om kjente og ukjente viser, og produksjonen er beviset på en duo betraktet av flere som et «radarpar». Viser signert Amdahl/Prøysen-duoen ble et stempel på ei god vise.² Tekstforfatter/komponist-relasjonen er lite nevnt i Prøysen-forskningen og academia, dette til tross Prøysens samarbeid med andre komponister og visens sentrale plass i arven etter Prøysen.

I litteraturforskningen er det gjort en del arbeid med og rundt Prøysens forfatterskap. Noe er sentrert rundt *Trost i taklampa*, noe rundt poesien i Prøysens lyrikk og noe rundt Prøysen som arbeiderforfatter. I 2020 disputerte Bjørn Ivar Fyksen med den første doktoravhandlingen om Alf Prøysens forfatterskap. Denne tar for seg Prøysens rolle som arbeiderforfatter, med et spesifikt syn på *Trost i taklampa* og den tilhørende sosiologiske og politiske bakgrunnen for romanen.³ Prøysen-forskningen er altså til stede, men hittil er svært lite skrevet om *musikken* som akkompagnerte Prøysens tekster og poesi. Det er blitt gjort katalogiseringsarbeid når det kommer til visesamlingen: Alf Prøysen gav ut i

¹ Prøysen, «Ei vise om ei vise», 41

² Prøysen, *Pappa Alf*, 117

³ Se *Almuens Opera: Om Trost i taklampa og litterære klasseskiller i Alf Prøysens forfatterskap* (2014).

sin tid flere visebøker, og ved hundreårsmarkeringen for Prøysens fødsel i 2014 ble det utgitt et firebindsverk, «Alf Prøysens viser og dikt».⁴ Prøysens datter Elin Prøysen og musiker Per Husby sto for denne samlingen. Det nevnes i mange av de Prøysen-kildene og litteraturen jeg har vært i kontakt med gjennom Prøysenhuset, deriblant intervjuer og bøker av og med multikunstner Alf Cranner, at Prøysen hadde mange ulike «masker».⁵ Prøysen var, ifølge hans nærmeste, en svært kompleks person med ulike sider som han viste fram i de rette situasjonene og miljøene med stor ekspertise. Prøysen-biografien skrevet av Ove Røsbak, *Alf Prøysen: blåklukkeviktu og slipsteinsvæils* (2014), nevner også de ulike sidene av Prøysen. Fra den tidlige ungdommen med håp og drømmer om noe mer, til den mer etablerte voksne artisten som oppnår en folkekjær status, men som fremdeles lengter. Jeg håper at jeg gjennom denne oppgaven får vist frem den «masken» og siden av ham jeg selv har tolket Prøysen for å bære, og for å være.

Problemstilling

Til tross for at mange av de nært 500 visene Prøysen skrev er tonesatt av noen av Norges dyktigste populærkomponister, er ikke dette nevnt noe annet sted enn i et historisk perspektiv. Spesielt er dette ved samarbeidet med Bjarne Amdahl. Alf Prøysen og komponist Bjarne Amdahl preget kultur-Norge i 17 år, fra samarbeidets start i 1951 til den siste visa i 1967, året før Amdahl går bort. Sammen produserte duoen 48 viser, hvor flere av disse ble presentert i radioprogram som *Barnetimen for de minste* og *Søndagsposten*. I denne masteroppgaven vil jeg forsøke å dekke spennet i duoens samarbeid fra hele deres aktive periode ved å gjøre en nærmere undersøkelse av noen av disse visene. Jeg vil belyse forholdet mellom musikk og tekst i visene, og se hvordan disse elementene preger hverandre. Med dette lyder problemstillingen som følgende: Hvordan fungerer musikk- og tekstrelasjonen i et utvalg viser av Alf Prøysen og Bjarne Amdahl?

Viseutvalg og metode

For å best mulig svare på min problemstilling skal jeg presentere samarbeidet mellom Alf Prøysen og Bjarne Amdahl gjennom et utvalg viser fra deres aktive periode. En avgrensning av materialet er nødvendig for å kunne belyse samarbeidet innenfor rammene av denne oppgaven. Et annet formål med denne avgrensningen er at jeg får mulighet til å undersøke de visene som har etablert seg i den moderne «visekatalogen» - rett og slett de visene nordmenn har et forhold til. Valget av viser har blitt gjort på grunnlag av visenes popularitet i duoens samtid, og mengden historie og litteratur

⁴ Se *Alf Prøysen – Viser og dikt 1-4* (2014).

⁵ Cranner, *Fra Alf til Alf*, sider 275-276 og 280

knyttet til enkelte av disse visene. Mitt eget kjennskap til visene har også preget utvalget. De følgende visene jeg ønsker å undersøke nærmere er «Den første løvetann», «Kveldssang for Laffen», «Kjærringkjeft», «Sønnvindvalsen», «Tango for to», «Slipsteinsvæilsen», og «Jørgen Hattemaker». For å arbeide med viseutvalget og Prøysen og Amdahls produksjon vil jeg følgelig benytte meg av metoder som har som formål å dekke samarbeidets spenn. Jeg har valgt å kategorisere dette arbeidet i tre deler, hvor følgende faktorer er bakgrunnen for kategoriene: 1) En historisk forankring for samarbeidet, 2) relasjonen mellom musikk og tekst i viseutvalget, og 3) framføringene og innspillingene av de utvalgte visene.

I arbeid med den historiske forankringen for samarbeidet vil jeg bruke litteratur som er forbundet med historien til Alf Prøysen og Bjarne Amdahl. Biograf Ove Røsbaks *Alf Prøysen: blåkklokkevik og slipsteinsvæils* (2014) vil være et sentralt element her, samt bøker knyttet opp til Prøysens oppvekst i Ringsaker. Jeg vil sette Bjarne Amdahl i en historisk kontekst ved bruk av informasjon fra sønnen Magne Amdahl, samt kilder fra oppslagsverk. Jeg vil også bruke de ressurser som er tilgjengelig ved ulike museum, bibliotek og relevante kulturformidlere, som Prøysenhuset, Nasjonalbiblioteket og NRK. Dette inkluderer radioprogramserien «Dagens Prøysen» skapt av NRK-journalist Audun Kristiansen i anledning Prøysens 100-årsjubileum i 2014.⁶ «Dagens Prøysen» dreier seg om ulike innslag av viser og originale radioinnslag Prøysen hadde i radioprogrammene *Søndagsposten* og *Barnetimen for de minste*, og inneholder også andre relevante radioopptak. Innslagene er datert og publisert kronologisk og tidsriktig etter datoene de originale innslagene ble sendt, og inneholder Prøysens egen presentasjon av ulike viser.

I arbeid med tekst- og musikkrelasjonen i viseutvalget vil jeg benytte meg av litteratur som omdreier denne relasjonen, samt bruke analytiske metoder som er blitt utprøvd i tidligere analyser av Prøysens viser. I Velle Espelands artikkel «Alf Prøysen i norsk visetradisjon» fra *Graset er grønt for ælle – ei bok om Alf Prøysen* (2002) påpeker Espeland hvordan visa har lett for å havne mellom to stoler i akademisk sammenheng: litteraturforskere leser visa som et dikt og mener den ikke holder mål, mens musikkforskere konstaterer på samme måte at melodien er enkel og uinteressant. Disse meningene tar utgangspunkt i en standard for litterær kvalitet som ble etablert i lyrikktradisjonen, som dyrket lesediktet og skrev ting som var mindre sangbare.⁷ Et godt dikt blir dermed ikke automatisk ei god vise, siden noe som er skrevet for å leses ikke blir oppfattet like lett gjennom øret og med melodi. Med dette hevder Espeland at visa er et produkt av to kunstformer, og siden visa skal oppfattes gjennom øret og med melodi

⁶ Her benytter jeg hurtigsøk på den aktuelle nettsiden: <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.11474047> for å komme til de spesifikke visene.

⁷ Espeland, «Alf Prøysen i norsk visetradisjon», 93

følgelig får helt andre krav.⁸ Med dette som bakgrunn skal jeg undersøke visene som et sammensatt produkt av tekst og musikk, og tydeliggjøre denne relasjonen. Dette vil jeg gjøre gjennom en musikalsk analyse av visene og musikkens relasjon til teksten, og for å gjøre dette vil jeg anlegge et hermeneutisk perspektiv og anvende musikk-analytisk teori fra populærmusikkfeltet. I Trond Haugens artikkel «Prøysens musikalske poesi» fra «*vakkervisa hu skulle søngi*» - *Om Alf Prøysens lyrikk* (2015) hevder Haugen at en systematisk musikalsk-poetisk analyse er nødvendig for å kunne belyse Alf Prøysens viselyrikk på en fullstendig måte: «Selv om Prøysens tekster tåler å stå alene, så vil en analyse av poesien hans som er blind for musikken risikere å ende opp som reduksjonistiske lese måter.»⁹ Haugen skriver videre at en slik musikalsk-poetisk analyse er en så krevende øvelse «at det er få litteraturforskere eller musikkforskere forunt å kunne gjennomføre den med en viss vitenskapelig troverdighet i behold».¹⁰ Foruten å gi ett av flere svar på hvorfor denne type analyse-øvelse ikke er blitt utført i så stor grad når det gjelder Prøysens visemateriale tidligere, gir det også flere grunner til å forsøke. I denne artikkelen analyserer Haugen visene «Tango for to» og «Slipsteinsvæilsen», med henholdsvis fokus på litterære sjangre og musikalsk underbygning av tekst. For å skape et rammeverk for analysen har jeg lagd et slags utgangspunkt med følgende punkter for musikalsk-poetisk analyse basert på Haugens arbeid: 1) beskrive situasjonen i teksten og karakteren(e) som følges, 2) karakterens endring i lys av teksten, 3) musikalske perioder, og 4) musikkens kontrasterende rolle satt opp mot teksten.

I arbeid med innspillingene av de originale framføringene av visene vil jeg benytte meg av originalt materiale som er utgitt. Materialet til Amdahl og Prøysen ble spredt og kjent via radio og grammofoninnspillinger, og slik ble de etablert i den norske kulturarven. Framføringen av visa er også en vesentlig del av visas bestanddel som kunstart, noe jeg vil komme tilbake til i denne oppgavens definisjon av viseomgrepet. Med måten visene ble distribuert på gjennom ulike underholdningsmedier, samt framføringen ansett som en vital del av ei vise, anser jeg det som en nødvendighet å presentere, kommentere og analysere visene i sin originale framførte stil. Av innspillinger av oppgavens viseutvalg har jeg avgrenset spennet av innspillinger til å gjelde framføringer gjort av Alf Prøysen selv, og versjoner gjort av Torhild Lindal og Nora Brockstedt, som var sangere på visene med mest kommersiell suksess. For å undersøke innspillingene skal jeg benytte meg av en spesifikk populærmusikalsk liste bestående av hermeneutiske trekk utviklet for populærmusikalsk analyse fremstilt av den britiske musikkviteren og professoren Philip Tagg. Denne lista tar for seg ulike innspillingspunkter, framføringsdetaljer og andre

⁸ Espeland, «Alf Prøysen i norsk visetradisjon», 93

⁹ Haugen, «Prøysens musikalske poesi – En analyse av «Tango for to» og «Slipsteinsvæilsen», 179.

¹⁰ Ibid.

relevante punkt for innspillingen. Lista blir omtalt av Tagg som en hermeneutisk sjekkliste,¹¹ og inneholder følgende punkter:

- Tidsaspekter: Puls, tempo, metriske grupperinger (taktart) og perioder, rytmiske teksturer og motiver.
- Melodiske aspekter: Register, omfang, rytmiske motiver, tonalt vokabular, kontur og klang.
- Instrumentering: Type stemme, instrumenter, idiomatiske og tekniske valg på instrumentet, klang, frasering og aksentuering.
- Harmoniske aspekter: Harmonisk sentrum og type tonalitet, harmonisk puls, forhold mellom stemmene, kompositorisk tekstur og metode.
- Dynamiske aspekter: Lydstyrke, aksentuering og framtoning.
- Akustiske aspekter: Klangfarge, distanse mellom lydkilde og lytter.
- Elektromusikalske og mekaniske aspekter: panorering, filtrering, komprimering, fasing, forvrengning, delay, miksing osv.

Tagg mener denne listen ikke er ment som en absolutt sjekkliste hvor hvert punkt må analyseres eller være fremtredende i musikken, men listen legger til rette for å kunne inkludere alle mulige innfallsvinkler til hvordan musikken oppfattes. Taggs liste håndterer med dette det han selv omtaler som det musikologiske dilemmaet ved å beskrive musikalske detaljer som ikke er notert, for eksempel elektro-akustiske aspekter og instrument-spesifikke spillemåter.¹² I utvalget av viser for denne oppgaven er det ikke alle punkt fra denne listen som er like aktuelle i analysen, og jeg vil derfor foreta vurderinger av hvilke punkt og innspillingsaspekter som er gjeldende for de aktuelle visene og valgte innspillinger. Prøysen og Amdahls materiale ble også utgitt på noter, noe som gav lytterne muligheten til å spille og syngte visene selv. Notebilder hentet fra vise- og diktsamlingen utgitt i 2014 av Elin Prøysen og Per Husby, og viseboka «*Så seile vi på Mjøsa*» og *andre viser* (1969), samt medfølgende tekster vil bli brukt som referansepunkt for den musikalske analysen. Notene i vise- og diktsamlingen er basert på originalt materiale og viser fra trykte visebøker, og vil dermed gi en indikasjon på både visenes musikalske arrangement, hvordan de ble framført og viktig musikalsk informasjon i lys av Taggs hermeneutiske liste. I analysen av innspillingene skal jeg derfor kombinere punkter fra den hermeneutiske sjekklisten og informasjon fra notebildene. Med dette vil jeg kommentere og utforske framføringen av visene, og undersøke og tydeliggjøre relasjonen mellom tekst og musikk.

¹¹ Tagg, «Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice», 82

¹² Ibid., 83

Viseomgrepet: definisjonen

I en oppgave som omhandler viser vil et definisjonsspørsmål av en grunnleggende art dukke opp. Hva er egentlig ei vise? I Ole Karlsens artikkel «Förmedlandet av texten står i centrum»: Korte sjangerrefleksjoner og innledende bemerkninger» fra *Vakkervisa hu skulle søngi" - om Alf Prøysens lyrikk* (2015), trekkes det frem to definisjoner av visebegrepet. Den første definisjonen er hentet fra *Bokmålsordboka*: Ei vise er et «lyrisk eller episk dikt med enkelt innhold og en enkel melodi».¹³ Denne definisjon er grei nok, men som Karlsen påpeker åpner den opp for en veldig bred inkludering av sjangre. Innenfor denne definisjonen kan eksempler fra salmer, sanger, pop- og rockesanger og slagere tas i betraktning for å være viser, for disse kan jo anees for å være enkle både tekstlig og musikalsk.¹⁴ Den andre definisjonen Karlsen trekker frem er skapt av den svenske viseforskeren Bengt R. Jonsson, og er ifølge Karlsen «en mye brukt visedefinisjon»: Ei vise er «en strofisk dikt med strofisk melodi såväl litterärt som musikaliskt oftast präglad av en viss enkelhet i stilen.»¹⁵ I denne definisjonen er dikt og musikk sentralisert, og er ansett som de to hovedbestanddelene i definisjonen, men uten at forholdet mellom kunstartene kommenteres ytterligere – bare at de som oftest har «en viss enkelhet i stilen».¹⁶ Delene skal derimot være strofiske og være preget av en gjentakende regelmessighet: det skal være tradisjonelle og metriske enderimsdikt, og det musikalske tonefølget skal ikke være gjennomkomponert – den samme ledsagende musikken skal gjentas strofe for strofe.¹⁷

I Jonssons definisjon er skillet mellom strofiske og ikke-strofiske dikt noe skarpt, og definisjonen kan dermed være problematisk: Karlsen påpeker utfordringen som oppstår når ikke-strofiske dikt, eller frie vers, blir tonesatt og fremført som viser. Med denne utfordringen i betraktning foreslår Karlsen å heller knytte definisjonen opp til tekstens *iboende ord-musikalitet* enn til skillet mellom strofiske- eller ikke-strofiske dikt.¹⁸ Visa er karakterisert for dens muntlighet, at den skal *synges*, og at den følgelig skal anses som ørekunst. Også her oppstår det unntak. Blant annet med utgangspunkt i den beskrevne utfordringen med ikke-strofiske tekster i, hvor dikt skrevet som boklyrikk er tonesatt og sunget som viser og følgelig fungerer som ørekunst. Karlsen påpeker imidlertid noe vesentlig ved visas karakter i denne diskusjonen, som er et gjeldende grunnlag for mitt valg om å undersøke innspillingen av visene i denne oppgaven: «visa som diktsjanger

¹³ Karlsen, «Förmedlandet av texten står i centrum»: korte sjangerrefleksjoner og innledende bemerkninger», 11

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., 12

innehar særtrekk i tillegg til den melodi som følger den, som gjør at den egner seg for og inviterer til sang og framføring.»¹⁹ Visas muntlighet er altså en viktig karakteristikk som ikke bare gjelder for visa som sjanger, men også for dens overlevelse og overlevering.

Folke- og folkelige viser er blitt memorert og tradert muntlig i flere generasjoner, og for å gjøre de enkle å huske har de gjerne en klar narrativ struktur og tydelige oppsett og inndelinger på tekstnivå, som omkved og strofeformer.²⁰ Slike strukturer, som Karlsen påpeker er *mnemoniske* strategier, altså strategier som er knyttet til hukommelse og erindring, er vesentlige og innebygde kjennetegn i visas karakteristikk.²¹ «Et kjennetegn ved visa som diktform er således også dens brukskarakter».²² Viser er bruksmusikk, og er ment for å framføres muntlig, med et talenært språk. Det er dette Ole Karlsen også hevder er poenget med den tidligere nevnte definisjonen fra Bengt R. Jonsson: ei vise er «oftast prægled av en viss enkelhet i stilen», men det er altså ikke snakk om et «enkelt innhold», som *Bokmålsordboka*s definisjon hevder. «Enkelheten i stilen» kan derimot henvise til tekstens språklige overflatenivå, og i Alf Prøysens tilfelle hans «naturlige» språk når det gjelder å få det «unaturlige» til å låte autentisk og hverdagslig.²³ I en framføring, i møte med publikum og i ens egen fortolkning med sang og musikalske uttrykk er et slikt språk nødvendig for å kunne *gjøre* en visetekst til ei fullendt vise; dette blir trukket frem av Prøysen-formidler og visedikter Jørn Simen Øverli i måten visesangeren er avhengig av ens publikum og tilhørende respons.²⁴

I denne sammenheng referer Ole Karlsen til Marita Rhedins doktoravhandling *Sjungande berättare* (2011), hvor Rhedin trekker frem flere karakteristikker for visas rolle som scenekunst og *framføringa* som en viktig faktor for visas rolle som kunstart. Rhedins første punkt av karakteristikker er også tittelen på Karlsens artikkel: «Förmedlandet av texten står i centrum».²⁵ I tillegg til dette presenterer Rhedin også følgende kjennetegn: 2) «Vissångaren skall gärna göra egna visor, 3) samt» - «ackompanjera sig själv, företrädesvis på gitarr eller luta», 4) «det ingår ett visst mått av improvisation eller variation i framförandet», og 5) «det finns en förväntan på att sångaren skall uttrycka något äkta, «autentisk».²⁶ Rhedins punkter legger med dette betingelser for visa: visa og framføringa blir helst gjort av ett individ med sin stemme og instrument, og gjennom bruk av improvisasjon eller variasjon i framføringa forventes det at sangeren uttrykker

¹⁹ Karlsen, «Förmedlandet av texten står i centrum»: korte sjangerrefleksjoner og innledende bemerkninger», 13

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid., 14

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., 14-15

noe ekte, noe «autentisk», og ikke minst, som det utkommer i Rhedins første punkt – tekstformidlingen er overordnet.²⁷ Dette er et uomgjengelig faktum, hvor teksten virker å være det viktigste ved ei vise, og den tilhørende musikken fremstår kun som et akkompagnement. I denne oppgaven vil jeg derimot forholde meg til definisjonen av viseomgrepet som en type ørekunst, hvor visas tekst og tilhørende melodi er to deler av et sammensatt produkt, med framføringa av produktet som et viktig element for visa som uttrykksform. Jeg vil nå skrive om og beskrive de ulike visekategoriene som er forbundet med Alf Prøysens visedikning.

Skillingsvisa

Prøysen beskriver selv forholdet mellom tekst og musikk som avhengige av hverandre, og i denne sammenheng trekker Ole Karlsen frem at Prøysens beskrivelser er nært beslektet med middelalderens trubadurer, og deres forståelse av forholdet. Prøysen fremstår ikke som noen formfornyner når det gjelder formstruktur og de tidligere nevnte begrepsdefinisjonene av ei vise,²⁸ ei heller i denne sammenheng mellom tekst og musikk. I sin barndom skrev Alf Prøysen ned viser i en skinnbelagt bok. Dette var viser som var i omgang i hans krets, fra skolegangen, familien og nærmiljøet.²⁹ Det var ikke uvanlig på denne tiden at ungdom laget slike bøker med dette formålet, og det er heller ikke vanskelig å forestille seg hva som preget innholdet. Dette var viser som Prøysen hadde hørt i nærområdet, fra familien, venner eller mennesker på «loffen» og tatere som gikk langs Prestvegen, veien som Prøysen-stua lå etter. Slike viser er gjerne lagt under begrepet *skillingsviser*, og kom til å prege Prøysens diktning gjennom karrieren.

Norge var et av de siste landene i Europa som fikk boktrykkeri, noe som ikke skjedde før i 1643. Dette ble etablert av presten Christen Staphensøn Bang, ut av et ønske om å gi ut egne bøker. Blant de første norske trykksakene var en liten almanakk for året 1644 trykt i 1643, og to skillingsviser.³⁰ Skillingstrykket ble det første massemediet i Norge, og var særs populære, spesielt for den tidens arbeiderklasse.³¹ Dette var typen viser som Prøysen skrev ned i sin skinnbundne bok, viser som gikk i et muntlig omløp over hele landet. Disse visene ble skrevet ned og trykket for salg. Populariteten til skillingstrykket økte i takt med at lesekunsten spredte seg fra de lærde miljøer og til det vanlige folket og arbeiderklassen, og etterspørselen vokste som en naturlig følge av dette.³² Selv om

²⁷ Karlsen, «Förmedlandet av texten står i centrum»: korte sjangerrefleksjoner og innledende bemerkninger», 15

²⁸ Ibid., 11

²⁹ Røsbak, *Alf Prøysen: blåkløkkeviku og slipsteinsvæils*, 75.

³⁰ Rannem, Øving; Borgersen, Odd; Kallekleiv, Katrine. "boktrykkerkunst i Store norske leksikon på snl.no." Hentet 12.09.20 fra: <http://snl.no/boktrykkerkunst>

³¹ Espeland, «Alf Prøysen i norsk visetradisjon», 85

³² Ibid.

skillingsvise-begrepet ble opprettet som en samlebetegnelse for viser trykt på løse ark for salg, påpeker Velle Espeland at disse visene ikke er en ensartet sjanger: «Det einaste dei har til felles, er at dei vart trykte i små, firesiders hefte, skillingstrykk, produsert i store mengder og selde billeg på kjøkken og i drengestuer, på marknader og på torg».³³ Alle viser som kunne selges kunne bli skillingsviser. De mest etterspurte og salgbare visene var dem om kjærlighet, og særlig den ulykkelige typen.³⁴ Skillingstrykk fungerte også som nyhetsformidling, og var populær for småkårsfolk med for dårlig økonomi for de større avisene. Skillingsvisene bruker gjerne store ord og sterke virkemidler fordi visenes største lesegrupper var de svakerestilte, med begrensede lesekunnskaper. Den økte tilgangen til dette mediet, både i et økonomisk perspektiv og det «enkle» og tilgjengelige innholdet førte dermed til en undervurdering av skillingsvisa som statusobjekt. I senere tid fungerte Alf Prøysen på sett og vis som en forkjemper for skillingsvisas kulturelle status: «Mange gjør narr av skillingsvisa, og mange narrer taler om operakunst.»³⁵ Prøysen påpekte ofte den forholdsvis ironiske kulturelle ubalansen mellom skillingstrykket og de høyt betraktede kulturuttrykkene, til tross for likt innhold. I den forbindelse skildrer Prøysen-biograf Ove Røsbak Prøysens syn på følgende måte: «... handlingen i en opera og ei skillingsvise er temmelig like, det er like mye komikk å finne begge steder.»³⁶ Skillingsvisene leverte dramatiske fortellinger preget av følelsesmessig innhold i kortform til et publikum som ikke var bortskjemt med litteratur. Siden økonomien som regel var et hinder, ville de derfor ha mest mulig innhold for pengene de brukte. Det er gjerne i denne sammenhengen at begrepet *skillingsvise* ble skapt, nettopp for å henvise til den tilsynelatende billige og verdiløse kvaliteten til mediet.³⁷

Språket i skillingsvisene kan i dag virke så fremmed og fjernt at det fremstår paradisk. Det er skrevet med et høystemt språk, og Velle Espeland argumenterer for at dette ble gjort for å håndtere og artikulere de store følelsene.³⁸ Det gjelder kjærlighet, kjærlighetssorg, sjalusi og fortvilelse, følelser det er vanskelig å uttrykke i dagligtalen. På denne tiden brukte man derfor et høystemt språk for å skildre disse følelsene, som kan sammenlignes med bruken av det engelske språket i vår moderne populærmusikk. Målet er å fjerne seg fra det hverdagslige språket, og det ønskes å skape en nødvendig psykologisk distanse som er oppnådd gjennom et annet språk - en annen uttrykksform.³⁹ Skillingstrykket, og dets språk, ble altså en tidlig uttrykksform for store følelser og alvor. Det er imidlertid få som klarer å synge skillingsvisens høystemte språk i dag, med alvor

³³ Espeland, «Alf Prøysen i norsk visetradisjon», 85

³⁴ Ibid.

³⁵ Røsbak, *Alf Prøysen: blåklukkeviku og slipsteinsvæils*, 355

³⁶ Ibid.

³⁷ Espeland, «Alf Prøysen i norsk visetradisjon», 85

³⁸ Ibid., 86

³⁹ Ibid.

og den gitte meningen i teksten i god behold. En av Alf Prøysens store styrker var nettopp at han evnet å formidle dette. Prøysen gjorde i det hele tatt en stor del arbeid i skillingsvisens favør. I 1955 spilte Prøysen inn fire skillingsviser på plate: «Lille vakre Anna», «Burobengen», «Liljan uti dalen», og «En splitterny vise om kjærligheten og dens ubegripelige makt over alle folk». Fra 1954 til 1959 samlet Prøysen inn gamle viser gjennom hans tidligere arbeidsgiver, *Magasinet for alle*,⁴⁰ som senere resulterer i en bokserie, *Skilling-viser samlet av Alf Prøysen*, utgitt av Nils Johan Rud i 1974.⁴¹

Man finner få spor av skillingsvisestil eller språkstil i Prøysens egne viser.⁴² Det finnes derimot enkelte eksempler i Prøysens tidligere produksjon. «Steinrøysa neri bakken», som ble utgitt i viseboka *Drengestu´viser* fra 1948, ble originalt skrevet som en svensk rallarvise, «Blant bjørkorna bredvid kojjan». Denne spesifikke visa skrev Prøysen under krigen, da Prøysen bodde i Asker. Senere, da Prøysen ble engasjert for en cabaret i hovedstaden, måtte teksten endres.⁴³ Endringen ble bemerkelsesverdig stor, fra det høystemte språket i den rallarvise-inspirerte visa skrevet på svensk til en mer humoristisk og rå vise, satt i et mer realistisk scenario og skrevet på hedmarksdialekt. Dagligtalen mellom to karakterer, møtet mellom en mann og en ung kvinne, er det grunnleggende motivet for scenen. Til tross for dagligspråket i Prøysens viser får han fortsatt formidlet følelser. Det blir på langt nær så opphøyd og distansert som i skillingsvisene, men det forekommer bruk av enkelte høystemte setninger. Setninger med begreper som formidler et spesifikt scenario, men som fremdeles er formulert i et tilgjengelig språk for allmennheten.

Et eksempel på dette som Velle Espeland trekker frem er i visa «Ungkarssalme», hvor kjærlighetssorg og avvisning er beskrevet med høystemte fraser: «Det var som om hjerte´ mitt fraus og vart klaka». ⁴⁴ Språkets funksjon er å distansere seg fra hverdagens dagligtale, men Prøysens språkbruk gjør det mer humoristisk. En kjenner seg igjen i beskrivelsene og de treffende ordene. Skillingsvisestilen hjalp gråten fram, og den skildret gjerne store og traumatiske hendelser. Stilen var imidlertid ikke bare gravalvorlig, den kunne også invitere til parodi. I skillingstrykkene fantes det også mengder repertoar med parodi, ironi og humor. Det kunne være viser fra studentmiljø, revyer og syngespill. Når Prøysen bruker skillingsvisespråket, er det for å skape en humoristisk kollisjon mot det hverdagslige. Dette var en gammel humoristisk teknikk; det opphøyde mot det lave og hverdagslige.⁴⁵

⁴⁰ Prøysen, *Pappa Alf*, 106-107

⁴¹ Espeland, «Alf Prøysen i norsk visetradisjon», 97

⁴² *Ibid.*, 87

⁴³ Røsbak, *Alf Prøysen: blåkklokkeviku og slipsteinsvæils*, 186-187

⁴⁴ Espeland, «Alf Prøysen i norsk visetradisjon», 87

⁴⁵ *Ibid.*, 88

Revyvisa

Revytradisjonen og dens humor var en viktig inspirasjon for Prøysens virke og fungerte som en læreplass for visediktingen. I boka *Pappa Alf* (1989) er dette skildret av Elin Prøysen:

Revyen betydde mye for Alfs utvikling som kunstner. Den ble på mange måter inngangsbilletten til et annet liv og førte til at han kunne slippe unna gardsknoget og gjøre det han egentlig ville og følte at han behersket: å skrive og framføre viser.⁴⁶

Revy- og varietétradisjonen har eksistert i Norge siden siste halvparten av 1800-tallet. I 1900-tallet oppsto det flere revylignende seanser rundt i landet: i Kristiania ble det sunget viser fra folkelige scener, i Trondheim ble den første revyen satt opp i 1901 og Chat Noir ble startet i 1912 i Kristiania. Favorittvisene fra disse folkelige seansene, eller rett og slett det samtidens publikum anså som de beste visene, ble spredd via skillingstrykk, aviser og grammofonplater.⁴⁷ Karakteristisk for revyvisa er all slags – og gjerne grovkornet – humor. Viseformen er imidlertid ingen enkel form. Velle Espeland påpeker kompleksiteten i strofeformen og den imponerende rimteknikken ei revywise trenger.⁴⁸ Det krevde også en forståelse og mestring av kunsten som lå i å blande naturlig tale inn i rytme og rim. Visa skulle oppfattes gjennom øret. Mange revyvisediktere, deriblant Alf Prøysen, visste at språket ikke måtte være for litterært, at ei god vise heller måtte utnytte det talenære språket. Prøysens erfaring fra ulike revyer i oppveksten og studentrevyene i årene i Asker gjorde ham forberedt på dette. Revytradisjonen satte altså et betydelig preg i Prøysens visedikting, deriblant bruken av humor og et talenært språk.

Folkevisa

I artikkelen «Alf Prøysen i norsk visetradisjon» fra 2002 skriver Velle Espeland at folkeviseomgrepet «bygde på en idé om at det skulle finnes anonyme viser som ga et direkte uttrykk for selve folkesjela.»⁴⁹ Slike viser kunne en derfor bruke når en skulle skape en nasjonalkultur på grunnlag av en idealisert bondekultur. Tradisjonsvisene fra folkets munn ble oppussingsprosjekt og ble senere presentert som mellomalderballader, «litterære dikt fra Norges gullalder».⁵⁰ Velle Espeland skriver at ordet folkevise er «et ideologisk ord som ble laget for bruk i nasjonalromantisk sammenheng»,⁵¹ og slik begynner Espelands argument for folkevisas manglende rolle i Prøysens visedikting.

⁴⁶ Prøysen, *Pappa Alf*, 20

⁴⁷ Espeland, «Alf Prøysen i norsk visetradisjon», 89

⁴⁸ *Ibid.*, 90

⁴⁹ *Ibid.*, 91

⁵⁰ *Ibid.*, 92

⁵¹ *Ibid.*, 91

Denne formen for nasjonalkultur stod nemlig ikke høyt i husmannsmiljøet på Østlandet. I Prøysens ene roman, *Trost i Taklampa*, henger Prøysen ut sin egen karakter, dikteren Lundjordet, som fungerer som en representant for denne idylliseringen av bondekulturen. Ironiseringen over dyrkingen av den nasjonale bondekulturen er derimot det som blir tematikken i visediktingen. Til tross for dette samlet Prøysen inn viser i tråd med folkevisas tradisjon, altså gjennom muntlig overføring for deretter å skrive de ned, men dette var for å finne folkets smak. Det ble derfor ikke fokusert på en romantisert bygdekultur.⁵²

Det samme gjaldt melodiene. Tradisjonsmelodiene som ble sunget og brukt i nærmiljøet og som folket kjente til var også de som ble brukt i Prøysens tidlige viser. Prøysens sangstil er preget av folketradisjonen. Han synger i et stemmeleie som ligger nære talestemmen, som fungerer i forbindelse med at visa skal høres og oppfattes gjennom øret.⁵³ Prøysens sang var forbeholdt tekstformidling, altså melodien ble sjelden ornamentert, men sunget som den var. Dette går imidlertid mot tradisjonen hos de utdannede og profesjonelle folkeviseutøverne og kvedere, hvor ornamentering er en mer frekvent karakteristikk.⁵⁴ Det forankrer derimot ideen om at Prøysen var en autentisk tradisjonssanger.

Musikken i visene

Når det kommer til musikken i de nevnte visekategoriene er det i hovedsak samtidens kjente melodier som ble brukt i en muntlig framføring av en spesifikk tekst. Skillingstrykkene og den medfølgende teksten ble gjennom dette et hybridmedium: den skriftlige teksten kunne bli framført muntlig ved bruk av en gitt melodi.⁵⁵ Melodimaterialet ble nevnt i forbindelse med teksten, og var angitt som «synges som». Det var ikke vedlagt egne noter til tekstene. Dette var på grunn av den økonomiske konsekvensen dette ville påføre de billige skillingstrykkene. Å trykke noter var dyrt, i tillegg til at det var tungvint og upraktisk. Dessuten var målgruppen for skillingstrykkene, folk flest, gjerne arbeiderklassen, ikke notekyndige.⁵⁶ Melodiangivelsen «synges som» var altså det mest praktiske. Det var følgelig opp til kjøperen av skillingstrykket å erindre den gitte melodiangivelsen fra sin egen hukommelse eller selv tilpasse teksten en gitt melodi, med mindre selgeren av trykket selv demonstrerte melodien.⁵⁷

⁵² Espeland, «Alf Prøysen i norsk visetradisjon», 93

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ramsten, *De osynliga melodierna: musikvärldar i 1800-talets skillingtryck*, 9

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

Melodimaterialet som disse skillingstrykkene ble formidlet med var, som tidligere nevnt, populære melodier som folk flest var bekjente med. Disse melodiene kom gjerne fra en religiøs sammenheng, eller fra konserthus og folkelige sceneoppsetninger. Det var imidlertid ikke mange av disse melodiene, og det viser seg at opptil 30 ulike tekster kunne henvise til samme melodi.⁵⁸ Når det gjelder hvilke melodier som var «anbefalt» i skillingstrykkenes melodiangivelser var det en forutsetning at disse var lette å synge, aktuelle i samtiden og passende til tekstens rytme og oppsett. Visse melodier fungerte bedre til enkelte tekster enn andre. Eksempelvis kunne en ny tekst innenfor sjangeren *sjømannsviser* bli paret med en melodi allerede kjent fra flere sjømannsviser.⁵⁹ Dette viser at melodiens tilknytning til eller farging av teksten, inngår i en slags underforstått praksis i skillingstrykkets bruk av melodi.⁶⁰

Biografi: Alf Prøysen

Alf Prøysen (født Olafsen) ble født 23. juli 1914 på husmannsplassen Prøysen på Rudshøgda, i Ringsaker kommune. Han ble født inn i en familie på seks personer: mor Julie Mathiasdatter (1879-1961), far Olaf Andreassen (1880-1859), søstrene Marie og Margit og storebror Olaf Evensen, hvor sistnevnte var en fostersønn. Som slekt av husmannsfolk var framtiden satt i stein for Alf Prøysen fra starten; etter konfirmasjonsalder fulgte det år i tjenestearbeid som gårdsarbeider. Husmannsplassen Prøysen hørte under storgården Hjelmstad gård, og gårdsarbeid var leien husmennene betalte for å bo på sin plass. Veien Prøysen-stua lå etter het Prestvegen, som var en veg tilegnet den lokale presten som preket i to kirker før Prøysens tid, og ble oppført i takt med husmannsvesenets opprinnelse. Prestvegen rommet flere husmannsplasser, og Prøysen har beskrevet det som et eget samfunn i husmannsgrenda.⁶¹ Menneskene som bodde her var lavest på den sosiale og økonomiske rangstigen, blant annet tjenestefamilier som tjente på ulike storgårder.⁶²

Å arbeide med jorda var noe husmennene kjente svært godt til, og det var forbundet med en god praktisk teft og evner med håndarbeid. Alf Prøysen var derimot ikke som andre husmannsunger. Prøysen likte best å lese, skrive og fantasere, og holdt seg for det meste inne med sine eldre søstre og mora. Han var særs klønete i praktisk arbeid, og skydde unna de aktivitetene de andre barna drev på med. Prøysen var derimot en svært god observatør. Familien Prøysen opplevde en stor standsforskjell i bygdesamfunnet. For

⁵⁸ Ramsten, *De osynliga melodierna: musikvärldar i 1800-talets skillingtryck*, 10

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid., 11

⁶¹ Prøysen, *Pappa Alf*, 9

⁶² Røsbak, *Alf Prøysen: blåkklokkeviku og slipsteinsvæils*, 24

husmenn var det lite rettigheter, og lite framtid i arbeidet. Dette visste Prøysen fra barnealder, og han betraktet framtiden med skrekk da han til slutt måtte i tjeneste. Da Alf vokste opp og ble konfirmert hadde han allikevel fått gå ferdig folkeskolen og i tillegg gått det som kaltes *fortsettelsesskolen*. Dette var noe man søkte seg til, og som husmannssønn å få innvilget dette var Prøysen å regne som et unikum. Etter dette fikk Prøysen også vært et halvt semester på amtsskole, det man i dag anser som folkehøyskole.⁶³ Her fikk han kallenavnet *Prøyse-kongen* av sine medstudenter.⁶⁴ Etter dette halvårige utdanningsoppholdet måtte Prøysen i tjeneste, og dette skjedde i første omgang på en gård i Ringsakerfjellet. Her opplevde Prøysen sin første arbeidsplass som ung voksen, og samtidig sin største tragedie: tannverk. Verket oppstod på nyåret av tjenestetida i 1933, og det var vanskelig å komme seg til bygda for å få hjelp. Verket spredde seg til betennelse, og først i sensommeren fikk han hjelp. Dette resulterte i den skjeve kjeven han er kjent for.⁶⁵ Denne spesifikke hendelsen i Prøysens liv er viktig å påpeke, for dette var en av hans større kompleksser og en stor kilde til hans tanker og diktning om mindreverdiget. Mindreverdigetsfølelsen hadde han med seg hele livet, om det gjaldt den nevnte kjeven og utseendet generelt, bakgrunnen som gårdsarbeider i det harde bygdemiljøet, eller hans mangel på utdanning i møte med lærde individer i hovedstaden.

I 1938 skjer det som blir et vendepunkt i livet til Prøysen. Sammen med samarbeidspartner Knut Fjæstad får Prøysen tre dikt antatt i *Kooperatøren*, medlemsbladet for *Samvirkelagene*, med et honorar på 60 kroner.⁶⁶ Det blir derimot en beskjeden feiring, for denne suksessen går ikke upåaktet hen. Alf opplever sitt første møte med bygdedyret og janteloven gjennom antakelser om at diktene er kopiert eller stjålet fra andre skribenter. Dette setter sperrer for Prøysens store drømmer. Mora Julie, som bestandig viste raushet og omsorg for gutten som var litt annerledes, erklærte alvorlig at nå måtte sønnen ut av Ringsaker.⁶⁷ Avgjørelsen blir tatt, og Prøysen flytter fra Prøysen-stua det samme året, i 1938. Prøysen bor og jobber på ulike gårder rundt hovedstaden. Rastløsheten driver Prøysen fra sted til sted, og i løpet av ti år er han innom ti ulike gårder. Til slutt havner Prøysen på Vøien gård i Asker. Her begynner ting å skje for Prøysen, og etter noen år i Asker får han sin bok- og artistdebut og får muligheten til å leve av diktningen i Oslo. Til tross for suksess med den tidlige produksjonen slipper ikke Prøysen taket på griskokk- og fjøsrøkter-jobben. Prøysens erfaringer med bygdesamfunnets sosiale, økonomiske og politiske realiteter skal prege

⁶³ «amtsskole» i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 07.02.2021 fra <https://snl.no/amtsskole>.

⁶⁴ Røsbak, Alf *Prøysen: blåklukkevik og slipsteinsvæils*, 106

⁶⁵ *Ibid.*, 100

⁶⁶ *Ibid.*, 132

⁶⁷ Møller, Julie *Prøysen – fra legdunge til mor hass Alf*, 127

hans diktning gjennom hele karrieren. Fra suksessen med den første viseboka, *Drengestu´viser* utgitt i 1948, som solgte i 140 000 eksemplarer på bare noen få år,⁶⁸ til romanen *Trost i taklampa* (1950), som tar et oppgjør med byggedyret, janteloven og flukten fra landsbygda, kan man se gjennomgående temaer. Utallige produksjoner som blir gjort i tillegg til dette, og ikke minst de 750 lørdagsstubbene Prøysen skriver for *Magasinet for alle* fra 1945 til 1970, bærer alle preg av mindreverdighetsperspektivet.

Biografi: Bjarne Amdahl

I 1969 utkom det som skulle bli Alf Prøysens siste visebok, «*Så seile vi på Mjøsa*» og *andre viser*. I forordet til viseboka nevner Prøysen komponistene som hadde bidratt med melodier til viseboka, deriblant Bjarne Amdahl. Amdahls bortgang året før hadde gjort inntrykk hos Prøysen, og i forordet tydeliggjør Prøysen rollen og inntrykket komponisten hadde hatt i hans liv og produksjon, samt det gode samarbeidet Prøysen hadde opplevd med sin kollega og venn:

Så er det Bjarne Amdahl. Bedre og finere medarbeider kunne ingen vise-smed få til å dekke over små feil i teksten og få de bedre partiene til å glitre som små mesterverk, enten melodien nå skulle være vår og fin som i «Jørgen Hattemaker», eller full av gapglis og gøy som i «Tango for to». Jeg var bestandig så trygg når Bjarne var med meg; nå er han borte, og jeg kan bare si med en liten omskrivning av Dan Andersson: «Tre visans strofor har jag, den fjärde är gått av ...»⁶⁹

I *Alf Prøysen: blåkklokkeviku og slipsteinsvæils* (2014) nevner biograf Ove Røsbak Bjarne Amdahl, og beskriver ham som en ringrev i populærmusikken. Røsbak påpeker kapellmesterstillingen Amdahl hadde ved Chat Noir allerede i 1924, og de mange årene Amdahl var ansatt ved Folketeatret, «hvor han hadde laga den ene melodien mer populær enn den andre».⁷⁰ Røsbak skriver også om samarbeidet mellom Amdahl og Alf Prøysen, og beskriver det «som et eventyr»:

Bjarne Amdahl var beskjeden, han var lydhør, og akkurat som Finn Ludt kunne han oppfatte det innerste i en tekst, sjølv åndedraget, og støtte oppunder og videreutvikle det. Prøysen og Amdahl forsto hverandre helt intuitivt, trengte ikke sitte og forklare ting i det vide og det breie, og helt fra første stund av lagde de mesterverk sammen.⁷¹

Bjarne Fredrik Amdahl ble født i Trondheim 17. august 1903. Han var sønn av Gyda Sawert (1877-1957) og Hans Amdahl (1875-1945).⁷² Hans Amdahl var sjef for seddeltrykkeriet i Norges Bank, med kontorer i Trondheim. Etter Bjarnes første tre år

⁶⁸ Røsbak, *Alf Prøysen: blåkklokkeviku og slipsteinsvæils*, 198

⁶⁹ Prøysen, «*Så seile vi på Mjøsa*»; og *andre viser*, 5-6

⁷⁰ Røsbak, *Alf Prøysen: blåkklokkeviku og slipsteinsvæils*, 232

⁷¹ Ibid.

⁷² Larsen, Svend Erik Løken. "Bjarne Amdahl i *Norsk biografisk leksikon* på snl.no." Hentet 26.08.2020 fra https://nbl.snl.no/Bjarne_Amdahl

flyttet Norges Bank hovedkontor og seddeltrykkeriet til Oslo, og Hans Amdahl tok med familien dit. De kjøpte en villa på Stabekk, og var relativt velstående.⁷³ Bjarnes vei inn i musikken var ikke unik. Han gjorde seg flid med øving i de viktige barne- og ungdomsårene, og hadde en genuin interesse for musikk i seg selv, samt en naturlig begavelse for faget. Bjarne fikk god skolegang, med latinlinje på gymnaset.⁷⁴ Dette foregikk parallelt med undervisning i både klaver og fiolin. Klaverundervisning skjedde med Melvin Simonsen, og Bjarne fikk komposisjonsundervisning med Hugo Kramm.⁷⁵ Det var også tidligere kunstnere i familien: Hans Johan Fredrik Berg (1813-1874) var en anerkjent akvarellmaler, og var opphavet til Bjarnes mellomnavn, Fredrik. Med dette er det tydelig hvordan Amdahls bakgrunn skiller seg i stor grad fra Alf Prøysens på et sosialt og økonomiske plan, og ikke minst innenfor mengden utdanning Amdahl fikk.

Før Amdahls samarbeid med Alf Prøysen oppstod hadde Amdahl gjort seg bemerket i Oslos musikkliv, deriblant som kapellmester ved flere Oslo-teatre fra tidsperioden 1926-1951: Casino, Chat Noir, Søylen, Det Nye Teater, Folketeatret, og ved Oslo Nye Teater.⁷⁶ Gjennom platemerket Odeon i årene 1938-1943 etablerte Amdahl seg som en av landets mest populære orkesterledere i jazzinfluert stil. I tiden etter andre verdenskrig var Amdahl aktiv som orkesterleder og arrangør for mange kjente artister, i tillegg til et stort antall barneplater.⁷⁷ Fra 1940 hadde Amdahl også faste oppdrag som komponist, pianist og arrangør i NRK, hvor han komponerte store mengder musikk til hørespill og melodier til forskjellige programserier. Det var i NRK Bjarne Amdahl møtte Alf Prøysen, og det var gjennom et felles oppdrag samarbeidet mellom komponisten og tekstforfatteren ble innledet. Bjarne Amdahl var komponisten som laget melodier til flest Prøysen-tekster, og var også den som ga musikalsk drakt til mange av de store Prøysen-slagerne.⁷⁸ Dette samarbeidet varte fra 1951 til 1968, helt til Amdahls død 14. april 1968 i Bærum.

⁷³ Informasjon hentet fra samtale med Magne Amdahl, dato 22.05.20

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Larsen, Svend Erik Løken. "Bjarne Amdahl i *Norsk biografisk leksikon* på snl.no." Hentet 26.08.2020 fra https://nbl.snl.no/Bjarne_Amdahl

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 166.

Del 2: De første visene

I denne første delen av arbeidet med viseutvalget skal jeg ta for meg visene «Den første løvetann», «Kveldssang for Laffen», «Kjærringkjeft» og «Sønnvindvalsens». Dette var de første visene Amdahl og Prøysen skrev sammen, og alle utkom i 1951, som var året for samarbeidets start. De to første visene, «Den første løvetann» og «Kveldssang for Laffen», er eksempler på Prøysen og Amdahls barneviser. Tatt i betraktning Prøysens rolle som hele Norges barnetimeonkel i tidspunktet visene ble skrevet anser jeg dette for å være viktige viser i tydeliggjørelsen av spennet i Prøysen og Amdahls kulturelle produksjon. De andre visene, «Kjærringkjeft» og «Sønnvindvalsens» er begge viser skrevet for voksne, og fremstår som viktige verk for den historiske og kommersielle forankringen av Prøysen og Amdahl-produksjonen. I arbeidet vil jeg legge frem en historisk bakgrunn for alle visene, gi en litterær fremstilling av motivet samt en fortolkning av hvordan motivet endres og utvikles gjennom relasjonen mellom tekst og musikk. Deretter vil jeg se nærmere på de utvalgte innspillingene og ta for meg et analytisk standpunkt for å utrede hvordan visene fungerer i en framført måte.

Innen året 1951 er Alf Prøysen hittil blitt etablert som Norges nye stjerneskudd gjennom visebøkene *Drengestu´viser* (1948) og *Lillebrors viser* (1949). Førstnevnte solgte 140 000 eksemplarer i løpet av to år fra sin utgivelse i 1948, og produktet bidro i stor grad til å etablere Alf Prøysen som en artist og et navn i Norges kjendisverden. Prøysen skal selv ha sagt følgende om året 1948: «Det var det året je var sjenni!». ⁷⁹ Alt Alf tok i og skrev ble tatt imot med åpne armer, som var til stor forskjell fra mottakelsen av hans tidligere dikt og fortellinger da han arbeidet som griskokk. Viser som «Griskokk-trøsta», «Den skyldige», «Husmannspolka» og «På Hamar med slakt» skulle bli nye landeplager, og spesielt de to sistnevnte er karakteristiske for Prøysens tidlige visediktning. Viseboka *Drengestu´viser* er viser skrevet med tradisjonsmelodier fra Alfs nærmiljø, mens viseboka *Lillebrors viser* var skrevet i samarbeid med komponist Finn Ludt. Denne viseboka inkluderte blant annet barnevisene «Lille måltrost», «Lillebrors vise», «Sirkusvisa», «Blåbærturen» og «Kyllingen», og etablerte Prøysen for fullt som hele Norges barnetimeonkel. Alf var nå blitt en ettertraktet artist i Norge, og ikke minst en tekstskribent og utøver i NRK. Bjarne Amdahl på sin side var en etablert komponist og melodimaker, og var tett knyttet til ulike underholdningsprogram og oppdrag i NRK. I 1951 møtes Bjarne Amdahl og Alf Prøysen for første gang i arbeid.

⁷⁹ Prøysen, *Pappa Alf*, 28

«Den første løvetann»

I 1951 ble Alf Prøysen kontaktet av Sonni Holtedahl Larsen fra Lørdagsbarnetimen for å skrive en ny julesang.⁸⁰ Dette var for en sending i anledning julekveldsmarkeringen det året, og Bjarne Amdahl ble engasjert for å lage en melodi til den nye julekveldssangen. Da Amdahl presenterte den ferdige melodien for Prøysen mente Prøysen den var for vårlig til en juletekst, og foreslo å skrive en ny tekst. Forslaget gikk igjennom, og teksten ble endret til et vårlig tema. I et møte med NRK ikke lenge etter utgivelsen av «Tango for to» i 1957 blir Alf Prøysen og Bjarne Amdahl intervjuet. Deres samarbeid er tematikken for intervjuet, hvor Prøysen og Amdahl blir spurt om begynnelsen av samarbeidet. Her påpeker duoen at «Den første løvetann» var deres første produksjon sammen, og at det således var en «søt start».⁸¹

Alf Prøysen synger inn visa i lørdagsbarnetimen datert 28. april 1951, og i september samme år spilte Prøysen inn visa på plate (*På grammofon II*), og den kom på trykk i *Teddybjørnen og andre viser*.⁸² Duoens arbeidsmetode gjennom samarbeidet baserte seg som regel på at Prøysen sendte aktuelle tekster som skulle spilles inn i radio i brev til Amdahl, eller leste de opp via telefon, og Amdahl skrev melodien deretter. Denne visa er derimot eksemplet på en omvendt arbeidsmetode, hvor Prøysen skrev en ny tekst til Amdahls allerede ferdige melodi.

Tekst

DEN FØRSTE LØVETANN⁸³

Det sto en liten løvetann så freidig og tilfreds
På landeveiens grøftkant i sølevann til knes.
Et bustehue lyste gult: Å nei, hvor jeg er fin!
Den hadde nettopp speilet seg i sølepytten sin.

I grøfta gikk en liten pjokk, som pjokker ofte går,
i våt og skitten kjeledress, med gult og bustet hår.
Han satte seg i søla ned og strakte ut ei hand
og nappet opp med rot og topp sin første løvetann.

På veien kom det mange barn, de kvidret lyst og lett
imens de ordnet fort og flinkt en blåveisblå bukett.
Og pjokken ropte: «Se på meg, hva jeg har funnet her!»
Men barna bare lo og sa: «Så pjuskete den er!»

«Å nei så menn», sa pjokken, «jeg skal ta den med til mor,
Så sier hun at den er fin og jeg er veldig stor.»
«Det si ´r hun for å trøste deg,» sa de som sto omkring,
«for du er bare fire år og skjønner ingenting.»

⁸⁰ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 167

⁸¹ Ibid.

⁸² Prøysen, *Viser og dikt 1: 1932 - 1953*, 239

⁸³ Ibid.

Da stabbet pjokken hjem igjen og snufset lite grann,
og blomsten hang med hue ned og lengtet etter vann.
Han åpnet døra sent og tungt, og plutselig sa mor:
«Å gid så fin en blomst du har – å nei hvor du er stor!»

«Du si 'r det for å trøste, du,» sa pjokken likegla.
«Å langtifra,» sa mor og lo. «Jeg mente det jeg sa.
Det aller største mor vet om, er nemlig guttemann
som kommer hjem og har med seg sin første løvetann.»

Det tekstlige oppsettet i «Den første løvetann» består av seks strofer, hvor alle strofer består av fire verselinjer. Det er ikke et tydeliggjort refreng, men det er en sammenhengende historie over likestilte vers. Historien i denne barnevisa dreier seg om en liten gutt som fylles av stolthet da han finner sin første løvetann. Etter hvert i historien møter gutten noen eldre barn, som erter gutten for hvor pjuskete blomsten er. Gutten forsøker å forsvare seg i møte med denne motstanden ved å mene at når han viser den frem til sin mor vil hun mene motsatt, men de eldre barna kontrer igjen ved å påpeke hvor liten gutten er: «for du er bare fire år og skjønner ingenting». Gutten vender hjem igjen, tydelig berørt av dette, og blir møtt av en raus mor som trøster ham på et moderlig vis. Motivet i visa faller inn under Prøysens mindreverdigheitsperspektiv, og er dermed en typisk Prøysen-tekst. Historien i «Den første løvetann» er formidlet gjennom en tredjeperson, en observatør, som innebærer en beskrivende rolle. Hovedkarakteren er en liten gutt som opplever noe sensasjonelt i sin hverdag, å finne sin første løvetann, men som møter en typisk motstand i barndommen – nemlig eldre barn som absolutt må gjøre narr og hevde seg. Teksten betegner også en mor- og sønn-relasjon som virker trøstende for visas hovedperson, og i dette en tydelig kvinnefigur som bidrar med etterlengtet raushet og varme.

Denne fremstillingen baseres på Trond Haugens musikalsk-poetiske analyse i artikkelen «Prøysens musikalske poesi» (2015). Denne artikkelen, som jeg også har benyttet meg av i grunnlaget for denne oppgavens metodedel, inkluderer formidleren av teksten og det lyriske jeg-et i analysen,⁸⁴ og i «Den første løvetann» er fortellerstemmen en tydelig formidler av stemningen i visas lyrikk. I en slik analyse fokuseres det på relasjonen mellom tekst og melodi i viser og tydeliggjør at den ene ikke kan fungere fullstendig uten den andre. Det samme er påpekt av Velle Espeland i den tidligere anvendte artikkelen «Alf Prøysen i norsk visetradisjon» (2002), som forankrer visesjangeren som et produkt etablert gjennom en syntese mellom tekst og melodi. Espeland skildrer med dette

⁸⁴ Haugen, «Prøysens musikalske poesi – En analyse av «Tango for to» og «Slipsteinsvæilsen», 179

hvordan man ikke kan betrakte ei vise fullstendig uten å anse dette som en fusjon av to aspekter.⁸⁵

Teksten i «Den første løvetann» er ikke kompleks, men inneholder derimot, og er preget av, spesielt gode beskrivelser. Løvetannen er beskrevet som et eksotisk objekt, noe spennende og friskt for lytteren, til tross for at den står i en grøftkant, i sølevann til knes og har en sølepytt å speile seg i. Den lille gutten blir beskrevet som likeverdig med blomsten – han er ikledd en skitten kjeledress, med gult og bustet hår. Det er altså en slags skjebneorientert historie, at denne gutten var ment til å finne akkurat denne tilsynelatende stakkarslige blomsten.

Musikk

Den Første Løvetann

Tekst: Alf Prøysen

Melodi: Bjarne Amdahl

The musical score is written in G major and 4/4 time. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Det sto en li - ten lø - ve - tann så frei - dig og til - freds på lan - de - vei - ens grøf - te - kant i sø - le - vann til knes. Et bus - te - hu - e lys - te gult: Å nei, hvor jeg er fin! Den had - de - nett - opp spei - let seg i sø - le - pyt - ten sin." The chords are indicated above the notes: G, C, G, C, A, D, A7, D, D7, G, C, G, C, A7, G/D, D7, G.

Melodien i visa er forholdsvis enkel, svært sangbar og fengende. Med tanke på Prøysens opprinnelige syn på melodien som vårlig og derfor mer passende til en vår-tekst, har samholdet mellom tekst og melodi i «Den første løvetann» et godt utgangspunkt. Visas

⁸⁵ Espeland, «Alf Prøysen i norsk visetradisjon», 93

toneart i notebildet er G-dur, og forløpet er strekt utover en 16-takters periode. Visas melodi er som regel trinnvis og med et register på en oktav (H-h), med noen få sprang på en kvart og ters - dette gjelder som regel sprang mellom toner fra brutte akkorder. Rytmikken er bastant i bruk av fjerdedeler, noe som forsterker inntrykket av en liten gutts vandring, og som gir melodien et naturlig driv. Harmonikken i visa er også «enkel» i den forstand at det kun er fire dur-akkorder: G – D – C – A. Skrevet i trinnfunksjoner har denne akkordprogresjonen følgende trinn: I – V – IV – VI. Sjette-trinns-akkorden A-dur (VI), har i denne sammenheng funksjon som en bi-dominant til D-dur-akkorden. Melodien holder seg i stor grad innenfor disse akkordene. For å synliggjøre en oppdeling og skape en struktur i det melodiske forløpet deler jeg opp de musikalske frasene i visas melodi fra takt 1 – 8 og fra takt 9- 16, hvor skillet kommer av de ulike avslutningene i hver frase. Disse delene velger jeg å kalle A1 og A2; de er svært like, og kan anses som to ulike variasjoner av samme frase.

Tekst- og musikkrelasjon

I relasjon til teksten fungerer melodien og akkordenes harmoni i en forsterkende måte av beskrivelsene og kommentarer i visa. I særlig grad gjelder dette i det første verset, når visas fortellerstemme beskriver løvetannen som selvbetrukkende i sitt eget tilfredse miljø. Et eksempel på en slik forsterkende effekt i melodien er fra takt tre til fire, hvor det forekommer en oppadgående brutt G-dur treklang, som ender opp i tonen H i C-dur akkorden i fjerde takt. Dette skaper en C-dur akkord med en stor septim, noe som bidrar med en dissonans. Dissonansen forløses relativt kjapt, men er først brukt i frasen «freidig og tilfreds», og spesifikt på adjektivet «freidig». En slik dissonans i en ellers harmonisk og konsonerende melodi skiller seg ut og forsterker tekstens betydning, men samtidig er denne H-tonen «enden» på en brutt G-dur-akkord med slutt-tonen i kommende takt. Dur-klangen opprettholdes slik i frasen, men med C-akkorden som påfølgende harmonigrunnlag under H-tonen oppstår det en klang som kan minne om barnlig sang. Det er akkurat som melodien ikke «rekker opp» til den teoretisk «riktige» tonen, men gir det allikevel et forsøk. Denne spesifikke frasen blir gjentatt i takt 11, her med tekststrofen «(Å) nei, hvor jeg er fin!». Den oppadgående brutte dur-akkorden før denne store septim-dissonansen skaper en varme og en tydelig barnlig karakter. Klangens som ligger igjen fjerner dermed trykket fra dissonansen, og idet melodien beveger seg ned til andre åttendel i takt fire og elleve, gjennomgangstonen A, dannes det en klangfarge. A-tonen, sekstintervallet i en C-durakkord forlenger spenningen fra den store septimen, men leder samtidig ned til kvinten i akkorden, G.

Siden notebildet er statisk og tekstenes strofer inneholder endringer får denne frasen flere roller av en beskrivende art. I andre strofe er gutten beskrevet: «som pjokker ofte går» / «med gult og bustet hår». Frasen danner likhetstrekk mellom gutten og blomsten,

og markerer også skjebneøyeblikket: «strakte ut ei hand» / «sin første løvetann». I tredje og fjerde strofe markerer den melodiske frasen motstanden gutten møter, men ikke før en form for mindreverdighet er blitt etablert: «På veien kom det mange barn, de kvidret lyst og lett / imens de ordnet fort og flinkt en blåveisblå bukett». Blåfargen i Prøysens diktning er både fremtredende, og i stor grad viktig i det miljøet Prøysen skildrer: «Den fargen som lyset gjømmet seg i, fargen på alt som er langt borte, og samtidig en farge som er nær: blåveisens, blåbærets og blåklokkas farge.»⁸⁶ Allerede her er de møtende barna stilt opp høyere enn den vesle pjokken, hvor de ler og bærer med seg en bukett av finere rang, nemlig blåveis. De eldre barna blir med dette betegnet med en helt annen status enn den lille gutten, og i det hele tatt på et høyere trinn i den sosiale rangstigen: «Se på meg, hva jeg har funnet her!» / Men barna bare lo og sa: «Så pjuskete den er!» Her utnyttes også det viktigste elementet for å skape mindreverdighet i Prøysens diktning: latteren.⁸⁷ Dette er et element som påpekes av Bjørn Ivar Fyksen i boka *Almuens opera* (2020), hvor bruken av latter som våpen forekommer i forbindelse med de ulike trinnene på den sosiale stigen. Dette er krigføring som gjelder for dem på de laveste stige-trinnene, med mål om å latterliggjøre de foran seg og rekke opp til nye, høyere trinn. Fykses utgangspunkt for fremkomsten av dette sosiale våpenet er i Alf Prøysens roman, *Trost i taklampa* (1950), men i dette øyeblikket kan en også se hvordan ei barnevise er preget av den gjennomgående tematikken fra Prøysens øvrige forfatterskap. Den lille gutten er sjanseløs i dette møtet, og den harmoniske utskielisen i den melodiske frasen gir de tekstlige øyeblikkene trykk, og motstanden kulminerer i «Det si 'r hun for å trøste deg,» sa de som sto omkring, / «for du er bare fire år og skjønner ingenting.» Syntesen mellom tekst og melodi etablerer på dette punktet motstandens høydepunkt, og gutten vender hjem.

Som tidligere nevnt innehar det vedlagte notebildet kun dur-akkorder med tilhørende akkordbasert melodi. I et overfladisk perspektiv vil det antas at dette utelukkende vil styrke de *positive* bemerkelsene i teksten: beskrivelsene av den selvbetraktende løvetannen, den oppdagende pjokken, og morens raushet og varme. Visas tekstlige motstand i møte med en slik harmonisk og konsonerende melodi skaper en effekt av en tilstedeværelse og oppmerksomhet likt et barn. Motstanden er sterk i øyeblikket, men sorgen får ikke feste seg og bli noe større og langvarig. Det er motstand på et hverdagslig plan som møter en barnlig oppmerksomhet som lever i nåtid. Allikevel er sporet av motstand satt i gutten, og det er rom for trøst.

⁸⁶ Røsbak, *Alf Prøysen: blåklokkeviku og slipsteinsvæils*, 331

⁸⁷ Fyksen, *Almuens opera: om Trost i taklampa og litterære klasseskiller i Alf Prøysens forfatterskap*, 71

Innspillingen

Visa blir innspilt og sendt på radio 20. april 1951. I denne innspillingen er instrumenteringen enkel, med et klaverakkompagnement og Prøysens vokal.⁸⁸ Klaverets akkompagnementsfunksjon innehar både vekselbass, akkorder og en melodilinje som støtter Prøysens stemme. Arrangementsmessig er dette en økonomisk løsning; klaverets spill og mange kompositoriske funksjoner etablerer en tydelig harmonisk puls, og kompenserer slik for liten instrumentering. På grunn av innspillingsteknikken, trolig med bruk av én mikrofon er pianoklangen dempet og noe komprimert i frekvensspektret. Klangen er likevel varm og nær, spesielt stedene hvor akkordene og melodien i klaveret konsonerer. Det virker derimot som klaveret er plassert en viss distanse fra mikrofonen og Prøysens vokal, siden den auditive plasseringen av klaverklangen er noe i bakgrunnen for stemmen i lydbildet. Prøysens stemme er til sammenligning klar og tydelig. Klaverets spillemåte og dynamikken i volum er heller ikke endret til fordel for vokalen, og det gir inntrykk av at innspillingen av klaveret har skjedd i et eget rom, og Prøysens opptak i et annet.

Introduksjonsdelen av innspillingen er de siste fire taktene spilt i piano, og foruten å sette et tydelig tempo og opptakt defineres tonearten. Denne innspillingen er satt i Bb-dur, og sammenlignet med notebildet i G-dur er dette trolig blitt endret for å passe Prøysens register. Om man tar utgangspunkt i innspillingens toneart som den originale tonearten kan grunnen til endring være i en kommersiell grunn i det trykte eksemplaret; for å gjøre notebildet enklere til hjemme-musisering for ikke-musikere. Tatt i betraktning visas melodi, som allerede bygger på akkorder i en tydelig durtonalitet, gir den varme og komprimerte klangen i klaveret og Prøysens nære stemme et desto mer harmonisk lydbilde. Som jeg har vært inne på tidligere er det ikke bare glede i visas tekst, og det er igjennom Prøysens formidling av teksten at innspillingen og visa oppnår en dypere dimensjon. Kombinasjonen av durtonaliteten, den varme og «hyggelige» klangen i innspillingen og en barnlig tekst *kan* gi visa et ensidig gledefylt uttrykk, men det er tekstformidlingen i kombinasjon med melodien som gir mulighet for ambivalente uttrykk idet visas karakter møter motstand.

Karakterens opplevelser gjennom visa, enten de er positive eller negative, får sitt rom for utfoldelse gjennom en melodi som ligger nært taleregistret. Et eksempel på dette er i slutten av siste strofe, hvor gutten er kommet hjem til mora og hun ser blomsten som den triste gutten bærer på: «Du si ´r det for å trøste, du,» sa pjokken likegla. / «Å

⁸⁸ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
https://open.spotify.com/track/0uTvCkQjw5FfxEXM6UuLh6?si=JsTTIfJmQP_y-4CQcAiY4g, hentet 01.01.21

langtifra,» sa mor og lo. «Jeg mente det jeg sa.» Tekstlig anser jeg dette som tekstens høydepunkt, stedet hvor den lille gutten møter en slags etterlengtet frelse og trøst, samt beskrivende for den trygge relasjonen mellom mor og sønn. Tatt i betraktning Prøysens nære og gode forhold til sin egen mor, Julie, og måten Prøysen dikter om mødre og kvinnelige karakterer fylt av selvstendighet og styrke, anser ikke gutten denne trøsten som å være fra hvem som helst. Dette er heller en delt situasjon mellom kun dem, en emosjonell opplevelse mellom mor og sønn. Den emosjonelle tyngden i dette øyeblikket blir også gjeldende i hvordan dette behandles musikalsk i innspillingen, i tidsangivelsen 2:14: på frasen «sa mor og lo» legger Prøysen mer trykk i formidlingen, og klaveret legger opp melodien en oktav ut frasen.⁸⁹ Et enkelt kompositorisk knep, men dette skaper et øyeblikk hvor den personlige kvaliteten i teksten kommer frem, og som nærmest forankrer det jeg anser som en feminin side i den musikalske frasen og karakterens replikk. Melodiens register som ligger nært talen gir også rom for en varierende tekstlevering, at det nærmest kan snakkes og ikke kun synges, og på grunn av dette er det tidvis i innspillingen nettopp rytmiske uenigheter mellom klaveret og Prøysen. Dette kan også ha en forklaring i det spilletekniske; klaverets spill er stakkato, og tydelig markert i akkordvendinger og rytme. Dette fører til at Prøysens endring av tempo mot slutten av hver strofe gir en rubatoeffekt, hvor klaveret får et slags ansvar for opptakten til neste strofe. Denne rubatoeffekten gir derimot Prøysen en større sjanse for å formidle personlige detaljer gjennom karakterens replikker, og dette er en side av Prøysens formidling som vil prege de kommende visene i denne oppgaven.

«Kveldssang for Laffen»

I lørdagsbarnetimen 28. april 1951 sang Alf Prøysen denne visa som han presenterte som «ei helt ny vise.» Tittelen på innslaget var: «Vi vil ha mer Prøysen!». «Kveldssang for Laffen» var én av åtte viser som ble spilt inn på plate 3. september 1951 (*På grammofon II*),⁹⁰ og den kom på trykk i *Teddybjørnen og andre viser*. I en tidligere barnetime, allerede i en sending fra 16. april 1951 blir denne visa presentert, riktignok med en annen tittel: «Skøyergutt». Her introduserer Prøysen visa på følgende vis:

Også skal jeg synge en vise, som sikkert har hendt dere mange, mange ganger allerede i vår. Meg har det hendt hver eneste vår mens jeg var liten, nemlig at jeg kom hjem om

⁸⁹ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:

https://open.spotify.com/track/0uTvCkQjw5FfxEXM6UuLh6?si=JsTTIfJmQP_y-4CQcAiY4g, hentet 01.01.21

⁹⁰ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «16. april: «Kveldssang for Laffen», hentet 05.02.21

kvelden og hadde spjæret jakka mi og fått skramme i panna og med det ene og det andre, og skulle bortforklare alt sammen, da, for mor.⁹¹

Visas handling er med andre ord selvopplevd. Versjonen jeg analyserer skiller seg tekstlig fra denne radiosendte versjonen:⁹²

- Første vers, linje fire: en tillagt «for» før «det æ´kke så my´ som det ser ut tel»
- Første vers, linje seks: «renta» istedenfor «butta»
- Første vers, linje ti: «hvis ikke hadde» istedenfor «Men tenk, så har»
- Tredje vers, linje tre: «er farten så brå» istedenfor «og farten er brå»
- Tredje vers, linje syv: «det er ingen som vil ramle» istedenfor «og ingen vil vel ramle»
- Tredje vers, linje ti: «ramla» istedenfor «plumpa»
- Fjerde vers, linje fire: «pultost» istedenfor «mysost»
- Fjerde vers, linje ni: «at den nye lua mi» istedenfor «at vinterlua mi»

Tekst

KVELDSSANG FOR LAFFEN⁹³

«Du mor, vil du vær´ snill å høre på meg,
så skal jeg forklare det hele for deg,
den skramma i panna vil gro av seg selv,
det æ´kke så my´ som det ser ut tel,
Det kom seg av det,
jeg butta mot et tre,
fordi jeg så ei blåveistue like ved,
så lubne og små
som mamma skulle få,
Men tenk, så har jeg somla bort dom etterpå!»

«Og flenga i jakka er fryktelig trist,
men vil du så kan vi jo gjøre som sist,
at jeg passer Tulla et par timers ti´
mens du tar og fikser på jakka mi.
Ja flenga er svær,
d´ er sikkert at´ n er,
og så har jeg fått en spikerrift ved lomma her,
vi får kanskje si
en fire timers ti´
en dag som jeg har månedslov og leksefri.»

«At buksa var nyvaska, vet jeg jo selv,

⁹¹ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «16. april: «Kveldssang for Laffen», hentet 05.02.21

⁹² Ibid.

⁹³ Prøysen, *Viser og dikt 1: 1923 - 1953*, 259

men snubler ´n i veikanten detter ´n jo lell,
og havner ´n i søla og farten er brå,
er ´n nødt til å lande med buksa på.
Sånn måtte det gå,
det må du da forstå,
og ingen vil vel ramle hvis de ikke må.
Og buksa var ren
og nesten like pen
før jeg hadde plumpa neri grøfta me ´n.»

«Jeg grudde meg litt før jeg skulle gå hjem,
det kunne jo tenkes, du syns jeg var slem,
men syns du ´kke det, vil jeg svært gjerne få
en tolv støkker grovbrød med mysost på.
Nå har jeg fortalt
det meste som er galt,
det er ikke så liketil å få med alt,
jeg glemte å si
at vinterlua mi
den ligger på en grøftkant med blåveis i!»

Det tekstlige oppsettet i «Kveldssang for Laffen» består av fire strofer, hvor det er fire verselinjer før et refreng på seks verselinjer kommer inn, med følgende rimmønster: aabbccddd. Rimmønsteret har jeg skissert slik det tekstlige oppsettet er, altså med både vers og refreng i samme strofe, og gjeldende rimmønster er likt for alle strofer. I «Kveldssang for Laffen» skildres den lille gutten Laffen, som frodig legger ut om alt det gale han har gjort i løpet av dagen for sin mor. I likhet med «Den første løvetann» kan man i denne visa også ane en kjærlig relasjon mellom sønn og mor, og dette kommer i stor grad fra fortellerstemmen i visa. Som Prøysen forteller i innledningen til det nevnte radioinnslaget for denne visa, er denne historien selvopplevd, og tatt i betraktning Prøysens gode forhold til sin egen mor, Julie, kan man lese visa i et biografisk perspektiv. Her er gutten fortelleren, og visas perspektiv er dermed fra *det lyriske jeg*, et begrep som henviser til en handlingskarakter som i stor grad lar visas publikum få innblikk i karakterens egne mentale vesen og væremåte gjennom handlingen. Mottakeren av historien det lyriske jeg-et formidler i denne teksten er noen som gutten identifiserer seg med, og det er også hos mottakeren synsvinkelen ligger. I «Dagens Prøysen»-innslaget om denne visa hevder serieskaper Audun Kristiansen at Prøysens barneviser ikke er moralistiske, men moralen er en drivkraft.⁹⁴ Denne drivkraften skal jeg skissere nå.

I «Kveldssang for Laffen» presenterer Laffen et problem fra sitt eget synspunkt i frykt for konfrontasjon fra sin mor: «Du mor, vil du vær ´ så snill å høre på meg, / så skal jeg forklare det hele for deg». Problemet er alt ugagnet Laffen har gjort denne dagen og

⁹⁴ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, 16. april, "Kveldssang for Laffen», hentet 05.02.21

medfølgende konsekvenser: ei skramme i panna, ei flenge i jakka, søle på den nyvaska buksa og en gjenglemt lue - med blåveis i. Det unike i denne fortellermåten fra barnets perspektiv er muligheten som gis de ulike sidene til problemene idet barnet presenterer dem. Selv om Laffen har gjort mye han egentlig ikke skulle gjøre, er det en grunn for det meste, og det var jo bare godt ment. Denne måten Laffen resonnerer seg frem til de grunnene for hvorfor han har gjort ting han egentlig ikke skulle er derimot kun mulig gjennom Laffens identifisering med mottakeren, Laffens mor. Selv om det kommer frem i siste strofe at Laffen gruer seg for tilsnakk fra mora da han kommer hjem, anser Laffen det hjemlige miljøet fremdeles trygt nok til å formidle dagen og forsvare valgene han gjorde på en veslevoksen måte. Det hjemlige miljøet og tryggheten som følger med er også tydelig i overgang fra vers til refreng i strofene, hvor Laffens vilje til å forhandle med mora kommer frem. Den fjerde verselinjen i strofene setter opp til forhandlingen og Laffens ufarliggjøring av situasjonen, og det blir forsøkt på bortforklaring.

I likhet med «Den første løvetann» er også «Kveldsang for Laffen» ei barneviser hvor miljøet antas å være satt til et landlig område. Beskrivelsene av området, med inkluderingen av et tre og en blåveistue som er like ved, en veikant og en grøft gir et ruralt inntrykk. Følgende beskrivelser gir assosiasjoner til en plass i åpen natur og en følgende enkelhet, noe som også preger hendelsesforløpet i visa. Laffen møter jo tilsynelatende få hinder i løpet av visa, til tross for hvor mye han rekker å gjøre i løpet av dagen. Det er ikke mange farer i området, og tillater bevegelser og en vilter oppmerksomhet. Området gir også rom for en minimal frykt for konsekvenser, helt til virkeligheten treffer ham i siste strofe, hvor Laffen gruer seg til å dra hjem. Miljøet for visa blir en slags virkelighetsflukt for Laffen, hvor han kan forsvinne inn i egne tanker og observasjoner av området rundt seg. Dette er jo noe man kan forvente av et barn, men samtidig må området nettopp være et ideelt sted for et barn, og her er også Prøysens bruk av farger som beskrivelse et aktuelt virkemiddel. Spesielt blåveisen er gjeldende i denne visa, som både innleder historien og konkluderer den: «Jeg butta mot et tre / fordi jeg så ei blåveistue like ved» - blåfargen er nettopp det som fanger Laffens oppmerksomhet. «Jeg glemte å si / at vinterlua mi / den ligger på en grøftekant med blåveis i!». Også i likhet med «Den første løvetann» er spesielt blåveisen et symbol på noe hellig. Blåfargen inviterer ikke bare til oppmerksomhet fra gutten, og i det hele tatt så mye oppmerksomhet at gutten skrenser borti et tre på jakta for å finne dem, men dette er også en blomst som *mora* skal få. I arbeidet med «Den Første Løvetann» påpekte jeg tendensen i hvordan Prøysen dikter om mødre og kvinnelige karakterer: de fremstår som selvstendige og er innehavere av en helt egen styrke. Denne styrken og varmen Prøysen ilegger sine kvinnelige karakterer anser jeg å være preget fra hans egne nære forhold til sin mor og sine søstre. Tatt i betraktning Prøysens egen relasjon til sin mor, og måten Laffen tør å formulere seg ovenfor sin mor, tyder dette på en relasjon

mellom mor og sønn som Prøysen preger med egenerfart varme: Laffens forsøk på å gi mora en blåveisbukett blir fra Laffens side en gest ilagt stor emosjonell vekt.

I fortellermåten virker også denne gesten som en forklarende effekt, ikke bare for en bortforklarende side ved Laffens historiefortelling, men også som en stor grunn til å forstå guttens intensjon. Som nevnt i «Den første løvetann» og hendelsen med de eldre barnas blåveisbuketter er blåfargen et viktig element i beskrivelsen av intensjon og håp. Blåfargen er det nære, men samtidig uopnåelige. Blåveisens farge lyser og skiller seg ut i dette miljøet og fanger en liten gutts interesse, men er likevel noe som gutten glemmer bort. Det er imidlertid *gesten* som er det viktige; det blir symbolet på en nær relasjon mellom mor og sønn, som også synliggjøres i hvor veslevoksen tone visas forteller har.

Musikk

Kveldssang for Laffen

Tekst: Alf Prøysen

Melodi: Bjarne Amdahl



C C/E Dm F G⁷ C

"Du mor, vil du vær' snill å hø - re på meg, så skal jeg for - kla - re det he - le for deg, den

5 C/E Dm F G⁷ C

skram - ma i pan - na vil gro av seg selv, det æ'k - ke så my' som det ser ut tel. Det

9 F Dm C/E C G⁷ C

kom seg av det, jeg but - ta mot et tre for - di jeg så ei blå - veis - tu - e li - ke - ved, så

13 F Dm C/E C G⁷ C

lub - ne og små som mam - ma skul - le få. Men tenk, så har jeg som - la bort dem et - ter - på!"

I likhet med rollen til fortellerstemmen i denne visa, er også melodien et eksempel på et barns måte å formulere seg på. Melodien er energisk og varierende i rytmikk, og preget av store intervallsprang. Visas toneart i notebildet er C-dur, og inkludert den noterte opptakten er forløpet strekt utover en 17-takters periode. Tatt i betraktning åttendelspausen i siste takt, og åttendelsopptakten i første takt, som fører dette til en

samlet takt, anser jeg dette følgelig som en 16-takters periode. Registret i visas melodi er på en oktav + kvint (G-d), og med enkelte sprang på sekst-, septim- og oktavintervaller er visa i utgangspunktet vanskelig å synge. Sprangene er derimot som regel brutte akkorder i forskjellige akkordomvendinger som gjør at tonaliteten i enkelte vanskelige sprang blir bevart, og dermed er det lettere å intonere. Rytmikken i melodien preger også vanskelighetsgraden, med innslag av flere åttendelsfraser og enkelte fjerdedelsmarkeringer.

Strukturen i det musikalske forløpet velger jeg å dele opp i to deler: en A-del fra takt 1 – takt 8, og en B-del fra takt 9 – takt 16. Disse delene skiller seg fra hverandre i både melodiske fraser, rytmikk og harmonikk, og eksempler fra disse vil bli behandlet separat. I A-delen blir vers-temaet presentert, hvor melodien med innslag av sprang fra brutte akkorder og det noterte harmonigrunnlaget etablerer det tonale uttrykket i visa. Harmonien er forholdsvis avansert med hurtigskiftende akkorder i ulike omvendinger, og gjennom akkordrekken C – C/E- Dm – F – G7 blir en melodisk basslinje etablert. Akkordene er diatoniske, med progresjonen I – IIm – IV – V7, og skaper dermed en variasjon i det tonale uttrykket. En like tydelig basslinje er også etablert i B-delen, med akkordrekken F – Dm – C/E C – G7 – C. Her blir de samme diatoniske akkordene presentert, dog i en endret rekkefølge. Denne økte harmoniske pulsen, i tillegg til en rytmisk varierende melodi skaper et tydelig driv i visa.

Tekst- og musikkrelasjon

I relasjon til teksten gir musikken i «Kveldssang for Laffen» en utdypende og forsterkende funksjon av historiens formidling. Den varierende rytmikken, med både åttendels- og fjerdedelsbruk har funksjon i å symbolisere Laffens skiftende uttrykksmåte. Melodien fremstår i likhet med rytmikken som energisk, som følger av guttens bortforklarende og veslevoksne karakter. Melodien og rytmikken ligger talenært, og den varierende rytmikken har med dette lett for å imitere et barns iver i samtale. Rytmikken får også frem *humoren* i visa. Det er jo ei humoristisk vise, nettopp hvor voksent og «logisk» Laffen formulerer seg ovenfor sin mor. Laffen prøver seg frem, tøyer grensene, men dette tillates av den som lytter til Laffens historie: mora, og den trygge relasjonen mellom dem to. Han vet jo godt hvem han prater med. Musikalsk kommer dette tydelig frem i overgangen fra A- til B-del, hvor teksten legger opp til Laffens nærmest uforutsigbare forklaringer og redegjørelser for valgene han har gjort. Overgangen åpner med et oktavsprang fra C-c i takt 8, og her er det generelt mange oppadgående fraser. Melodien henter til den nevnte endringen i guttens måte å tilsnakke mora, og frasene indikerer en slags optimisme i gutten.

Melodien i B-delen er fremdeles preget av å være basert på brutte akkorder, men med innslag av fraser som konstaterer den samme tonen. Eksempel på dette er i takt 11 og

15, hvor den samme rytmiske frasen benyttes, og tonene H og G gjentas. Gjentakelsen av tonene i denne rytmefrasen legger til rette for et slags klimaks i hver tekststrofe. Den første frasen i takt 11 skaper musikalsk støtte for en forklarende Laffen, og i takt 15 kommer sluttpoenget i den lignende frasen. I tillegg er det også notert en dominant-septimakkord over disse frasene, nemlig G7, som i seg selv har en åpenbar ledende funksjon inn til «klimakset». Strukturen på frasene er nokså like, men det er også forskjell på dem, som legger til rette for funksjonene frasene har i relasjon til teksten. Den første frasen i takt 11 har en nedadgående slutt i takt 12, med tre fjerdedelstoner som beveger seg nedover. Ved å «lande» på fjerdetrinnet i akkorden, og dermed skape en sus4-spenning som oppløses kjapt, får det frem en effekt av en slags ærlig og selvutleverende formidling. I takt 16 er det samme rytmikk, men melodien i takten før går trinnvis opp, og leder opp til to fjerdedelsnoter og en punktert fjerdedel et sekstintervall over den samme frasen. Dette trikset får frem den litt veslevoksne og frekke siden ved Laffens sluttpoeng og påfølgende moral. Med dette kommer også humoren frem. Tidligere nevnt er B-delens melodi preget av flere *oppadgående* fraser, mens A-delen inneholder flere *nedadgående* fraser. Spesielt i åpningsfrasen og teksten «Du mor, vil du vær´ snill å høre på meg» er det et sprang i takt 2, fra fjerdedelstonen C til en lav G, før det forekommer et sekstintervall som leder inn til neste takt. Dette er vel og merke en brutt C-durakkord som er spredt fra første fjerdedelstone i takten, tonen E, som beveger seg i terser ned til kvartspranget i fjerdedelstonen C til den lave G-tonen. Det interessante med denne frasen er hvordan seksintervallet på slutten av takt 2 leder inn til moll-tersen i D-mollakkorden i neste takt. Tatt i betraktning basstonen E i C-durakkorden takten før, vil det være hensiktsmessig at denne tonen leder inn til akkorden F. Det at takten innledes med parallellakkorden, D-moll, gir imidlertid rom for et sårbart uttrykk. Det tillater formidlingen av et ønske fra gutten om å forklare seg for sin mor, trolig siden visa starter som Laffens forsøk på forhandling og forsvar i vente av tilsnakket han regner med å få av mora.

Innspillingen

Tidligere nevnt blir visa spilt inn på plate 3. september 1951, og i denne innspillingen er Prøysens stemme akkompagnert av et klaverakkompagnement.⁹⁵ I likhet med innspillingen av «Den første løvetann» innehar klaveret en vekselbass-funksjon i tillegg til besifringsspill i venstrehånd, og unison melodi i høyrehånd. På grunn av innspillingens tidvis dårlige kvalitet ligger akkordspillet noe gjemt i instrumenteringen, og det som skinner igjennom er bass-tonene og melodien. Som jeg har skissert tidligere fører dette

⁹⁵ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
https://open.spotify.com/track/4IbnNmD8zP1xZplMOKdv4B?si=ryWB9zDJQYmuyUNSW_QSjw,
hentet 05.02.21

til et økonomisk lydbilde, som igjen tilrettelegger for en tekstformidling som fører an. Innspillingen starter med en introduksjonsrunde i klaveret, hvor de fire siste taktene av visa (takt 13 – 16) spilles instrumentalt med melodi. Siden melodien har opptakt i «Du mor», er Prøysen førende i framgangen av visa.⁹⁶ Med denne introduksjonsrunden introduseres også klaverklangen som før nevnt er av begrenset kvalitet, og som ligger i bakgrunnen av vokal. Vokalens melodi er lengre fremme i lydbildet, og i motsetning til klaveret er vokallyden tilnærmet klar. Til tross for en begrenset lyd kvalitet er sang- og tekstformidlingen fremdeles «bevart», noe jeg anser som en mulig tanke og konsekvens bak slike innspillinger fra denne tiden. Det var jo ordet og melodien som solgte. Harmoniene mellom melodi og akkordgrunnlag blir derimot hindret, og det er tydelig i den første melodifrasen hvor D-mollakkorden i takt tre kun er markert med en betont grunntone i bass og akkorden spilt som et åttendels-støt. Til tross for dette er pulsen stødig og klaverets vekselbassfunksjon driver visa frem.

Den nevnte overgangen mellom A- og B-delen blir ekstra tydelig i Prøysens framføring, hvor de oppadgående frasene passer godt i Prøysens vokale klang. Innspillings toneart er i D-dur, altså en heltone transponert fra det originale notebildet. Også i denne innspillingen er trolig klaveret spilt inn med én mikrofon, og det medfører en dempet klang og ikke minst dynamikk. Som nevnt blir basstonene markert veldig tydelig, mens annet spill er mer gjemt i det samlede lydbildet. Dette har også noe med variasjon i spillet å gjøre, for dette dynamikkproblemet oppstår ikke i like stor grad i Prøysens sang. Klaverspillet er tidvis statisk og dynamisk «satt», noe som fører lytterens oppmerksomhet naturlig i vokalens retning. Prøysens talenære sang skinner som følger av dette. En kan argumentere for formidlingens prioritering over sangen og det relevante sang-tekniske aspektet i framføringen, hvor tekstformidlingen og ulike betoning er får rytmikken til å halte og tidvis øke. Klaveret følger derimot godt opp Prøysens sang, og det får dermed ikke store konsekvenser. På grunn av det svake harmonigrunnlaget i framføringen er det Prøysens stemme og tilstedeværelse i tekstformidlingen som bidrar til karakterens emosjoner og personlighet. Varmen i Prøysens stemme passer overraskende godt med et relativt begrenset lydbilde, også i *tørre* innspillinger, altså innspillinger uten spesielle lydeffekter. Prøysen inntar rollen som Laffen på en god måte, og får tydelig frem karakterens evne til forhandling og personlighet, og dermed den vesle voksne humoren. Muligheten for sårbarhet i teksten blir derimot hindret til fordel for karakterens humoristiske væremåte. Dette er spesielt tydelig i slutten av visa, i innspillings tidsangivelse 2:12, hvor Prøysens vokal proklamerer «Jeg glemte å si, at

⁹⁶ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
https://open.spotify.com/track/4IbnNmD8zP1xZpIMOKdv4B?si=ryWB9zDJQYmuyUNSW_QSjw,
hentet 05.02.21

vinterlua mi, den ligger på en grøftekant med blåveis i!». ⁹⁷ Humoren kommer godt frem i denne sluttrepikken gjennom Prøysens formidling. Konsekvensene av en humorpreget formidling gjelder også for visas åpningsfrase. «Du mor, vil du vær´ snill å høre på meg» kan i utgangspunktet fungere som en sår innledning i «Kveldssang for Laffen», men det er som om innspillingen ikke «tillater» den mulige dybden.

«Kjærringkjeft»

I 1951 opplevde Alf Prøysen og Asbjørn Toms, som var skuespiller og instruktør ved Det Norske Teateret, stor suksess med dramatiseringen av *Trost i taklampa*, Prøysens første og eneste roman. Hele 208 ganger ble stykket fremført ved teatret, og dette for fulle hus. Romanen, som utkom i 1950 og deretter filmatisert i 1955, ble i 1963 gjort i en musikal-versjonen av det dramatiserte stykket. ⁹⁸ Også her samarbeidet Prøysen med Toms, og den suksessfulle duoen ønsket å skrive flere skuespill. Etter suksessen med *Trost i taklampa*-dramatiseringene ble ønsket innvilget, da Magnus Falkberget fra Falkbergets Teater etterspurte et nytt stykke til for sitt teaters 25-årsjubileum. Prøysen hadde en karakter han ønsket å bygge videre på, og dette var karakteren i visa «Kjærringkjeft», Matja Brattsveen. ⁹⁹ I visa er karakteren ei dame av den praktiske sorten: Matja Brattsveen sager ved og gjør det som trengs mens mannen hennes sitter ved bordet, leser aviser og skal forsøke å redde en forlatt verden ved å «tenkje kloke tanker». ¹⁰⁰ Dette motivet tok Prøysen i første omgang inn i et skuespill kalt *Lille venn i måneskinn*, ¹⁰¹ men dette ble refusert av både Det Norske Teatret og Magnus Falkberget. Av og på i to år fortsatte Prøysen arbeidet med å revidere stykket før Asbjørn Toms steppet inn, ¹⁰² og sammen omarbeidet de manuskriptet til *To pinner i kors*. Stykket er en komedie med kjærlighet, problemer og forviklinger, og i midten av handlingen finner man ei alminnelig og håndfast bondekjerring. I stykket har bondekjerringa Matja fått navnet Eline Smedbakken. Karakterens innstilling er derimot den samme: hun skal ikke trenge å legge «to pinner i kors» for å få det slik som hun vil. ¹⁰³ *To pinner i kors* hadde sin premiere i 1954 på Det Norske Teatret og ble spilt 100 ganger. Kritikerne var nøytrale

⁹⁷ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:

https://open.spotify.com/track/4IbnNmD8zP1xZplMOKdv4B?si=ryWB9zDJQYmuyUNSW_QSjw, hentet 05.02.21

⁹⁸ Prøysen, *Pappa Alf*, 66

⁹⁹ Ibid., 67-68

¹⁰⁰ Ibid., 69

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «22. Januar: «Kjærringkjeft», hentet 18.02.21

¹⁰³ Prøysen, *Pappa Alf*, 69

til stykket, men det appellerte til folket, og med jubileumsturnéen til Magnus Falkbergets Teater ble det spilt over 700 ganger.¹⁰⁴

Visa «Kjærringkjeft» kom på trykk i 1951, i viseboka *Viser i tusmørke*. Med viser som «Ungkars-salme», «Hu Martina Mo», «Narrevise», «Hu Klara på Dal» og «Kjæm du i kveld» fortsetter *Viser i tusmørke* den såre, tidvis alvorlige og ikke minst samtidskritiske tonen Prøysen viste tidligere i visebok-debuten *Drengestu´viser* fra 1948. *Viser i tusmørke* er også fylt av kjærlighet og lidenskap, håp og drømmer, og som Prøysen-biograf Ove Røsbak beskriver den er det «ei ekte sommerbok.»¹⁰⁵ Seks år etter den trykte utgivelsen blir «Kjærringkjeft» spilt inn på plate og utgitt i *Prøysen på grammofon III*, den 14. januar 1957. I et radioinnslag fra 22. januar 1957 introduserer Prøysen visa på følgende måte:

Nå har jeg ei vise her, om ei kjerring som står og saga rågran, mens mannen sitter inne og pønser og grubler, og tror at væla har ikke lenge igjen før det skal gå helt på skjeve med alt mulig.¹⁰⁶

Trolig i respons på en kommentar fra andre til stede i studioet sier Prøysen følgende: «Ja, akkurat, men kjerringa, hu har håp for begge to, og kanskje for flere enda. Skal vi høre på ´n?»¹⁰⁷

Tekst

KJÆRRINGKJEFT¹⁰⁸

Det svinge ei lykt på en spiker i natta.

Surr-surr-surr-surr-

Det raspe og riv i ei sag oppi Bratta.

Surr – surr – surr – surr –

Det er a Matja Brattsveen som står og saga ved,
for mæinn hennes Matja har itte ti´ tel det,
hæin tenkje kloke tanker og veit så go beskjed.

Og nå skal æille ting ta slitt
og hele væla slettes ut,
og vi skal følge med.

«Hauil kjæften din, gett!» sa a Matja og gikk ut.

Surr – surr – surr – surr –

«Du tala på vett, men det ser itte slik ut!

Surr – surr – surr – surr –

Men kæin du redde tia og væla som er grå,
ved at du sitt og tenkje og læs og sputte skrå,
så er det itte meg imot at himlen ska bli blå.

Men vedkassa er like tom,
og det lyt den som er for dom

¹⁰⁴ Røsbak, Alf *Prøysen: blåklukkevikku og slipsteinsvæils*, 254

¹⁰⁵ Ibid., 225

¹⁰⁶ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «22. Januar: «Kjærringkjeft», hentet 18.02.21

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Prøysen, *Viser og dikt 1: 1923 – 1953*, 257

gå ut og rette på.

Men hvis du kæin tenkje så væla forgylles,
Surr – surr – surr – surr –
ska je saga rågran så vedkassa fylles!
Surr – surr – surr – surr –
Nå ska det snart bli oppsving i æille verdens læinn,
nå sitt ´n Jens ved bordet og tenkje æilt ´n kæinn.
Ja, ska en tenkje tanker, så trengs det stor forstæinn.
Men den som står og riv og slit
så kabben hoppe hit og dit
treng berre litte græinn.

Nei, je er så dom som ei kjærring lyt vara,
Surr – surr – surr – surr –
ska ´n livbærje seg med så vettuge kara.
Surr – surr – surr – surr –
Du seie, je ska vente så ska je nok få sjå.
Nei, je ska itte vente, det kæin du klå deg på!
Og sku ´det skje så gæli at væla ska forgå,
og det je saga opp i kveld
sku ´ vara fåfengt arbe lell,
så ska je stå på skire trass
og ta en kabbe tell!»

Det tekstlige oppsettet i «Kjærringkjeft» består av fire strofer. Alle strofene har en tredelt oppdeling: en innledende del iblandet et gjentakende element (i strofelinjene to og fire) på totalt fire strofelinjer, en monologdel på tre strofelinjer, og en avsluttende replikkdel på tre strofelinjer. I den siste strofen er den avsluttende replikkdelen på fire strofelinjer. Det er ikke et tydeliggjort refreng, men det er heller en gjentakende tekstlig rytme som først og fremst angir en endring i visas tekstlige forløp, men også skaper en effekt av et omkved. I visa er også fortellerstemmen unik i denne sammenheng: det varieres mellom et utenforstående perspektiv, replikkene fra visas lyriske jeg, Matja, og en slags indre dialog. Dette virker til å endre seg utover visas forløp, og ikke minst i møte med musikken, og dette vil jeg se nærmere på i den sammenheng.

I motsetning til de tidligere undersøkte barnevisene «Den første løvetann» og «Kveldssang for Laffen», er denne visa skrevet på en dialekt nære Prøysens egne hedmarksdialekt. Bruken av dialekt gir rom for en intimitet og nærhet i teksten, og formålet ved dialektbruken, foruten å plassere historien i et gitt geografisk og sosialt miljø, kan også være å gjøre det lettere for leseren å identifisere seg med motivet. Dialekten fremmer også alvorligheten i visa. I Bjørn Ivar Fykses *Almuens Opera* (2020) skriver Fyksen om Prøysens dialektbruk i romanen *Trost i taklampa*. I denne sammenheng trekker Fyksen frem et intervju Prøysen gjør med Aftenposten i forbindelse med lanseringen av romanen i 1951. I korte trekk dreier samtalen seg om Prøysens debut som romanforfatter, at han nå har blitt en «seriøs» litterær figur, noe Prøysen selv

bortforklarer med at boken «er lettlest, og helt humoristisk.»¹⁰⁹ Aftenposten-journalisten påpeker ikke minst at romanen er skrevet på «hedemarking», men at Prøysen ikke *snakket* med slik dialekt, hvorpå Prøysen svarer: «Je kæin nå gjøra det når det bær i hælenga da.»¹¹⁰ Fyksen påpeker med dette at hedmarksdialekten blir benyttet «når det bær i hælenga», altså når det virkelig gjelder, når det er alvor. Prøysen var konsekvent i bruk av riksmålsdialekt i barnevisene for å ikke forvirre de yngre lytterne med dialekt, men i voksenvisene benytter Prøysen seg av dialekten for å skape en tydeligere ramme for hans persongalleri. Og hvilke rammer lager Prøysen? Jo, foruten om å sette rammene for «Kjærringkjeft» sitt motiv til ei grå husmannsstue, ei typisk Prøysen-dame med selvstendigheten og vettet i behold, skapes det også rom for forskjellige tekstlige uttrykk.

Om en tar utgangspunkt i visas plass i en folkekomedie, samt Prøysens tidligere nevnte holdning om antatt alvorlig materiale skrevet på hedmarksdialekt som «helt humoristisk», kan dette ha vært ei vise som i sin originale teaterframføring var påtenkt å ha en latterfremkallende effekt. Ei vise med ei kjeftende husmannskjerring som motiv, som må hånskes en mann som virker fraværende, og som attpåtil er skrevet på hedmarksdialekt har potensiale for overdrivelse for komisk effekt. Det er derimot innhold og sider i visa som legger anslag til et mer alvorlig uttrykk.

Som nevnt i den historiske bakgrunnen for visa dreier «Kjærringkjeft» seg i korte trekk om en «feide» mellom ei kone og sin mann. Den praktiske husmannskjerringa Matja Brattsveen gjør alt av fysisk arbeid som er nødvendig for å få hverdagen til å gå rundt. Mannen hennes, Jens, leser seg klok på aviser, grubler over verdens problemer og forsøker å løse disse ved kjøkkenbordet. I Audun Kristiansens «Dagens Prøysen»-innslag om denne visa, kommer det frem hvordan Prøysen holder seg til dem som fortsatt har en hverdag å leve. Dette til motsetning til «forstå-seg-på-ere» og pessimister som ønsker å redde verden gjennom utrop om krig, hysteri og propaganda.¹¹¹ Prøysen-biograf Ove Røsbak påpeker også dette ved «Kjærringkjeft» i *Alf Prøysen: blåkklokkeviku og slipsteinsvæils* (2014), hvor Røsbak knytter motivet opp mot samtidens atomangst: «Prøysen ler av alle menn som lar skravla gå om verdens undergang, han holder på kjerringene, de praktiske kjerringene av Matja Brattsveen-typen, hun som står innbitt uti natta og sager ved, mannen hennes har ikke tid til å tenke på slikt.»¹¹² Matja Brattsveen er ei typisk stå-på-dame i denne sammenheng, innehar en praktisk teft og en kjapp

¹⁰⁹ Fyksen, *Almuens opera: om Trost i taklampa og litterære classeskiller i Alf Prøysens forfatterskap*, 41

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «22. Januar: «Kjærringkjeft», hentet 18.02.21.

¹¹² Røsbak, *Alf Prøysen: blåkklokkeviku og slipsteinsvæils*, 253

replikk som antakeligvis var funksjonell i det å takle småbarn og mannfolk, samt de som var litt høyere på strå. Jeg skal nå gå nærmere inn på musikken som akkompagnerte «Kjærringkjeft».

Musikk

Kjærringkjeft

Tekst: Alf Prøysen

Melodi: Bjarne Amdahl

Em Hm Em F#7 G7 Hm G7 Hm

Det svin - ge ei lykt på en spi - ker i nat - ta. Surr - surr - surr - surr. Det

5 Em Hm A7 D G7 D Em7 A7

ras - pe og riv i ei sag opp i Brat - ta. Surr - surr - surr surr. Det

9 D A7/E A7 D Hm7

er a mat - ja Bratt-sve-en som står og sa - ga ved, for mæ - inn hen - nes Mat - ja har

12 Em F#7 Hm C#7 F#7

it - te ti' tel det, hæn ten - kje klo - ke tan - ker og veit så go be-skjed Og

15 Hm Em Hm Em F#7 Hm

nå ska æil-le ting ta slutt og he-le væ-la slet-tes ut og vi ska føl - je med.

Melodien i «Kjærringkjeft» bærer preg av å være inndelt i ulike seksjoner for å komplementere tekststrofenes struktur, og de ulike versjonene av fortellerstemmen. Dette gjør den tidvis utfordrende å synge grunnet de enkelte delenes rytmiske endringer og tilfeller av vanskelige melodiske føringer. Visas toneart i det vedlagte notebildet er H-moll, og med opptakten i betraktning er det musikalske forløpet i denne visa strekt utover 18 takter. Med unntak av enkelte gjennomgangstoner er visas melodi i stor grad trinnvis, utenom enkelte sprang på ters- og kvart-intervaller. Utenom dette baserer melodien seg i stor grad på akkordtoner, og registret i melodien er på en oktav (H-h).

For å kommentere melodien velger jeg å dele opp notebildet i tre deler: A-del (takt 1 til 8), B-del (takt 9 til 14), og C-del (fra takt 15 til 18).

Melodien i A-delen er forholdsvis knyttet opp til det tilhørende akkordgrunnlaget: den baserer seg på akkordtoner, men med et hyppig akkordskifte er det her heller eksempler på ters-intervaller framfor fullstendig brutte akkorder som ble vist i de tidligere undersøkte visene. Akkordprogresjonen i A-delen er Em – Hm – F#7 – G7 – A7 – D. For å angi dette i trinnfunksjoner som vil samsvare bedre med akkordene i B-delens modulasjon, vil trinnfunksjonene bli basert på D-dur som hovedtonearten, framfor parallelltonearten H-moll. Dette gjør jeg for å gjøre notasjonen mer oversiktlig. A-delens progresjon er skissert slik: IIm – VIm – V7/VIm (eller III-dur) – IV7 – V7 – I. I A-delen er melodien preget av to gjentakende fraser: først og fremst i første takt, med fjerdedelstonen E og påfølgende åttendelstoner E og G, hvor det er rytmikken som gjentas. Tonevalget varierer i frasen, men de oppadgående åttendelstonene bevarer. Den andre gjentakende frasen er først fra takt 3 til 4, på den tekstlige frasen «Surr-surr». Her baserer melodien seg på tonene D og H i halvnoter. Denne halvnote-frasen bryter opp den foregående fraseringen, og introduserer samtidig sjettetetrinns-akkorden G7, en bi-dominant. Med den påfølgende H-mollakkorden som harmonigrunnlag for halvnotene skapes det dermed et lite motsvar mot harmonigrunnlaget og fjerdedels- og åttendelsfrasene i taktene før.

B-delen introduseres i takt 8 med progresjonen Em7 – A7, inn til toneartens parallelltoneart, D-dur. Med denne nye tonaliteten i sikte, blir dette følgelig en IIm – V7 – I –progresjon. I denne delen endres rytmikken i melodien til en punktert swing-rytme, og visa får med dette et humørskifte, som også indikeres gjennom en oppadgående melodi i delens første takt. Med humørskiftet kommer et naturlig driv, og dette drivet skaper et crescendo frem til kulminasjonen i takt 14, med akkordene C#7 og F#7. Sistnevnte akkord blir betont med et ritardando, altså et stopp, et hvilepunkt for harmonikken og visas handlingsforløp.

C-delen kommer deretter inn i takt 15, og melodikken endres igjen til å baseres på en gjentakende frase, i hvert fall rytmisk; den er bestående av en lys H-tone etterfulgt av åttendelsnoter i et kvartsprang ned i gjentakende toner. Visa er med denne delen tilbake i moll-tonearten og ledes inn i dominantseptim-akkorden F#7, og med et nedadgående fjerdedelsløp lander melodien tilbake i molltonaliteten.

Tekst- og musikkrelasjon

I denne visa har relasjonen mellom musikk og tekst viktige funksjoner for dannelsen av karakterer og personligheter i handlingens forløp. De ulike delene i det musikalske partiet henger naturligvis sammen med tekstens format og oppsett, men det er i stor grad

musikken som forsterker den tekstlige rytmen og oppdelingene i visa. Dette gjelder også karakterenes væremåter. A-delens mollharmonikk med de tidligere nevnte rytmiske frasene har en melodiføring som er basert på moll-terser. Spesifikt de gjentakende moll-tersene i takt 1, tidligere påpekt som bestående av tonene E og G, skaper en stemning lignende en folketone. Folketone-stemningen er med på å forankre stedet i visa: det er kveldstid i et landlig miljø, og beskrivelsene med en svingende lykt hengende på en spiker og raspinga og rivinga fra en sag får en betydelig rolle i tekstens symbolikk; aktiviteten skiller seg ut fra et antatt rolig og øde miljø. I kombinasjon med bruken av hedmarksdialekten vil jeg anse visas handling for å være satt i Prøysens nærmiljø.

Fra F#7-akkorden i takt 3 introduseres et tonalt rykk til halvtonen over, akkorden G7, som etterfølges av en H-mollakkord. Som før nevnt er denne harmoniske endringen også grunnlaget for det eneste gjentakende tekstlige elementet i visa: «Surr-surr-surr-surr». Det er en tekstlig beskrivelse som i første strofe indikerer Matja Brattsveens virksomhet, og som senere henviser til Matjas irritasjon mot mannen. Her endres den melodiske rytmikken til to halvnoter i samme takt, og bruken av dette fører til en tydelig betoning. Den musikalske informasjonen i det tonale rykket tydeliggjør også den tekstlige oppbrytningen. Til tross oppbrytningen bevares A-delens dunkle humør og tempo, men akkurat her tillegges det altså mer vekt. I takt 6 endres harmonigrunnlaget for tekstfrasen «Surr-surr-surr-surr»: en akkordrekke fra D-dur til dominanten G7, som deretter fører harmonikken gjennom en IIm - V7-progresjon i takt 8, deretter inn i visas parallelltoneart. Dette endrede harmonigrunnlaget fungerer følgelig som opptakt til den nye delen: det beveges fra en introduserende del med steds- og motivbeskrivelse, til B-delens endrede tekstlige rytme. Med introduksjonen av en ny del kommer det også et humørskifte: rytmikken endres til å være punktert, da spesifikt i melodien, med en swing-følelse. Sammen med parallelltoneartens dur-kvalitet forankrer dette først og fremst introduksjonen av den kvinnelige karakteren Matja Brattsveen, deretter skapes det et positivt inntrykk av Matjas strevsomme virksomhet: dette er ei selvstendig og sterk dame, hun holder på som vanlig, og det er *det* som teller.

Til tross beveger harmonikken seg vekk fra den positive forankringen i parallelltonearten. Idet musikken beveger seg gjennom en ny IIm - V7 - I -progresjon (Em-F#7-Hm) i takt 12, delen hvor mannens manglende tiltak beskrives i første strofe, lanseres et nytt tonalt rykk: i takt 14 introduseres en bi-dominant, C#7. Her fungerer melodien som et konstaterende element for rykket ved å skissere akkordskiftet: taktens innledningstone E blir en Eiss (dur-tersen i akkorden), og en etterfølgende G blir til Giss (akkordens kvint), før melodien lander på en F#, grunntonen i den påfølgende akkorden. Foruten å være en utfordrende melodisk linje å utøve markerer også denne skisserende melodien høydepunktet i «Kjærringkjeft». Ritardandoet brukt på F#7-akkorden er altså betegnet som det musikalske og tekstlige høydepunkt i visa - før F#7-akkordens rolle som

dominantakkord innleder H-moll-tonaliteten i C-delen. En melodisk frase lik den innledende folketone-lignende melodien er nå tilbake. I teksten er også dette punktet hvor moralen for hver strofe er presentert, og musikalsk behandles dette med åttendelsfraser som en konstaterende effekt. Denne musikalske frasen innehar også flere funksjoner: den kan indikere en påstått «panikk» fra Matjas side, hvor hun ramser opp alle alvorlige ting som vil skje, og det kan også indikere en ironisk distanse til krisemaksimeringen som mannen bedriver; det «alvorlige» ramses opp, men på en hermende måte. Denne panikkeffekten blir parkert av en nedadgående fjerdedelsfrase, som også lander visas sluttreplikker.

I likhet med de tidligere visene er det vedlagte notebildet statisk, og med en tekst med ulike strofer og faste inndelinger, er jo enkelte musikalske elementer «satt». Det er derimot mulighet å belyse hvordan den tekstlige utviklingen er preget av de repeterende og gitte musikalske elementene. Innledningsvis om teksten og motivet i «Kjærringkjæft» beskrev jeg en oppdeling av visa som følgende: en innledende del med replikker iblandet et gjentakende element, en monologdel som henter om handlinger, og den avsluttende replikk-delen. Første strofe innehar en beskrivende innledning, men i de senere strofene blir dette brukt som en replikkdel. Replikkene går i hovedsak fra Matja og til mannen Jens, og er preget av irritasjon og aggresjon. Fra visas opprinnelse i en lettbeint folkekomedie kan dette hatt en humoristisk funksjon, og gjennom et tydelig kroppsspråk sannsynligvis hatt rom for komisk overdrivelse. Ved lesning og lytting av visas tekst kommer derimot sårheten tydeligere fram.

A-delens mollharmonikk forsterker *nåtids*-perspektivet i replikkene, for i B-delen endres fortellerstemmens språk. Monologen blir mer reflektert og til en viss grad mer ironisk: dersom mannens grubling kan redde verden, så skal kona la seg imponere. Spesielt kommer denne ironien frem i tredje strofe: «nå sitt 'n Jens ved bordet og tenkje æilt 'n kæinn. / Ja, skal en tenkje tanker, så trengs det stor forstæinn.» Denne ironien som er underbygget av parallelltoneartens inntog, samt en rytmisk endring og med det tilhørende humørskiftet, bidrar til å skape et uttrykk jeg anser for å være preget av feministiske trekk. Matjas perspektiv på mannens tankefulle tilstand er presentert, og sammen med tilskuer gir dette punktet rom for harselering av ektemannen. Det er imidlertid ikke noe alvorlig form for harselering, det muntre humørskiftet i denne delen begrenser dette – en får heller inntrykk av Matjas «kjappe replikk» og tvilsomme syn på «forstå-seg-på-ere». Matjas tvilsomme holdning til mannens arbeid forsterkes ytterligere i det C-delen presenteres, hvor sluttreplikkene til Matja, som i stor grad er preget av et ønske om å gjøre noe praktisk og «ta igjen» mot mannen, underbygges av en ny moll-stemming. Dette er imidlertid sider av visa som uttrykkes best i framføringskontekst, og det vil jeg se nærmere på nå.

Innspillingen

Tidligere nevnt i den historiske bakgrunnen for visa, blir «Kjærringkjæft» spilt inn den 14. januar 1957, og senere utgitt på plate (*Prøysen på grammofon III*). Dette er altså seks år etter visas opprinnelige utgivelse i viseboka *Viser i tusmørke* (1951), og innspillingen bærer stort preg av teknologiske endringer og i det hele tatt et mer omfattende arrangement enn de andre visene jeg har undersøkt hittil. I denne innspillingen er Alf Prøysen forsanger, og akkompagnert av trekkspill og kontrabass.¹¹³ Kontrasten mellom den innledende folketone-pregede A-delen og over i den humørendrede B-delen med en tydelig durtonalitet tydeliggjøres av Prøysens framføring, og er noe jeg vil komme tilbake til i forbindelse med denne innspillingen.

Foruten å være ansvarlig for akkordgrunnlaget fører også trekkspillet en unison melodilinje som støtter opp Prøysens vokal. Trekkspillet innehar også et svært dynamisk lydbilde - dette til sammenligning med de tidligere undersøkte innspillingene som har klaverakkompagnement, siden trekkspillets naturlige spilleteknikk ved å skyve og dra belgen og tilhørende klang tillater dynamikk i større grad. Kontrabassen har «kun» en vekselbassfunksjon på første og tredje slag i hver takt, med enkelte forandringer. Til tross for dette er lydbalansen i innspillingen av så god kvalitet at kontrabassens klang trenger gjennom. Dette bidrar til en rytmisk forankring, som i tillegg til trekkspillets mange funksjoner skaper drivet i denne visa.

Innspillingens kvalitet er et viktig trekk i denne sammenheng. Innspillingen har jo en økonomisk besetning, men spesielt i trekkspillet er de spilletekniske detaljene i stor grad bevart og til tider fremhevet av opptaket. Dette gjelder også instrumentets register, som høres spesielt i visas introduksjon. «Kjærringkjæft» innledes med de siste fire taktene i det musikalske forløpet, perioden jeg tidligere har markert som C-delen (takt 15 til 18), og som i innspillingen er fra start til 0:07. Trekkspillet spiller melodien, med akkorder i «venstrehånd» i bassmanualen, altså instrumentets naturlige plass for akkordspill. Akkordene er spilt i åttendelsstøt på første og tredje slag i hver takt. Kontrabassen er også med på denne innledningen, og bassens toner på andre og fjerde slag komplementerer trekkspillet. Dynamikken i spillet er nokså «satt» i innledningen, og dynamikknivået følger med i visas første A-del. Her introduseres også Prøysens vokal, og med dette vises innspillingens tydeligste teknologiske endring: Prøysens stemme bærer stort preg av romklang. Tydeligst er dette på frasen «Det svinge ei lykt» i starten av

¹¹³ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/1PjYFPFOVkpVrL997F1djy?si=cxk6c5acRX-G9frH1Z4y3Q>, hentet 18.02.21.

visa, fra 0.08 i innspillingen. Sammen med trekkspill- og basskompet har romklangeffekten en stor påvirkning på inntrykket og beskrivelsen av steds plasseringen.

I denne forstand er det også tydelig å oppleve hvordan Bjarne Amdahls musikalske arbeid i visa påvirker beskrivelsene viseteksten er satt i og det tilhørende motivet: molltonaliteten i A-delen, i tillegg til trekkspilllets naturlige folketone-klang fremhever de tidligere beskrevne rytmiske frasene i moll-terser i visas innledende takter. Med Prøysens stemme og tilhørende romklang forsterkes inntrykket av motivets plassering i et mørkt, dunkelt og øde sted. Det forankrer inntrykket av beliggenheten til et landlig sted, gjerne i et husmannsmiljø, som igjen antyder et typisk Prøysen-univers. Dette kommer også av trekkspilllets rolle i innspillingen. Trekkspillet ble fort et populært instrument blant arbeiderklassen da instrumentet først kom til Norge,¹¹⁴ og Alf Prøysen hadde selv en bakgrunn med instrumentet fra sine dager som spellemann på de lokale dansene og i sin egen konfirmasjon.¹¹⁵ Trekkspillet er dermed med på å skissere plasseringen av motivet i «Kjærringkjeft». Det interessante ved nettopp denne innspillingen er hvor viktig rolle *framføringen* har, både som en del av visas kunstuttrykk, og som funksjon i å forsterke og betone inntrykk og karakterbeskrivelser. Dette er tydelig i overgangen fra A-delens mer stive og alvorlige framføring og stemmebruk til B-delen, hvor Prøysen strekker mer på frasene, lar ordene flyte i større grad enn før og tar seg bedre tid. Introduksjonen av Matja Brattsveen blir med dette beskrevet som lyspunktet i visa, en beskrivelse som kan oppfattes som en kontrast til et tidligere beskrevet motiv: «Det svinge ei lykt på en spiker i natta.»

Humørskiftet i framføringen preger også inntoget til C-delen: det virker som om Prøysen, i Matja Brattsveens karakter, «hermer» etter mannens utsagn. Slutten på første strofe blir gjennom Prøysens framføring på langt nær så alvorlig som om man kunne skulle lest det som et dikt: «Og nå skal æille ting ta slutt / og hele væla slettes ut / og vi skal følge med.» Men, hvem er «vi»? Fortellerstemmen i «Kjærringkjeft» endres i strofene mellom et utenforstående perspektiv og det lyriske jeg-ets, Matja Brattsveen, replikker og kommentarer, men gjennom Prøysens framføring blir skillet mindre mellom hva som er Matjas replikker og det man kan forestille seg er en indre monolog om situasjonen. I de påfølgende replikkene i andre strofe, fra 0:54 i innspillingen, legger Prøysen mer vekt på enkelte fraser: «Du tala på vett, men det ser itte slik ut!»¹¹⁶ Her blir ordet «vett» sunget

¹¹⁴ Svendsrud, Håvard, *trekkspill* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. mai 2021 fra <https://snl.no/trekkspill>.

¹¹⁵ Røsbak, Alf Prøysen: *blåkløkkeviku og slipsteinsvæils*, 92 og 96

¹¹⁶ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse: <https://open.spotify.com/track/1PjYFPPOVkpVrL997F1djy?si=cxk6c5acRX-G9frH1Z4y3Q>, hentet 18.02.21.

lysere enn hva notebildet tilsier, og det legges opp til en viss mengde improvisasjon og framføringskunst fra Prøysens side.

Noe jeg har vært inne på tidligere i denne oppgaven er Prøysens talenære sang, hvordan det virker enkelt for ham å legge inn karakterdetaljer og personlige virkemidler fra dem han portretterer inn i sin framføring. Dette kommer tydelig frem i B-delene framover: i andre strofe, hvor Matja spør seg om mannen Jens faktisk kan redde en grå verden «ved at du sitt og tenkje og læs og sputte skrå», så proklamerer Matja at det dermed ikke er henne imot at «himlen skal bli blå».¹¹⁷ Det at Prøysen tar seg bedre tid rytmisk i denne delen av visa fører med seg en kontrast til de andre delene: som før nevnt virker språket og kommentarene mer «reflektert», men dette er tydeliggjort av hvor rolig Prøysen virker i framføringen. Kontrasten gir rom for å tolke B-delens tekstlige innhold som indre tanker hos Matja, noe som fører med seg et inntrykk av en selvstendighet hos den kvinnelige karakteren og en grad av realisme og sårhet. Prøysens framføring får med dette også fram irritasjonen hos Matja, og en viss aggresjon mot mannens tiltaksløshet blir også formidlet. Tolkningen av den indre monologen er også forsterket av den tydelige tonale endringen: B-delen virker i det hele tatt mer optimistisk og fremtidsrettet enn A- og C-delens molltonalitet. Denne optimismen lar Prøysen og Amdahl Matja Brattsveen ta seg av, men samtidig bevares ironien. Dette er jo først og fremst ment som ei humoristisk vise, og dette kommer frem i C-delens tekstlige sluttpoeng. Tonaliteten er tilbake i mollakkorder, men tiltaksevnen til Matja, og i det hele tatt hennes realistiske og praktiske plan, i hvert fall sammenlignet med mannens aktiviteter, gjennomsyrrer også C-delen. Valget av moll-harmonien, og åttendelsfraser som danner drivet videre, kan i denne sammenheng indikere Matjas valg om å fortsette å leve «til tross for» mannens påståelser av verdens undergang. Det understrekes derimot fra Matjas side at «den som står og riv og slit / så kabben hoppe hit og dit / treng bærre litte græinn.» Det hun trenger bare litt av er altså mannens forstand, og denne ironiseringen av menns virksomhet blir med dette en annen karakteristikk fra Prøysen-universet. Ironiseringen fortsetter i siste strofe, som jeg anser som visas høydepunkt hva gjelder framføring og energi.

De første replikkene i den siste strofens A-del tydeliggjør en pågående kulminasjon av ironibruken: «Nei je er så som som ei kjærring lyt vara - / Ska ´n livbærje seg med så vettuge kara.» «Surr-surr-surr-surr»-elementet mellom disse frasene virker i denne sammenheng å endre betydning for hver strofe. Fra å være en indikasjon på Matjas virksomhet i de første strofene, utvikles «Surr-surr»-elementet til å indikere en ironisk

¹¹⁷ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/1PjYFPPOVkpVrL997F1djy?si=cxk6c5acRX-G9frH1Z4y3Q>, hentet 18.02.21.

distanse mellom Matja og dem som forestiller seg katastrofer, og kanskje tydeligst i denne strofen; menn som påstår å være bedrevitere. Dette kommer tydelig frem i de sistnevnte replikkene fra den siste strofen, men også gjennom B-delens kommentarer: «Du seie, je ska vente så ska je nok få sjå. / Nei, je ska itte vente, det kæin du klå deg på!» I den første frasen bevarer Prøysen roen fra B-delens optimistiske tonalitet, men på frasen «je ska itte vente» og videre legger Prøysen inn en betoning som går på bekostning av sangen. Her snakker Prøysen replikken, og fra 2:26 og utover i innspillingen legger Prøysen generelt mer vekt på en karakterformidling fremfor sangens musikalitet.¹¹⁸ Dette kan virke som et tiltak for å fremme den humoristiske karakteren visa opprinnelig hadde i det før nevnte teaterstykket, men overdrivelsen fra Prøysens formidling får også frem aggresjonen i visas avslutning.

Dette gjelder fra 2:36 i innspillingen, og fra de siste replikkene i C-delen: «og det je saga opp i kveld / sku´ vara fåfengt arbe lell, / så ska je stå på skire trass / og ta en kabbe tell!» På frasen «fåfengt arbe lell» går Prøysen ut av rytmikken i formidlingen, nærmest utbryter «så ska je stå på skire trass» uten akkompagnement, og sammen med trekkspillet og kontrabass fullføres den nedadgående fjerdedelsfrasen med «og ta en kabbe tell!» Foruten å få frem aggresjonen i visas sluttreplikk tydeliggjøres også Matja Brattsveens selvstendighet og endelige oppgjør med mannen ved at Prøysens overdrivelse får stå alene i sangen. «Kjærringkjeft» avsluttes med en repetisjon av den nedadgående fjerdedelsfrasen spilt i trekkspill og kontrabass, og med det forsterker molltonaliteten det siste sticket fra Matjas side.

«Kjærringkjeft» er med dette et eksempel på ei Amdahl/Prøysen-vise som når sitt fulle potensiale gjennom dens framføring. Framføringsaspektet har også preget tidligere undersøkte viser som «Den første løvetann» og «Kveldssang for Laffen», men i tilfellet med «Kjærringkjeft» endres derimot visas opprinnelige utgangspunktet. Den humoristiske og ironiske basen fra visas opprinnelige plass i en folkekomedie endres for å inkludere øyeblikk av irritasjon og aggresjon fra visas hovedkarakter, Matja Brattsveen. Det musikalske arbeidet bidrar med å forankre steds plasseringen og tydeliggjøre humøret i karakterenes replikker, og gir plass for at Prøysens framføring kan skape et nødvendig personlighetsfokus. Dette gjelder spesifikt hos Matja Brattsveen, hvor deler av det jeg anser som et feminint uttrykk i musikken kommer til syne gjennom Prøysens personifisering av Matja. Dette inkluderer måten Prøysen påtar seg den feminine og forholdsvis stae væremåten hos Matja i møte med mannens tiltaksløshet, og som tydeliggjøres gjennom de musikalske endringene i de ulike delene i «Kjærringkjeft». Det

¹¹⁸ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/1PjYPFPOVkpVrL997F1djy?si=cxk6c5acRX-G9frH1Z4y3Q>, hentet 18.02.21.

musikalske innholdet fungerer dermed ikke bare som en komplementering av de tekstlige elementene, men er også vesentlig i skisseringen av det sosiale miljøet som portretteres i «Kjærringkjæft». Ei vise med et humoristisk utgangspunkt forsterkes og endres til å skissere et persongalleri som opplever et dysfunksjonelt samliv, og sårheten i ei kvinne som konkluderer med at livet må gå videre og hun må «ta ei kabbe tel». I det kommende arbeidet vil jeg undersøke hvilken rolle framføringen av visene skrevet for voksne har det samlede uttrykket. Dette fokuset vil jeg knytte opp til hvordan innspillingene av Amdahl og Prøysens viser er blitt gjort, og om framføringens fulle potensial kommer til syne gjennom opptakene.

«Sønnavindvalsen»

I 1951 var det tydelige etterdønninger fra krigen som hadde truffet Norge noen år tidligere. Rasjoneringen pågikk fremdeles, og landet var i fattigdom. Frykten for verdens undergang og en reell atomangst var fremdeles i samtidens ånd, som før nevnt er dette også bakgrunn for motivet i den tidligere undersøkte visa «Kjærringkjæft». Det var ikke mange år siden atombomba, og den kalde krigen bekymrer mange.¹¹⁹ Behovet for en følelse av frigjøring er stort, og ikke minst symbolikken om en friere tid.¹²⁰ Dette året skrev Alf Prøysen og Bjarne Amdahl visa «Sønnavindvalsen», som biograf Ove Røsbak betegner som den *egentlige* starten på deres samarbeid: «Sønnavindvalsen» har et blått håp, et gyllent sønnavindslys som kan trenges sårt.»¹²¹ Røsbak påpeker også hvordan visa er blitt idyllisert i ettertid, fri som den er for skarpe kanter. Visa handler derimot om frigjøring, også for dem på det laveste sosiale stige-trinnet.¹²²

Da «Sønnavindvalsen» var helt fersk 1951 sang Prøysen den for en gruppe skuespillere, blant dem Jens Bolling. Da hadde visa en helt annen start:

Og jinta sa tel sønnavind
Send inga regnskur på stasen min ...

Noen av skuespillerne hadde begynt å fnise av dette, og Prøysen stoppet å synge. Han visste hva det gjaldt, det måtte være ordet «stasen» som skal være ren og pen som de reagerer på. Det kunne tolkes på mange forskjellige måter: «Betyr det komsa?» spurte han. «Ja», sa noen av dem».¹²³ Prøysen endret dette så raskt at det kunne virke som om han improviserte på stedet:

¹¹⁹ Røsbak, *Alf Prøysen: blåkløkkeviku og slipsteinsvæils*, 233

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid., 251

Og jinta sa tel sønnavind:
Rør itte sløret på hatten min ...

Prøysen forhørte seg om de var enige i denne endringen, og det var de. I hvert fall der og da: skuespiller Jens Bolling mente han hadde vært med på å ødelegge «Sønnavindvalsen». Biograf Ove Røsbak påpeker at Bollings inntrykk av den første versjonen av visa, med den mektige vinden som sender ei regnskur på stasen, var finere enn versjonen med den lette vinden som så vidt rører sløret.¹²⁴ Audun Kristiansens innslag om «Sønnavindvalsen» i «Dagens Prøysen» kan fortelle at Prøysen synger en versjon av visa i programmet *Viser i lauvspretten* 12.mai 1951, og denne heter bare «Vårstasen». Denne versjonen har både et vers om stasen og et med hatt. Så det kan tenkes at Prøysen hadde hatten oppi ermet fra før.¹²⁵

«Sønnavindvalsen» sto på trykk med noter i Magasinet for Alle nr. 31-32, 4. august 1951. Visa dekker en hel side i bladet med overskrift: «Ny PRØYSEN-vise med melodi av kapellmester BJARNE AMDAHL».¹²⁶ Nå er hatten på plass, og regnskura og stasen borte. Dama i «Sønnavindvalsen» svinser fortsatt i stasen, men i denne konteksten tolkes stasen som kjole. Denne versjonen inneholder også et fjerdevers som har en erotisk undertone:

Og dæinsen gikk i sønnavind
og jinta var kasta i ringen inn
blæint kvæ, bar og beksømskor
der kunne du skimte det flakse og før ...

Verset om «svinsing i stas» og at «det flakse og før» er med da Prøysen spiller inn «Sønnavindvalsen» den 3. september 1951. Bjarne Amdahl sto for melodien til visa, og som sønnen Magen Amdahl påpeker i et intervju gjort med Knut Imerslund i 2004 i forbindelse med visas form, er dette egentlig en utvidet skillingsvise.¹²⁷ Karakteristikken Magne Amdahl henviser til her er visas firelinjers vers og firelinjers refreng. Amdahl påpeker også i intervjuet at «Sønnavindvalsen» ikke ble en umiddelbar slager, for den slo aldri helt an i Norge. «Dagens Prøysen»-innslaget om visa inneholder også et mindre utdrag fra et radiointervju med Bjarne Amdahl, som beskriver visas popularitet: «Den ble i grunn først populær i Danmark og Sverige før den kom hit.»¹²⁸ Norsk Musikkforlags samarbeidspartner i København viste interesse for «Sønnavindvalsen» og ville ha den, og

¹²⁴ Røsbak, *Alf Prøysen: blåkløkkeviku og slipsteinsvæils*, 252

¹²⁵ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «03. september: «Sønnavind-valsen», hentet 17.03.21

¹²⁶ Prøysen, *Viser og dikt 1: 1923 - 1953*, 275

¹²⁷ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 171

¹²⁸ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «03. september: «Sønnavind-valsen», hentet 17.03.21

de oversatte den til dansk.¹²⁹ Denne versjonen av visa ble navngitt «Pigen og søndenvinden» og ble innspilt med sanger Hans Kurt, og endte opp som den største suksessen for ei Prøysen-verse i Danmark.¹³⁰ Deretter plukket svenskene visa opp fra Danmark. Ulf Peder Olrog, som var en mangeårig samarbeidspartner av Prøysen, oversetter visa og Anders Børje spiller den inn - denne blir også kjempepopulær. Deretter slo den an i Norge.¹³¹ Magne Amdahl antyder i denne sammenheng at det var slik det fungerte på den tiden: en melodi burde ha vært en hit i USA eller i Sverige for at den skulle slå an i Norge.¹³²

I tilfellet med «Sønnavindvalsen» skulle dette ta fire år. Visas innspilling blir utgitt på nytt 1956, men ikke i sin originale form: det er lagt på et orkesterarrangement. Det var imidlertid ikke behov for å spille inn visa på nytt. Dette var på grunn av magnetbåndets teknologiske gjennombrudd, som gjorde det mulig å legge et orkester *på* den originale innspillingen fra 1951.¹³³ Det samme skjedde med visa på platas B-side, «Klara på Dal». Dette er et tidlig eksempel på re-miksing i Norge, men det var ikke det eneste nye med «Sønnavindvalsen»: den hadde blitt kortere. Vers nummer to, med frasen «svinsing i stasen» og det fjerde verset, med flaksinga i skogen, var nå kuttet fra innspillingen. Ove Røsbak påpeker at dette kan ha vært en bevisst selv-sensurering fra Prøysens side: i «de versa *han* blir småerotisk, stryker han. Frelsesarmé-kristendommen og hele husmannskulturen som han aldri kan rømme fra, tillot ikke slikt.»¹³⁴ Kuttingen av vers kan også ha vært på grunn av tid, men originalinnspillingen fra 1951 er nesten ett minutt lengre, og som «Dagens Prøysen»-skaper Audun Kristiansen påpeker fikk denne innspillingen plass allerede på de begrensede 78-platene.¹³⁵ Når «Sønnavindvalsen» i senere tid blir gitt ut på CD, er det orkesterversjonen fra 1956 som er blitt brukt. CD-boksen *Komplette plateinnspillinger*, utgitt i 1993, kan ifølge sin egen indeks skilte med begge versjoner av visa, men dette viser seg å være den samme versjonen fra 1956 to ganger. Forskjellen er mer bruk av klang på den ene av dem. Den originale «Sønnavindvalsen» er ikke utgitt på CD, men eksisterer kun på 78-plate, med seks vers og pianoakkompagnement.¹³⁶

¹²⁹ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 175

¹³⁰ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «03. september: «Sønnavind-alsen», hentet 17.03.21

¹³¹ Ibid.

¹³² Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 176

¹³³ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «03. september: «Sønnavind-alsen», hentet 17.03.21

¹³⁴ Røsbak, *Alf Prøysen: blåklukkevik og slipsteinsvæils*, 234

¹³⁵ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «03. september: «Sønnavind-alsen», hentet 17.03.21

¹³⁶ Ibid.

På bakgrunn av dette vil jeg basere arbeidet med både tekst og den følgende relasjonen mellom tekst og musikk på den originale versjonen av «Sønnavindvalsen» fra 1951. Valget baserer seg på å utforske motivet og den musikalske behandlingen i det jeg anser som den fullendte versjonen av «Sønnavindsvalsen». I arbeid med innspillingen vil jeg derimot basere dette på versjonen med det pålagte orkesterarrangementet. Dette på grunn av populariteten denne innspillingen oppnådde og kjennskapet det norske folk fikk til den aktuelle versjonen. Jeg vil se på hvordan behandlingen av innspillingen for et kommersielt formål preger visa, og ikke minst det teknologiske aspektet ved å legge på ytterligere instrumenter på et eksisterende arrangement.

Tekst

SØNNAVINDVALSEN¹³⁷

Og jinta sa tel sønnavind:
Rør itte sløret på hatten min,
den lyt vara rein og pen
så je kæin få møte min *elskede* venn
 i hatt med slør og silkestrå
 og kjole med blonder på kragen,
 to kvite skor med sløyfer på
 og strømper så klare som dagen.

Og jinta gikk i sønnavind
og svinse og svæinse i stasen sin.
På kryss og tvers og så på skrå,
så hu sku bli sikker på æille fekk sjå
 en hatt med slør - - -

Og jinta kom i sønnavind
og sto som ei rose for gutten sin,
hæin lange ut en kraftig arm
og røske så inn tel sin bankande barm
 en hatt med slør - - -

Og dæinsen gikk i sønnavind,
og jinta vart kaste i ringen inn
blæint kvæ, bar og beksømskor,
der kunne du skimte det flakse og fór
 en hatt med slør - - -

Og dagen kom med sønnavind
før hu kunne sleppe frå gutten sin,
hu smaug seg fram så stilt på tå
og håpa så inderlig ingen fekk sjå
 en hatt med slør - - -

Og jinta sov med smil på kinn
og drømte så deilig om gutten sin,
hu vogga seg i søvnen inn,

¹³⁷ Prøysen, *Viser og dikt 1: 1923 - 1953*, 275

og ute på klesnora vogga i vind
en hatt med slør og silkestrå
og kjole med blonder på kragen,
to kvite skor med sløyfer på
og strømper så klare som dagen.

Det tekstlige oppsettet i den vedlagte versjonen av «Sønnavindvalsens» består av seks strofer, hvor alle strofer består av fire verselinjer og fire refrenglinjer. Som før nevnt er denne visa med en slik form betegnet som ei utvidet skillingsvise.¹³⁸ Når det gjelder rim-mønsteret i «Sønnavindvalsens» er det aabb i versene, og cdcd i refreng.

Fortellerstemmen i visa har et utenforstående perspektiv, og fortellerstemmen beskriver kun fysiske detaljer og handlinger. En får dermed ingen introduksjon til kjærlighetsrelasjonen mellom partene i visa, men visa skisserer heller hvordan denne relasjonen påvirkes gjennom handlingen i «Sønnavindvalsens».

I sin barndom bedrev Alf Prøysen mye tegning. Drømmen var å bli kunstmaler, og da han var barn strakk tegneiveren så langt at han på et punkt tegna på flatbrød. Motivene var gjerne jenter med høyhælte sko, store hatter og kjoler med blonder. Dette motivet tar Prøysen inn i «Sønnavindvalsens»: et forholdsvis eksotisk syn og i det hele tatt et symbol på en euforisk stemning i ei tid når Norge fremdeles er anspent etter krigen. Visa er ganske uskyldig i motivet, men som før nevnt påpeker Ove Røsbak at det dreier seg om frigjøring. Tittelen på visa er viktig for handlingsforløpet: «Sønnavindvalsens» skildrer et møte mellom to unge mennesker og deres dans i vinden, og dreier seg først om ei jente som beveger seg i sønnavinden. Hun på vei til sin elskede venn, og må i starten av visa nærmest overtale vinden til å ikke gjøre noe med beklædningen hennes. Jentas klær er nøye beskrevet, og fargene stikker seg ut i miljøet hun opererer i. Det kan virke som om hun hun ønsker å vise seg frem, spesielt for gutten i visa. Men det er ikke bare gutten som skal se: hun vil at *alle* skal se. Prøysen beskriver dette selv i et radioinnslag om «Sønnavindvalsens»:

Men det er ingen dæins je synes passer bedre ått jinter enn væils. For jinter lik å pynte seg, og om kjolen blir litt skrukkete etter å ha glidd og detti i bordkjira er jinta like fresk. Kjolen kan vaskes og tørkes i sus av sønnavind.¹³⁹

«Sønnavindvalsens» er i denne sammenheng ei kjærlighetsvise, selv om gutten jenta skal møte ikke introduseres før i tredje strofe. Gutten er beskrevet som jentas elskede venn i første strofe, men det er først og fremst jentas påkledning og vandring i den varme sønnavinden som er motivet.

¹³⁸ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 171

¹³⁹ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «03. september: «Sønnavind-valsens», hentet 17.03.21

I Øyvind Rimbereids artikkel «Livet i vinden: Kort om «Sønnavindsvalsen» fra «*vakkervisa hu skulle søngi*»: Om Alf Prøysens lyrikk (2015) påpeker Rimbereid hvordan visa tilsynelatende har noe svevende over seg: «et godt stykke på veien er visa realistisk. Det er som om vi ikke bare befinner oss i det faktiske.»¹⁴⁰ Rekvizittene i visa er enkle, og kan til en viss grad sees på som verdiløse: beksømsko, silke av strå, bar og kvae brukt som konfetti.¹⁴¹ Dette gjør tematikken og motivet i «Sønnavindsvalsen» til ei typisk Prøysen-vise: visa er folkelig, og i sammenheng med Ove Røsbaks idé om frigjøring er dette ei vise om frigjøring for *alle*. «Sønnavindsvalsen» beskriver og omhandler dansen, og den kan alle ta del i. Valsen blir ei billig trøst for småkårsfolket, og det er dette som skildres.

Rimbereid påpeker videre at visas hovedkarakter, jenta og hennes bekledning, gir klare assosiasjoner til en bryllupsdans. Jenta, ikledd en gifteklar brudeprakt, er dandert i blonder, tynne strømper, hvite sko – og ikke minst en hatt med vakkert slør.¹⁴² Rimbereids lesning kan man se allerede i første strofe, hvor jenta forbyr vinden å røre sløret. Sløret skal, i likhet med jenta, være rent og pent, noe som kan implisere et jomfrusymbol. Hun skal spare seg til gutten sin. Før dette skjer, før møtet mellom jente og gutt, bryter imidlertid jenta denne lovnaden mot seg selv og sønnavinden: hun «svinser og svæinser i stasen sin». Selv om dette kan være et nikk til frigjøringsaspektet ved visa, hevder Rimbereid at dette er en tidlig utskeielse i visas motiv: gutten forsvinner ut av fokus, og jenta danser alene i vinden.¹⁴³ Likevel danser hun slik at «hu sku bli sikker på æille fekk sjå», og Rimbereid påpeker likheten dette har med en potensiell bryllupsdans, hvor bruden får stråle i all sin stas omgitt av en sirkel med gjester. Dansen går til tross «på kryss og tvers og så på skrå», nemlig valsetrinn.¹⁴⁴

Jenta har med dette gitt seg hen til vinden, i stedet for gutten, og følgelig har hennes fokus om dydighet blitt glemt. Men, i tredje strofe endres dette på nytt: «jinta kom i sønnavind». Vinden *leder* jenta til gutten i denne strofen, hvor som før nevnt er det første punktet for guttens introduksjon i visa. Med Rimbereids indikasjon på motivets likhet til en bryllupsdans, kan vinden i denne frasen symbolisere hvordan en far gir bort sin datter etter å ha ført henne oppover kirkegulvet. I samme strofe tar altså gutten til seg jenta: «hæin lange ut en kraftig arm / og røske så inn tel sin bankande barm». Foruten å introdusere et lite skillingsviseelement i det opphøyde ordet «bankande barm», kan dette indikere en handling for å jorde jenta igjen *fra* vindens oppmerksomhet. Dette kan også være for å rette jentas oppmerksomhet mot gutten, eller så kan det være for å

¹⁴⁰ Rimbereid, «Livet i vinden: kort om «Sønnavindsvalsen», 199

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid., 200

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

trygge henne.¹⁴⁵ Til tross for en uviss oppmerksomhets retning fra jenta er jo hun klar for gutten: «hu sto som ei rose for gutten sin».

Videre i «Sønnavindvalsens» kommer refrengene. Her er det rekvisittene, spesifikt jentas klær, som tar fokus. Jenta og gutten kastes ut av fokus, og det som Rimbereid påpeker er en «svevende karakter» ved visa får feste seg for alvor: klærne får utfolde seg fritt i en lyrisk sammenheng. Strømpene, blondene, de hvite skoene og slørene er i seg selv erotiske plagg, men de er også symbolsterke: i husmannsmiljøet er jo dette klær som skiller seg stort ut fra det grå og trasige hverdagslivet. Og for en tilværelse basert på tjenestearbeid og dårlige kår bryter «Sønnavindvalsens» og dens refreng ut i en hyllest av konsekvensfrie handlinger og tilværelse: fest og dans i en varm og het sydlandsk vind. Dette virker også som en frelse for de personene Prøysen i hovedsak skriver om i sine tekster, de unge jentene med håp og drømmer, og følgelig fungerer denne visa som en slags virkelighetsflukt. Det er en drøm om frigjøring og frelse for dem uten så mye mer trøst enn dansen og vinden.

Musikk

Sønnavindvalsens

Tekst: Alf Prøysen

Melodi: Bjarne Amdahl

F C⁷/G C⁷
 Og jin - ta sa tel søn - na - vind: Rør it - te slø - ret på
 8 F
 hat - ten min, den lyt va - ra rein og pen så
 14 F/A C/E C/G G⁷/D G⁷ C Dm⁷ C⁷/E F
 je kæin få mø - te min el - ske - de venn i hatt med slør og
 20 B^b D⁷/A G⁷ C⁷ F
 sil - ke strå og kjo - le med blon - der på kra - gen, to
 26 F/A B^b D⁷/A G⁷ C⁷ F
 kvi - te skor med sløy - fer på og strøm-per så kla - re som da - gen.

¹⁴⁵ Ibid., 201

«Sønnavindvalsen» var den første vise-suksessen duoen Amdahl/Prøysen opplevde, og melodien er slik en slager bør være: iørefallende, svært sangbar og fengende. Tonearten i notebildet er F-dur, og inkludert opptakten er musikken strekt utover et forløp på 33 takter. Valsens rytmiske følelse preger visa og dens melodi, også utenom det muligens åpenbare at visa er skrevet i tre fjerdedelstakt. Med gjennomgående betoning i førsteslagene i taktene, og tidvis betoning i tredjeslagene, som deretter legger opp til førsteslagene, forsterker melodis rytme bevegelsene fra dansen. Det er ingen rytmiske utskjelser utenom dette, melodien hviler lett på bruk av halvnoter og fjerdedeler. Melodiske sprang preger også melodien, men jeg anser disse som enkle: det første spranget, fra opptakten «Og» på C-tonen til F-tonen på frasen «jinta sa» i takt to legger føringer for hvordan resten av melodien oppfører seg. Dette forteller også hva man kan forvente seg som lytter, siden lignende kvartintervaller er å finne senere i melodien. Melodien ligner også med disse oppadgående frasene et talenært språk, og i denne sammenheng anser jeg dermed muligheten for at disse sprangene kan minne om og tolkes som et muntert og bekymringsfritt tonefall.

I tillegg til å forankre det rytmiske aspektet ved dansen preger betoningene også tekstens rytme og fører med seg et folkelig preg. Et spesifikt eksempel som angår melodis relasjon til tekstens rytme er fjerdedelsfrasene i takt 6 og 7, hvor konsonantene i «Rør ikke sløret på» flyter lett. Her har de oppadgående frasene og betoningene på første- og tredjeslag noen takter før en viktig rolle: de legger opp til betingelser om at teksten ikke synges med for mye trykk eller for stivt, som i en stakkato-effekt. Samtidig er ikke ordene «Rør» og «Sløret» bærere av tunge konsonanter, og dermed tillates bruken av tilsynelatende markerende fjerdedelsnoter. Det fører heller med seg en letthet som bryter opp i de lengre tonene noen takter før.

Angående harmonikken i visa er akkordene preget av og komplementerer tekstens humør og følelse av frihet. I versene er det i hovedsak grunnakkorden F og dens dominant, C, med ulike tilleggstoner, som er brukt. Tilleggstonene er, foruten dominantseptimen i takt 6 og 7, basstonen G, som er kvinten i C-durakkorden. Jeg vil undersøke hvilken effekt en endret basstone har i «Sønnavindvalsen» og andre viser senere i oppgaven. Overgangen til refrenget, i takt 14, markeres av mer akkordbruk, men akkordene som er brukt er de samme fra de i verset. Det forekommer unntak: Foruten F- og C-akkorden, I og V7 i trinnfunksjon, kommer bi-dominanten G7 inn (V7/V). Deretter følger en ledende akkordrekke i takt 17: C – Dm7 – C7/E. I trinnfunksjoner er dette V – VIm7 – V7/E. I refrenget er det akkordene F – F/A – Bb – D7/A – G7 – C7 som er brukt. Skrevet i trinnfunksjoner er dette I – I/3 – IV – III-7/3 – V/V – V7. Angående III-7-trinnfunksjonen, altså D7-akkorden, har akkorden i denne akkordprogresjonen

funksjon som en bi-dominant, og spesifikt dominant til den påfølgende G7-akkorden. En korrekt notasjon i trinnfunksjon vil dermed være V/V/V7, men for å notere det mest mulig ryddig og forståelig endrer jeg dette dermed til III-7. Akkordens funksjon er fortsatt den samme.

I samtale med Knut Imerslund i *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen* (2004) forteller Magne Amdahl om «Sønnavindsvalsen», og nevner sine egne tanker om samarbeidet mellom hans far og Prøysen:

Men min favoritt blant alt de laget sammen er «Sønnavindsvalsen», konkluderer Amdahl. [...] Det er så flott gjennomført både tekstlig og musikalsk. Her finnes det også en bassgang i akkompagnementet som ikke må røres. Ellers blir det galt.¹⁴⁶

I refrengene blir basslinjen i akkordene F – A – Bb – A – G – C. I et rent musikalsk perspektiv har denne bevegelsen en god flyt, og virker også til å ha en oppløftende karakter i seg selv. I kombinasjon med akkordgrunnlaget og den tilhørende harmonien har basstonene også en rolle i å etablere et emosjonsspekter, og tydeliggjøre relasjonen mellom karakterene og sønnavinden. Dette vil jeg se nærmere på i følgende del.

Tekst- og musikkrelasjon

I innslaget om «Sønnavindsvalsen» fra «Dagens Prøysen» introduserer Alf Prøysen visa og dens motiv og tema på følgende måte:

Og sønnavind og vårstasen og væilsen høre i hop. Helt ifrå jinta trippe ut på vægen, nystrøkin og fin. Og tell hu sæv i senga si, utkjørt og trøtt.¹⁴⁷

I arbeid med det tekstlige motivet i denne visa nevnte jeg fortellerstemmens fokus på de fysiske detaljer og handlingsbeskrivelser i teksten, og dermed en «manglende» funksjon i å betegne følelsesspektret og den emosjonelle vekten som skapes av karakterens relasjon. Teksten preges av fysikk og handlinger, men dette er passende tatt i betraktning hvordan «Sønnavindsvalsen» sentrerer seg rundt dansens fysiske vesen. Visa er preget av friheten og frigjørelsen i en vals, men som påpekt av Øystein Rimbereid i artikkelen «Livet i vinden: kort om «Sønnavindsvalsen» kan man se hint av visas ånd som noe mer svevende, plassert forbi det fysiske. Visa er tidvis abstrakt i måten den behandler sønnavindens rolle i det tekstlige forløpet, og musikkens rolle kommer tydelig frem her.

Allerede i første strofe, hvor jentas forespørsel om å ikke røre hennes slør eller skitne det til er ytret til sønnavinden, forsterker musikken denne handlingen. Den tidligere nevnte

¹⁴⁶ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 176

¹⁴⁷ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «03. september: «Sønnavind-valsene», hentet 17.03.21

basslinjen, som Magne Amdahl i samtale med Knut Imerslund påpekte ikke måtte fjernes fra visas musikalske arrangement, har en viktig funksjon i handlingens sammenheng. I takt 6 lanseres en dominantakkord, C7/G, hvor basstonen har som funksjon å variere det musikalske uttrykket fra en «vanlig» dominantakkord. Kvinten i bass fører ikke bare med seg en variasjon fra grunntonen, men skaper også en fylde i akkorden ved å betone den konsonerende tonen som kvint-tonen har i akkorden. Når akkorden lander på frasen «rør itte», fører basstonens fylde og betoning med seg et inntrykk av en forespørsel hvis alvorlighetsgrad ikke er for stor. Kvint-tonen på dette stedet viser en viss form for kontroll fra jentas side: jenta spør vinden for å *forsikre seg* om at den ikke rører klærne hennes, fremfor at det blir et alvorlig spørsmål. Jenta trenger dermed ikke å *be* vinden. Det vitner altså om en selvtilit som jenta tillates å ha, hos seg selv, men kanskje mest ovenfor og sammen med sønnavinden. «Sønnavindvalsen» antyder også med dette at det kommende eventyret jenta begir seg ut på er fritt for farer og konsekvenser, mye mulig på grunn av at sønnavinden er i kontroll.

I et musikkteoretisk perspektiv har også C7/G-akkorden en annen funksjon: Med G-tonen i bass og på denne måten en endret grunntone, endres det harmoniske spektret til å bli en G-mollakkord: G-C-Bb-E, som blir en Gm6-sus4. Med den kommende C7-akkorden i takt 7 vil dette skape en IIm - V7 - I-funksjon. Basstonen skaper dermed en variasjon, både i lys av tekstens forløp og i en musikalsk sammenheng. Denne funksjonen vil jeg belyse ved kommende anledninger i «Sønnavindvalsen».

Videre i handlingsforløpet er basstonenes funksjon en mer frekvent faktor i det harmoniske grunnlaget for karakterenes replikker og de relasjoner som skapes. Fra takt 14, et sted jeg anser som en musikalsk markerende og innledende del, et slags oppløp til refrengtet, er F-durakkordens ters, A, markert i basslinjen. Akkorden er med dette i førsteom vending, og en slik akkordom vending i seg selv har en ledende effekt. Foruten om lede til neste akkord skaper en slik akkordom vending en dissonans som rammer både tekst og musikk, og som legger vekt på jentas kommende møte med sin gutt: «(så) *je kæin få*». Etter F-durakkordens betoning av replikken, har også den påfølgende C-durakkorden ters i bass. Her gjentas altså den musikalske ledende faktoren, og det fremtidige møtet mellom jente og gutt blir ytterligere fremhevet: «møte (min)».

Siste akkord i takt 15, samt første akkord i takt 16 har begge kvint i bass. Satt opp imot funksjonen som tersen har i et musikalsk forløp vil kvintens rolle ligge mer på det å gi mer fylde til et klanguttrykk, og gjøre harmonigrunnlaget mer fullendt. Det tilfører mer varme. Dette gjør seg først gjeldende i takt 15 og 16, hvor hver av akkordene med kvint i bass betoner tekstfrasene «min» og «elskende». Som nevnt tidligere vil bruken av en annen akkordtone i bass endre grunntonen og akkorden. C-durakkorden med kvint i bass vil med tonene G-C-E dermed kunne fungere som en G6-sus4-akkord. Sus-4-tonen, C,

vil løses opp i den kommende akkordens ters, tonen H, men G7/D-akkorden vil med tonene D-G-H-F kunne opptre som en Dm6-sus4-akkord. Som i de eksemplene med endrede basstoner jeg har nevnt tidligere, vil slike dominantakkorder få en mollfunksjon. Dm6-sus4-akkorden vil dermed bli en II-moll som blir fulgt opp av en kommende G7, en V7-akkord. Det harmoniske anslaget og den musikalske betydningen til denne II-moll-akkorden vil ikke bli nevneverdig stor, siden omvendingen av akkorden har for kort varighet og at den derfor bare *kan* fungere som en mollakkord. Bruken av kvint i bass fører likevel med et endret harmoniske grunnlag. Det endres fra en tydelig dominantseptim-klang til et mer diskret akkordskifte, til tross for at den fremdeles er en markant akkord, slik en dominantseptim-akkord skal være. Akkurat denne effekten lar seg bevise ved den påfølgende dominantseptim-akkorden, G7, på tredjeslaget før takt 17. Her opptrer altså akkorden i grunnstilling. Dette fører med seg en mer betont harmonisk dissonans, og som legger til rette for en oppløsning i den neste takten, som før nevnt er betegnet som en slags opptakt til refrenget.

I likhet med versene, er også refrenget preget av slike akkordomvendinger. Forskjellen er hyppigheten av disse, men når de først opptrer forsterkes inntrykket av dem. I artikkelen «Livet i vinden: kort om «Sønnavindsvalsen» trekker Øyvind Rimbereid frem hvordan refrenget virker som en tydelig kontrast til versene i visa. Rimbereid påpeker det interessante faktumet i måten refrenget i sin helhet opererer med fysiske objekter og rekvisitter, jentas bekledding, og hvordan det samtidig er «refrenget som gjelder!».¹⁴⁸ Refrengets tekst er statisk, og det samme er musikken. Foruten om å minne oss på visas handlingsforløp, miljø, og humør, forankrer også et slikt statisk refreng en viss form for konstatering av det naive og søte vesenet i «Sønnavindsvalsen». Inntrykket av refrenget blir likevel preget av den tekstlige utviklingen fra versene, og refrenget hindrer dermed ikke det alvorlige eller for øvrig sensuelle ved teksten – men gir den en ekstra dimensjon.

Visas innhold kan fremstå som uskyldiggjørende ovenfor motivet, noe som kan bevises, foruten det tekstlige aspektet, gjennom det musikalske forløpet i refrenget. Det harmoniske grunnlaget anser jeg som enkelt: grunnakkorden F-dur følges av toneartens fjerde trinn, Bb-dur, og deretter kommer to bi-dominanter – D7 og G7. Videre følger hovedtoneartens dominant, C7. Således er den musikalske strukturen basert på en progresjon av akkorder som leder til hverandre, hvor den ene dominantakkorden forløser den neste. Når det gjelder betoningen av slike dominantakkorder er basslinjen er viktig, spesielt i hvordan D7-akkorden markeres fra dens forgjenger, Bb. Som jeg har tidligere påpekt skaper en akkordom vending med kvint i bass et lettere harmonisk anslag, og i

¹⁴⁸ Rimbereid, «Livet i vinden: kort om «Sønnavindsvalsen», 201

refrengets sammenheng fungerer denne basslinjen i stor grad som betoning for refrengets frihetsskapende og varme effekt. Hoppet fra Bb-akkorden til D7, med A-tonen i bass, er elegant, konsonerende og mer diskret enn hva den ville blitt oppfattet som dersom akkorden sto i grunnstilling, og den faktiske grunntonen, D, ble betont. Resultatet er følgelig en akkordrekke som leder til og forløser hverandre, men med denne subtile markeringen legger også akkorden til rette for et inntrykk av tekstens subtile og åndelige vesen. Forløsningsen av de ulike dominantakkordene markerer også de viktige rekvisittene som beskrives i refrengene.

Til tross for at Rimbereids beskrivelse av refrenget som «kun et attributt [...], en effekt, fullt opp av rekvisitter»,¹⁴⁹ gir refrenget plass for at jentas klær får skinne. Dette kan virke som et nikk til frigjøringsaspektet som biograf Ove Røsbak påpeker ved «Sønnavindvalsen», og med det et slags basalt materielt ønske fra jentas side om å få kjenne på dansens frihet og skinne for «alle» med sine rene og fine klær. Akkompagnert av den i utgangspunktet enkle musikken, som kun er bestående av durakkorder, blir denne eksotiske og drømmende tilværelsen fremmet gjennom refrenget. Rimbereid påpeker videre hvordan visas femte vers forteller om hvordan jenta «smaug seg fram så stilt på tå», akkurat som om hun har vært vitne til en liten forbrytelse eller et brudd på noe, noe som har utspilt seg utenfor det dydige.¹⁵⁰ Dette skjer altså etter det første møtet mellom jente og gutt, hvor Rimbereid antyder sønnavindens rolle som en patriarks skikkelse i et bryllup, og etter introduksjonen av rekvisitter som «kvae, bar og beksømsko» - hvor de førstnevnte objektene er rekvisittene til dansen, og det antydede bryllupet. Dette er også punktet hvor jenta blir kastet inn i ringen, hvor en kan «skimte det flakse og fór», og eimer av erotikk og begjær er lagt frem. Refrenget bidrar dermed med beskrivelser av brudeklærne, og en lytters inntrykk av de sensuelle og erotiske beskrivelsene fra klærne er tydeliggjort gjennom like, gjentakende tekstelementer, som et statisk omkved til et dynamisk handlingsforløp i versene. Samtidig påpeker Rimbereid nettopp hvordan dette omkvedet behandler beskrivelsene av fysiske objekter og rekvisitter. Faktumet av hvordan det er sønnavinden som orkestrerer handlingen og forløpet i «Sønnavindvalsen», som igjen preger de fysiske objektene, skaper inntrykket av en slags behandling av både natur og det åndelige gjennom visa. Det merkverdige oppsettet i visa, at refrenget i sin helhet behandler fysiske objekt *fremfor* relasjonen mellom jente og gutt i en opplagt kjærlighetsvise antyder heller forelskelsen og giftemålet mellom de naturlige elementene og de fysiske objektene som er beskrevet i visa.¹⁵¹ Det er også dette som kan forklare det svevende aspektet ved

¹⁴⁹ Rimbereid, «Livet i vinden: kort om «Sønnavindvalsen», 201

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid., 202

«Sønnavindvalsens», og i det hele tatt avslutninga på visa. Jenta har lagt seg i senga si og vogger «seg i søvnen inn, / og ute på klessnora vogga i vind». Sønnavinden, som representerer det naturlige elementet, fortsetter bryllupet og foreningen med de fysiske objektene, nemlig hatten, kjolen, de hvite skoene og strømpene. Dette aspektet lar seg også gjelde i framføringskontekst, og jeg vil i kommende del av arbeidet med «Sønnavindvalsens» se på innspillingen som er nevnt i visas innledende del.

Innspillingen

Originalinnspillingen av «Sønnavindvalsens» hadde Alf Prøysen som vokalist, følgelig har også den «nye» versjonen dette, og foruten det originale klaverakkompagnement er instrumenteringen supplementært trekkspill og kontrabass.¹⁵² Audun Kristiansen i «Dagens Prøysen» påpeker at en tilnærmet lik versjon eksisterer av denne innspillingen og at begge versjonene ble utgitt på en senere utgivelse. Forskjellen på versjonene lar seg høre i klangen på de ulike innspillingene. Versjonen jeg behandler og bruker som utgangspunkt for dette arbeidet er den som innehar klang, og sett i et teknologisk perspektiv er ekstraarbeidet som er gjort i etterkant svært tydelig i lydbildet. Enkelt beskrevet fra min side endrer og fører dette instrumentale pålegget visa i ei retning som kan virke banal: enkel, munter og nærmest i overkant «ufarlig». Prøysens vokal, som altså i sin originale innspilling kommer fra et arrangement med kun klaver, blir utfordret av trekkspillet, både sonisk i lydbildet og i arrangementet. Instrumentet har imidlertid en stor rolle i å skape det folkelige uttrykket i innspillingen «Sønnavindvalsens», og i måten dette uttrykket er etablert.

Utenom trekkspillet assosiasjoner og karakteristiske trekk som et folkelig instrument, som jeg tidligere påpekte i arbeidet med visa «Kjærringkjeft», bidrar instrumentet til å skape en tydelig miljøplassering. En munter og folkelig feiring av livet er i fokus, med tydelige hint om valsens frihet. Satt opp imot tekstens idyllisering av jentas drømmende realitet i visa, altså en sommerdag ikledd fine klær i stedet for å oppleve langt mer traurige omstendigheter, kan en argumentere for at handlingen er satt til husmannsmiljøet. Som før nevnt er dette et typisk Prøysen motiv, noe som blir ytterligere påpekt gjennom framføringen, her spesifikt ved bruk av trekkspill. Trekkspillet har en rolle i å tydeliggjøre danserytmikken som visa er preget av, og det gjør den allerede i innspillingens introduksjonsdel. Dette skjer fra starten av innspillingen frem til 0:07, og her spiller trekkspill og kontrabass fra opptakten til takt 26 og ut den siste delen av refrenget. Trekkspillet spiller dynamisk og utnytter volumet som belgene skaper til å

¹⁵² Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/OzVamTpfYggAYLI9gDbCt?si=EfzRwE-oRdiyz0nNkZoaIQ>, hentet 17.03.21.

tydeliggjøre førsteslagets betoning fra valsen. Innspillingens toneart er satt til Bb-dur, et kvart-intervall opp fra det vedlagte notebildet. Dette fører med seg konsekvenser for Prøysens vokal, som kommer inn med det originale klaverakkompagnementet på opptakten «Og jinta sa». Det er dette punktet i innspillingen jeg anser som grunnlag for min egen påstand om vokalens utfordringer i møte med trekkspillet. Prøysens vokal og klaverakkompagnementet er noe hemmet i lydbildet, det er nemlig tydelig at dette er fra et eldre opptak. Prøysens lyse tenor-stemme tåler likevel dette, samt det lyse registret i innspillingens toneart. Den gode kvaliteten på trekkspillets lyd og innspilling fører med seg en kontrast til vokalen, selv om det for så vidt er et positivt innslag i visas innspilling. Konsekvensene fra det lysere registret, samt den begrensede kvaliteten som Prøysens vokal har, fører til at passende beskrivelser om inntrykket av vokalen er redusert til «hyggelig» og «koselig». Som tidligere nevnt mener jeg dette er noen av de viktige grunnene til å anse innspillingen som ufarliggjørende ovenfor tekstens innhold og visas sensuelle motiv.

Til tross for trekkspillets tidvis store plass i lydbildet, er det instrumenttekniske spillet sparsomt brukt i møtet med Prøysens vokal. I det frasen «jinta sa til sønnavind» synges av Prøysen i starten av innspillingen, spiller trekkspillet melodiske fraser for å komplementere dette. Ved første lytt kan dette virke til å være en slags symbolikk fra trekkspillets side, som med sine melodiske fraser later til å fremstå som sønnavinden.

Akkordgrunnlaget ligger i klaverstemmen, men grunnet den originale innspillingens begrensede kvalitet er klaverstemmen og dens lyd redusert til noe lignende en vibrafon. Dette gjelder for det meste klaverets anslag. Reduksjonen kommer også fra klaverets plassering i lydbildet: til tross for de forskjellige opptakene, er klaveret og mye av trekkspillets spill plassert noe til venstre sonisk for lytteren. Kontrabassen er plassert helt bakerst i lydbildet, noe som medfølger at detaljene fra spillet i instrumentet blir borte, utenom vekselbassfunksjonen. Instrumentet er dermed redusert til en rytmisk pådriver, med sine bastante fjerdedeler på førsteslagene i taktene. Det spilletekniske fra trekkspillet kompenseres for dette, og gjennom sitt tidvis sparsomme spill skapes det rom for vokalens største faktor – klangbruken. Sammen med Prøysens lyse stemme forankrer dette klangbruket inntrykket av det originale innspillingsmaterialets alder. Klangeffekten er noe overdrevent brukt, og det tydeliggjør også innspillingens statiske framføring.

Jeg har beskrevet innspillingen som ufarliggjørende, og dette kommer mye fra den statiske framføringen og arrangementet visa innehar, og hvordan den virker gjentakende. Foruten et instrumentalt mellomspill med trekkspill og kontrabass, fra 1:12

i innspillingen,¹⁵³ som baseres på den samme musikalske perioden fra innledningen (altså fra takt 26 og ut notebildet) går visa i den samme dynamiske retningen. Dette mellomspillet er tydelig klipt inn i innspillingen, og sonisk virker dette som en kontrast til det foregående forløpet sammen med Prøysens vokal og klaveret. Mitt inntrykk av denne ufarliggjørende karakteren antar jeg å være kommersiell; det blir mer radiovennlig. Prøysens vokal passer veldig godt i slike mindre kvalitetspregede innspillinger, noe jeg har påpekt før i arbeid med de tidligere visene «Den første løvetann» og spesielt «Kveldssang for Laffen». Dette kan igjen ha vært en kommersiell tanke for å fremme Alf Prøysen som en lun og humoristisk etterkrigsforfatter- og artist, og det fungerer. Innspillingen formidler en folkefest i frigjøringsstida, og er trolig en virkelighetsflukt samtidas radiopublikum hadde behov for å høre og oppleve. Visa er munter og livlig, men visas intime karakter fra dens lyriske og musikalske innhold faller noe fra. Dette dreier seg mest om de poengene jeg har behandlet fra Øystein Rimbereids artikkel som jeg anser som relevante for visas faktiske innhold. Samspillet mellom natur og det menneskeskapte i «Sønnavindvalsen» faller i fra i mangel av en formidling og framføring som tillater dette. Likevel fører en slik innspilling frem visas potensial som en kommersiell suksess og slager, og den muntre innspillingen spiller en viktig rolle for biograf Ove Røsbaks beskrivelse om visa: frigjøringa er i fokus, og «Sønnavindvalsen» blir en feiring for jentene som ønsker bedre tider.

«Sønnavindvalsen» er med dette nok et eksempel på ei vise av Amdahl og Prøysen som gis et større kunstnerisk uttrykk gjennom syntesen av musikk og tekst. Forholdet mellom de naturlige elementene og det åndelige i visa er fremmet gjennom et statisk omkved, som i lys av den endrende teksten forankrer historien til hva «Sønnavindvalsen» dreier seg om, en konsekvensfri drøm hvor en kan tillate seg materielle ønsker. Refrengenes skildring av klærne som berøres og kommer til live gjennom sønnavinden er på sett og vis et enkelt element i visas forløp, men det er samtidig gjennom dette det drømmende inntrykket av visa kommer til syne. «Sønnavindvalsen» er fri i dens symbolske form både når det gjelder skildringen av jentas uavhengige og selvstendige oppførsel og tekstens mangel på skarpe kanter. Visas ufarlige innspilling kommer i denne sammenhengen til sin rett for dens lyttere gjennom sin radiovennlighet, som tilbyr en fest som er tilgjengelig for alles nytelse. Det blir dermed en feiring for flere: de som er lyttere av «Sønnavindvalsen», og en dans som selv de på det laveste sosiale trinnet kan delta i og nyte.

¹⁵³ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/0zVamTpfsYggAYLI9gDbCt?si=EfzRwE-oRdiyz0nNkZoaIQ>, hentet 17.03.21

Del 3: Viser for ettertiden

I denne andre delen av arbeidet med viseutvalget skal jeg undersøke visene «Tango for to», «Slipsteinsvæilsen» og «Jørgen Hattemaker». Dette er viser som står igjen som de mest betydningsfulle verkene i deres samarbeid, og som derfor er viktig å undersøke for å få frem samarbeidets dybde. Disse visene skiller seg ut fordi de i større grad fikk kommersiell suksess gjennom radio og teater, og fordi motivet i visene må antas å være beregnet for voksne. I motsetning til de andre visene jeg har sett på er også disse visene i større grad separert i tid, med utgivelse i henholdsvis 1957, 1964 og 1968. Visene tydeliggjør materialet som lå til grunn for Prøysen og Amdahls kommersielle suksess og høydepunkt i deres samarbeid. Gjennom arbeidet med disse visene vil jeg også forankre Prøysens voksende rolle som kulturarbeider og toneangivende tekstforfatter i NRK. Prøysen opplever mer suksess og arbeid i dette tidspunktet av sin karriere, og det er denne voksne og mer alvorlige siden av Prøysens materiale jeg vil undersøke nå. Jeg vil også forankre Amdahls rolle som en av Norges mer etablerte, kjente og ettertraktede populærkomponister.

Min analyse av visene kommer naturligvis til å følge samme mønster som de foregående analysene. Først vil jeg legge frem en historisk bakgrunn for alle visene, og deretter vil jeg gi en litterær fremstilling av motivet samt en fortolkning av hvordan motivet endres eller utvikles gjennom relasjonen mellom tekst og musikk. Jeg vil se på de utvalgte innspillingene og analysere og behandle disse gjennom et musikk-teknologisk perspektiv, et perspektiv jeg baserer på den hermeneutiske sjekklista hentet fra Philip Tagg, tidligere skissert i oppgavens metodedel. Innspillingene vil ha en viktig rolle for samarbeidets anerkjennelse i denne delen av arbeidet. Først og fremst er dette på grunn av suksessen og bredden av mengden publikum disse framføringene fikk gjennom radio, og suksessen disse innspillingene fikk gjennom bruk av andre vokalister enn Alf Prøysen. Dette gjelder spesifikt innspillingene med vokalistene Torhild Lindal og Nora Brockstedt, hvis samarbeid med Amdahl og Prøysen vil bli undersøkt både historisk og musikalsk i fortsettelsen med dette arbeidet. Jeg vil nå skissere Prøysens karriere i tidspunktet for den første visa jeg skal arbeide med i denne delen, «Tango for to».

Siden 1951 blir Alf Prøysen engasjert som fast skribent i Oslo Arbeiderblad med sine *Lørdagsstubber*, som var korte tekster som ble utgitt hver lørdag frem til hans død. Totalt resulterte dette i 823 lørdagsstubber, og dette gav ham også en fast inntekt ved siden av en uregelmessig artistkarriere. Prøysen er på dette tidspunktet blitt en folkekjær og etablert «onkel» i barnetimeformatet i radio, ved siden av forfatterne Torbjørn Egner og Anne Cath. Vestly. Dagens viseklassikere «Musevisa» og «Julekveldsvisa» blir lansert i 1946 og 1951, og disse bidrar med å forsterke Prøysens rolle i radio. Bøkene om «Teskjekjerringa» og hennes eventyr oppnår enorm suksess fra lanseringsåret 1957, og

disse barnebøkene blir også supplementært med utgivelsen av barneboka «Geitekillingen som kunne telle til ti» i det samme året. Blant det voksne publikum har Alf Prøysen blitt etablert som seriøs forfatter gjennom sin roman, *Trost i taklampe* fra 1950, og de ulike versjonene av romanen: dramatiseringen fra 1951, filmatiseringen lansert i 1955, og musikalversjonen fra 1963. Nå vil jeg undersøke den kommersielle suksessen i «Tango for to».

«Tango for to»

I februar 1957 hadde det nye underholdningsprogrammet «Marienlyst» premiere i Store Studio i NRKs lokaler. Programmet skulle ha en programpost kalt «Morgendagens melodi», og i denne forbindelse tar NRK kontakt med flere av datidens populærkomponister, for ifølge programleder Leif Rustad «å være med og slå et slag eller to for norske slagere».¹⁵⁴ Komponisten som skulle stå for bidraget i den første sendingen ble forhindret grunnet et sykdomsforfall, og Rustad kontaktet deretter Bjarne Amdahl. I «Dagens Prøysen»-innslaget om «Tango for to» påpeker serieskaper Audun Kristiansen at Amdahl takker ja, men spør først NRK-kollega Otto Nielsen om å bidra som tekstforfatter. Nielsen takker pent nei, med den forklaring av at han er med i juryen og dermed inhabil.¹⁵⁵ Deretter uttrykker Amdahl at han kan ta på seg oppdraget på betingelsen om å få med Alf Prøysen som tekstforfatter. Amdahl kontakter Prøysen om oppdraget og forklarer tidsbegrensingen, og Prøysen sier ja.

Torsdag 31. januar 1957 begynner arbeidet, men på grunn av bestillingens hast rekker ikke Prøysen og Amdahl å møtes fysisk for arbeidet, men må gjøre arbeidet via telefon. Slageren er dermed et eksempel på duoens varierte samarbeidsmåte. I et intervju med Magne Amdahl gjort av Knut Imerslund i 2004, som jeg har brukt i det tidligere arbeidet med visene «Den første løvetann» og «Sønnavindvalsens», blir et NRK-intervju av Alf Prøysen og Bjarne Amdahl trukket frem i forbindelsen med duoens samarbeid i skapelsen av «Tango for to». Programlederen for sendingen spør duoen om hvordan denne slageren kom til, og Bjarne Amdahl forteller om bestillingen fra radioprogrammet og kontakten med Prøysen i etterkant. Når det gjaldt *hva* produktet skulle være foregikk samtalen på følgende måte. Amdahl spør Prøysen om han har en idé eller et oppslag, hvorpå Prøysen forteller om sin idé kalt «Viljelausvalsens»:

Amdahl: Ja, det høres veldig morsomt ut, men nå har vi hatt «Sønnavindvalsens», og – skal

¹⁵⁴ Kristiansen, «Tango for to» fyller 60 år», <https://www.nrk.no/innlandet/xl/tango-for-to-fyller-60-ar-1.13351588>, hentet 06.04.21

¹⁵⁵ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «07. februar: «Tango for to», hentet 08.04.21

vi ikke prøve å få en annen rytme? En tango eller noe annet, sa jeg. Så skulle vi tenke på det til dagen etter, og om morgenen ringte jeg til Alf, og så sa jeg at jeg har tenkt over det. Jeg synes det høres veldig gøy ut det med «Viljelausvalsen». Skal vi lage den? Så sa Alf at –

Prøysen: - Ja, så sa jeg at – for da hadde jeg begynt å tenke på en tango, for det syntes jeg var så morsomt, så da hadde jeg laget linjer på den. Så laget vi to verselinjer og to melodilinjer og to verselinjer. Og så ble det gjort på to dager.

Amdahl: Ja, «Tango for to dager». (Latter)

Prøysen: Akkurat.¹⁵⁶

To dager og flere telefonsamtaler senere er visa ferdig, og deretter begynte jakten etter noen å fremføre den. Valget falt på Nora Brockstedt. I 2017 utkom NRK-artikkelen «Tango for to» fyller 60 år», skrevet av journalist Audun Kristiansen. Artikkelen forteller blant annet om Brockstedts respons til valget av henne som vokalist: «Først sa Bjarne Amdahl: «vil du være med på en fleip?» Men da jeg fikk se visen, så forsto jeg at det ikke bare var en fleip.»¹⁵⁷ Ifølge Kristiansen beskrev Alf Prøysen i senere tid det selv som at Brockstedt bar sangen på strake armer frem til seier:

Det er noe hun har gjort ofte. Hun er veldig kresen når det gjelder tekster, og arbeider veldig hardt for å få det riktig. Så det var nok en fin start at vi fikk Nora på den.¹⁵⁸

Radiopremieren var lørdag 2. februar 1957, og mandagen etter sendingen ble Brockstedts plateselskap overrent av telefoner fra interessenter av «Tango for to». Nora Brockstedt kunne fortelle i et radiointervju gjort med Svein Erik Løken Larsen at «alle ville ha denne, men da måtte de fortelle at det ikke var laget noen plate ennå, det var bare et radioopptak.»¹⁵⁹ Visas potensiale hadde nå gått opp for de involverte og innspillingsplaner ble lagt. Lokale musikkbutikker- og distributører, som Hamar papir- og musikkhandler, annonserte i disse tider via lokalaviser at de tok imot forhåndsbestillinger, for om en uke var platene ventet. Dette resulterte i en «liten krig» plateselskapene imellom, for Prøysen og Brockstedt var på forskjellige plateselskap og kunne ikke spille inn «Tango for to» sammen. Dette resulterte i at lørdagen etter visas radiopremiere med Nora Brockstedt ble det nemlig spilt inn en ny versjon av «Tango for to», med Torhild Lindal og Alf Prøysen som vokalister, og med akkompagnement fra Ragnar Danielsens orkester.¹⁶⁰ Her figurerte Prøysen som en karakterkomiker, og lagde en humoristisk parodi på tangokavaleren i visa. Dagen etter, søndag 10. februar, skal lydbåndet ha ankommet København og påfølgende tirsdag begynte platepressene. I løpet av ti-tolv dager hadde «Tango for to» solgt 30.000 plater. Det ble den største grammofonsuksessen for ei Prøysen-verse.¹⁶¹

¹⁵⁶ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 168

¹⁵⁷ Kristiansen, «Tango for to» fyller 60 år», <https://www.nrk.no/innlandet/xl/tango-for-to-fyller-60-ar-1.13351588>, hentet 06.04.21

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

Nora Brockstedt gikk også i studio for sitt plateselskap, RCA, med akkompagnement fra Egil Monn-Iversens orkester. Innspillingen skjedde over en uke etter versjonen med Prøysen og Lindal,¹⁶² og forventningene til Brockstedts versjon var høye. I frykt for hard konkurranse med duoen Lindal/Prøysen og at noe skulle gå galt dro RCAs direktør Eilif Meyer selv til Hamburg med båndet.¹⁶³ Turen gikk deretter til Nortorf i Schleswig-Holstein hvor det ble laget flere sett med matriser, som man bruker til å trykke de ferdige platene, i løpet av natten. Så dro Meyer tilbake til Norge dagen etter.¹⁶⁴ Dette ble Nora Brockstedts første Prøysen-utgivelse, og hun er som nevnt tidligere ansett som den fremste Prøysen-tolkeren, og hennes versjon av «Tango for to» er muligens den mest brukte i dag. Til tross for en knivskarp konkurranse mellom de to plateselskapene og deres nevnte innspillinger, blir det gjort en *tredje* innspilling av «Tango for to». Dagen etter Brockstedts versjon er spilt inn gjør revyartisten Kari Diesen en versjon av visa, men denne er ikke like kjent som de andre. Det hadde dermed blitt gjort tre innspillinger av «Tango for to», knapt en måned siden radiopremieren.¹⁶⁵

Audun Kristiansens artikkel om «Tango for to» og dens sekstiårs-jubileum kan fortelle at det er usikkert hvilken av disse versjonene som solgte mest, for VG-lista og deres utdelinger av slager-priser ble først innført året etter denne utgivelsen. Imidlertid påpeker Kristiansen at VG i mars 1957 gav seieren til Torhild Lindal grunnet platas større oppslag, til tross for en større etterspørsel av Brockstedts versjon.¹⁶⁶ I «Dagens Prøysen»-innslaget om «Tango for to» påpeker Kristiansen hvordan Alf Prøysen hadde et beskjedent syn på sine egne evner når det gjaldt å produsere suksess-viser: «Jeg har i grunn aldri kunnet skrive slagere, fordi at det er en helt egen teknikk.»¹⁶⁷ Til tross for beskjedenheten skal de ulike versjonene av «Tango for to» tilsammen ha passert to millioner solgte, og er den første norskskrevne slagere som oppnådde millionsalg. Tallene for salg i Norge er angitt til rundt 200.000, med det større salget gjort i utlandet. Visa ble populær i Sverige, hvor den ble oversatt av Prøysen samarbeidspartner Ulf Peder Olrog, og ble innspilt i flere ulike versjoner. Prøysen gjentok sin sjarmørrolle som tangokavaler fra innspillingen med Lindal, men nå sammen med Ulla-Bella Fridh og på

¹⁶² Kristiansen, «Tango for to» fyller 60 år», <https://www.nrk.no/innlandet/xl/ tango-for-to -fyller-60-ar-1.13351588>, hentet 06.04.21

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «07. februar: «Tango for to», hentet 08.04.2021 <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, hentet 08.04.21

svensk.¹⁶⁸ Nora Brockstedt gjorde også en versjon av «Tango for to» på svensk, i tillegg til en islandsk versjon, og Kristiansen påpeker at det også finnes en innspilling fra Japan. Det er derimot den amerikanske versjonen, med Ray Anthony og hans orkester som er blitt den store slageren av de ulike versjonene. Til tross for en amerikansk tekstoversettelse gjort av Fay McKenzie var plateutgaven, titulert «Tango for two (mmm Shall we dance?)», en instrumental versjon. Som Kristiansen påpeker var denne kommersielle suksessen dermed en stor og fortjent ære for visas komponist, Bjarne Amdahl.¹⁶⁹ Denne æren ble også markert gjennom et program kalt «Smash Hits», som ble avholdt hos Radio Luxembourg. I programmet knuste DJ-ene Barry Alldis og Don Moss de fysiske platene som inneholdt landeplagene på lufta, en «knusing» som skjedde nokså seremonielt, og hvilke plater dette gjaldt kom på oppfordring fra lyttere. Det måtte derimot en god begrunnelse for hvorfor en landeplage og dens tilhørende plate skulle knuses. I tilfellet med «Tango for to» ble syv ønsker sendt Radio Lux sin vei, alle fra Mandal i Norge. De var lei av å høre melodien i visas originalland, og nøyaktig én måned senere knuser DJ-ene plata med den amerikanske instrumentalversjonen på lufta. Selv hadde Alf Prøysen blitt fort lei av plata: «Det er for jævlig at noe slikt kan selge noe så grassalt.»¹⁷⁰ Den seremonielle knusingen av platene var derimot å regne som en stor ære, og det symboliserte hvordan en sang hadde nådd toppen. Det var dette VG refererte til dette mente de at låtmakerne burde være stolte over denne oppnåelsen.¹⁷¹

Tekst

TANGO FOR TO¹⁷²

Å, du store mi tid,
der kjem den som je elsker,
der kjem Tango for to,
og sjå rett over golvet
kjem den je er reddest for,
hæin Gunnar på Mo!
Je får bøye meg og gjøra
som je rote litt i veska mi,
og det lyt skje fort!
Ja, je tenkte det, nå står 'n her
og byr meg opp og nå er det gjort.

Refreng:

Nå er det Tango for to,
det er ingen som kæin tango
som hæin Gunnar på Mo!

¹⁶⁸ Kristiansen, «Tango for to» fyller 60 år», <https://www.nrk.no/innlandet/xl/tango-for-to-fyller-60-ar-1.13351588>, hentet 06.04.21

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Røsbak, *Blålokkeviku og slipsteinsvæils*, 281

¹⁷¹ Kristiansen, «Tango for to» fyller 60 år», <https://www.nrk.no/innlandet/xl/tango-for-to-fyller-60-ar-1.13351588>, hentet 06.04.21

¹⁷² Prøysen, *Viser og dikt 2: 1954 - 1963*, 116

Det bruser hett i mitt blo´,
hvis je bære itte hadde
slike høghæla sko.
Ta et trinn fort og et trinn dit
og et trinn bort og et trinn hit,
og så kjem det je itte kæin.
Taramtatam, taramtatei,
Taramtatam taramta å!
Je snuble bære lite græinn.
Det var visst noen som lo?
Å ja-vel, det var a Klara
det var det je forsto.
Nå kæin hu stå der og glo;
det var meg hæin Gunnar tok med seg
i Tango for to.

Å, du store mi tid,
nå kjem det som je tenkte,
hæin vil ha seg en klem!
Og så kviske´n i øret mitt
og spør om hæin itte
kæin få følge meg hem.
Je får snu meg rundt og gjøra
som je itte hørte noenting,
og det lyt skje fort,
og så syng je litt og svinge meg
og ser ut som om ittno´er gjort.

Refreng:

Nå er det Tango for to,
det er ingen som kæin tango
som hæin Gunnar på Mo!
Det bruser hett i mitt blo´,
men je kæin da verje meg
med både nebb gett og klo!
Ta et trinn fort og et trinn dit
og et trinn bort og et trinn hit
så ska vi ta en tangosving.
Taramtatam, taramtatei,
taramtatam, nei, sjå på meg,
je greide det som ingen ting!
Nå var det ingen som lo.
Hos a Klara kæin hæin Gunnar
finne kvile og ro,
men je veit godt hu forsto,
det var meg hæin Gunnar bau opp
tel en Tango for to.

Det tekstlige oppsettet i «Tango for to» består av fire strofer, hvor det er en tydelig oppdelt form i vers og refreng. Versstrofene består av elleve verselinjer og refrengene består av atten verselinjer, og oppdelingen innehar et komplisert rim-mønster; dette er særlig i sammenligning med de hittil undersøkte visene. I versene er det hver tredje linje som rimer, startende fra den tredje verselinja i visa. Det gir et mønster som starter med det første versets verselinje «der kjem Tango for to», hvor den rimende effekten kommer

etter tre linjer, altså på den sjette: «hæinn Gunnar på Mo!». I refrengene endres dette til å inkludere den første linja som rimer med den tredje linja, og deretter benytter mønstret den påfølgende fjerde verselinja, som igjen rimer med ei verselinje etter to verselinjer. I kontekst er dette nummerert som 1-3-4-6, og blir 1) «Tango for to», 3) «hæin Gunnar på Mo!», 4) «hett i mitt blo´»), og 6) «med både nebb gett og klo!». Videre i visas refreng er kompleksiteten i rimmønsteret mer tydelig: fra syvende linje, «ta et trinn fort og et trinn dit», til tolvte linje, «Je greide det som ingenting!», er mønstret aabccb. Utover visa er det tilbake til en hver tredje linje-struktur, med «ingen som lo», «kvile og ro», «godt hu forsto», «Tango for to». Visas kompleksitet når det gjelder rimmønstret anser jeg som grunnlag for å betrakte den som ei revyviser, hvor visas bruk av humor er et annet relevant grunnlag. Dette vil jeg belyse mer utdypende i forbindelse med tekst- og musikkrelasjonen.

Fortellerstemmen i «Tango for to» er også unik, satt opp imot visene jeg har presentert tidligere, i måten *fortellerstemmen* er den som er i midten av og opplever dette minidramaet. Formidleren av viseteksten er dermed ikke fra et utenforstående perspektiv, og det tillates dermed et større innblikk i karakterens emosjonelle og indre vesen. I Trond Haugens artikkel «Prøysens musikalske poesi», en artikkel jeg tidligere har benyttet meg av for å skape grunnlaget for min musikalsk-poetiske analyse i denne oppgaven, bruker Haugen begrepet *det lyriske jeg-et* for å henvise til visas fortellerstemme. Dette begrepet har jeg tidligere skissert i arbeidet med visa «Kveldssang for Laffen», hvor jeg påpeker at begrepet henviser til en handlingskarakter som i stor grad lar visas publikum få innblikk i karakterens egne mentale vesen og væremåte gjennom handlingen. I motsetning til «Kveldssang for Laffen» er det ikke et navngitt jeg i «Tango for to», og dermed finner jeg en nødvendighet i å bruke begrepet *det lyriske jeg* i arbeidet med denne visa.

I Trond Haugens artikkel er «Tango for to» undersøkt som ei *dialogvise*, et begrep som knyttes opp til den dramatiske dialogen som gjennomsyrrer visas handling gjennom det lyriske jeg-ets formidling. Det lyriske jeg-et i «Tango for to» er, foruten visas hovedkarakter, en kvinneskikkelse som reagerer gjennom utrop, preget av kjærlighet og forskrekkelse, over visas musikalske introduksjon. Orkestret innleder visa, og når det lyriske jeg-et registrerer hvilken melodi og hvilket musikalsk forløp det legges opp til gjennom introduksjonen blir den kvinnelige skikkelsen plutselig satt midt i det: «hverdagsdrømmenes teater; lørdagsdansen på lokalet».¹⁷³ I denne sammenheng antydes den akkompagnerende musikken som dialogpartneren det lyriske jeg-et møter i

¹⁷³ Haugen, «Prøysens musikalske poesi – En analyse av «Tango for to» og «Slipsteinsvæilsen», 182

«Tango for to», noe som skinner igjennom måten det lyriske jeg-et registrerer musikken. Det er tydelig hva begrepet dialogvise tilsier i denne konteksten: musikken blir den eneste dialogpartneren for det lyriske jeg-et, men det er det lyriske jeg-et som leder ordet og som innehar talen. Med dette blir «Tango for to» en dramatisk *monolog*. Ved siden av denne begrepsendringen, og dermed begrensningen av visas karakter, påpeker Haugen hvordan det lyriske jeg-ets reaksjon til den musikalske åpningen indikerer at «Tango for to» skjer i nåtid. Musikken oppleves diegetisk for det lyriske jeg-et, og det lyriske jeg-et erfarer musikken samtidig med visas lytter og publikum. Dette blir dermed ikke bare ei vise om en tango for to, men «Tango for to» faktisk er visa *om* «Tango for to».

«Tango for to» er skrevet på hedmarksdialekt, og dialektbruken fører med seg en intimitet og mer alvorlig tyngde, noe jeg har vært inne på tidligere i denne oppgaven, spesielt i arbeidet med visa «Kjærringkjæft». Dette markeres også av tekstens høye tempo. Tempoet indikerer først og fremst det rytmiske innholdet i en tango, men portretterer også de hindrene det lyriske jeg-et må takle gjennom visas handling, og hvordan dette alvoret må takles i «nået». Karakteren endres gjennom denne ildprøven, og det lyriske jeg-ets selvstendighet og selvtillit preges i stor grad av det tekstlige forløpet og gjennom å måtte håndtere problemene forløpende. Problemet i denne sammenheng er forespørselen om en dans fra tangokavaleren Gunnar, en slibrig type fra «Mo». Det lyriske jeg-ets rolle i det «Tango for to» skisserer som en intim, alvorlig og skummel prøvelse kombineres også med et kjærlighetsbegjær til Gunnar. Det lyriske jeg-et opplever også utfordringen som ligger i det å ikke tape ansikt i møte med konkurransen fra en annen kvinnelig interessent av Gunnar. I takt med det lyriske jeg-ets mestringsfølelse og hennes fortløpende «seire» blir også inntrykket av visas forløp mindre dramatisk og mer fornøydlig fra det lyriske jeg-ets perspektiv, og dette preges og tilrettelegges i stor grad av det musikalske forløpet. Dette skal jeg se nærmere på nå.

TANGO FOR TO.

Tekst: ALF PROYSEN.

Musikk: BJARNE AMDAHL.

1. Å, du
2. Å, du

Cmaj. Cdim. G D7 G Ebm6

VERS:

sto-re mi tid, der kjem densom je el-sker, der kjem Tan-go for to, og sjå
sto-re mi tid, nå kjem det som je tenk-te hvin vil ha seg en klemm! og så

Gm D7 Gm D7 F7 D7

rett o - ver gol - vet kjem den je er red-dest for, hvin Gun-nar på Mo! Je får
kvis-ke'n i u-ret mitt og spur om hvin it - te kavn få fol-je meg hem. Je får

D7 Cm6 D7 Gm F7

bøy-e meg og gjo - ra som je ro - te litt i ves-ka mi, og det lyt skje fort! Ja, je
snuegrunnd og gjo - ra som je it - te hør-te no-en-ting og det lyt skje fort, og så

Bb F7 Bb F7 Bb

tenk-te det, nå står-'n her og byr meg opp og nå er det gjort. Nå er det
syng jo litt og svin-ge meg og ser ut som om litt-no' er gjort. Nå er det

Gm D7 Gm A7 D7 Am7 D7 Cmaj. Cdim.

© Copyright 1957 by Musikk-Huset A. S., Oslo.

Forlagsrett for Sverige:
Nils-Georgs Musikförlag A. B., Stockholm.

M.-H. 1645

Tan-go for to, det er in - gen som k ein Tan-go som h ein Gun - nar p a Mo! Det bru - ser
Tan-go for to det er in - gen som k ein Tan-go som h ein Gun - nar p a Mo! Det bru - ser

G *G#dim.* *D7* *Am7* *D7*

hett i mit blo, hvis je ba - re it - te had - de sli - ke h og - h er - la sko. Ta et trimm
hett i mit blo, men je k einda ver - je meg med b a - de nebbgett og klo! Ta et trimm

Am7 *D7* *G* *G7* *G+*

fort og et trinndt og et trian bort og et trinndt og s a kj em det je it - te k ein Ta - ram - ta
fort og et trinndt og et trian bort og et trinndt sa s a vi ta je it - te k ein Ta - ram - ta
entan - go sving. Ta - ram - ta

C *Em* *G* *D7* *G* *G7* *G+*

tam, ta - ram - ta - tel, ta - ram - ta - tam ta - ram - ta  a! Je snub - le b e - re li - te - gr ein. Det var visst
tam, ta - ram - ta - tel Ta - ram - ta - tam, nei sj a p a meg, je grei - de det som in - gen ting! N a var det

C *Em* *G* *Em* *Gm6* *D* *Em7* *A7* *D7* *Cmaj.* *Cdim.*

no - en som lo?  a ja - vel, det var a Kla - ra det var det je for - sto. N a k ein hu
in - gen som lo, Hos a' Kla - ra k ein h ein Gun - nar fin - ne kvi - le og ro, men je veit

G *G#dim.* *D7* *Am7* *D7*

st ader og glo; det var meg h ein Gun - nar tok med seg i Tan - go for to.
gedt hu for - sto, Det var meg h ein Gun - nar bau opp tel en Tan - go for to.

Am7 *D7* *G* *Em6* *G6* *D*

Melodien i «Tango for to» er preget av det lyriske jeg-ets tekstlige rytme, og ikke minst av store melodiske sprang.¹⁷⁴ Melodien innehar mye av tempoet som insinuerer det rytmiske innholdet i en tango. Den er skrevet i 4/8, og som det påpekes i vise- og diktsamlingen fra 2014 fører denne taktarten med seg en kompleksitet i notebildet.¹⁷⁵ Notebildets toneart er innledningsvis G-dur, hvis innledning er en instrumental versjon av refrenget. Her kommer den forholdsvis kompliserte notasjonen til syne gjennom bruk av sekstendeler og trettitodeler. Tonearten i notebildet vedvarer frem til takt 5, hvor tonaliteten endres til G-moll. Denne tonaliteten er bevart frem til takt 21, hvor refrenget kommer inn, og det moduleres til G-dur. Den nye durtonaliteten varer frem til musikken repeteres i takt 44, hvor visas innledning og molltonaliteten returnerer. Det musikalske forløpet i notebildet er strekt over 45 takter, og jeg inkluderer første- og andreavslutningene i de siste taktene i dette forløpet.

Melodien introduseres ikke før i takt 5, hvor en ny tonalitet oppstår fra innledningen i dur. Melodiens struktur er oppdelt i ulike seksjoner basert på det tekstlige oppsettet i «Tango for to», men inneholder derimot ikke mange betydelige karaktterskift. Jeg velger likevel å dele melodien i ulike seksjoner for å knytte disse musikalske periodene til tekstens oppdeling og øvrige handlingsforløp, samt for å gjøre det kommende arbeidet med relasjonen til teksten mer oversiktlig. Jeg velger å markere disse melodiske delene som følgende:

- A-del: fra takt 5 til takt 12
- B-del: fra takt 13 til 19
- C-del: fra takt 20 til 27
- D-del: fra takt 28 til 35
- E -del: fra takt 36 til 43

A-delen er, foruten preget av molltonalitetens inntog, det første tegnet til store sprang i melodien. Dette markeres allerede i takt 7, hvor sekstendelsfrasen i teksten «(som) je elsker, der kjem» strekker seg over en hel oktav (D-d), i en brutt G-moll treklang. A-delens bruk av en variert rytmikk bestående av åttendeler og sekstendeler etterligner i stor grad et muntlig talespråk, og samsvarer godt med tekstens rytme. Rytmikken fremmer engsteligheten i det rytmiske jeg-et og insinuerer et fremtidig oppgjør. Når det gjelder det melodiske innholdet opptrer melodien i større grad utenfor akkordharmoniene og er i mindre grad basert på akkordtoner sammenlignet med de tidligere undersøkte

¹⁷⁴ Notebildet er vedlagt i artikkelen «Prøysens musikalske poesi» av Trond Haugen, og noten er presisert til å være utgitt i samme år som visas opprinnelse. I denne oppgaven benytter jeg meg derfor av dette som det opprinnelige notebildet. I artikkelen er notebildet hentet fra: Prøysen, Alf og Bjarne Amdahl. 1957. *Tango for to*, Oslo: Musikk-huset.

¹⁷⁵ Prøysen, *Viser og dikt 2: 1954 - 1963*, 115

visene. Dette er særlig tilfellet i A-delen, hvor tilfeller av en harmonisk-moll-tonalitet forekommer. Eksempel på dette er i takt 9 og 10, hvor tonen F# er inkludert i G-mollfrasene. En Eb-tone etterfølger F#-tonen, hvis intervall er en moll-terz, som gjennom sekstendelsrytmikken fremstår som et utskiellesmoment i A-delens molltonalitet. Dette blir forsterket av dominantakkorden D7 og dens etterfølger, C-moll6. Gjennom et tritonus-intervall i begge akkorder skaper disse en vedvarende dissonans som markerer den musikalske utskiellesen og tekstens tyngde. Utenom dette er harmonikken forholdsvis tro til molltonaliteten. Det forekommer innslag av septimakkorder som skaper et markert og «stramt» musikalsk inntrykk, og som fremmer det alvorlige inntrykket av tangoen. Et eksempel på dette er i takt 8, hvor akkorden Bb7 etterfølges av en D7-akkord. Markeringen av Bb7-akkorden skjer først etter den foregående dominantakkorden D7 i takten før, og det tonale hoppet til en Bb7-akkord er dermed det musikalske grunnlaget for effekten som får fram et stramt og markert inntrykk. Dette er for øvrig det samme tilfellet som i refrenget ved den tidligere undersøkte visa «Sønnvindvalsen», hvor jeg påpeker hvordan slike musikalske «hopp» betoner og ytterligere markerer dominantakkordenes inntrykk og musikalske funksjon.

B-delen introduserer de første handlingsbeskrivelsene i visas tekst: «je får bøye meg og gjøre ...» Dette skjer først i takt 13, og det musikalske grunnlaget for replikkene er en lengre sekstendelsfrase. Frasen er trinnvis i melodien, og er akkompagnert og tydelig markert av åttendelsstøt i pianostemmen. Harmonikken i denne delen har nå beveget seg til G-molls parallelltoneart, Bb-dur, og innledes av bi-dominanten F7 i takt 12. Sekstendelsfrasene preges og altereres av oppløsningstegn og kryss-fortegn, og dette skaper utskiellesestoner i melodien som kan fungere som markører for stresset og angsten det lyriske jeg-et opplever i øyeblikket. Akkompagnementet i klaverstemmen fører statiske åttendelsstøt, og gjennom denne markeringen av sekstendelsfrasene tydeliggjøres også B-delens innledende funksjon til C-delen, som er refrenget.

I likhet med de foregående delene er også C-delen preget av store melodiske sprang og kompliserte rytmiske fraser, noe som henter til det lyriske jeg-ets plass i midten av tangoens alvor. Opptakten i de punkterte tekstfrasene «Nå er det» i takt 21 og «Det bruser» i takt 24 legger opp til en tydelig betoning av førsteslagene i disse taktene. Dette kan igjen hinte til tangoens karakteristikk, nemlig de markerte førstestegene det lyriske jeg-et må gjennomføre. C-delens harmoniske puls er noe senket gjennom mindre bruk av akkorder, noe melodiens tempo kan virke til å kompensere for. C-delens toneart er nå G-dur, noe som følgelig preger harmonikken og markerer refrengets rolle som det musikalske høydepunktet i «Tango for to». Til tross for en lav harmonisk puls innehar C-delen enkelte ledende akkorder, hvor det første eksemplet er i takt 21. Grunnakkorden G er etterfulgt av en G#-dim-akkord i takt 22, som deretter leder inn til dominantakkorden D7. Utover dette eksemplet varierer akkordbruken i hovedsak mellom G-dur og

dominantakkorden D7, og frekvensen av disse insinuerer en harmonisk puls; til tross for en viss begrensning sammenlignet med de foregående delene i visa.

D-delen er nokså lik den foregående B-delen både når det gjelder klaverets akkompagnementsstil og det tilsynelatende like melodiske og rytmiske innholdet. En punktert rytmikk får derimot frem D-delens rolle som et etter-refreng. Dette er et slags mellomspill som ikke inneholder spesifikk tekst, men fremdeles innehar en rolle i refrengets handling og tekstlige forløp. Jeg velger derfor å anse denne musikalske perioden som en egen del. Det er færre tonale utskielser i melodien sammenlignet med de foregående delene, og de tonale frasene i D-delen er basert på gjentagende rytmiske figurer. Disse frasene får en markert og betont tyngde av den punkterte rytmikken, hvor et eksempel på dette er i takt 29, med tonen E på tekstfrasen «fort» og tonen H på tekstfrasen «dit». Den punkterte rytmikken får også frem en melodi med swing-følelse, noe som tydeliggjør de haltende bevegelsene det lyriske jeg-et gjennomfører i dansen. Harmonikken i D-delen er fremdeles preget av G-durtonaliteten fra C-delen og refrenget, men har nå innslag av fjerdetrinns-akkorden C, i både moll- og dur-varianter. Mot slutten av D-delen øker den harmoniske pulsen, som skjer gjennom økt akkordbruk. Dette skjer i takt 35 og 36, hvor akkordprogresjonen D - Em7 - A7 - D7 - Cmaj7 - C-dim fremtrer. I trinnfunksjon er progresjonen notert som V - IIm7 - V7/V - V7 - IVmaj7 - IVdim, og faktumet av akkordenes hurtige forløp i notebildet gir dem en ledende funksjon inn til den neste delen.

Til slutt repeteres C-delen, og med det refrenget. Melodien er lik det foregående refrenget, mens det forekommer enkelte forskjeller i klaverakkompagnementet. Harmonikken er uendret utenom i slutten av refrenget, hvor en Ebmoll6-akkord innleder tonalitetsendringen tilbake moll-tonearten i starten av visa. Det interessante med dette eksempelet på det musikalske arbeidet i «Tango for to» er hvordan det er *musikken* som innleder og fører handlingen videre, samtidig som musikken i sin helhet er basert på det lyriske jeg-ets reaksjon på musikkens førende rolle og det lyriske jeg-ets humør og indre vesen som følger av handlingen. Relasjonen mellom tekst og musikk blir dermed en stor faktor for visas handling, og det vil jeg se nærmere på nå.

Tekst- og musikkrelasjon

I Knut Imerslunds *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen* (2004) forekommer et intervju gjort med Magne Amdahl, et intervju jeg tidligere har benyttet for å påpeke Amdahls tanker rundt samarbeidet mellom faren og Prøysen i arbeidet med visa «Sønnavindvalsen». I intervjuet påpeker Amdahl hvordan «Tango for to» skiller seg ut blant visematerialet når det gjelder Amdahl og Prøysen-samarbeidets arbeidsmetode. Magne Amdahl forklarer hvordan det ikke alltid var teksten som kom først i samarbeidet

mellom faren og Prøysen, men at Bjarne Amdahl kunne lage såkalte «maskevers».¹⁷⁶ Dette var tekstfraser Amdahl skrev for å indikere hvordan melodien skulle gå videre i de neste linjene, og innholdet kunne dermed tillates å være intetsigende, som «ratatam, ratatatei». Prøysen satte deretter tekst til Amdahls musikalske forslag, og slik kunne de fortsette til visa var ferdig. Denne siden ved samarbeidet er en årsak for Magne Amdahls beskrivelse av deres samarbeidsmåte som «tannhjulssamarbeid».¹⁷⁷ Denne samarbeidsmåten førte også til at visene bærer et gjennomgående preg av både Prøysen og Amdahls arbeid, og deres delte kunstneriske verdier.

Bjarne Amdahl var derimot bestemt på at maskeversene ikke skulle anvendes i det ferdige produktet av et gitt prosjekt, men i «Tango for to» forekommer det et tilfelle hvor maskeversene faktisk består. I et punkt i refrenget kommer tekstfrasen «Taramtatam, taramtatei, / taramtatam, nei, sjå på meg», og dette var et maskevers-forslag fra Amdahl. Maskeverset skulle egentlig fjernes, men Prøysen valgte å bruke dette i visa.¹⁷⁸ Foruten å være en imitasjon av forsøket det lyriske jeg-et gjør for å mestre tangoen i lørdagskveldens hete, er dette også en viktig parallell til Amdahls rolle som komponist i «Tango for to». Det gjelder musikkens tilretteleggelse for det lyriske jeg-ets dramatiske monolog. Tidligere har musikken i «Tango for to» blitt nevnt og ansett som en slags dialogpartner, men det er ikke en dialog i tradisjonell forstand. Fra starten av visa, hvor det lyriske jeg-et reagerer på den musikalske introduksjonen og handlingen er i gang, er musikken symbolsk for kvinnens oppførsel og vesen.

Dette er tydelig i notebildet og spesifikt i klaverakkompagnementet: i takt 7 og 8, rett etter fortellerstemmens reaksjon på og erkjennelse av tangoens begynnelse tydeliggjøres alvoret gjennom musikken. Jeg har tidligere påpekt det harmoniske hoppet fra D7-akkorden i takt 7 til den påfølgende Bb7-akkorden, og effekten av denne markeringen som en musikalsk tydeliggjørelse av et fremtidig alvorlig oppgjør. Foruten dette skaper også musikken en eksotisk atmosfære, noe som kommer av den påfølgende harmonisk-moll-frasen i takt 9. Frasen tydeliggjør en fremmed atmosfære i lokalet, samt tangoens nærmest uforventede entré for det lyriske jeg-et. Musikken hincer med dette til det lyriske jeg-ets kommende tango-debut og gir også inntrykk om at dette en fremmed og eksotisk situasjon for henne. Akkordene D7 og C-moll6 er harmonigrunnet for denne molltonaliteten og innehar mye av den markerende funksjonen som de foregående septimakkordene. I denne sammenheng får akkordene frem den eksotiske følelsen som

¹⁷⁶ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 169

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid

harmonisk-moll-frasene bærer med seg. Dette kan i stor grad virke til å representere det jeg har beskrevet som det lyriske jeg-ets egne antakelser om situasjonen som fremmed.

Dette legger også grunnlaget for reaksjonen det lyriske jeg-et erkjenner i møte med «Gunnar på Mo». «Tango for to» formidler en frykt hos det lyriske jeg-et i det hun kjenner igjen Gunnar, men hva er frykten basert på? Er det et begjær som Gunnar presenterer for det lyriske jeg-et, og en frykt for å gjengjelde disse følelsene? Eller dreier det seg om hennes kommende debut og etterlengtede oppgjør i tangoen? Tidligere i visas tekstlige forløp ytres et kjærlighetsbegjær fra det lyriske jeg-et: «Der kjem den som je elsker, der kjem Tango for to». Som Trond Haugen poengterer i sin artikkel «Prøysens musikalske poesi» (2015), virker handlingen i «Tango for to» til å dreie seg «om det lyriske jeg-ets erfaringer i løpet av den visa hun elsker så høyt».¹⁷⁹ Det er med andre ord tangoen i seg selv som er det skumle og samtidig forlokkende for det lyriske jeg-et, men reisen inn i dansen og dens atmosfære er derimot ikke en enkel affære.

Molltonaliteten i starten av visa hincer til dette, og bidrar også med en ganske tydelig avsløring av det lyriske jeg-ets indre vesen. Harmonisk-moll-tonaliteten i den tidligere melodien antyder ikke bare en eksotisk opplevelse, men markerer også tekstfrasen «rett over golvet kjem den je reddest for, hæn Gunnar på Mo!» Jeg anser kveldens danselokale for å være kjent for det lyriske jeg-et, men oppmerksomheten fra kveldens *kavaler* er, i likhet med tangoen, fremmed. Det lyriske jeg-et virker derimot til å kjenne Gunnar fra før, men på hvilket plan dette bekjentskapet befinner seg på får en ikke vite. Det er imidlertid tydelig at hun aldri har måttet hanskas med ham før. Dette tydeliggjøres gjennom flere elementer. Ett av disse er gjennom den hurtige rytmikken fra takt 13, hvor det lyriske jeg-et bøyer seg og roter litt i veska si, et forsøk på å gjemme seg bort, noe som «lyt skje fort!» Molltonaliteten, de altererte sekstendelsfrasenes måte å etterligne det lyriske jeg-ets indre språk, og klaverstøtenes betoning danner en anspenhet og en forventning om at det lyriske jeg-et må håndtere et kommende problem. Klaverstemmen spiller også en liten melodisk snutt i takt 16, en repetisjon av melodien i tekstfrasen «det lyt skje fort!», i en tostemt frase en oktav lysere enn melodien. Foruten å markere forberedelsene det lyriske jeg-et gjør i forkant av tangoen, gir også denne klaverfrasen et lite hint til lytteren om at tangoen faktisk er i gang med å skje, til tross for det lyriske jeg-ets nervøsitet. I takt 21 skjer det: en durtonalitet introduseres, og tangoen er i gang. Det lyriske jeg-et har ingen anledning til å gjemme seg lenger, og må takle problemet en gang for alle.

¹⁷⁹ Haugen, «Prøysens musikalske poesi – En analyse av «Tango for to» og «Slipsteinsvæilsen», 181

Mestringsfølelsen hos det lyriske jeg-et blir en viktig faktor for visas videre handlingsforløp, både gjennom hennes voksende ferdigheter på dansegolvet, og det lyriske jeg-ets reaksjon på og møte med et dømmende publikum. Det lyriske jeg-et møter latter fra en tilskuer i salen, og dette er noe som må håndteres gjennom dansen. Det første hintet til utfordringen kommer i takt 32. Etter forsøk på å danse stegene som beskrives i maskeverset: «Taramtatam, taramtatei», så snubler hun – men «bære lite græinn». Det lyriske jeg-et registrerer latteren i lokalet, og innser at det er Klara, en rival om Gunnars gunst, som ler. Dette øyeblikket er støttet opp av en durtonalitet i refrengmelodien og det tilhørende harmonigrunnlaget, og sammen med en holdningsendring i det lyriske jeg-et påfører ikke denne latteren et nevneverdig inntrykk. Det lyriske jeg-et presiserer heller at Klara bare kan se på videre, for det var jo «meg» Gunnar tok med i tangoen. I takt med mestringsfølelsen det lyriske jeg-et opplever øker også hennes fortrolighet med dansepartneren, og situasjonen virker i fortsettelsen av handlingens forløp ikke like fremmed eller skummelt som tidligere. Det motsatte virker heller å skje: det lyriske jeg-ets selvtilit mot Gunnars pågående forføring når nye høyder, og følgelig vokser hennes motstand. Dette kommer tydelig fram i repetisjonen av «Tango for to», spesifikt i den tredje tekstlinja i den tredje strofen, hvor det lyriske jeg-et hører at Gunnar ønsker seg en klem, og lurert på om han «itte kæin få følge meg hem».

I motsetning til den usikre effekten det lyriske jeg-et opplever i den første tekststrofen gjennom sekstendelsfrasene i takt 13, som er tydelig hentyder til hennes uro, skaper de samme sekstendelsfrasene en ny effekt i visas repetisjon. Effekten får fram at handlingen det lyriske jeg-et gjør nå er mer bevisst, altså å snu seg rundt og «gjøra som je itte hørte noen ting», noe som klaverstemmens åttendelsstøt i takt 17 markerer. Starten for det lyriske jeg-ets vendepunktet oppstår i dette øyeblikket; hun synger og svinger litt, og ser ut «som om ittno´ er gjort.» Det lyriske jeg-et kontrer dermed Gunnars begjær, og den travle rytmikken i takt 17 tydeliggjør holdningsendringen som også skal prege det lyriske jeg-et i det siste refreng i «Tango for to».

I starten av visa er det lyriske jeg-et usikkert og sjenert, noe vi kan tolke av kvinnens tvilende syn på både seg selv og Gunnar i tangoen. Dette endres nokså fort i repetisjonen av «Tango for to». Det lyriske jeg-et kjenner fremdeles på et instinktivt begjær lignende det som er skissert i det første refreng. Til tross for beskrivelser om et stadig brusende og hett blod er hun nå, i motsetning til tidligere, villig til å forsvare seg med både nebb og klør! Den punkterte rytmikken fra takt 32 markerer maskeversets inntog, men nå fremhever rytmikken det lyriske jeg-ets mestringsfølelse. Den nye holdningen hos det lyriske jeg-et kommer tydelig fram, og stolt erklæres det: «nei sjå på meg, je greide det som ingenting!». Det lyriske jeg-et registrerer at det er ingen som ler, men presiserer heller en fallende interesse for Gunnar – det er hos *Klara* Gunnar kan

finne «kvile og ro». Det lyriske jeg-et har ingen planer om å etablere seg med Gunnar, men hun er tydelig på at det var *henne* han ba opp til en dans. I artikkelen «Prøysens musikalske poesi» (2015) beskriver Trond Haugen avslutningen av «Tango for to» som en «iscenesettelse av den umiddelbare og flyktige nytelsens triumf over den varige lykken.»¹⁸⁰ Med dette mener Haugen at man kan lese «Tango for to» som «flørten og flyktighetens evangelium»,¹⁸¹ og hvordan den dramatiske monologen i visa beholder visas lytter i et kontinuerlig *nå*. «Tango for to» er og blir et flyktig øyeblikk som kun oppleves i nuet, og denne følelsen av spontanitet er noe som preger det lyriske jeg-et. Vendepunktet hos det lyriske jeg-et er tydelig: selv om det er Klara som ender opp med Gunnar har det lyriske jeg-et tatt revansj med den tidligere latteren.

Refrengets durtonalitet understreker det lyriske jeg-ets tilfredshet med hvordan rollene i dramaet er endret. Det er imidlertid ikke et rolleskifte med dramatiske undertoner: G-durakkorden som støtter opp det lyriske jeg-ets siste kommentar om Klara understreker en lite fiendtlig holdning fra den kvinnelige skikkelsen, men får heller fram seiersfølelsen det lyriske jeg-et kjenner på. Der Klara må stå igjen med bevisstheten om at hun ikke var Gunnars hovedinteresse fra starten av går det lyriske jeg-et videre med sitt liv. Refrenget avsluttes med en G6-akkord i takt 45, som kort og brått markerer slutten på det Haugen beskriver som «et usentimentalt musikalsk-poetisk uttrykk for dansens, flørten og forelskelsens berusende bekymringsløshet.»¹⁸² Haugens beskrivelse anser jeg som gjeldende for framføringen av «Tango for to», og i det kommende arbeidet vil jeg undersøke dette. Jeg vil også se nærmere på hvordan teknologiske aspekter ved innspillingen preger handlingen ytterligere.

Innspillingen

Som tidligere nevnt ble «Tango for to», i etterkant av dens radiopremiere, spilt inn i tre ulike versjoner. Til tross for visas debut, framført av Nora Brockstedt, påpeker Audun Kristiansen i artikkelen «Tango for to» fyller 60 år» at det var versjonen med Torhild Lindal og Alf Prøysen som først utkom for kommersielt salg. Til tross for Brockstedts opprinnelige innslag i radioprogrammet og det kommersielle «oppstyret» som skjedde i etterkant av radioinnslaget i februar 1957, og i det hele tatt hvordan Brockstedts versjon av «Tango for to» anses som den gjeldende i dag, velger jeg å bruke innspillingen med Lindal og Prøysen som grunnlag for min analyse. Dette er først og fremst på grunn av den begrensede teknologiske kvaliteten i det opprinnelige radioinnslaget med Brockstedt, i tillegg til det faktum at innslaget ikke er blitt utgitt i en kommersiell sammenheng og

¹⁸⁰ Haugen, «Prøysens musikalske poesi – En analyse av «Tango for to» og «Slipsteinsvæilsen», 186

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.

dermed har vært utilgjengelig for lyttere. Dette poenget henger også med et eget ønske om å undersøke de teknologiske aspektene ved innspillingene som ble markedsført og gjort kjent for det norske folk. Valget med å undersøke versjonen av «Tango for to» med Lindal og Prøysen preges at to grunner: til tross for populariteten «Tango for to» fikk gjennom Brockstedts framføring, ønsker jeg å se på bredden av Prøysen og Amdahls produksjon. Dette vil jeg altså gjøre ved å undersøke versjonen med Torhild Lindal som sanger. Deretter er Prøysens rolle som en humoristisk tangokavaler interessant i denne versjonen. Jeg vil derfor undersøke hvordan Prøysens imitasjon av en slik karakter preger framføringen av «Tango for to», og det vil jeg se nærmere på nå.

Torhild Lindal og Alf Prøysen spiller inn «Tango for to» 9. februar 1957, én uke etter radiodebuten med Nora Brockstedt. Ragnar Danielsens orkester akkompagnerer Lindal og Prøysen, og visa er innledet av en besetning med strykere, trekkspill og klarinett. Sammenlignet med den opprinnelige dur-åpningen fra notebildet er derimot denne innspillingens orkestrale introduksjon i en molltonalitet. En annen endring fra notebildet gjelder også innspillingens toneart, som nå er i D-moll, et kvintsprang fra notebildets G-tonalitet. Orkesterinnledningen preger og tydeliggjør rytmikken for denne innspillingen av «Tango for to», og er i stor grad ansvarlig og forankrende for framføringens framstilling av en tango. Dette skapes først og fremst av det energiske og markante spillet fra strykerne, og deretter av de korte stakkato-slagene i bass-seksjonen. Gjennom denne forholdsvis korte musikalske perioden rekker orkestret likevel å etablere en tydelig alvorlighet, og makter med dette å gi tydelige hint om humøret i «Tango for to». Orkesterinnledningen bidrar også med plasseringen av sted og motiv i visa, og i denne sammenheng er spesielt trekkspillet et viktig element.

I likhet med den tidligere undersøkte visa «Kjærringkjeft» er trekkspillet en viktig forankrer av det folkelige preget som innledningen av «Tango for to» innehar. Trekkspillet er også viktig for plasseringen av handlingen: en lørdagskveld på danselokalet, det sosiale møtepunktet i et antatt landlig miljø. Kontrasten mellom det dynamiske og dramatiske orkesterspillet med strykeinstrumenter og det mer subtile spillet i trekkspill komplementerer visas handling, og kontrasten fører også med seg et uttrykk som skaper assosiasjoner til et arbeiderklasse miljø. Dette miljøet er derimot ispedd et alvorlighetspreg gjennom strykeinstrumentenes energiske spill, noe som tydeliggjør et kommende oppgjør. Det er dette uttrykket vokalist Torhild Lindal innlemmes i; et handlingsforløp som er dypt plassert i tangoens seriøsitet. Innspillingen

tillater dermed en dramatisk formidling, noe Lindal tar ansvar for i åpningsfrasene idet innspillingens tidsangivelse viser 0:13.¹⁸³

Foruten å være en del av den dramatiske orkesterinnledningen innehar også trekkspillet enkelte melodiske fraser senere i det musikalske forløpet. Senere i innspillingen spiller også trekkspillet og klarinett liggestemmer. Den melodiske informasjonen i «Tango for to» kommer dermed fra orkesterstøt og akkordgrunnlag fra stryk og trekkspill, og sangerne får støtte av en unison melodilinje spilt i lyse strykestemmer. På grunn av orkesterets tydelige driv tillates det noe rytmisk frihet og utskeielse i sangteknikken i visas formidling, noe som kommer tematikken og handlingen i «Tango for to» til gode. Når det gjelder bruk av effekter er orkesteret innspilt «tørt», og klangbruken er forbeholdt vokalistene. En tørr innspilling til tross: orkesterklangen oppfattes som mektig og til tider voldsom. Mye av dette kommer av spilletekniske fraseringer og dynamikk, og blir igjennom dette fremtredende i lydbildet - selv med de tekniske begrensningene i innspillingen som skyldes tidsperioden dette opptaket er ifra.

Klangbruken hos vokalistene er deretter påført for å komplementere dette lydbildet, og mengden av effektbruk er påvirket av akkompagnementet vokalistene møter i lydbildet. Dette er spesielt for Lindals vokal: klangeffekten er tydelig for en lytter av innspillingen, men effektens fulle potensiale er hindret av orkestrets dynamiske spill. Derimot oppfattes ikke dette som problematisk, det virker heller til formidlingens fordel, og behovet for en tydelig diksjon i de kompliserte rytmiske frasene. Klangen er mest tydelig i uttalelsen av spesifikke konsonanter, men begge vokalister er samtidig i front av orkesteret når det gjelder plasseringen i lydbildet. Dette er tydelig i miksen: idet vokalene kommer inn, og spesifikt Lindals stemme, skygger vokalens frekvenser for de lyse strykestemmene. Oppmerksomheten rettes heller mot de dype åttendelsslagmarkeringene fra stryk og trekkspillet, mens øvrig instrumentering er begrenset til den unisone melodilinja som spilles sammen med vokal og det tilhørende akkordgrunnlaget. Enkelte melodiske fraseringer kommer også frem. Dette gir derimot plass for tekstformidlingen av «Tango for to».

Både i den historiske bakgrunnen for «Tango for to», og i min grunngiving for valget om å basere dette arbeidet på innspillingen av «Tango for to» med Torhild Lindal, nevnte jeg at denne innspillingen inkluderer Alf Prøysens imitasjon av en tangokavaler. Denne imitasjonen preger framføringen på ulike måter: først og fremst blir visa tidvis mer humoristisk, men imitasjonen bidrar også til å markere kontrasten mellom Prøysens

¹⁸³ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/7yIu0sAt45Oy4wQMHIChSr?si=fMCJRFKtTfaP71hesd9VCg>, hentet 06.04.21

karakter og Lindals formidling av det lyriske jeg-et i visa. Dette gjør seg først tydelig idet Prøysen ytrer frasen «Spell «Tango for to» ´a, gutter» i 0:10, under den siste delen av orkesterinnledningen.¹⁸⁴ Prøysen innleder med dette Lindals formidling av visa, og hennes alvorlige tilstedeværelse i framføringen er i tråd med den dramatiske innledningen av «Tango for to». I samme øyeblikk som Lindal formidler setningen «je får bøye meg og gjøra som je rote litt i veska mi» fjernes den unisone melodien spilt i lyse strykestemmer til fordel for en oppadgående liggestemme i klarinett. Denne oppadgående liggestemmen skaper en betonende effekt som kompenserer for den manglende melodien. Jeg anser derimot at den fjernede melodien er gjort for å skape plass for Lindals utskeiende sangrytmikk og formidling. Dette legger også til rette for Prøysens neste kommentar: «Ska vi dæinse?» Prøysen har nå inntatt rollen som en tangokavaler, og unisont synger Lindal og Prøysen åpningsfrasen i refrenget: «Nå er det Tango for to!»

Innspillingen av «Tango for to» går deretter videre med Lindals tekstformidling, men det er Prøysen som ytrer frasen «det bruser hett i mitt blod». Dette responderer Lindal på med «hvis je bære itte hadde slike høghæla sko.» Fra dette punktet i framføringa får Prøysens kavaler-imitasjon en mer tvetydig betydning for det lyriske jeg-et i visa, og Prøysens plass i handlingen er ikke lengre bare som en dansepartner. Jeg anser en funksjon i Prøysens replikker som både et utenforstående perspektiv for Lindals formidling av det lyriske jeg-ets handlinger i nået, og en slags indre stemme fra det lyriske jeg-et som Lindal formidler.

Et eksempel på dette er hvor Prøysen synger: «Ta et trinn fort og et trinn hit ...», hvorpå Lindal synger «Og så kjem det je itte kæin!» Prøysens framføring virker retningsgivende for Lindals formidling, og inntrykket av at denne replikken er gitt fra et utenforstående perspektiv forsterker Lindals rytmiske utskeielser i maskeverset. «Taramtatam, taramtatei, taramtatam ...»: Lindal «snubler» seg gjennom rytmikken i den punkterte sekstendelsfrasen under maskeverset, og dette fører til en veldig nøyaktig gjengivelse av visas faktiske handling i 1:13 i innspillingen. Lindal snubler seg til slutt ut av stegene, hvor den påfølgende latteren i teksten kommer fra Prøysen selv, i hans lyse sangregister i imitasjonen av den misunnelige Klara. Lindals autoritære stemme tillater en tydelig selvtillit idet hun gjenkjenner Klara og setter henne på plass ved å erkjenne for seg selv at det var «meg» Gunnar tok med seg i dansen. Selv om Klara ikke oppfatter denne

¹⁸⁴ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/7yIu0sAt45Oy4wQMHIChSr?si=fMCJRFKtTfaP71hesd9VCg>, hentet 06.04.21

erkjennelsen fra det lyriske jeg-et, er det imidlertid selvtilliten i det lyriske jeg-et som preges av dette.

Durtonaliteten i refrenget markerer denne endringen i det lyriske jeg-et gjennom Lindals formidling, og refrenget avrundes med et mellomspill i orkesteret fra 1:30 i innspillingen.¹⁸⁵ Mellospillet er kort, men orkesteret lander på en tydelig dominantseptimakkord og bevarer dermed tangoens alvor til tekstens tredje strofe. Lytteren er plassert tilbake i den dramatiske stemningen fra innledningen gjennom orkesterets driv, og idet Lindal ytrer replikken: «og så kviske ´n i øret mitt og spør om hæin itte kæin få følge meg hem», responderer Prøysen med «Svar da!»

I tråd med visas tekst «snur» Lindal seg til Prøysen og forsøker å gjemme seg på nytt. Denne handlingen er akkompagnert av en stigende klarinettstemme, og som ender i en kort reaksjon fra Prøysen: «Nei, nei.» En kort musikalsk frase i durtonalitet fra trekkspillet kommenterer Lindals kontring av Prøysen. Prøysens imitasjon av en forførende tangokavaler er i tillegg til Lindals formidling med på å tydeliggjøre humørendringen fra dette punktet i viseteksten. Dette gjør seg tydelig i det kommende refrenget, for Lindal virker til å være mer «på vakt». Dette ser ut til å lønne seg tatt i betraktning Prøysens framføring av replikken «Det bruser hett i mitt blod». Tidligere har jeg ansett muligheten for at denne replikken er et symbol på situasjonen det lyriske jeg-et befinner seg i. Dette vil si at Prøysen blir et slags utenforstående perspektiv for det lyriske jeg-ets egentlige begjær for Gunnar, framfor den tydelige frykten og angsten den kvinnelige skikkelsen har kjent på tidligere. Nå, i Prøysens repeterte tekstfrase, er imidlertid Gunnars begjær tydeliggjort, og det er derfor på sin plass at Lindal ytrer replikken: «Men je kæin da verje meg, og bruke nebb gett og klo!»

Begjæret er synliggjort i større grad gjennom Prøysens framføring enn ved viseteksten alene. Dette kommer av Prøysens måte å leve seg inn i rollen en avvist kavaler som merkes gjennom hans lave energi i den kommende tekstreplikken. «Ta et trinn fort og et trinn hit, og et trinn bort og et trinn dit» er formidlet med betraktelig mindre entusiasme enn tidligere i innspillingen, hvis tidsangivning er 2:22. Dette kan være et nikk til avvisningen kavaleren kjenner på, og med det et mindre behov for å veilede det lyriske jeg-et gjennom dansen. Det lyriske jeg-et kjenner på mestringsfølelsen, noe som tydeliggjøres gjennom Lindals formidling i det hun synger maskeverset: «Taramtatam, taramtatei, nei sjå på meg, je greide det som ingenting!» Lindals formidling av det lyriske jeg-ets energi og entusiasme når hun ikke merker noen latter fra lokalet er

¹⁸⁵ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse: <https://open.spotify.com/track/7yIu0sAt45Oy4wQMHIChSr?si=fMCJRFKtTfaP71hesd9VCg>, hentet 06.04.21

troverdig, og Lindals formidling av iveren i dansen påvirkes av orkesteret. Orkesteret er imidlertid statisk i drivet, noe det for så vidt er gjennom hele innspillingen. Det er dermed opp til Lindals humør og energi for å fremme det lyriske jeg-ets personlighetsendring i viseteksten på en tydelig måte.

Det som derimot hjelper Lindal i dette uttrykket er et lite musikalsk knep: Lindals melodi føres også i trekkspillet i tekstfrasen «Men je veit godt hu forsto», og melodien i frasen «Det var meg hæin Gunnar ba opp» er forsterket av både orkesteret og trekkspill, i innspillingens tidsangivelse 2:49.¹⁸⁶ I «Men je veit godt hu forsto» er det derimot kun trekkspillet som fører melodien, ved 2:45 i innspillingen. Trekkspillet spiller melodien en oktav lysere enn Lindals sang, og dette markerer en tydelig bevissthet hos det lyriske jeg-et om at slaget er vunnet.

Som jeg tidligere beskrev i arbeidet med tekst- og musikkrelasjonen i «Tango for to» er ikke dette en seier over Gunnar eller Klara. Det er heller seieren som ligger i å vinne over hindrene i det som for det lyriske jeg-et er skissert som et eventyr. Det dreier seg om å nyte flyktigheten i nået, en nytelse som Lindal klarer å fremkalle gjennom sin formidling. Innspillingen avsluttes deretter temmelig brått gjennom et tydelig førsteslag i orkesteret, noe som kan symbolisere øyeblikkets plutselig slutt. Det lyriske jeg-et har, gjennom Lindals framføring, fått det til: den kvinnelige skikkelsen har vunnet over seg selv og sitt eget nervøse vesen. Det lyriske jeg-et kan nå gå lykkelig fra «scenen» av tangoen og lokalet. Klara må derimot stå igjen og vite at hennes relasjon med Gunnar ikke er helt trygg, og denne kunnskapen lever også videre i det lyriske jeg-et.

«Tango for to» er dermed eksemplet på ei vise som betegner Amdahl/Prøysen-samarbeidet som en gjensidig affære. Det musikalske arbeidet fremstår ikke i like stor grad som «bare» en komplementerende effekt ovenfor teksten som i de tidligere undersøkte visene. Musikken er heller et eget vesen. Dette er særskilt i tilfellet med «Tango for to», hvor musikken er svært viktig i skildringen av det mentale vesenet i de karakterene man møter gjennom visa. Denne karakterskildringen i «Tango for to» tydeliggjøres også av melodiens rytmiske innhold. Melodien fremstår som et element som, i kombinasjon med det tilhørende akkordgrunnlaget, tonalt skisserer det dramaet som eksisterer i danselokalet det lyriske jeg-et opererer i. Jeg opplever melodien som en svært nøyaktig gjengivelse av et språk preget av stress og bekymring. De bastante åttendelsslagene i innspillingens orkesterakkompagnement understreker hvordan tangoen fortsetter til tross for angsten hos det lyriske jeg-et, og hvordan det lyriske jeg-

¹⁸⁶ Digital versjon av innspilling er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/7yIu0sAt45Oy4wQMHIChSr?si=fMCJRFKtTfaP71hesd9VCg>, hentet 06.04.21

et får en observerende rolle i dette dramaet. Den kvinnelige skikkelsen er innlemmet i alvoret, men har samtidig en funksjon som utenforstående observatør. Dette skisseres gjennom replikkene det lyriske jeg-et har, og ikke minst gjennom framføringen med Lindal og Prøysen. Prøysens rolle som en retningsgivende og humoristisk tangokavaler er vesentlig for Lindals formidling av den økende mestringsfølelsen det lyriske jeg-et opplever i dansens forløp. Lindal formidler også en viss objektivitet som den kvinnelige skikkelsen innehar som observatør for Gunnars handlinger, samt for det musikalske forløpet som preger handlingen i «Tango for to». Innledningsvis i arbeidet med motivet i «Tango for to» nevnte jeg hvordan det lyriske jeg-et reagerer på visas musikalske innledning *samtidig* som en lytter av visa ville registrert det samme musikalske forløpet. Den objektive rollen jeg har skissert for det lyriske jeg-et synliggjøres gjennom dette. Gjennom denne objektiviteten hos det lyriske jeg-et får en lytter av «Tango for to» et større innblikk i karakterens vesen. Det skjer nettopp på grunn av den reflekterte væremåten karakteren innehar og måten det lyriske jeg-et reagerer på sine omgivelser. En slik objektivitet i ei vises karakter har ikke vært særlig gjeldende for de andre visene jeg har undersøkt hittil i denne oppgaven. Den er imidlertid mer fremtredende i den kommende visa «Slipsteinsvæilsen», som jeg skal undersøke nå.

«Slipsteinsvæilsen»

I 1964 var det premiere for sommerteateret *Hu Dagmar* i Frognerparken i Oslo. Dette er opprinnelig en folkekomedie skrevet av Ove Ansteinsson i 1925, hvis premiere var på Det Norske teatret det samme året.¹⁸⁷ I 1964 gjorde Alfred Solaas stykket om til en musical, og engasjerte Alf Prøysen og Bjarne Amdahl til å skrive nye visetekster og melodier.¹⁸⁸ Hovedkarakteren i stykket, Dagmar, ble portrettert av Nora Brockstedt, og et orkester figurerte under ledelse av Bjarne Amdals sønn, Magne Amdahl.¹⁸⁹ Vise- og diktsamlingen *Alf Prøysen – viser og dikt* (2014), som jeg tidligere har brukt som grunnlag for notebilder og historiske bakgrunner for de tidligere undersøkte visene, kan fortelle om et intervju i bladet NÅ. Intervjuet har tittelen «De brygger sammen en musical» (nr. 16, 1964), og har denne ingressen:

Rodgers, Hammerstein, Loewe kan bare pakke sammen når Alf Prøysen og Bjarne Amdahl virkelig får «klaff». Gunnar på Mo er blitt stående i poplitteraturen. Slagere kommer og går, mange blir glemt; alle så nær som a Ingebjørg. Nå sitter de to stillferdige norske musical-produsentene og klekker ut sommer-operetten «Hu Dagmar».¹⁹⁰

¹⁸⁷ Kristiansen, «Dagens Prøysen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, «27. august: Slipsteinsvæilsen», hentet 28.04.21

¹⁸⁸ Prøysen, *Viser og dikt 3: 1964 – 1970*, 42

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

I boka *Fra Alf til Alf* (2016) forteller visedikter og artist Alf Cranner om sin etter hvert nære relasjon til Alf Prøysen gjennom samarbeidet mellom dem og felles interesser for visedikting. I boka nevner Cranner oppsetningen *Hu Dagmar* og skriver om sin opplevelse av teaterstykket i Frognerparken i 1964. Visa «Slipsteinsvæilsen» preger denne opplevelsen, som er en av de nye visene Alf Prøysen og Bjarne Amdahl skrev til stykket. Cranner beskriver visas plass i stykket på følgende vis: «Et sommerlig lystspill? Ikke bare. Midt i all moroa sang hun (Nora Brockstedt) en vise med en tekst like mørk som «Lomnæsvisa».¹⁹¹ «Lomnæsvisa» er ei vise som Prøysen tidligere hadde resitert for Cranner under deres første møte i 1964. Prøysens muntlige gjengivelse av «Lomnæsvisa» var en åpenbaring for Cranner når det gjaldt Prøysens visemateriale. Dette var på grunn av Cranners daværende assosiasjoner til Prøysen som en utelukkende munter barnetimeonkel og tilsynelatende ufarlig visedikter.

I etterkant av forestillingen ringte Cranner til Alf Prøysen for å fortelle om sin opplevelse av stykket, og ikke minst for å høre om å få tilsendt noter og tekst til «Slipsteinsvæilsen». Prøysen sendte Cranner i Bjarne Amdahls retning for å få notene, mens teksten Cranner fikk fra Prøysen var det originale utkastet til teaterstykket - Prøysen hadde ikke kopiert flere.¹⁹² Cranner arrangerte pianonotene han fikk av Amdahl over til gitar, og senere, da Cranner og Prøysen møttes ved en senere anledning i NRK, dro de rett hjem til Cranners hjem i Oslo. Som Cranner påpeker i *Fra Alf til Alf* var det ikke blitt gjort noen annen versjon av visa, den var nemlig skrevet for Nora Brockstedt og hennes rolle i *Hu Dagmar*. Cranners bekymring for Prøysens respons på denne nye tolkningen av «Slipsteinsvæilsen» var derfor berettiget, men etter Cranners framføring satt Prøysen i stillhet og så en annen vei.¹⁹³ Cranners framføring var nemlig preget av et travelt og avansert gitarspill, en type akkompagnementsstil Prøysen tidligere hadde vist lite begeistring for når det kom til viser. Etter vel mye stillhet konfronterer Cranner Prøysen:

Jamen så si noe da, sa jeg med nervene i hjelpenn. - Blir det for mye blues?
Ansiktet hans fikk et mildt og vennlig uttrykk, som om han snakket til et barn: - Det er en blues, Alf.¹⁹⁴

I versjonen hadde Cranner lagt inn enkelte tilleggstoner på gitaren: tilleggstoner som none-toner i mer «avanserte» jazz-akkorder, noe Cranner mente ville passe visas tekst. Cranner spør Prøysen om det var i orden om han tok med disse «småtonene» på gitarens lyse E-streng, hvorpå Prøysen svarer at det bare var fint, og:

¹⁹¹ Cranner, *Fra Alf til Alf*, 59

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid., 62

¹⁹⁴ Ibid.

Du skjønner, det hang en liten fleskebeta innerst på sveiva; den smurte`n. Når vi dro i sveiva, så vippe fleskbetan opp og ned akkurat som klimpringen din. Så det er fleskbetan, det, når du spiller sånn.¹⁹⁵

Noen år senere spilte Alf Cranner inn sin egen versjon av «Slipsteinsvæilsen» på plate. Siden visa opprinnelig var skrevet for Nora Brockstedts rolle i *Hu Dagmar* ba Prøysen Cranner om å ta kontakt med Brockstedt for hennes godkjenning før Cranner spilte inn sin versjon. Dette fikk han, men Prøysen var fremdeles nøye på at dette var ei vise skrevet for Brockstedt – til tross for Prøysens fascinasjon for versjonen Cranner gjorde av «Slipsteinsvæilsen». Jeg vil nå beskrive handlingen i *Hu Dagmar*, hvor Nora Brockstedts opprinnelige versjon av visa fant sted.

I korte trekk dreier «Hu Dagmar» seg om gårdssønnen Sjur, som etter en periode i underoffiser-studier i Oslo vender tilbake til familiegården Råvangen på Hedmark. Sjur er nyforlovet og ankommer Råvangen med sin utkårede, Dagmar. Dagmar er ei byjente hvis oppførsel viser seg å skille seg ut i det stillferdige miljøet ved Råvangen. I et manus av *Hu Dagmar* brukt av Kvennstuguteateret,¹⁹⁶ kommer det frem hvordan stykket tydeliggjør Dagmars utagerende atferd og hvordan denne oppførselen er et tydelig eksempel på en storby-kultur. Dagmars lite ydmyke vesen virker som en kontrast til familiemiljøet hos Sjur: til tross for å være forlovet med Sjur flørter nemlig Dagmar åpenlyst med gårdsguttene og sjarmerer de fleste menn hun møter i løpet av stykkets handling. Familien oppfatter dette fort, og deres syn på Dagmar preges av fordommer mot slike «finere byjenter». Dagmar oppfattes av familien som ei materiell dame: grunnen til hennes forlovelse med Sjur ser ut til å være for å dele den materielle verdien Sjur får idet han tar over familiegården. Til tross for disse fordommene fra Råvangen-familien oppfører Dagmar seg ikke mindre utagerende eller ydmyk av den tydelige sosiale motstanden. Det er heller skildret hvordan hennes ville og uregjerlige væremåte sjarmerer desto flere i løpet av handlingen i *Hu Dagmar*.

Dette er spesielt i møte med Olaf, som er en adoptivønn på gården. I likhet med Dagmar fremstår Olaf som en slags kontrast blant de andre på familiegården gjennom sitt utenforskap i dette familiemiljøet. Gjennom Dagmars imøtekommelse av Olaf utvikler han kjapt en forelskelse for henne, og det er han som opplever størst sorg i slutten av stykket da Dagmar velger å forlate familiegården for å heller søke lykken i storbyen. Etter stykkets mange strabaser finner Sjur nemlig tilbake til sin gamle kjæreste Ingeborg, og med Dagmars hjemreise ender stykket med en lykkelig slutt.

«Slipsteinsvæilsen» opptrer tidlig i stykket, i det beskrevne møtet mellom Dagmar og adoptivsonnen Olaf. Situasjonen dreier seg om sliping av en ljà, som egentlig er Olafs

¹⁹⁵ Cranner, *Fra Alf til Alf*, 59

¹⁹⁶ Teatermanus, *Hu Dagmar*. Se Arkivkilder og musikkmanuskripter i oppgavens litteraturliste.

oppgave, men som Dagmar sjarmerer seg fram til å få prøve. Til tross for litt feiling i starten får Dagmar til å sveive slipesteinen, og «Slipsteinsvæilsen» innledes med denne mestringsfølelsen hos Dagmar.¹⁹⁷ Visas innhold virker likevel som en tydelig symbolikk for hvordan Dagmar behandles gjennom det videre handlingsforløpet i *Hu Dagmar*. Dette gjelder hennes rolle som en tydelig sosial kontrast til det landlige og stille husmannsmiljøet og det kritiske synet fra familien. Dette kommer til syne i det tekstlige motivet i «Slipsteinsvæilsen», og dette skal jeg skissere nå.

Tekst

SLIPSTEINSVÆILSEN¹⁹⁸

Nå duve det blommer med raulette kinn,
enga står sammars-kledt,
raukløver ´n bøye seg,
prestkragen tøye seg,
brureslørgraset står tett.
Æillting er kvellsro og kvile og fred,
og blomma veit ittno om det som skal skje ...

Men
slipsteinsvæilsen går og går,
og nå er det je som dræg sveiva i år.
Slipsteinsvæilsen går og går.
Å, blommer i enga, je veit å de får!
Når ljåen blir kvass nok og brynet blir med,
så kjæm dom i mårå og meie dekk ned,
så tona som du høre i kvellsro og fred ...
... det er slipsteinsvæilsen som går ... og går ...
... og går.

Je sjøl var en blomme så raulett og gla,
enga sto sammars-kledt,
ormgraset smøyde seg,
villrosa føyde seg,
brureslørgraset sto tett.
Men blommer og jinter dom blømme så vilt,
og drømme om brølløp og æillt som er gildt ...

Men
slipsteinsvæilsen går og går,
og nå er det je som dræg sveiva i år.
Slipsteinsvæilsen går og går.
Å blommer, å jinter, je veit å de får!
Når ljåen blir kvass nok og brynet blir med,
så kjæm dom i mårå og meie dekk ned,
så tona som du høre i kvellsro og fred ...
... det er slipsteinsvæilsen som går ... og går ...
... og går.

¹⁹⁷ Teatermanus, *Hu Dagmar*, side 26. Se Arkivkilder og musikkmanuskripter i oppgavens litteraturliste.

¹⁹⁸ Prøysen, *Viser og dikt 3: 1964 - 1970*, 55

Det tekstlige oppsettet i «Slipsteinsvæilsen» består av fire strofer, hvor to av disse er refreng. De øvrige strofene består av syv strofelinjer, og refrengene består av ni strofelinjer. Jeg tar dermed ikke med ordet «Men» som en del av refrenget, men anser heller ordet for å være en tekstlig og musikalsk opptakt til refrenget. Rimmønsteret i «Slipsteinsvæilsen» er, i likhet med den tidligere undersøkte visa «Tango for to», komplisert. I den første og andre strofen noterer jeg dette mønsteret som 0abbacc, og i refrengstrofene er mønsteret 0aaaabbba. «Slipsteinsvæilsen» er skrevet på hedmarksdialekt, og som i likhet med de tidligere undersøkte visene som også bruker dialekt, argumenterer jeg for at dialektbruken bidrar til å fremme en større intimitet og alvorlighetsgrad gjennom handlingen og persongalleriet som presenteres gjennom det tekstlige forløpet.

«Slipsteinsvæilsen» kan tolkes for å være et todelt tekstlig forløp, altså at hver strofe før et påfølgende refreng anses som et eget «verk», en egen historie. Dette argumenterer Anne Tangerud Solbakken for i sin masteroppgave «*Jeg fant ikke hav, og jeg fant ingen himmel, men hverdagens melankoli*» - *Ei lesning av Alf Prøysens viser* (2012). Argumentasjonen Solbakken gjør baserer seg først og fremst på hvordan den tekstlige komposisjonen oppfører seg, spesifikt refrengene. Refrengene er i stor grad like, utenom en forskjell i de femte verselinjene. I det første refrenget lyder verselinja «Å, blommer i enga, je veit å de får!», og i det andre refrenget lyder verselinja «Å, blommer, å jinter, je veit å de får!» Refrengene virker utenom dette nokså like i formen på grunnlag av det gjentakende sisteverset: «det er slipsteinsvæilsen som går ...». De øvrige strofene virker i sin tur som naturlige etterfølgere av denne beskrivelsen av en slipestein som går, og forteller dermed sine egne historier ut ifra det samme tekstlige premisset.¹⁹⁹ Til tross for en argumentasjon om en todelt form i visa og at begge delene har tilsynelatende like oppbygninger påpeker Solbakken at «Slipsteinsvæilsen» fremdeles inneholder uregelmessigheter. Dette mener Solbakken gjør seg gjeldende for den tekstlige utviklinga som visa forteller om: «den første delen fortelles i nåtid og har hovedsakelig fokus på blomster og natur, mens den andre delen er skrevet i fortid og fokuset flyttes mot jenter og det menneskelige.»²⁰⁰ Denne utviklinga gjør seg mer tydelig i konteksten av teaterstykket *Hu Dagmar*, og vil være en del av det kommende arbeidet med «Slipsteinsvæilsen». Som jeg nevnte i den avsluttende delen av arbeidet med «Tango for to», er «Slipsteinsvæilsen» også ei vise som innehar et lyrisk jeg i en observerende rolle. Perspektivet i det lyriske jeg tillates dermed en viss objektivitet sammen med en lytter/leser av «Slipsteinsvæilsen».

¹⁹⁹ Solbakken, «*Jeg fant ikke hav, og jeg fant ingen himmel, men hverdagens melankoli*»: *Ei lesning av Alf Prøysens viser*, 23

²⁰⁰ Ibid.

Ved første øyekast forteller «Slipsteinsvæilsen» om en handling satt til et ruralt og landlig miljø, i en idyllisk tid og periode i sommersesongen. Allerede her i teksten anser jeg derfor plasseringen av visa for å være et typisk Prøysen-motiv gjennom tekstens stedsbeskrivelse. Et lyrisk jeg observerer blomstene på enga som er «sammars-kledt» og duvende frem og tilbake, med enkelte blomster som bøyer og tøyer seg i tur og rekke, og enkelte blomster som «står tett». Denne sene sommerkvelden er preget av hvile, fred og en tilsynelatende beskyttelse fra alt som er negativt og vondt. Men, som det lyriske jeg-et forteller, vet ikke blomstene noen ting «om det som skal skje». Slipsteinen går og gjør klar ljàen, som skal til å utslette og meie ned denne uvitende sommerkledde blomsterenga. Det lyriske jeg-et er derimot den som vet, hvis følelser og tanker om å fjerne disse vakre blomstene er formidlet i den tidligere nevnte femte verselinja: «Å blommer i enga, je veit å de får!» Det lyriske jeg-et som drar sveiva er altså den som er ansvarlig for blomstenes nedgang, men som samtidig sørger for dem. Det lyriske jeg-et har ingen kontroll over dette, det er kun en objektiv observasjon over noe som skal og må skje, noe uunngåelig.

Etter det første refrenget og i den andre strofen endres handlingsforløpet til et lyrisk jeg plassert i fortid. Med bakgrunn i hvordan det lyriske jeg-et beskriver seg selv: «je sjøl var en blomme så raudlett og gla», kan denne replikken henvise til det lyriske jeg-ets rolle som sin egen utsletter. I Henning Hagerups artikkel «Langt mer enn fire grep: om Alf Prøysen og hans bruk av litterære genrer» argumenterer Hagerup for at det lyriske jeg-et i «Slipsteinsvæilsen» antyder en tydelig tvetydighet i dette øyeblikket. Hagerup skriver følgende:

Jeg-et drar sveiva i år, men han/hun har selv vært «en blomme så raudlett og gla», noe som i grunnen antyder et vampyrmotiv: Jeg ble meid ned selv, nå meier jeg ned andre – som senere skal meie ned andre igjen.²⁰¹

Det lyriske jeg-ets kunnskap om dette kommer tydeligere frem i den kommende teksten, mer spesifikt i den andre strofens avsluttende refleksjoner. Blomster og jenter blomstrer så vilt, og «drømme om brølløp og æillt som er gildt». De vakre blomstene på enga er et symbol for de gifteklare og finkledde jentene som har blomstret litt *for* mye, og blir meid ned av ljàen sammen med «ugraset». En assosiasjon til en brutal og hensynsløs framtid er skapt: det unngåelige og uavvendelige gjør ingen unntak, selv ikke for de fineste blomstene.

Ifølge Prøysen-biograf Ove Røsbak var Alf Prøysen av den mening at «Slipsteinsvæilsen» var noe av det hardeste han hadde skrevet.²⁰² I programheftet til *Hu Dagmar* skriver

²⁰¹ Hagerup, «Langt mer enn fire grep: om Alf Prøysen og hans bruk av litterære genrer», 34

²⁰² Røsbak, *Alf Prøysen: blåkløkkeviku og slipsteinsvæils*, 305

Prøysen sine tanker om det å dra slipestein og slipe ljàen, noe han selv gjorde i sin barndom på husmannsplassen Prøysen:

Det verste je visste da je var liten var å dra slipstein. Je syntes at je gjorde noen vondt med det, det var et bakholdsangrep enten vi nå slipte slakterkniver hell vi slipte ljà. Å slipe ljà var verst. Da sto je og drog sveiva og såg utover den blomstrete enga, og blomma duve hit og dit og skjønnte ingenting. Og ljàen vart kvassere og kvassere, og sveiva knirke og knirke, det gikk i takt, det vart en væils, je har børi den inni meg helt tel nå. Det hender at je den dag i dag kæin stæinse midt i en fresk latter, ei god trygghet og lytte ... ingen veit å ner slipsteinsvæilsen går ...²⁰³

Røsbak poengterer i denne sammenheng hvordan Prøysens egne følelser omkring blomstenes undergang i møte med ljàen kunne blomstre og spire, i likhet med den sommerkledde enga. I Prøysens tilfelle helte det derimot i en følelse av negativitet og utenforskap. Ove Røsbak påpeker Prøysens rolle som en slags «hippie» i det landlige miljøet på Rudshøgda, hvor han fløy rundt og var «liksom utafor alt.»²⁰⁴ Prøysens væremåte kan i denne sammenheng skisseres for å være en egen symbolsk sommerkledd blomst, og i forbindelse med «Slipsteinsvæilsen» gjør dette seg gjeldende i Røsbaks beskrivelse av Prøysens person som noe «æinnsles»:

Hva annet hadde han vært enn et blomsterbarn da han som liten hadde lidd under dette at bekkeblommen og ballblommen, vikkene og kattaugene, fiolene og natt-og-dagen skulle meies ned sammen med ugraset?²⁰⁵

I en biografisk forstand var Prøysen annerledes og kjente på et utenforskap ved at han var bifil,²⁰⁶ og opplevde en tydelig negativ assosiasjon til dette gjennom det faktum at hans egen samtid anså en slik legning som noe forbudt. Jeg tolker blomstene i «Slipsteinsvæilsen» for å være symboler på personer som skiller seg ut i de miljøer som ikke er i stand til å vise aksept eller forståelse for en gitt oppførsel eller væremåte.

Som det påpekes i visas tekst så «kjæm dom i mårå og meie dekk ned». Hvem «dom» er i visas handling vil jeg besvare gjennom å tolke «Slipsteinsvæilsen» i sin opprinnelige plass i teaterstykket *Hu Dagmar*. Jeg vil undersøke visa i teaterstykkets kontekst framfor den konteksten jeg nå har plassert deler av «Slipsteinsvæilsen» og dens potensiale for tolkning i, altså i Alf Prøysens biografiske bakgrunn. Jeg skal nå undersøke det musikalske arbeidet som er gjort i «Slipsteinsvæilsen». Først vil jeg se på den kommersielle utgaven av visas notebilde som utkom i viseboka «*Så seile vi på Mjøsa*» og *andre viser* fra 1969. Deretter, i arbeidet med tekst- og musikkrelasjonen i visa vil jeg se nærmere på den originale musikken som akkompagnerte «Slipsteinsvæilsen» i *Hu Dagmar*.

²⁰³ Prøysen, *Viser og dikt 3: 1964 - 1970*, 56

²⁰⁴ Røsbak, *Alf Prøysen: blåkløkkeviku og slipsteinsvæils*, 304.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Cranner, *Fra Alf til Alf*, 40

Slipsteinsvæilsen

Melodi: Bjarne Amdahl

Nå du-ve det blom-mer med rau-le-te
 kinn, en-ga står sam-mars-kledt,
 raud-kløver'n bøy-e seg, prest-kragen tøy-e seg,
 bru-re-slør-gra-set står tett. Æill-ting er
 kvells-ro og kvi-le og fred, og blom-ma veit
 itt-no om det som skal skje. Men slip-steins-væilsen
 går og går, og nå er det je som dreg svei-va i
 år. Slip-steins-væil-sen går og går. Å,

blom-mer i en-ga, je veit å de får! Når
 lja - en blir kvass nok og bry - net blir med, så
 kjæm dom i må - rå og mei - e dekk ned, så
 to - na som du hø - re i kvells - ro og fred..det er
 slip - steins - væil - sen som går og går og går.

Det musikalske forløpet i «Slipsteinsvæilsen» er et eksempel på ei Prøysen/Amdahl-vise som innehar en tydelig melodisk kontrast til det tekstlige forløpet, spesielt satt opp imot de teksttolkningene jeg hittil har skissert. Melodien er nemlig svært sangbar og iørefallende. I det kommende arbeidet med tekst- og musikkrelasjonen vil jeg undersøke hvordan disse beskrivelsene jeg gir melodien bidrar til å etablere den nevnte kontrasten. Melodien er for det meste trinnvis, og er i hovedsak basert på akkordtoner innenfor visas harmonigrunnlag. Tonearten i det vedlagte notebildet er Eb-dur, og det musikalske forløpet er strekt utover 59 takter.²⁰⁷ Akkordgrunnlaget i «Slipsteinsvæilsen» er forholdsvis tro til durtonaliteten som er presentert, men endres i forbindelse med et tonalitetsskifte senere i visas forløp.

For å behandle det musikalske arbeidet i «Slipsteinsvæilsen» vil jeg dele opp melodien og det musikalske forløpet i ulike seksjoner. Grunnen for dette er i likhet med det tidligere arbeidet i «Tango for to» basert på et ønske om å gjøre arbeidet mest mulig oversiktlig og håndterbart. Dette ønsket er også gjeldende for det kommende arbeidet med musikkens relasjon til teksten. Jeg velger å notere det musikalske forløpet i fire deler:

- A-del: fra takt 1 til 16

²⁰⁷ Prøysen, «Så seile vi på Mjøsa»; og andre viser, 34-35

- B-del: fra takt 17 til 24
- C-del: fra takt 25 til 40
- D-del: fra takt 41 til 58

A-delen er basert på en trinnvis nedadgående frase som begynner i starten av «Slipsteinsvæilsen», og som varer i tre takter, frem til takt 5. En oppadgående frase i takt 6, som er basert på en brutt Eb-6-akkord med start på akkordens kvint, Bb, bryter opp med den foregående trinnvis nedadgående figuren. Den trinnvise figuren kommer deretter tilbake i takt 9. Utenom en ny oppbrytende figur i takt 13, lignende den tidligere oppbrytende figuren fra takt 6, fortsetter den trinnvise figuren i melodien ut A-delen. Akkordgrunnlaget i A-delens innledning er interessant: det veksles mellom Eb-dur og Eb-dim. Sistnevnte er ikke en naturlig akkord innenfor Eb-durtonalitetens rammer, men likevel passer den inn med melodien. Den trinnvise melodien lander på en C-tone i takt 6, altså seksten i Eb-dim-akkorden. Til tross for en musikkteoretisk «riktig» akkordtone skaper akkordens unaturlige plass i tonearten en tydelig dissonans. Faktumet av akkordens tidlige inntog og dens dissonans forankrer likevel dens skisserende rolle for den videre handlingen i «Slipsteinsvæilsen». Utenom dette er akkordgrunnlaget i A-delen konsonerende med melodien. Dette kommer til syne i takt 7, hvor følgende akkordrekke er ført: Eb – Gm – Ab – C7. I trinnfunksjon noterer jeg dette som I – IIIIm – IV – V7/II. Sammen med melodien skaper denne lille sekvensen en god kontrast til den foregående dissonansen skapt av Eb-dim-akkorden, og sekvensen fremstår som musikalsk lettfattelig og iørefallende. C7-akkordens funksjon som bi-dominant i takt 8 leder inn F-mollakkorden i takt 9, og fra denne takten og ut det musikalske forløpet i A-delen er harmonigrunnlaget bestående av diatoniske akkorder. De diatoniske akkordene er i hovedsak F-moll og Bb7, som det veksles mellom fra takt 11 og ut A-delen. Deretter lanseres grunnakkorden Eb i takt 15, som innleder B-delen.

B-delen er i likhet med sin foregående del preget av en trinnvis melodi. Melodien er derimot flyttet opp et kvartintervall, som starttonen Bb i takt 17 indikerer. Akkordgrunnlaget i B-delen er diatonisk, og akkordbruken ligner den foregående delen. Men, i B-delens innledning skjer det en uregelmessighet. Grunnakkorden Eb-dur er nå blitt en dominantseptim-akkord, Eb7, som leder inn til fjerdetrinns-akkorden Ab i takt 19. Faktumet av grunnakkordens endring til å bli en bi-dominant for fjerdetrinnet i dette punktet gjør at jeg anser B-delen for å være innehaver av en egen musikalsk funksjon. I en musikalsk sammenheng baserer funksjonen seg først og fremst på delens innledende rolle for refrengene, en rolle de ledende akkordene fra takt 21 tydeliggjør. F7-akkorden i takt 21 etterfølges av en F#-dim-akkord i takt 23, som deretter følges av en G7. Bruken av slike dominantseptim-akkorder ovenfor melodien skaper en tydelig drivende og ledende effekt gjennom en vedvarende dissonans. Dette gjelder spesielt F#-dim-akkordens påfølgende akkord G7, som legger opp til molltonaliteten i C-delen, som er

refrenget. B-delens funksjon som en egen musikalsk del vil jeg undersøke nærmere i arbeidet med musikkens relasjon til viseteksten.

I motsetning til de foregående delene er C-delens melodi basert på større noteverdier, noe som er tydelig fra delens start i takt 23. Dette skaper en rytmikk som insinuerer valsetrinn, og som er passende for refrengets realisering av visas tittel, «Slipsteinsvæilsen». Bruken av halvnoter og fjerdedelsnoter for å tydeliggjøre refrengets gang, og det tekstlige innholdet om slipesteinen som går, er akkompagnert av to dissonerende akkorder, C-moll-6 og F-moll-6. Akkordenes dissonans kommer av et tritonusintervall mellom moll-tersene og sekstintervallene. I C-moll-6-akkorden vil dette være mellom Eb og A, og i F-moll-6-akkorden vil det være mellom Ab og D. Et økt akkordbruk i C-delen sammenlignet med den foregående B-delen skaper en høy harmonisk puls, men de dissonerende mollakkordene i starten av refrenget «skiftes» midlertidig ut i takt 29. Inn kommer en lettfattelig bevegelse lik den jeg skisserte tidligere i takt 6, i visas A-del. Bevegelsen gjelder fra takt 29, og gjelder akkordene C-moll – G-moll – Ab – C7. Bevegelsen leder deretter tilbake til den dissonerende akkorden F-moll-6 i takt 33. Den harmoniske pulsens tempo fortsetter fra denne takten og fram til takt 40, med følgende akkordprogresjon: Fm6 – Bb7 – Bb7 – G7 – Cm – Ab7 – G+ – G7. Melodien ut denne perioden er basert på større sprang enn tidligere, som regel i kvart- og kvintintervaller. Melodien inneholder fremdeles de samme noteverdiene og det rytmiske innholdet jeg anser som insinuerende for en vals. Melodiens rytme endres derimot fra takt 37 og dette tydeliggjøres gjennom betoningen fra G7-akkorden i samme takt. Melodien er nå preget av fjerdedelstoner, og rytmikken gir et naturlig driv for replikken som til slutt innleder D-delen: «Å, blommer i enga, je veit å de får!»

D-delen er den lengste musikalske perioden i notebildet slik jeg har inndelt det, på totalt 17 takter. På grunn av et forholdsvis likt rytmisk og musikalsk innhold gjennom delens melodi velger jeg å anse denne inndelingen som korrekt lengde. D-delen innledes med en E-dim-akkord i takt 41, og med melodiens varierende melodiske sprang og rytmikk anser jeg denne perioden for å være det musikalske høydepunktet i «Slipsteinsvæilsen». Akkordene er nokså like som i de foregående delene, men opptrer i en mer forsterkende grad av visas melodi og tekst. Med forsterkende mener jeg at harmonigrunnet tilfører melodien en viss mengde dramatik, tatt i betraktning en nokså uskyldig og «sangbar» melodi satt opp imot med tekstens nokså brutale innhold. Den tidligere skisserte kontrasten mellom musikk og tekst som jeg påpekte i innledningen av dette arbeidet kommer til syne her. Dette gjelder spesifikt i taktene 44, 52 og 54. Her er det bi-dominantakkorden G7 som er viktig for den musikalske effekten i kontrasten.

I takt 44 er det simpelthen akkordens funksjon som dominantakkord for de tidligere og etterfølgende C-mollakkordene som skaper effekten. I takt 52 lander melodien på en

markerende halvnote *idet* G7-akkorden blir lagt, og kombinasjonen av melodi og akkord skaper både en musikalsk og tekstlig dissonans. Denne dissonansen når et slags høydepunkt i takt 54, hvor fjerdetrinns-akkorden Ab i Eb-dur er etterfulgt av bi-dominantakkorden G7, med en alterert none-tone. Deretter avsluttes «Slipsteinsvæilsen» med de tidligere nevnte mollakkordene som danner molltonaliteten i refrenget: C-moll-6 og F-moll-6. Som i det tidligere musikalske forløpet er også denne melodien basert på større noteverdier, og markerer første- og tredjeslaget i taktene. Som tidligere nevnt insinuerer dette det rytmiske innholdet i en vals, og «Slipsteinsvæilsen» avsluttes i en molltonalitet.

Til tross for denne skisseringen av enkelte musikalske deler *uten* å ta den tekstlige relasjonen i betraktning, er «Slipsteinsvæilsen» ei slik vise hvor det musikalske og tekstlige arbeidet henger så pass sammen at en undersøkelse av denne relasjonen er særs nødvendig. Jeg vil nå presentere visa i sin kontekst som et musikalsk element i *Hu Dagmar*-oppsetningen, og se hvordan teaterstykkets kontekst endrer og blir endret av «Slipsteinsvæilsen». Jeg vil også påpeke enkelte perspektiver fra artikler jeg har funnet relevant for arbeidet med denne visa. Som nevnt i avslutninga av arbeidet med visas tekst vil jeg presentere et originalt notebilde fra den opprinnelige oppsetningen av *Hu Dagmar*. Jeg vil se på hvordan det musikalske innholdet i notebildet preger uttrykket og konteksten «Slipsteinsvæilsen» er satt i.

Tekst- og musikkrelasjon

Tidlig i handlingen av *Hu Dagmar*, idet Sjur er ankommet familiegården Råvangen sammen med sin forlovede, Dagmar, møter Dagmar en kommentar fra familiefaren og gårdseieren, Ola Råvangen. Samtalen lyder slik:

«Dagmar»: Nei er det ikke deilig å være kommi på landet dere... Frisk sund luft og...
«Ola»: Ja du ser itte ut tel å ha fått for mye av den du...
«Dagmar»: Ser jeg så bleik og uttæra ut da, svigerfar?
«Ola»: Det er to slags fresk luft!²⁰⁸

Kommentaren om «to slag frisk luft» blir ikke utbrodert med det første, men er imidlertid vesentlig for karakterens utvikling og erkjennelse av egen væremåte i teaterstykkets handling. «Slipsteinsvæilsen» er visa Dagmar synger nærmest i starten av stykket, idet hun overtaler Olaf til å la henne prøve å sveive slipesteinen. Med visas innhold i betraktning skisserer Dagmars framføring av denne visa hvordan det er henne selv, en symbolsk blomst fra storbyen, som kommer til landet og skal bli «meid ned». I starten av stykket er Dagmar, som jeg nevnte tidligere i arbeidet med den historiske bakgrunnen

²⁰⁸ Teatermanus, *Hu Dagmar*, side 11. Se Arkivkilder og musikkmanuskripter i oppgavens litteraturliste.

for «Slipsteinsvæilsen», en utagerende karakter. Hennes væremåte skiller seg ut i dette stille, fredelige og nokså tilbakeholdne miljøet på Råvangen. De innledende akkordene i «Slipsteinsvæilsen» skisserer dette: blomstene duver rolig og fredelig på ei sommerkledd eng. Til tross for et akkordskifte mellom Eb-dur og Eb-dim, som lar visas lytter skape et inntrykk av en fremtidig dramatik, er blomstene uvitende om denne dramatikken.

Dette står i likhet til Dagmars egen rolle i møte med familien Råvangen. Mange av samtalene i etterkant av dette første møtet mellom Dagmar og familien foregår mellom de enkelte familiemedlemmene. Slik det forekommer i manuset jeg har anvendt for dette arbeidet stiller familien seg først negativt til Dagmars plass på Råvangen, og spesielt hennes rolle som Sjurs forlovede. Familien ønsker seg et kjæresteemne for Sjur som er mer tilbakeholden, stille og gjerne litt «neddysset»; noen som lettere glir inn i det etablerte sosiale gårdsmiljøet på Råvangen. Gjennom disse samtalene er det *tilskueren* av handlingen i *Hu Dagmar* som får inntrykket av et fremtidig oppgjør mellom familien og Dagmar. Dagmar er nemlig ikke villig til å endre egen oppførsel, til tross for familiens stadige hint og kommentarer.

Dagmars rolle i «Slipsteinsvæilsen» er dermed en manifestasjon av det lyriske jeg. Det lyriske jeg-et, som i visas første strofe innehar en observerende rolle, anerkjenner hvordan blomstene ter seg i den sommerkleddenga. Blomstenes farger skiller seg ut gjennom blomstenes bevegelser i bøying, tøying og deres formasjoner beskrevet som «tett». Dette samsvarer med Dagmars observasjon idet hun prøver seg frem med slipesteinen, som skjer under hennes første møte med gårdsarbeideren og adoptivsønnen Olaf. Tekstfrasen «Æillting er kvellsro og kvile og fred» kan indikere flere elementer fra stykkets kontekst: først og fremst hvordan Dagmars møte med familien har vært nylig og kort av lengde, og hittil fritt for sosiale problemer og feider. Frasen kan også indikere noe som er mer gjeldende for det gårdsarbeidet som er skildret i «Slipsteinsvæilsen». Nemlig hvordan handlingen som er å slipe en ljà bryter lett igjennom det lydbildet som finnes i et stille og fredelig område. Dette kan sammenlignes med rivinga av en sag som Matja Brattsveen bedriver i den tidligere undersøkte visa «Kjærringkjeft». Disse fysiske handlingene er derfor viktige for visenes motiver og deres steds plasseringer.

Til tross for handlingen som beskrives i «Slipsteinsvæilsen», nemlig slipinga av en ljà, skjer det faktisk ingenting med blomstene i visa. I hvert fall ikke i nået. De observerende kommentarene fra det lyriske jeg-ets side vitner kun om en kunnskap om noe som *skal* skje. Dette skjer derimot ikke før i «mårå», når «dom» kommer. Denne advarselen gjør seg også gjeldende for Dagmars vedkommende i stykket. Hun kan leve i det landlige stedets stillhet og ro enn så lenge, men så lenge hun skiller seg ut gjennom sine fine klær og utagerende væremåte så «kjæm dom i mårå», og er klar med «ljåen». Og nå, refrenget.

I et intervju Knut Imerslund gjorde med Magne Amdahl i boka *Det er så vemodig mange viser* (2002), et intervju jeg har benyttet meg av tidligere i denne oppgaven i arbeid med de tidligere undersøkte visene «Den første løvetann», «Sønnavindsvalsen» og «Tango for to», kommenterer Imerslund på et «problem» angående melodiene Prøysen brukte i sine viser. Imerslund påpeker hvordan enkelte Prøysen-viser inneholder *for fine* melodier ovenfor en gitt tekst, slik at det tekstlige innholdet enten blir skygget for eller blir mangelfullt komplementert.²⁰⁹ Dette gjelder enkelte av Prøysens viser hvis innhold er nokså tragisk, men som gir en «romantisk melodios innpakning, som ikke støtter innholdet.»²¹⁰ Magne Amdahl gir deretter sitt syn på dette:

Jo, jeg har sett at mange har gjort seg slike betraktninger, og jeg er 150 % uenig. For det er bare tilsynelatende. Når du setter deg ned og tar imot tekst og melodi som en helhet, vil du oppleve denne dobbeltheten, men det er nettopp det de har vært ute etter.²¹¹

I tilfellet med «Slipsteinsvæilsen» anser jeg Amdahls kommentarer for å gjelde visas refreng. Som jeg tidligere har skissert er melodien i refrenget bestående av tynge noteverdier, altså de foregående fjerdedelene i A- og B-delene er endret til halvnoter og fjerdedelsnoter. Valserytmen i betoningen av første- og tredjeslagene i taktene kommer tydeligere frem, og dette er spesifikt i kombinasjon med det lyriske jeg-ets, eller Dagmars, handling med å dra slipesteinen. Melodien er derimot nokså ufarlig i sitt musikalske innhold. Det er harmonigrunnet i akkordene som avgjør og etablerer stemningen. Det samme intervjuet mellom Imerslund og Amdahl påpeker også dette. Dette skjer i forbindelse med egenarten som Magne Amdahl antyder Amdahl/Prøysen-visene til å inneha gjennom duoens gjensidige kunstneriske og samstemte holdning. I denne sammenheng trekker Amdahl frem en diskusjon han deltok i om intensjonene mellom tekst og musikk i «Slipsteinsvæilsen». Til Knut Imerslund sier Magne Amdahl følgende om visa:

Hu Dagmar handler om jenta som kommer ut på landet og møter bygdedyret, for å si det enkelt. [...] Prøysen behøvde ikke overdrive dette tekstlig. Refrenget er ikke preget av de store ordene, fordi min far hadde lagt en understemme i klaverakkompagnementet som antydte at det var noe skummelt som foregikk. Melodien er ikke der, den sier ikke det samme, den lyder tilforlatelig. Men denne understemmen i venstre hånden sier fra at dette egentlig er grusomt.²¹²

Understemmen Amdahl henviser til er fra det originale klaverakkompagnementet fra forestillingen i 1964, og dette notebildet vil jeg anvende i arbeid med refrenget.

²⁰⁹ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 172

²¹⁰ Ibid., 173

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid., 170

Som det vedlagte notebildet viser bryter den åttendelsbaserte venstrehåndsfiguren i takt 5 med det foregående fjerdedelsakkompagnementet.²¹³ Dette er understemmen som Amdahl nevner i intervjuet. Figuren er basert på en slags akkordbryting: figuren anvender grunntonene i de to mollakkordene, C og F, og et skifte mellom kvint- og sekstintervallet i akkordene. Dette er henholdsvis tonene G og A i C-moll-6-akkorden, og tonene C og D i F-moll-6-akkorden i takt 6. I forbindelse med det øvrige harmonigrunnlaget skisserer ikke denne figuren kun et alvorlig musikalsk uttrykk. Åttendelsbevegelsen gir også inntrykket av den dramatiske handlingen som sveivningen av slipesteinen er i denne konteksten. Forbindelsen mellom vises handling, altså det å dra slipesteinen, og bruken av de gjentakende mollakkordene som skaper et statisk harmonisk grunnlag, får frem et noe svevende og abstrakt uttrykk. Uttrykket skaper en assosiasjon til noe uunngåelig som skal skje i fremtiden, for dem og det ljàen måtte treffe.

Åttendelsfiguren fjernes derimot i det som ville vært takt 29 i notebildet, under tekstfrasen «nå er det je som dreg sveiva i år.» Figuren kommer tilbake idet den påfølgende delen av refrenget kommer inn, og spesifikt i den gjentakende beskrivelsen

²¹³ Notebilde fra *Hu Dagmar*. Se Arkivkilder og musikkmanuskripter i oppgavens litteraturliste.

av slipesteinen, i tekstfrasen «Slipsteinsvæilsen går og går» i takt 33. Fjerningen av åttendedelsfiguren etablerer en plass og mulighet for den som utfører handlingen, det lyriske jeg-et, til å innrømme hva som skjer faktisk skjer og *hvem* som gjør det. Det musikalske uttrykket i denne akkordprogresjon i takt 29 har jeg tidligere skissert som lettfattelig. Progresjonen er Cm – Gm – Ab – C7, og betoner en melodi med mindre noteverdier enn tidligere, nå fjerdedeler. Dette skaper et ambivalent uttrykk. Den iørefallende melodien og akkordprogresjonen tydeliggjør først og fremst en sorg fra det lyriske jeg-et, som presiserer at dette *ikke* er hennes feil. Deretter tydeliggjør musikken det lyriske jeg-ets erkjennelse av at det faktisk *er* det lyriske jeg-et som utfører handlingen. Perspektivet hos det lyriske jeg-et er imidlertid kun et observerende. Det lyriske jeg-et anerkjenner at det dermed ikke er en handling av hennes egen mening eller vilje, men at handlingen tydeliggjøres som noe unngåelig gjennom hennes observerende rolle, noe som *må* skje i «livets gang».

Det lyriske jeg-ets observerende rolle markeres i den tidligere inndelte D-delen, som er innledet av en E-dim-akkord i takt 41. Akkorden betoner inngangen til tekstfrasen «Når ljåen blir kvass nok og brynet blir med», som i de påfølgende taktene er akkompagnert av mollakkordene F-moll og C-moll. Det farlige elementet for blomstene og skikkelsene i denne konteksten, ljåen, er markert med en tydelig molltonalitet, men uten det tillagte sekstintervallet fra refrengets mollakkorder. Tekstfrasen er dermed markert som noe alvorlig av akkordene, men gjennom det lyriske jeg-ets observasjon av dette handlingsforløpet som «livets gang» og noe som er en naturlig del av livet, er ikke frasen tillagt noen ytterligere grusom dybde. Det som derimot er avdekt i D-delen er *hvem* som skal meie ned blomstene, nemlig «dom».

I det tidligere arbeidet med tekst- og musikkrelasjonen i «Slipsteinsvæilsen» påpekte jeg at det er «dom» som skal meie ned blomstene, og til slutt det lyriske jeg-et, eller Dagmar i teaterstykkets kontekst. I den forbindelse stilte jeg spørsmålet: hvem er «dom» som ifølge visa «kjæm i mårå»? I det tidligere anvendte intervjuet med Knut Imerslund gir Magne Amdahl en kort beskrivelse av *Hu Dagmars* handling: det er et møte mellom ei byjente og *bygdedyret*.²¹⁴ Bygdedyret i denne sammenheng er familien på Råvangen. Dette er en nokså stillferdig og sosialt etablert gjeng som stiller seg særs kritiske til Dagmars væremåte og utagerende vesen. Som jeg påpekte i innledningen av dette arbeidet kommenterer gårdseier Ola Råvangen at Dagmar har fått for lite «fresk luft», en slags luft det finnes «to typer av».²¹⁵ Senere i stykket, og etter det første møtet

²¹⁴ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 170

²¹⁵ Teatermanus, *Hu Dagmar*, side 11. Se Arkivkilder og musikkmanuskripter i oppgavens litteraturliste.

mellom Dagmar og adoptivsønnen på Råvangen, Olaf, erklærer Olaf sin kjærlighet for Dagmar. I et forsøk på å dysse ned Olafs kjærlighetserklæring kommer Dagmar med følgende betraktning, som er myntet på kommentaren fra Ola Råvangen:

«Dagmar»: [...] Du, Olaf, er hundre ganger bedre enn meg! Han Ola, sa det han den dagen jeg kom, at jeg hadde fått forlite freskt luft, sa 'n. Jeg har ofte tenkt på de orda. For det har liksom lukta råttent alle steder jeg har vanka.²¹⁶

Dagmar erkjenner med dette at hun selv *var* en slik type blomst den andre strofen i «Slipsteinvæilsen» skildrer: «Je sjøl var en blomme så raudlett og gla». Denne erkjennelsen kommer i forbindelse med hennes etter hvert sterke relasjon til familiefaren på gården, Ola Råvangen. Ola har nemlig fått mer sansen for Dagmars til tider viltre, utagerende og sært sjarmerende oppførsel. Til tross: i den andre strofens femte og sjette linje skisseres et poeng som er aktuelt for Dagmars kontekst i *Hu Dagmar*. Dette er også et poeng som er aktuelt for mitt tidligere arbeid med musikken i «Slipsteinsvæilsen».

Tekstfrasen «Men blommer og jinter dom blømme så vilt, og drømme om brølløp og æillt som er gildt» bærer melodien og harmonigrunnlaget fra visas B-del. B-delens innledning innehar det jeg tidligere har beskrevet som en tonal uregelmessighet. Grunnakkorden Eb-dur er endret til å bli en dominantseptim-akkord, som leder inn til fjerdetrinns-akkorden Ab i takt 19. Endringen av grunnakkorden til å bli en bi-dominant gjør at delen *nesten* oppnår en modulasjon, og den musikalske effekten preger følgelig tekstens forløp. Jeg har tidligere skissert B-delen for å inneha en innledende rolle for refrenget i en musikalsk sammenheng. Denne innledende rollen er også preget av en tekstlig begrunnelse for *hvorfor* det lyriske jeg-et, eller Dagmar, skal meies ned i «Slipsteinsvæilsen». Jeg anser imidlertid denne effekten til å først få sitt fulle potensiale i visas siste refreng, hvor det lyriske jeg-et, eller Dagmar, gjennomgår tidsendringen i sin observerende rolle.

I teaterstykkets kontekst gjennomgår Dagmar en slags åpenbaring eller endring. Dagmar innser i større grad at hun ikke bare ønsker å gifte seg med Sjur på grunn av en mulig materiell verdi, men også på grunn av det nye miljøet hun er i. Dagmar erkjenner at hennes egen selvtillit og menneskelige verdi er styrket av å være blant det hun anser som «bedre» folk i mer rolige strøk enn hva hun er vant med. Dagmar innrømmer at hun har opplevd disse tidligere stedene som «råtne», men har ikke hatt muligheten til å gjøre noe med det. Dette varer frem til hun møter Sjur, som får henne til å tenke bedre om seg selv. Til tross for dette endrer ikke familien sine planer, som er det symbolske bygdedyret i denne konteksten, og det gjør heller ikke Dagmars oppførsel. Dagmars

²¹⁶ Teatermanus, *Hu Dagmar*, side 53. Se Arkivkilder og musikkmanuskripter i oppgavens litteraturliste.

åpenbaring er nemlig ikke langvarig, noe som er skildret i det siste refrenget i «Slipsteinsvæilsen». I den femte strofen som er endret fra det første refrenget lyder det: «Å, blommer, å jinter, je veit å de får!»

Visas lyriske jeg, eller Dagmar, er nå «kjent» med hvordan blomstene og jentene imøtekommes av bygdedyret. Dette gjelder både for blomsternes skjebne i gårdsarbeidet, og i en sosial kontekst med de jentene som kommer til bygda og blir meid ned av det dømmende folket i nærmiljøet. Dagmars rolle som utenforstående i dette bygdemiljøet kan sammenlignes med en annen kvinnelig Prøysen-skikkelse, nemlig Gunvor Smikkstugun i Alf Prøysens roman, *Trost i taklampa* (1950). Jeg har tidligere beskrevet og sammenlignet mindreverdighetsperspektivet fra denne romanen med de visene jeg har undersøkt i denne oppgaven. Dette gjelder blant annet den første visa jeg behandlet, «Den første løvetann». Selv om det lyriske jeg-et ikke møter en åpenbar latter i «Slipsteinsvæilsen» som i «Den første løvetann», er det fremdeles en nokså åpenbar motstand. Det lyriske jeg-et er plassert i et mer brutalt oppgjør med noe som er unngåelig, noe uavvendelig. Og, i likhet med Gunvor Smikkstugun fra *Trost i taklampa* velger Dagmar i *Hu Dagmar* å kjempe imot bygdedyret, så langt det lar seg gjøre.

Til tross for det tydelige pågangsmotet hos Dagmar som er skildret i teaterstykkets manus, antyder «Slipsteinsvæilsen» hvordan hennes, og blomsternes, undergang er uunngåelig. Etter det siste refrengets tekst ytrer «så kjæm dom i mårå og meie dekk ned», kommer en tekstlig frase som virker symbolsk for det musikalsk-poetiske samarbeidet i visa: «så tona som du høre i kvellsro og fred ...» Den samme tekstfrasen forekommer i det første refrenget, men på grunn av det lyriske jeg-ets tydelige endring gjennom den andre strofen og inn i det siste refrenget, velger jeg å undersøke dette nærmere nå.

I Trond Haugens artikkel «Prøysens musikalske poesi», en artikkel jeg har benyttet meg av gjennom denne oppgaven i forbindelse med metoddelen, samt perspektiver og tolkninger for den foregående tekst- og musikkrelasjon-analysen av «Tango for to», legger Haugen frem sine betraktningen om denne tekstfrasen. Haugens betraktninger gjelder hvilken rolle den musikalske delen jeg tidligere har skissert som D-delen i mitt arbeid med musikken i «Slipsteinsvæilsen» har for tekstfrasen «så tona som du høre i kvellsro og fred». Haugen anser det musikalske arbeidet som et tonalt rykk, altså en musikalsk kontrast fra refrengets tekstlige innhold. Fra refrengets molltonalitet i C-moll, Eb-durtonalitetens parallelltoneart, kommer det i takt 49 en tydelig gjeninnsettelse av durtonaliteten. Fra takt 49 og ut den nevnte tekstfrasen Haugen kommenterer, fram til takt 52, er akkordene Eb – Bb – Fm – G7. Notert i trinnfunksjoner er dette I – V – IIm – V7/III. Haugen beskriver denne musikalske bevegelsen som følgende:

På dette punktet går Prøysens poesi og Amdahls musikk inn i sine kraftigste forhandlinger, og demonstrerer kanskje aller tydeligst hva forskerne har ment når de har snakket om Amdahls melodi som genial eller kongenial i forhold til Prøysens tekst. Det er som om musikken et øyeblikk nøler overfor tekstens påstand om det menneskelige fallets uavvendelighet og gjentakelse, protesterer mot poesien og insisterer på sin egen tone som en mulig utvei fra det meide og det meierende livets nådeløshet.²¹⁷

Haugen argumenterer med dette for det øyeblikket hvor «Slipsteinsvæilsen» viser seg i all sin poetisk-musikalske kompleksitet.²¹⁸ Tekstfrasen og dens musikalske betoning, eller tonale rykk, viser ikke bare «Slipsteinsvæilsen» som en trussel og symbol om uavvendelighet. Haugen beskriver den også «som en påminnelse om skjønnheten, idyllen og uskylden i fallet, og håpet om en gang å slippe fri.»²¹⁹ Til tross for den pågående motstanden Dagmar mottar fra familien og familiegårdens nærmiljø, velger Dagmar å fremdeles føre et slags opprør. Rollen som det kontrasterende elementet i det ellers stille og rolige landlige området er gitt og tas imot av Dagmar, noe som også er gjeldende for det lyriske jeg-et i visas mer generelle kontekst. Det lyriske jeg-et, eller Dagmar, kjemper mot det idealet Råvangen-familien presenterer som «korrekt» i *Hu Dagmar* og dens teatraliske kontekst. Dagmar, og det lyriske jeg-et, stiller seg altså likt som den tidligere nevnte Prøysen-skikkelsen Gunvor Smikkstugun,²²⁰ både når det gjelder den tydelige kampen mot det etablerte, og måten begge verkene avslutter. I *Trost i taklampa* vender Gunvor Smikkstugun tilbake til storbyen, det samme gjør Dagmar i *Hu Dagmar*. Derimot ender «Slipsteinsvæilsen» i en molltonalitet.

Som tidligere beskrevet om det musikalske og tekstlige samarbeidet i «Slipsteinsvæilsen» anser jeg dette som tydelige kontraster. Dette kommer fram i det nylig skisserte tonale rykket under tekstfrasen «så tona som du høre i kvellsro og fred ...». Jeg anser dette også for å gjelde melodien sangbarhet, og det jeg mener er et uskyldig tonalt preg, ovenfor en mer brutal tekst. Som det kommer frem i de ulike artiklene jeg har anvendt i dette arbeidet er ikke «Slipsteinsvæilsen» bare ei av de hardeste visene Prøysen og Amdahl skrev, men også en av de mer abstrakte og åndelige. Dette kan sammenlignes med «Sønnavindvalsen» og dens åndelige og tidvis abstrakte feiring av livet, men i tilfellet med «Slipsteinsvæilsen» er behovet for en rett kontekst viktig for å skape et riktig utgangspunkt for tolkning. Konteksten jeg har skissert gjennom teaterstykket *Hu Dagmar* og Dagmars rolle som en sosial kontrast gjennom uttrykket i «Slipsteinsvæilsen» anser jeg for å være den riktige. Jeg anser også det tekstlige forløpet i visa til å passe mer med det faktiske handlingsforløpet i *Hu Dagmar*,

²¹⁷ Haugen, «Prøysens musikalske poesi – En analyse av «Tango for to» og «Slipsteinsvæilsen», 194

²¹⁸ Ibid., 195

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Fyksen, *Almuens opera: om Trost i taklampa og litterære classeskiller i Alf Prøysens forfatterskap*, 69

og jeg mener selv å ha skapt et mer konkret grunnlag for tolkning. Jeg vil nå undersøke innspillingen av «Slipsteinsvæilsen» gjort av Nora Brockstedt. Jeg vil ha fokus på de teknologiske aspektene ved innspillingen, samt Brockstedts framføring av visa på en tilnærmet lik måte som den originalt ble gjort i 1964.

Innspillingen

Som nevnt tidligere er «Slipsteinsvæilsen» ei vise skrevet for teaterstykket *Hu Dagmar*, og spesifikt for sangeren Nora Brockstedt. I «Dagens Prøysen»-innslaget om «Slipsteinsvæilsen» forteller serieskaper Audun Kristiansen om relasjonen mellom Alf Prøysen og den yngre visedikteren Alf Cranner. Som jeg nevnte tidligere i arbeidet med denne visa lagde Alf Cranner sin egen tolkning av «Slipsteinsvæilsen», som han deretter framførte for Prøysen. I Cranners album «Almuens opera» (1970), som Prøysen navnga, er versjonen av «Slipsteinsvæilsen» med. Ved forespørselen om å spille inn visa fikk Cranner beskjed om å ta kontakt med Nora Brockstedt for å få tillatelse. Som tidligere nevnt godkjente Brockstedt dette, og Alf Cranners versjon ble den første innspillingen av «Slipsteinsvæilsen».²²¹ Det skulle nemlig ta to år etter Cranners innspilling før Brockstedt spilte inn sin versjon: «Slipsteinsvæilsen» var nemlig ikke ansett som kommersiell nok. Til tross har Brockstedt nå spilt inn tre versjoner av «Slipsteinsvæilsen». Selv om Cranners innspilling av visa var den første som utkom kommersielt vil jeg nå, som skissert i arbeidet med innspillingen av «Tango for to», fokusere på Brockstedts versjon. Nora Brockstedts innspilling av «Slipsteinsvæilsen» utkom på Brockstedts plate «I lave sko» fra 1972. Denne utgivelsen er ikke utgitt digitalt, så i dette arbeidet vil jeg henviser til Audun Kristiansens «Dagens Prøysen»-innslag om «Slipsteinsvæilsen» for tidsangivelser for musikalske elementer i innspillingen. I dette innslaget er nemlig Brockstedts versjon inkludert. I «Slipsteinsvæilsen» akkompagnerer Willy Andresens orkester Brockstedt, med en besetning bestående av akustisk gitar, trekkspill, kontrabass, klaver og trommer. I visas innledning, hvor det lyriske jeg-et beskriver blomstene på den sommerkledde enga, er Brockstedt akkompagnert av en akustisk gitar. Tempoet er flytende, og den rytmiske indikasjonen varierer mellom gitarens fingerspill, som innehar det innledende drivet, og Brockstedts fraseringer i formidlingen. Dette varer gjennom innspillingens innledning. I delen jeg tidligere har skissert som B-delen, altså fra takt 18, synger Brockstedt en annen tekst: «Æillting er vokster og groe og fred», i tidsangivelsen 06:33. Brockstedts tekstlige formidling henviser dermed til de generelle beskrivelsene av blomsterenga og dens vekster. Den påfølgende tekstfrasen «og blomma

²²¹ Kristiansen, «Dagens Prøysen»: «27. august: «Slipsteinsvæilsen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>,», hentet 08.05.21

veit ittno om det som skal skje» er derimot gjengitt likt som i den viseteksten jeg har basert mitt arbeid på.

En liten fermate i Brockstedts formidling av tekstfrasen «det som skal skje» i tidsangivelsen 06:43 innleder trekkspillets unisone melodi og tidvis melodiske fraser i innspillinga.²²² Trekkspillets melodiske støtte for Brockstedts vokal er supplert med introduksjonen av den øvrige besetningen: kontrabass, klaverstemmen og et enkelt cymbalspill fra trommene. Cymbalspillet i trommene markerer den rytmiske følelsen i refrenget gjennom spesifikke markeringer av førsteslagene i taktene. Den åttendelsbaserte klaverfiguren jeg viste til i arbeidet med tekst- og musikkrelasjonen i visa er spilt her, men ligger bak i lydbildet. Trommenes enkle cymbalspill gir plass til både vokal og klaver i lydbildet, og i det hele tatt Brockstedts formidling av refrengets tekst. Trommene går deretter over til visespill i 06:52, på tekstfrasen «og» i Brockstedts formidling av «(og) nå er det je som dræg sveiva i år». Trommene går så tilbake til det enkle og rytmisk markerende cymbalspillet idet slipesteinen på nytt er beskrevet i refrengets tekstlige repetisjon av «Slipsteinsvæilsen går og går ...» Klaverfiguren gjeninnsettes på nytt i dette punktet, men fjernes i tidsangivelsen 07.06, idet Brockstedt ytrer «Å, blommer i enga, je veit å de får!» Deretter kommer visespillet i trommene inn igjen.

Akkompagnementet slik det er beskrevet nå, med fullt orkester og visespill i trommene, fortsetter ut den første gjennomgangen «Slipsteinsvæilsen». Dette trygge og etablerte rytmiske drivet fra bandet tillater Brockstedt å gjøre enkelte rytmiske utskielser i sangen. Dette kommer formidlingen til gode. Et eksempel på dette er ved 07:14, hvor Brockstedt tøyer formidlingen av fjerdedelene i frasen «(Ljåen blir) kvass nok, og». Her skisserer jeg det slik at «og»-frasen er framført som et tidlig førsteslag i den påfølgende takten. Brockstedt tillates gjennom akkompagnementet å gjøre en mer dramatisk fremføring og la seg prege av tekstens brutalitet. Ved 07:28 skjer det en tekstlig uregelmessighet: Brockstedt synger «så musikken du høre i kvellsro og fred ...», hvor det originale ordet «tona» er byttet ut. Her er derimot melodien igjen støttet av en unison melodi i trekkspill. Den unisone melodien varer ut resten av visas første runde, hvor den åttendelsbaserte klaverstemmen kommer tilbake ved C-moll-6-akkorden i takt 55. Dette skjer ved innspillingens tidsangivelse 07:39.

Den andre strofen i «Slipsteinsvæilsen» er innledet på lik måte som den første strofen, med vokal akkompagnert av fingerspill i gitarstemmen. Og, som i den første runden av framføringen av «Slipsteinsvæilsen», er det siste refrenget introdusert med full besetning

²²² Kristiansen, «Dagens Prøysen»: «27. august: «Slipsteinsvæilsen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>,», hentet 08.05.21

og enkelt cymbalspill i trommene. Dette akkompagnementet i trommene skiftes fremdeles ut fra hver gang frasene «slipsteinsvæilsen går og går» og «nå er det je som dreg sveiva i år» er formidlet. Det enkle og rytmisk markerende cymbalspillet akkompagnerer den åttendelsbaserte klaverfiguren på ny, og under «nå er det je som dreg sveiva i år» kommer vispespillet tilbake. I motsetning til den første strofen er det nå et mer melodisk spill i klaverstemmen under dette vispespillet, og dette musikalske valget skaper assosiasjoner til en jazz-besetning

Nora Brockstedts versjon av «Slipsteinsvæilsen» er noe jeg vil anse som en slags jazzballade, og dette mener jeg spesielt høres i Brockstedts formidling. Brockstedts stemme leder an, og visas innledning er preget av den økte rytmiske friheten som kommer fra klangeffekten i Brockstedts stemme. Denne effekten er tydeliggjort i samspillet med gitar. Den rytmiske friheten tillater Brockstedt å gjøre enkelte overdrevne utskielser i formidlingen, spesielt i tidsangivelsen 06:33.²²³ Her synger Brockstedt tekstfrasen «Æillting er vokster og groe og fred», og hun drar og tøyer på frasene. Brockstedt gir teksten en større symbolsk beskrivelse og funksjon gjennom formidlingen, og dette er ytterligere fremmet av vokalens plass i lydbildets «senter».

Lydbildet er også preget av den fulle besetningens inntog i refrengene. Vokalens plass i lydbildet utfordres noe av trekkspillets lyse frekvenser, og av åttendelsfiguren i klaverstemmen. Klaverstemmens figur er likevel plassert så langt bak i lydbildet, noe som fører med et slags forhåndskrav for lytteren: en bør vite om figurens eksistens i «Slipsteinsvæilsen» for å i det hele tatt legge merke til den. Melodien føres unisont i trekkspill, og trekkspillet er dermed «reduisert» til en støttende rolle for Brockstedts vokal. Jeg anvender ordet redusert med mening: i refrengets innledende tekstfrase «slipsteinsvæilsen går og går» spiller trekkspillet melodien en oktav lysere enn vokalen. Idet trommenes vispespill og klaverets akkordgrunnlag kommer i refrenget spiller trekkspillet en lys nedadgående frase med større noteverdier. Det blir dermed en slags liggestemme. Klaveret er derfor instrumentet med akkordfunksjonen, og trekkspillet spiller kun enkelte melodiske fraser for å supplere Brockstedts framføring. Kontrabassen er noe gjemt i hele refrenget, men kommer likevel fram i større grad sammen med vispespillet i trommene. Trommespillet er i motsetning av veldig god auditiv kvalitet, og skaper et veldig godt driv.

Den auditive kvaliteten er også en passende beskrivelse for innspillingens generelle vesen. Dette kommer mest Brockstedt til gode, som av tekstformidlingens følger fremstår som innspillingens hovedpunkt gjennom vokalens plass i lydbildet. Jeg vil

²²³ Kristiansen, «Dagens Prøysen»: «27. august: «Slipsteinsvæilsen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>,», hentet 08.05.21

nemlig argumentere for at denne versjonen av «Slipsteinsvæilsen» framstiller Nora Brockstedt som sanger *framfor* viseartist. Denne argumentasjonen baserer seg først og fremst på hvordan det er *sangen* som er det fremtredende elementet i innspillingen. Dette til tross for skisseringen av enkelte musikalske elementer som stikker seg fram: trekkspillet, klaverstemmen og trommespillet. Disse elementene forankrer derimot det nødvendige rytmiske drivet for innspillingen, og i det hele tatt de musikalske delenes funksjoner for det tekstlige forløpet. Dette gjelder spesifikt trekkspillets unisone melodi og åttendelsfiguren i klaverstemmen.

I arbeidet med tekst- og musikkrelasjonen for «Slipsteinsvæilsen» skisserte jeg de enkelte musikalske delenes funksjoner for den påpekte kontrasten mellom tekst og musikk i visa. Dette gjaldt spesifikt den åttendelsbaserte figuren i klaverstemmen i refrenget. I innspillingen er denne kontrasten mindre tydelig, men kommer fortsatt frem gjennom det jeg mener er en tidvis overdreven dramatisk formidling fra Nora Brockstedt. Grunnen til denne begrensede musikalske kontrasten til det tekstlige forløpet, og Brockstedts tidvis overdrivende formidling, anslår jeg å være basert på det «Dagens Prøysen»-skaper Audun Kristiansen påpeker i innslaget om «Slipsteinsvæilsen». Dette gjelder også tiden det tok før «Slipsteinsvæilsen» utkom med Nora Brockstedt som vokalist: den var ikke kommersiell nok.²²⁴

Denne kontrasten jeg anser «Slipsteinsvæilsen» for å inneha er heller ikke kommersiell. Jeg mener den ikke er kommersiell i den forstand av at visas lyttere ikke vil kunne tolke og «forstå» de ulike delene ved første gjennomlytt. En «ideell» tolkning av «Slipsteinsvæilsen» er derimot mer tilgjengelig gjennom en mer dramatisk og nærmest følelsesladd formidling, nettopp det Brockstedts versjon er preget av. Sammenlignet med den tidligere undersøkte visa «Sønnavindvalsen» og dens innspilling påpekte jeg hvordan et slikt kommersielt lydbilde fører til et begrenset inntrykk av Prøysens viser. I arbeidet med innspillingen av «Sønnavindvalsen» brukte jeg beskrivelser som «ufarlig» og «folkelig». I «Slipsteinsvæilsen» er dette kommersielle uttrykket ikke nødvendigvis gjort for å fremme den folkelige sida av visa. Innspillingen innehar likevel trekkspill, et instrument jeg tidligere i oppgaven har skissert som en musikalsk bidragsyter for et folkelig uttrykk i visene «Kjærringkjeft», «Sønnavindvalsen», og «Tango for to». Det ambivalente og symboltunge inntrykket av «Slipsteinsvæilsen» kommer jo fram gjennom Brockstedts kommersielle versjon, men det tekstlige og musikalske uttrykket er noe «satt». Jeg mener innspillingen gir kun rom for én tolkning og ett humør av «Slipsteinsvæilsen». Med det sagt var jo Nora Brockstedt den opprinnelige sangeren av

²²⁴ Kristiansen, «Dagens Prøysen»: «27. august: «Slipsteinsvæilsen», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>,», hentet 08.05.21

denne visa, og inntrykket fra «Slipsteinsvæilsen» kommer fram. Det skjer derimot ikke på en like abstrakt og åndelig måte som er skissert gjennom de artiklene jeg har brukt i dette arbeidet med «Slipsteinsvæilsen». Disse abstrakte og åndelige sidene av visa er noe man likevel får inntrykk av når man leser «Slipsteinsvæilsen» som en musikalsk-poetisk enhet.

I det kommende og siste arbeidet i denne oppgaven vil jeg undersøke den siste visa skrevet av Prøysen og Amdahl, «Jørgen Hattemaker». Her vil jeg sette fokus på hvordan *framføringa* gjør ei visetekst til ei vise. Jeg vil trekke linjer mellom framføringene av de tidligere undersøkte visene i denne oppgaven, og sette de opp mot den innspillingen av «Jørgen Hattemaker» jeg velger å undersøke. Først skal jeg skissere oppstarten til en av Prøysens fremste arbeidsgivere og kunstneriske plattformer, nemlig Otto Nielsens *Søndagsposten*.

«Jørgen Hattemaker»

I 1957 er radiojournalisten og visedikteren Otto Nielsen fullt ansatt i NRK. Med denne ansettelsen får Nielsen et spennende oppdrag fra Leif Rustad, ett av flere medlemmer i NRKs Underholdningsavdeling. Rustad var også initiativtakeren til programmet «Morgendagens melodi», hvor den tidligere undersøkte visa «Tango for to» fikk sitt opphav. Som forfatter Ann-Catrin Ramberg skriver i Otto Nielsen-biografien, *Otto Nielsen: streiftog gjennom et liv* (2018), sa Leif Rustad: «Lag noe for søndagskvelden, vi må ha én times program der.»²²⁵ Med dette ble radioprogrammet *Søndagsposten* etablert, og ifølge Ramberg hadde Nielsen en klar plan på hva dette programmet skulle være. Tidligere hadde Nielsen forsøkt seg på magasininformen, som Ramberg påpeker er en annerledes programform: «De hadde en fast ramme, men innholdet kan variere, omtrent som i en avis.»²²⁶ *Søndagsposten* skulle være et magasinprogram som besto av originalt stoff, og Nielsen ønsket bidrag som hadde innhold. Det skulle være et kulturprogram.²²⁷

Journalist Erik Bye ble kjapt involvert i prosjektet. Bye, som da var frilanser i utlandet, hadde kvaliteter som Nielsen krevde at NRK tok tak i. Nielsen hadde opprinnelig planer om å engasjere Bye som redaksjonsmedlem og presentatør i *Søndagsposten*, og Nielsens deltakelse i programmet førte til en økt synlighet for ham selv. Nielsen engasjerte også komponister og musikere til programmet, hvor kvalitetsbegrepet var viktig for hvem han engasjerte. Her deltok komponister som Finn Ludt, Johan Øian, og ikke minst Bjarne

²²⁵ Ramberg, *Otto Nielsen: streiftog gjennom et liv*, 119

²²⁶ *Ibid.*, 121

²²⁷ *Ibid.*

Amdahl.²²⁸ Deretter ville Nielsen «at selv den enkleste vise skulle fremføres med de beste arrangementer og musikere, og sånn ble det. Alf Prøysen var med fra første stund.»²²⁹ I denne forbindelse nevner biograf Ramberg Otto Nielsens egne ord om Prøysen:

Alfs talent er noe av det mest ubegrensede jeg vet. Han kan få en idé idet han kommer inn i NRK. Så setter han seg ned i resepsjonen hvor massevis av mennesker passerer og lar seg ikke forstyrre av noe. En halv time senere dukker han opp med en liten perle som kan gå rett på lufta.²³⁰

Søndagsposten var et viktig program for Prøysens produksjon. Som Elin Prøysen skriver i *Pappa Alf* (1989) varte Prøysens samarbeid med Otto Nielsen i *Søndagsposten* i mange år:

Det bidro i stor grad til at pappa fikk skrevet så mange viser. Han laget ikke stoff for «skrivebordsskuffen», men på oppdrag, og han var heldig og hadde mange gode oppdragsgivere. I *Søndagsposten* var det stadig etterspørsel etter viser, og pappa var ikke vond å be!²³¹

I 1967 feiret *Søndagsposten* 10-års jubileum, og Otto Nielsen ville at Alf skulle skrive ei vise til Erik Bye. Prøysen kviet seg for dette, han mente Bye laget så bra ting selv, men han gikk med på et gi det et forsøk. Noen dager senere dukker han opp på Nielsens kontor med ei vise som har tittelen «Kong Salomo og Jørgen Hattemaker». I et intervju med Elin Tinholt i boka *Prøysen: ti stemmer om vennskap og viser* (2004), forteller Erik Bye i forbindelse med denne visa at han hadde deltatt i en polemikk i en avis. Bye hadde krangla med et menneske om noe, han husket ikke hva, men «det ble sikkert brukt noen sterke ord».²³² Bye erindrer at etter noen dager fra denne krangelen dukket visas tekst «plutselig» på trykk i Arbeiderbladet. Med visa fulgte hilsenen «Til Erik med håndslag fra Alf».²³³ Visa hadde derimot ingen referanser til debatten Bye hadde gående i avisa, og Bye skjønnte lite. Han spurte deretter Alf om hva tilegnelsen gjaldt, og Prøysen svarte: «Ikke kast bort tida di på uvesentligheter. – Se på det lille i det store og det store i det lille. Og alle menneskers likhet på jorda, når alt kommer til alt».²³⁴ Selv sier Bye om opplevelsen av denne tilegnelsen og visa:

Så jeg er jo forferdelig glad i den sangen. Ja, jeg tror ikke jeg har sunget den inn selv noe sted. Jeg hadde altfor stor respekt til å synge noe særlig av Prøysen mens han levde. Jeg var redd jeg ikke skulle greie dialekta, og så sang han visene sine så veldig bra selv. Men det er klart, den visa, den gikk rett i hjerterota mi.²³⁵

I Torhild Vikens *Alf Prøysen: et portrett i tekst og bilder* (1989) påpeker Viken de læreårene Prøysen hadde opplevd i det tette og oversiktlige småkårs miljøet han hadde

²²⁸ Ramberg, *Otto Nielsen: streiftog gjennom et liv*, 123

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Prøysen, *Pappa Alf*, 124

²³² Tinholt, *Prøysen: ti stemmer om vennskap og viser*, 92

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid.

vokst opp i. Viken skriver at avstanden var kort mellom utøvere og tilhørere, og responsen var umiddelbar og direkte.²³⁶ En lærte fort kunsten i å holde sine lyttere fengslet. Viken påpeker at det er blant annet denne arven Prøysen hadde med seg fra oppvekstmiljøet, denne måten å skape stoff på som fort kunne nyttiggjøre seg overfor et stadig bredere publikum.²³⁷ I *Søndagsposten* opplevde medarbeiderne en grobunn for den dype respekten de hadde for sine lyttere. Som Viken skriver opplevde de «en sann kjærlighet til den slags verbal og musikalsk kunst som hadde bæreevne også utenfor de smalere sjikt av tilhørere.»²³⁸ Det er med disse poengene og betraktningene om radiomedarbeideren og visedikteren Alf Prøysen, at jeg nå går i gang med arbeidet med visa «Jørgen Hattemaker». Dette er den siste visa Alf Prøysen og Bjarne Amdahl skrev sammen før Amdahls bortgang i 1968. Jeg anser visa for å være en viktig del av deres produksjon og deres visearv, og ikke minst for innholdet i denne oppgaven.

Tekst

JØRGEN HATTEMAKER²³⁹

Ja fysst vil je få nevne min stilling og min stæinn,
je står og svarver hatter i Salomo sitt læinn.
Sjøl bær je navnet Jørgen, så skilnaden er stor,
men både je og Salomo kom nakne tel vår jord.
Sola skinn på deg
så skuggen fell på meg,
men graset er grønt for æille.

Når liljene på marken i fager blomstring står,
og alle himlens fugler sin glade trille slår,
je nynne såmmå strofa i hattemakergrenn,
og morgendagen, Salomo, hva vet vel vi om den?
Sola skinn på deg,
så skuggen fell på meg,
men graset er grønt for æille.

Har Salomo sitt måltid med vin og fylte fat,
je sug på tørre skorper og kæille det for mat,
men det vi gir ifrå øss dit vi i lønndom går
blir gras for hyrdens hvite lam og Sarons sorte får.
Sola skinn på deg
så skuggen fell på meg,
men graset er grønt for æille.

Når dronningen av Saba gjør Salomo visitt,
je ser a «Lea Lettvint» og hu har tenkt seg hit.
Om leiet blir forskjellig fra silkeseng tel strå,
vi går mot såmmå paradys og hører harper slå.
Sola skinn på deg

²³⁶ Viken, *Alf Prøysen: et portrett i tekst og bilder*, 53

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Prøysen, *Viser og dikt 3: 1964 - 1970*, 289

så skuggen fell på meg,
men graset er grønt for æille.

Når sola synk og dale bak slottets tårn og tind,
så kjæm den rare natta med drøm og tankespinn,
der blir je sjøl Kong Salomo og hæin blir kænskje den
som står og svarver hatter uti hattemakergrenn.
Sola skinn på meg
så skuggen fell på deg,
men graset er grønt for æille.

Det tekstlige oppsettet i «Jørgen hattemaker» består av totalt fem strofer, hvor hver strofe innehar en vers- og refreng-del. Versedelene av strofene er de fire første strofelinjene, og refrengdelene er de siste tre strofelinjene. I motsetning til de to foregående visene, «Tango for to» og «Slipsteinsvæilsen», er rimmønsteret i «Jørgen hattemaker» ikke like komplisert. Jeg skisserer dette som aabbcc0, hvor den siste refrengstrofen «graset er grønt for æille» ikke har en rimeffekt, men avslutter hver strofe. I tråd med de karakterene som er skildret i «Jørgen Hattemaker» veksler språket i visas tekst mellom hedmarksdialekt og et språk lignende riksmålsdialekt. I tråd med de betraktningene jeg har gjort om dialektbruken og dens effekter i de tidligere undersøkte visene oppnår også «Jørgen Hattemaker» disse effektene. Visa er gjennom dialektbruken preget av en økt intimitet og sårhet. Men, sammen med vekslingen av dialekter ut ifra hvilket synspunkt som beskrives i tekststen, er visa også en særs realistisk skildring av de miljøene som Prøysen skriver om i sin diktning. Det er dermed fristende å tolke karakterene i «Jørgen Hattemaker» som skikkelser fra Prøysens husmannsmiljø-oppvekst. At «Jørgen Hattemaker» er ei vise om en husmann og en storbonde. Dialektbruken får dermed frem et typisk Prøysen-motiv. Dette kommer frem av det «folkelige» og dialektpregede språket til mannen fra småkårs miljøet, visas lyriske jeg, og de mer «formelle» og høystemte frasene om mannen på «høyere strå», nemlig Kong Salomo.

I «Dagens Prøysen»-innslaget om «Jørgen Hattemaker» trekker Audun Kristiansen frem et sitat fra Erik Bye som omhandler visa:

Den er jo også svært typisk for ham, hans syn på den store utjamninga, altså menneskenes likhet til tross for alle ytre forskjeller. Jeg tror det er få viser som kan være mere utpreget «prøysensk» enn akkurat den i tankegangen.²⁴⁰

Denne «prøysenske» tankegangen er sentral i det Prøysen-biograf Ove Røsbak påpeker var en levesetning blant folket som bodde i Prøysens nærmiljø, Prestvegen: «Fattigmæinns trøst er å trøste seg sjøl.»²⁴¹ I forbindelsen med «Jørgen Hattemaker»

²⁴⁰ Kristiansen, «Dagens Prøysen»: «3. mars: «Jørgen Hattemaker», <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>, hentet 09.05.21

²⁴¹ Røsbak, *Alf Prøysen: blåklukkevikur og slipsteinsvæils*, 337

skriver Røsbak hvordan Nils Johan Rud betegnet «Jørgen Hattemaker», og visa «Du ska få en dag i mårå», som «hverdagens liturgi». Sosiale salmer som er til å tas fram når hverdagen blir altfor grå.²⁴² Motivet i «Jørgen Hattemaker» er en historie som det lyriske jeg-et forteller, som omhandler hverdagen i et småkårs miljø. Gjennom Prøysens skildring kommer det til syne at motivet ikke var langt ifra hans eget da han bodde og levde som husmannsgutt på husmannsplassen Prøysen. Jeg anser strofene i «Jørgen Hattemaker» som en fem-delt historie om perspektivene og livsskildringen av en husmann. Jeg vil nå skissere disse og min tolkning av dem.

Den første strofen presenterer det lyriske jeg-et, Jørgen Hattemaker, og gjør en generell skildring av det sosiale skillet mellom fattig og rik. Skillet er imidlertid gjort mer håndterbart og humant ved å påminne visas lytter om at «både je og Salomo kom nakne til vår jord». Den andre strofen skildrer omgivelsene i det landet det lyriske jeg, Jørgen Hattemaker, og Kong Salomo deler. Dette er et landlig miljø i full blomstring, med tilsynelatende idylliske omgivelser som er akkompagnert av fuglekvitring og liljer på marken som vokser og spirer. Denne observasjonen fra det lyriske jeg-et påpeker Audun Kristiansen i «Dagens Prøysen» er en referanse til Bergprekenen fra Matteus 6:25 i Det nye testamentet i Bibelen. Her er det skildret å ikke bekymre seg for morgendagen, men heller se på fuglene på himmelen som verken sår, høster eller samler i hus, men likevel får føde av Gud. Noe som også er tilfellet med liljene på marken som vokser og gror.²⁴³

I den tredje strofen er den materielle forskjellen mellom Jørgen Hattemaker og Kong Salomo skildret. Dette er en forskjell som spesifikt gjelder mengden mat og sorten de ulike karakterene har til rådighet. Dette er en av strofene som tydeliggjør det biograf Ove Røsbak påpeker som «fattigmæinns trøst»: selv om Jørgen har tilsynelatende lite å spise, er ikke dette viktig. Det viktige er derimot det han gir *ifra* seg i løpet av sitt liv som «blir gras for hyrdens hvite lam». Tilfellet er dermed motsatt for Kong Salomos vedkommende, som gjennom sin materielle overflod gir grobunn for «Sarons sorte får.» Jeg anser dette som en garanti Jørgen Hattemaker gir seg selv for å oppleve sitt eget etterliv, hvor han endelig skal få leve et fullkomment liv.

I den fjerde strofen skildres de sosiale forskjellene mellom Jørgen Hattemaker og Kong Salomo på ny, og spesifikt de kvinnelige skikkelsene i karakterens liv. Dronningen av Saba gjør Salomo et besøk, mens Jørgen Hattemaker ser at «Lea Lettvint» har tenkt seg

²⁴² Røsbak, Alf *Prøysen: blåkløkkeviku og slipsteinsvæils*, 337

²⁴³ *Bibelselskapet*, «Evangeliet etter Matteus, 6:25»

<https://bibel.no/Nettbibelen?versefrom=1&versesub=0&chapterto=7&verseto=29&versetosub=99&query=SyXGjvFYqNIZbs4N/mRmrQTlowLox73WpIInu5DRcQ9zJISnx8CAEijGDQOzAyJP>, hentet 09.05.21

i Jørgens retning. I Magne Lindholms artikkel «Om Alf Prøysens ironi og vår egen verdighet» (2002) skriver Lindholm om hvordan Prøysen ikke var noen snerpete mann:

Han forsvarte hor og svindel, tjuvtriks og at man sloss med staur på sletta. De fleste av hans helter, og særlig kvinnene, er noen ekte sniker, som konsekvent lurer andre for å nå sine mål. Men de lurer eller horer aldri nedover, sånn at det går ut over en som er svakere.²⁴⁴

Synspunktet om denne sosiale forskjellen hos det lyriske jeg-et er skildret gjennom en ny sosial utjevning, spesifikt en utjevning når det gjelder den sosiale forskjellen i valget av partnere. Om leiet blir forskjellig mellom de materielle verdenene, her beskrevet mellom «silkeseng tel strå», så går man uansett mot det samme paradiset, og «hører harper slå». «Jørgen Hattemaker» skildrer nemlig at paradiset tar imot *alle*, og der betyr materielle verdier og sosiale forskjeller lite. Til tross for denne påminnelsen snur den femte og siste strofen om på det sosiale skillet. Nattens inntog skildres gjennom solnedgangen og solas forsvinning bak Salomos slott. Nattens drømmer og «tankespinn» tillater Jørgen Hattemaker å oppleve nye realiteter. Han blir selv kong Salomo, og Salomo blir *kanskje* han som «svarver hatter uti hattemakergrenn.»

Selv med dette skiftet av sosiale roller, og et endret refreng med ei sol som nå skinner på det lyriske jeg, i stedet for Salomo, er fremdeles gresset grønt for alle. Magne Lindholms artikkel «Om Alf Prøysens ironi og vår egen verdighet» (2002) påpeker med dette at selv om Prøysen ikke var blind for klassesamfunnet, noe han kjente til altfor godt fra sin egen oppvekst, unner Prøysen Kong Salomo det samme håpet Jørgen Hattemaker selv oppnår i denne siste strofen.²⁴⁵ Rausheten fra det lyriske jeg-et utjevner dermed den sosiale forskjellen mellom de to sosiale ytterpunktene, selv om det bare er i drømmen. «Jørgen Hattemaker» innehar likevel et motiv som skaper ettertanke og tydelige meninger om et unødvendig klasseskille. Jeg vil nå beskrive musikken som akkompagnerte «Jørgen Hattemaker». I dette arbeidet vil jeg anvende notebildet i vise- og diktsamlinga *Alf Prøysen – viser og dikt* fra 2014.

²⁴⁴ Lindholm, «Om Prøysens ironi og vår egen verdighet», 72

²⁴⁵ Ibid., 71

Musikk

Jørgen Hattemaker

Tekst: Alf Prøysen

Melodi: Bjarne Amdahl

D F#m G D

Ja fysst vil je få nev - ne min stil - ling og min stæinn, je

3 G D/F# E7 A

står og svar - ver hat - ter i Sa - lo - mo sitt læinn. Sjø

5 G D/F# Em C#m7(b5) F#+ F#7

bær je nav - net Jør - gen, så skil - na - den er stor, men

7 H7/D# Em Em7/A A7 D

bå - de je og Sa - lo - mo kom nak - ne tel vår jord.

9 G D A7/E Dmaj7 D7

So - la skinn på deg, så skug - gen fell på meg, men

11 G Em7 D/A Hm7 Em7 A7 D

gra - set er grønt for æil - le.

Gjennom arbeidet med visene i denne oppgaven har jeg ofte beskrevet de aktuelle melodiene om iørefallende, sangbare og melodiske. Dette er også tilfellet med «Jørgen Hattemaker», men i motsetning til den foregående visa, «Tango for to», er melodien i mye større grad basert på akkordtoner. Tonearten i det vedlagte notebildet er i D-dur, og det musikalske forløpet er strekt ut over 13 takter. Jeg tar med dette opptakten med i forløpet.²⁴⁶ Registeret i visas melodi er på en oktav + en sekund (A-h). Melodien er i likhet med den tidligere analyserte visa «Sønnavindsvalsen» preget av melodiske sprang.

²⁴⁶ Prøysen, *Viser og dikt 3: 1964 - 1970*, 288

I arbeid med «Sønnavindvalsen» anså jeg dette som en effekt for å etterligne et muntlig språk og tonefall. Dette er også tilfellet med melodien i «Jørgen Hattemaker», som ved første lytt kan fremstå som en resitert tale mer enn sang.

Etterligningen av et muntlig talespråk gjør seg synlig allerede fra det første spranget i melodien i takt 1: et sekst-intervall fra tonen D til tonen H. Melodien i de delene jeg har betegnet som versestrofene er i det hele tatt preget av slike melodiske sprang, og melodifraser basert på brutte akkorder. Først og fremst er dette et tilfelle i takt 3, hvor melodien er basert på en brutt G-durtreklang. Det kan med dette virke som om melodien er problematisk og vanskelig å utøve, men det er *måten* disse sprangene og akkordbrytningene er brukt som gjør melodien sangbar. Melodien er skrevet slik at den utligner akkordenes oppbygning, og er som regel basert på de tre hovedtonene i en akkord: grunntonen, ters og kvint. Dette kommer til syne i takt 13 med den nevnte brutte G-dur-akkorden, hvor den påfølgende melodien i takt 4 trinnvis utligner en E7-akkord ved å tydeliggjøre tersen i akkorden. Melodien lander deretter på en A, grunntonen i den neste akkorden. Bruken av gjentakende toner i melodien gjør det også mulig å anvende flere akkorder som harmonisk grunnlag over en gitt akkordtone. Dette gjør seg synlig i takt 6, hvor fire akkorder er notert: Em – C#m7b5 – F#+ – F#7. Denne progresjonen noterer jeg i trinnfunksjoner som IIm – VIIImb5 – III7 (eller V7/V/V/V). Den sistnevnte er en akkord som igangsetter en lengre ledende akkordrekke i takt 7 og 8: H7/D# – Em – A7 – D. I det harmoniske grunnlaget i «Jørgen Hattemaker» skiller denne akkordrekken seg ut fra en ellers diatonisk akkordrekke.

I visas refreng er det brukt mange av de tidligere akkordene fra versene, og progresjonen er i hovedsak basert på toneartens tre hovedakkorder. Dette er tonika, sub-dominant og dominant - eller første, - fjerde, - og femtetrinn. I refrengets avsluttende del er harmonigrunnlaget en akkordrekke som innehar ledende funksjoner ovenfor hverandre: G – Em7 – D/A – Hm7 – Em7 – A – D. Notert i trinnfunksjoner er dette IV – IIm-7 – I/5 – VIm7 – IIm7 – V7 – I. Dette viser hvordan disse akkordene innehar en nevnt ledende funksjon inn i hverandre. Denne akkordfrekvensen fører også til et tydelig harmonisk driv i visas notebilde. Refrengets melodi starter i takt 9 med en brutt G-durtreklang i en oppadgående retning, som deretter lander på kvinten i den påfølgende D-durakkorden, A. Etter dette går melodien i en trinnvis bevegelse. Først oppadgående og deretter nedadgående, før den gjør et siste melodisk sprang i takt 11. Et septim-intervall fra en lav H til en A er etterfulgt av en trinnvis nedadgående frase, og frasen avslutter det melodiske forløpet i «Jørgen Hattemaker».

I motsetning til versets melodi, som innehar tydelige bruk av åttendeler og fjerdedeler i dens rytmikk, er refrengets melodi preget av en punktert rytmikk. Dette gir en swing-følelse, og har dermed en slags rytmisk oppbrytende effekt til de foregående frasene.

Dette gir refrenget i «Jørgen Hattemaker» et tydelig rytmisk driv, og i kombinasjon med en økt harmonisk puls gir dette konsekvenser for visas handling. Jeg vil nå undersøke nærmere hvilke konsekvenser dette er. Jeg vil også se på hvordan melodien talenære sprang og rytmikk fungerer i relasjon til teksten, samt hvilke effekter harmonigrunnlaget skaper for tekstens innhold og motivet i «Jørgen Hattemaker».

Tekst- og musikkrelasjon

For å gjennomføre dette arbeidet ønsker jeg å skissere hva de ulike musikalske delenes effekt gjør med motivet i «Jørgen Hattemaker». Tatt i betraktning et statisk notebilde, men med et endret tekstlig forløp i visas handling, anser jeg det derfor som mest givende for arbeidet å se på hvordan de ulike strofene i teksten er betont gjennom musikken. I det tidligere arbeidet med viseteksten i «Jørgen Hattemaker» beskrev jeg hvordan de ulike strofene omhandler og beskriver fem ulike temaer som jeg anser for å være av relevans for det småkårs miljøet Alf Prøysen selv vokste opp i. Jeg vil nå håndtere hver del av disse temaene og knytte det musikalske arbeidet opp imot disse delene.

Den første strofen, som inneholder en generell beskrivelse av det lyriske jeg-ets omgivelser, er akkompagnert av en i utgangspunktet enkel akkordrekke. Jeg velger å beskrive denne musikalske delen som enkel for å tydeliggjøre akkordrekkens lettfattelige harmonikk overfor dens melodi og tekstinnholdet. Den første tekstfrasen «Ja fysst vil je få nevne min stilling og min stæinn, / je står og svarver hatter i Salomo sitt læinn,» inneholder en tydelig sårhet og en viss form for ærlig realisme fra visas lyriske jeg. Dette er betont av og får sin plass gjennom det lettfattelige harmoniske grunnlaget. Sårheten i visas tekstlige åpningsfrase tydeliggjøres også gjennom melodien etterligning av et muntlig språk og tonefall. Jeg anser derimot ikke at melodien framstår som spesielt oppmuntrende i den sammenheng, men melodien henter likevel til en viss stolthet hos det lyriske jeg-et. Dette skjer gjennom større melodiske sprang og oppadgående fraser.

Dette preget av stolthet fortsetter i strofelinjene tre og fire, hvor tekstinnholdet er supplert med en harmonikk av en forholdsvis avansert grad. Dette er spesifikt i takt 6 og 7, og de ters-baserte melodiske bevegelsene i takt 6. Her ytrer det lyriske jeg-et tekstfrasen «(sjøl) bær je navnet Jørgen», og dette møter en påfølgende akkordrekke i takt 7. Denne akkordrekken har jeg tidligere gitt en ledende funksjon, og dens musikalske funksjon er tydeliggjort gjennom det senere musikalske forløpet. Akkordrekken har også en harmonisk funksjon for tekstfrasen «skilnaden er stor». Denne frasen gir en viss mengde dissonans gjennom de ledende bi-dominantene C#-moll7b5 og F#+/F#7 i takt 7. Dissonansen fremmer ikke noen spesiell symbolsk betydning for tekstfrasen, men musikken markerer likevel tekstens inntog. Det musikalske innholdet legger også opp til det lyriske jeg-ets moralske kommentar i takt 8 og 9, hvor bi-

dominanten H7, med ters i bass, innleder tekstfrasen «både je og Salomo kom nakne tel vår jord.»

I det tidligere arbeidet med tekst- og musikkrelasjonen i visa «Sønnavindvalsen», påpekte jeg hvordan akkorder i forskjellige omvendinger kan ha en annen musikalsk funksjon enn en akkord notert i grunnstilling. Jeg anser dermed denne bi-dominanten, H7-akkorden med ters i bass, for å ha en ledende funksjon, både musikalsk og tekstlig. De tekstlige frasene ved dette punktet i notebildet, også de som kommer senere i det tekstlige forløpet, vil jeg derfor vurdere for å ha en spesiell funksjon for visas handling. I tilfellet med den første strofen er dette altså det første punktet for sosial anerkjennelse fra det lyriske jeg. Det er ikke *egentlig* noen særskilte forskjeller mellom dem, det lyriske jeg og Kong Salomo; de kom begge «nakne tel vår jord».

Refrenget kommer deretter inn. Det tekstlige omkvedet, i kombinasjon med en punktert rytmikk, oppadgående melodiske fraser og et lettfattelig harmonisk grunnlag, gir grunn til å tolke refrengets rolle som en kontrast i visas handling. Dette blir spesielt tydelig med refrengets innhold satt opp imot de foregående strofelinjenes preg av realisme. Jeg tolker refrenget for å være et mer muntert og optimistisk element i visa, spesielt med det tekstlige innholdet og melodien som insinuerer et muntert humør. Refrengets innhold får skinne gjennom dette: gresset er jo grønt for alle.

De to første strofelinjene i den andre strofen, hvor det skildres en blomstring av liljer på marken og fuglesang fra himmelen, er også akkompagnert av det jeg tidligere beskrev som en oppadgående melodi. Melodiens etterligning av et tonefall får frasen til å virke som nokså stolt og tilfreds. Dette humøret kommer i stor grad fra det lyriske jeg-ets observasjoner og positivitet. Denne realismen, og kunsten i å se det lille i det store, er deretter støttet av et lettfattelig harmonisk grunnlag. I likhet med den første strofen i «Jørgen Hattemaker» opplever også de påfølgende strofelinjene i den andre strofen en effekt. I strofelinje fire nynner Jørgen Hattemaker den samme strofa som fuglene synger og spør Salomo om morgendagen – «hva vet vel vi om den?» Denne tekstfrasen er forsterket av den tidligere beskrevne avanserte harmonikken i takt 8. Dette spørsmålet fra det lyriske jeg-et er betont gjennom denne musikalske frasen, som gir den en ekstra betydning. Jeg anser derfor disse fjerde strofelinjene i de kommende strofene for å ha en skildrende karakter av det sosiale skillet i «Jørgen Hattemaker».

I den andre strofen kommer en sosial anerkjennelse det lyriske jeg-et gjør ved å fjerne de sosiale skillene for en liten stund. Det lyriske jeg-et påpeker det menneskelige ved de to sosiale ytterpunktene: «og morgendagen, Salomo - *hva vet vel vi om den?*» Deretter kommer refrenget, et omkved som jeg tidligere har beskrevet for å ha et muntert uttrykk gjennom sin melodi og til dels lettfattelig harmonikk. Refrenget er også preget av en økt

harmonisk puls i refrengets slutt, og denne leder oss tilbake til de neste strofelinjene i «Jørgen Hattemaker».

Senere i visas handling gjentas dette oppsettet jeg har skissert for det musikalske arbeidet ovenfor det tekstlige forløpet. Til tross for en slik gjentakende kompositorisk karakter i notebildet, er det likevel etablert et tydelig sosialt skille mellom det lyriske jeg-et, Jørgen Hattemaker, og Kong Salomo. Dette skillet øker for hver strofe, i takt med visas beskrivelser om de sosiale forskjellene. Akkompagnert av det mer avanserte harmoniske grunnlaget i takt 8 og 9,

I den tredje strofen skildrer teksten de materielle forskjellene mellom småkårs miljøet og de rike. I motsetning til Salomo sitt måltid, «med vin og fylte fat», suger Jørgen Hattemaker på «tørre skorper» og kaller det for mat. Det som følger i det tekstlige forløpet, mener jeg er starten på et oppbrudd i «Jørgen Hattemaker». Det lyriske jeg-et påpeker hvordan det er hva vi gir *ifra* oss dit «vi i lønndom går», som blir grobunn for ens ettertid. Dette er akkompagnert av det mer avanserte harmoniske grunnlaget i takt 8 og 9, og teksten gis dermed en større betydning gjennom den harmoniske pulsen. Jeg anser tekstfrasen «blir gras for hyrdens hvite lam og Sarons sorte får», en tekst som er preget av religiøse forbindelser, for å være en slags moralpreken fra det lyriske jeg. De valgene som tas i småkårs miljøet gjennom fokuset på å klare seg med det man har, er gresset og føden for de gode ting: «hyrdens hvite lam». På den andre siden er det materielle fokuset og grådigheten grobunn for det negative, «Sarons sorte får». Kontrasten i «Jørgen Hattemaker» er dermed stor i den tredje strofen idet refrenget kommer inn. Refrenget bryter opp det foregående symboltunge motivet med det gjentakende omkvedets muntre og optimistisk sinn, og gjør det lyriske jeg-et klar for «kamp».

I den fjerde strofen skildres det et sosialt skille når det gjelder valg av partner, og kanskje mest om hva «alternativer» en møter i de forskjellige sosiale klassene. Den lettfattelige harmonikken i takt 2 – 5 er mest markant her enn ellers i forløpet, spesielt når det kommer til markeringen av dialektbruk i «Jørgen Hattemaker». I den første strofelinja skildres besøket dronningen av Saba gjør til Salomo i en rikmålsdialekt, mens det sosiale ytterpunktet til dette besøket er skildret med hedmarksdialekt: «je ser a «Lea Lettvint», og hu har tenkt seg hit». De sosiale ytterpunktene i visa, Jørgen Hattemaker og Kong Salomo, er begge skildret for å ha en følelse av lyst. Til tross for en sosial forskjell også her, mellom silkeseng eller strå, påpeker det lyriske jeg-et at alle går mot det samme paradiset, og «hører harper slå». Jeg har tidligere skissert akkurat denne tekststrofen for å være en slags kontrast i den sosiale skildringen av realisme i «Jørgen Hattemaker». I kombinasjon med melodiens sprang og bruk av akkordtoner i takt 8 og 9, samt det avanserte harmoniske grunnlaget, er det symbolrike tekstinnholdet tydeliggjort

i dette øyeblikket. Fra den tredje strofen kan en lytter dermed observere en større selvtillit i det lyriske jeg-et, og med det, det lyriske jeg-ets tro på sin egen livssituasjon. Dette til tross for realismen som er skildret, og faktumet at de materielle forskjellene antakelig aldri utjevnes.

Som jeg tidligere har påpekt i arbeidet med teksten i «Jørgen Hattemaker» skjer det en endring i den femte strofen. Den lettfattelige harmonikken i starten av visa akkompagnerer en beskrivelse om solnedgang. Sola gjemmes bak Kong Salomos slott, og natten faller på. Det interessante med denne tekstfrasen er hvordan viseteksten fremdeles er skrevet i hedmarksdialekt når teksten skildrer Kong Salomos materielle verdi. Dette kan tolkes som en generell observasjon fra det lyriske jeg-ets indre tanker, men samsvarer likevel godt med det senere tekstlige forløpet.

I møte med den avanserte harmonikken i takt 6 - 9 skildres drømmene fra natten, og betoningen fra det harmoniske grunnlaget i takt 7 understreker det lyriske jeg-ets drømmer om å selv bli konge. Det er imidlertid ikke skildret som en sårt *tiltrengt* drøm, det er mer enn skildring av «hva viss?». Bi-dominanten H-7 i takt 8, notert i førsteom vending med ters i bass, gir en ledende funksjon for dette tekstlige forløpet, og spesifikt tekstfrasen «står og svarver hatter uti hattemakergrenn.» Selv om drømmen det lyriske jeg-et opplever er å selv bli konge fører det derimot ikke med noe tydelig skildret fiendtlighet mot den opprinnelige Kong Salomo. Det skildres derimot at Salomo *kanskje* tar over rollen til det lyriske jeg-et, en tanke fra det lyriske jeg som virker nokså raus og sosialt utjevnende. Denne kommentaren innleder refrengdelen av den femte strofen.

Som tidligere nevnt er de sosiale forskjellene skiftet her: sola skinner på det lyriske jeg-et, Jørgen Hattemaker, så skyggen faller på Salomo. Likevel er gresset fremdeles grønt for alle. Sammen med den noe lettfattelige harmonikken og det økte drivet i melodien punkterte rytmikk med sin swing-følelse, får refrenget frem en enda større følelse av positivisme i det lyriske jeg-et. Dette til tross for en handling som hittil er skildret nokså realistisk. Den femte strofen er derfor det jeg anser som grunnlaget for den tidligere påpekte levesetningen «fattigmæinns trøst er å trøste seg sjøl»,²⁴⁷ som Prøysen-biograf Ove Røsbak beskriver som essensiell for det småkårs miljøet Prøysen selv vokste opp i. Jeg tolker Prøysens mening bak «Jørgen Hattemaker» ikke er å påpeke klasseskillene, men å utjevne disse. Jeg mener dette skjer gjennom en melodi som etterligner et talenært språk og tonefall, hvor refrengets punkterte rytmikk og rytmiske driv forankrer dette perspektivet til en positiv tanke. «Jørgen Hattemaker» er med dette ei

²⁴⁷ Røsbak, Alf Prøysen: *blåkløkkeviku og slipsteinsvæils*, 337

Amdahl/Prøysen-vise som gjennom sin sangbare og enkle melodi, tidvis avanserte og utfyllende harmonikk og dens effekt ovenfor teksten er materiale for samarbeidets ettertid. I arbeid med teksten har jeg skissert hvordan visa er beskrevet som en del av «hverdagens liturgi»,²⁴⁸ en sosial salme som kan tas i bruk når hverdagen føles tung og vanskelig. Jeg har også sammenlignet melodien i «Jørgen Hattemaker» med melodien i «Sønnvindvalsen» når det gjelder en etterlikning av et muntlig talespråk, som jeg anser er tydelig gjennom melodiens oppadgående melodiske fraser og store sprang.

Som tidligere nevnt påpekte Erik Bye hvordan han selv hadde altfor stor respekt for Prøysens verk til å framføre noe av hans viser mens Prøysen levde. Dialekten var én utfordring, men «så sang han visene sine så veldig bra selv».²⁴⁹ Med dette vil jeg derfor undersøke visa i dens framføring, og sette søkelys på en versjon med Alf Prøysen som vokalist. I arbeidet med innspillingen av «Jørgen Hattemaker» vil jeg legge fokus på de musikkteknologiske aspekt jeg anser som gjeldende for innspillingen, og framføringen. Dette kommer både av Byes sitat om Prøysens egne framføringer som noe «eget», men også et poeng fra visedikter og artist Jørn Simen Øverli i samtale med Prøysen-forsker Ole Karlsen. Dette poenget påpekte jeg i starten av denne oppgaven, i forbindelse med viseomgrepet og definisjonen av hva ei vise er. Øverli kommenterer at en visetekst først blir ei vise gjennom visedikterens formidling. Dette påpeker Øverli i forbindelse med måten en visesanger er avhengig av et publikum og en tilhørende respons.²⁵⁰ Det er visesangeren som gjør viseteksten til ei vise, og gjennom en av Alf Prøysens versjoner av «Jørgen Hattemaker» vil jeg nå skissere hvordan Alf Prøysen selv gjorde dette.

Innspillingen

I vise- og diktsamlingen *Alf Prøysen – viser og dikt* fra 2014 er det skrevet at det finnes to innspillinger av «Jørgen Hattemaker» med Alf Prøysen som vokalist. Det er utgitt et NRK-opptak fra 17.februar 1968, som i senere tid utkom på plata *Original Prøysen 3*. Deretter er det en plateinnspilling fra november 1968, titulert *På Grammofon V*.²⁵¹ Innspillingene er svært forskjellige når det gjelder arrangement og besetning. Plateinnspillingen av «Jørgen Hattemaker» involverer et fullt band som akkompagnement under hele innspillingen, mens NRK-opptaket fra 1968 inneholder kun Prøysens vokal og klaverakkompagnement på versene, med noen flere strengeinstrumenter i refrengene. Forskjellen mellom innspillingene er med dette tydelig, men den er betydelig større i måten Prøysen *formidler* teksten og handlingen i «Jørgen Hattemaker». Jeg velger derfor

²⁴⁸ Røsbak, *Alf Prøysen: blåkløkkeviku og slipsteinsvæils*, 337

²⁴⁹ Tinholt, *Prøysen: ti stemmer om vennskap og viser*, 92

²⁵⁰ Karlsen, «Förmedlandet av texten står i centrum»: korte sjangerrefleksjoner og innledende bemerkninger», 14

²⁵¹ Prøysen, *Viser og dikt 3: 1964 - 1970*, 289

å undersøke NRK-opptaket fra 1968, siden jeg selv mener Prøysens formidling er bedre i denne versjonen enn plateversjonen. En annen grunn er NRK-opptakets overraskende gode kvalitet.

NRK-opptaket fra 1968 starter med en klaverinnledning over de siste to taktene akkorder. Tonearten er endret til F-dur fra det vedlagte notebildets D-dur, altså et tersintervall opp. Innledningsakkordene er dermed Bb – Gm – F/C – Dm7 – Gm7 – C7 – F, og setter innledningens tempo. Ved 0:06 i innspillingen kommer Prøysens stemme inn,²⁵² og fra første stund viser denne versjonen tydelig den autoriteten Prøysen innehar. I forbindelse med Prøysens formidling i denne innspillingen ønsker jeg å skildre et bilde fra Prøysens barndom og oppvekst. Prøysen-biograf Ove Røsbak skriver om et tidlig barndomsminne Prøysen hadde om de sosiale skillene på Hedmarksbygdene. Storbonden fra gården som Prøysen-plassen lå under, Hjelmstad gård, kom på besøk for å kjeft på Prøysens far, Olaf. Det var noe Olaf hadde forsømt, og «da sto gardbrukeren med hatten på, mens far hans sto med lua i handa og tok imot kjeften.²⁵³ Denne sårheten og følelsen av mindreverdighet gjennomsyrrer «Jørgen Hattemaker» tekstlige innhold, og det er noe Prøysen makter å formidle på en særs god måte.

Dette kommer først og fremst av innspillingens gode kvalitet, og Prøysens varme og mektige vokal. Prøysens vokal er preget av klangeffekt, men klangeffekten er på ingen måte så overdrevet slik jeg har skissert den til å være i de tidligere undersøkte visene. I denne sammenheng trekker jeg frem visene «Kjærringkjeft» og «Tango for to» som «kontraster» når det gjelder klangbruk. Effekten er heller forsterkende for Prøysens stemme. Klangeffekten kombinert med Prøysens soniske plassering i lydbildet fører med seg en så uttrykksfull framføring at jeg anser innspillingen for å være en «sosial salme» verdig. Prøysens vokal er nemlig langt framme i opptakets lydbilde. Dette fører til at den innledende og akkompagnerende klaverstemmen er noe i bakgrunnen for vokalen.

En slik auditiv plassering av klaveret er noe jeg har påpekt i arbeidet med flere av visene og deres innspillinger i denne oppgaven. I disse sammenhengene har jeg betegnet dette som noe negativt, men i tilfellet med «Jørgen Hattemaker» anser jeg derimot lydplasseringen som en passende musikalsk effekt. Klaverets register er likevel bevart, og i versenes nakne lydbilde med kun Prøysens stemme gir dette klaverstemmen en mer melodisk rolle foruten å kun være akkordinstrument. Et eksempel på dette er i innspillingens tidsangivelse 0:53, etter Prøysens ytring av tekstfrasen «og alle himlens fugler sin glade trille». Her supplerer klaverstemmen tekstfrasen med en liten melodisk

²⁵² Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/0QWanNWb5vBZhaMIZCVuHD?si=03813abfbfeb4fac>, hentet 10.05.21

²⁵³ Røsbak, *Alf Prøysen: blåkløkkeviku og slipsteinsvæils*, 47

frase som ender oppadgående, lignende fuglekvitring.²⁵⁴ Klaverakkompagnementets spontane spill tydeliggjør at denne versjonen av «Jørgen Hattemaker» er et radioopptak, og ikke en innspilling. Jeg grunngir dette med at slike spilletekniske friheter antakeligvis ikke ville blitt utført i en studioinnspilling, men et mer uformelt radioopptak tillater derimot slike spontaniteter.

Rytmikken i Prøysens formidling er også viktig ovenfor klaverakkompagnementet. I versene er Prøysen forholdsvis konsekvent rytmisk når det kommer til åttendelene og fjerdedelene i notebildet, og opptaket innehar relativt få tegn på rytmiske utskielser. Prøysen og klaveret følger hverandre, og jeg anser denne innspillingen som få eksempler av Prøysens materiale hvor framføringen fremstår som en *duett* mellom sanger og akkompagnement. Prøysen er støttet opp av en unison melodilinje i klaveret, men denne melodilinen er mindre hørbar i versene. Dette kommer av Prøysens stødige rytmiske formidling, men også av vokalens fremtredende plass i lydbildet. Dette tydeliggjøres i refrenget, hvor kontrabass og gitar kommer inn med markeringer av refrengets akkorder. Gitaren er nærmest uheyrbar, men støtter Prøysen med melodiske fraseringer i formidlingen av tekstfrasen «sola skinn på deg, så skuggen fell på meg». Det er imidlertid kun lyden av strengenes anslag og enkelte lyse akkorder som høres, gitarstemmen er ellers overdøvd av klaverstemmen og Prøysens stemme. Kontrabassen markerer akkordene gjennom fjerdedelsslag i hver takt, og er dermed en rytmisk forankrer. Det interessante ved refrenget er at det er *der* Prøysen skeier ut i rytmikken. Dette kan være på grunn av refrengets mer muntre og optimistiske tone og tekstlige innhold, noe Prøysens formidling tydeliggjør ved å være mindre rytmisk konsekvent og mer leken i framføringa. Denne ujevnheten i Prøysens formidling av refrenge kommer også av gitarspillets rytmiske uregelmessigheter; jeg anser gitarstemmen for å være innspilt og lagt på versjonen i etterkant. Dette til tross for at denne versjonen av «Jørgen Hattemaker» er et radioopptak. Det kan derimot forklare gitarstemmens begrensede plass i lydbildet.

I versene hvor Prøysen skildrer dialektforskjellene mellom det lyriske jeg, Jørgen Hattemaker, og Kong Salomo, er Prøysens formidling av motivet i visa preget av en mer seriøs og alvorlig tone. Dette kan være et bestemt valg i forbindelse med visas dialektbruk. Det er ikke en følelsesladd alvorlighet som i «Tango for to» eller i «Slipsteinsvæilsen», det er heller en slags sår realisme. Skildringene Prøysen ytrer virker selvopplevde, og det er jo for så vidt det de er. Jeg anser «Jørgen Hattemaker» for å være ei av de mest typiske Prøysen-visene, spesielt med visas motiv i betraktning. I

²⁵⁴ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/0QWanNWb5vBZhaMIZCVuHD?si=03813abfbfeb4fac>, hentet 10.05.21

forbindelse med dialektbruken i Prøysens formidling, og dens rolle for framføringens alvorlige tone, vil jeg trekke frem noen eksempler på dette.

Ved innspillingens tidsangivelse 1:00,²⁵⁵ synger Prøysen frasen «(og) morgendagen, Salomo, hva vet vel vi om den?», og her tør Prøysen å strekke pausen mellom «Salomo» og «hva vet vel vi om den?». Denne pausen tillater Prøysen å formidle spørsmålet fra det lyriske jeg-et på en alvorlig, sår og noe underfundig måte. Prøysen formidler med dette en slags moral ovenfor Kong Salomo, og på vegne av det lyriske jeg-et gir Prøysen denne tekstfrasen en ytterligere betryggende effekt. Et annet eksempel på dialektbruken i Prøysens formidling er i innspillingens tidsangivelse 1:33. Her skildrer den tredje strofen de materielle forskjellene som de sosiale karakterene i «Jørgen Hattemaker» opplever å inneha av matmengde. Prøysen ytrer tekstfrasen «og det vi gir ifra oss, dit vi i lønndom går» med ekstra trykk på tekstfrasen «dit vi i lønndom går». Trykket Prøysen legger på tekstfrasen preges av en viss ømfintlig forsiktighet: Prøysen gir nemlig denne symboltunge frasens muligheter til visas lyriske jeg, Jørgen Hattemaker. Ved 1:37 gir Prøysen den samme forsiktigheten i frasen «blir gras for hyrdens hvite lam», men beholder likevel intensiteten i formidlingen. Intensiteten når sitt høydepunkt idet Prøysen ytrer moralen i tekstfrasen «og Sarons sorte får». Gjennom Prøysens alvorlige formidling kan denne frasen tolkes som en slags skjennepreken mot den materielle overfloden og inntrykket av grådighet hos Kong Salomo.

Det siste eksemplet jeg vil trekke frem er ved innspillingen tidsangivelse 2:39, hvor den femte og siste strofen skildres. Den alvorlige og seriøse tonen som preger Prøysens formidling, skinner gjennom allerede i strofens første linjer: «Når sola synk og dale bak slottets tårn og tind». Prøysen tar deretter formidlingens dynamikk ned til en forsiktig ytring av «så kjæm den rare natta med drøm og tankespinn». Formidlingen inntar deretter et tydelig crescendo fra tekstfrasen «der kan je bli Kong Salomo, og hæin blir kæinskje den, som står og svarve hatter uti hattemakergrenn», hvor crescendoet når sitt dynamiske høydepunkt i frasen «hatter uti hattemakergrenn». Det siste refrenget er innledet med denne intensiteten fra det foregående dynamiske høydepunktet. Prøysens mektige vokal i dette refrenget er dermed en kontrast til det muntre humøret i de tidligere refrengene. På dette punktet kommer det også en liten musikalsk konsekvens av Prøysens fulle dynamiske sang: idet Prøysen synger «sola skinn på meg» er intonasjonen til klaveret noe dårlig, og Prøysens sang er så smått sur. Jeg anser derimot dette for å føre inn mer sårhet i tekstfrasen. Deretter velger Prøysen å senke formidlingens dynamikk i takt med refrengets slutt. Den siste frasen «men graset er

²⁵⁵ Digital versjon av innspillingen er vedlagt som nettløse:
<https://open.spotify.com/track/0QWanNWb5vBZhaMIZCVuHD?si=03813abfbfeb4fac>, hentet 10.05.21

grønt for æille» gis en lengre noteverdi og periode i Prøysens sang, og frasen oppnår dermed en større symbolsk verdi for visas motiv. Opptaket av «Jørgen Hattemaker» avrundes deretter med en liten melodisk frase i klaverstemmen, som får ligge og hvile i klaverets klang en liten stund før opptaket slutter.

Denne innspillingen er med dette eksemplet på det jeg anser som en visetekst som blir til ei vise gjennom formidlingen. Det interessante og nokså fascinerende ved det dette opptaket er at Prøysen ikke levde mer enn to år til etter denne utgivelsen. Prøysen får likevel til å skildre ei vise en riktig kan betegne som «fattigmæinns trøst». Jeg anser Prøysen for å ta en tydelig partisk plass ved de minste i småkårs miljøene, til tross for visas formål som sosial utjevner. Men, det er kanskje akkurat det Prøysen gjør idet han selv blir Kong Salomo i den femte og siste strofen. Prøysens formidling av det lyriske jegets ønske om et gress som er «grønt for æille» får komme til sin rett, og tekstfrasen er en setning som for så vidt beskriver «Jørgen Hattemaker» i sin helhet. Jeg vil nå oppsummere det arbeidet jeg har gjort med Prøysen og Amdahls materiale i denne oppgaven.

Oppsummering

Målet med denne oppgaven har vært å undersøke samarbeidet mellom visedikter og artist Alf Prøysen og komponist Bjarne Amdahl, og oppgaven har undersøkt og gått i dybden på et utvalg av deres viser. Tatt i betraktning deres store produksjon på nærmere 48 viser er denne oppgaven basert på en kvalitativ studie. De syv visene jeg har undersøkt strekker seg over hele samarbeidets tidsperiode, fra 1951 til 1968. I den første delen av oppgaven har jeg undersøkt visene «Den første løvetann», «Kveldssang for Laffen», «Kjærringkjeft» og «Sønnavindvalsen». Dette er alle viser som utkom i 1951, og i sammenligning med visene i den andre delen av denne oppgaven er dette tidsspennet begrenset. I den forbindelse har det tidvis vært fristende å sammenligne disse visenes kvalitet, kun for å se om tidsspennet i denne oppgavens viser er en problemstilling i seg selv. Jeg har kommet fram til at tidsspennet i det utvalget av viser jeg har gjort i denne oppgaven er uvesentlig. Til tross for at visene i den andre delen av denne oppgaven, «Tango for to», «Slipsteinsvæilsen» og «Jørgen Hattemaker», har blitt utgitt over en tidsperiode på 11 år – fra 1957 til 1968, er det likevel de individuelle verkene som er i fokus.

Jeg mener med dette at det ikke har vært noe poeng i å undersøke de «yngre» versjonene av Prøysen og Amdahl sammenlignet med de eldre utgavene av duoen. Samarbeidet har gjennomgående vært fokusert på de enkelte visene og deres iboende trekk og karakter. Som Magne Amdahl, Bjarne Amdahls sønn, sier om samarbeidet mellom hans far og Prøysen i et intervju med Knut Imerslund:

[...] når de lyktes så godt *sammen*, har det sammenheng med at far alltid gikk dypt inn i tekstene, fant særegenheten ved dem, og søkte det adekvate musikalske uttrykket. Fordi de var så samstemte og åpne og mottagelige for hverandres ideer, gjorde de hverandre bedre enn de var hver for seg. Det skjedde ofte ved at de forlot egne ideer og gikk over til den andre tankegang. Derfor hevdet de også at mange av deres felles produkter ikke ville blitt til, og slett ikke ville fått den utformingen de fikk, hvis de ikke hadde vært samarbeidsprodukter.²⁵⁶

Samarbeidet mellom duoen og deres felles produksjon har vært og er preget av en felles idé og grunntanke for visene. Og, i tråd med mitt kapittel om viseomgrepet, er *teksten* satt over det musikalske. Likevel innehar Amdahls musikk en egen karakter, som er nevnt i det nevnte sitatet: det adekvate og riktige musikalske uttrykket var i fokus for enhver tekst. Musikken, sammen med Prøysens tekster, skaper produkter som skildrer mer enn bare karakterer, steder og handlinger. De skildrer også personligheter, de indre tanker og vesen i de karakterene som er introdusert. I første omgang har jeg undersøkt

²⁵⁶ Imerslund, *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*, 170

dette i barnevisene «Den første løvetann» og «Kveldssang for Laffen», hvor visenes lyriske jeg i gutteskikkelser skildres i både handling og vesen.

I tilfellet med «Den første løvetann» gjelder det musikalske arbeidet en enkel og sangbar melodi med et enkelt harmonigrunnlag. Melodien innehar en melodisk frase som gjentas for å markere enkelte tekstlige elementer og fraser. Motivet i visa, en liten gutt som finner sin første løvetann, møter tydelig motstand fra den eldre ungeflokken og deres nedsettende kommentarer. Gjennom den nevnte gjentakende melodiske frasen og et iørefallende harmonigrunnlag skildrer Prøysen og Amdahl trøsten gutten får fra sin mor.

Skildringer av emosjonelle relasjoner mellom mor og sønn forekommer flere steder i Prøysen og Amdahls produksjon. I «Kveldssang for Laffen» er motivet sentrert rundt det lyriske jeg, Laffen, som gjennom en trygg og sterk relasjon til sin mor tillates å ha en veslevoksen og humoristisk tone i sin forklaring av dagens handlingsforløp. Og, som i «Den første løvetann», er det skildret et håp, hvor et sitat jeg anvendte i arbeidet med visene fra Prøysen-Biograf Ove Røsbak skildrer følgende: «den fargen som lyset gjømmer seg i, fargen på alt som er langt borte, og samtidig en farge som er nær: blåveisens, blåbærets og blåklokkas farge.»²⁵⁷ Blåveisen, blomsten de eldre barna har og det lyriske jeg-et må konkurrere med i «Den første løvetann», og blomsten som Laffen i «Kveldssang for Laffen» ønsker å gi til sin mor. Blåveisen, dens farge og ønsket om oppnåelsen av denne er et viktig element for det persongalleriet Prøysen og Amdahl skildrer i disse visene.

I de visene skrevet for voksne, «Kjærringkjeft» og «Sønnvindvalse», introduseres det et mer avansert musikalsk arbeid, samt mer spesifikke karakterskildringer for visenes persongalleri. «Kjærringkjeft», visa fra teaterstykket *To pinner i kors* med hovedkarakteren Eline Smedbakken, omdøpt til Matja Brattsveen i «Kjærringkjeft», skildrer Matjas kamp mot hennes tankefulle og tiltaksløse mann, Jens. Jens sitter ved kjøkkenbordet «og tenkje kloke tanker», og Matjas aggresjon mot mannens væremåte skildres gjennom bruk av hedmarksdialekt. «Kjærringkjeft» er følgelig denne oppgavens første vise til å føre dialekt. Hedmarksdialekten plasserer visas motiv til et landlig miljø, og gjennom de ulike musikalske delene i det musikalske forløpet skildres en personlighetsendring i Matja Brattsveen. Fra et irritert og arbeidsomt vesen, beskrevet gjennom de gjentakende tekstfrasene «Surr-surr-surr-surr» i visas innledende molltonalitet, indikerer dette både det travle arbeidet og Matjas voksende irritasjon mot sin mann. I visas B-del endres Matjas monolog i møte med en durtonalitet, oppadgående melodi og en punktert rytmikk. Den mer reflekterte og ironiske siden ved Matja

²⁵⁷ Røsbak, Alf Prøysen: *blåklokkeviku og slipsteinsvæils*, 331

Brattsveen kommer frem, og med disse musikalske elementene tolker jeg dette for å framstille det feminine uttrykket i visa.

«Sønnavindvalsen» er den andre visa som er skrevet med hedmarksdialekt i denne oppgaven, og skildrer en frigjøringsfølelse og feiring av livet i den nylige perioden etter krigen. Motivet, jenta som danser i sønnavind og som er på vei for å møte «sin elskede venn» er tonesatt av en av Prøysen og Amdahl-samarbeidets mest sangbare og iørefallende melodier. «Sønnavindvalsen» var duoens første slager, og foruten en tekst som er fri for skarpe kanter, og til tider sensuell og eksotisk, akkompagneres teksten av et harmonigrunnlag i ulike omvendinger. Bruk av andre toner enn grunntonen i bass preger «Sønnavindvalsen» og dens harmonikk, og i arbeidet med visa har jeg valgt å ikke la slike akkordomvendinger framstå som musikalske tilfeldigheter. Teksten i «Sønnavindvalsen» er lett og fri, men etter hvert i forløpet er det skissert hvordan det er sønnavinden som orkestrerer visas tekstlige forløp. Orkestreringen skjer gjennom bruken av refrenget, hvor beskrivelser av jentas klær er i fokus, og jenta og gutten kastes midlertidig ut av handlingen. Dette fokuset på jentas klær og de sensuelle assosiasjoner i det som kan tolkes som motivet i «Sønnavindvalsen», et bryllup og den påfølgende brudedansen, er en del av visas behandling av det materielle og det åndelige.

«Sønnavindvalsen» er med dette ei vise fra Amdahl og Prøysens produksjon som skildrer feiringen av livet. Dette skjer både gjennom en fysisk tilnærming i dansen, og i de åndelige beskrivelsene gjennom møtet mellom vindens natur og de fysiske klærne.

I oppgavens andre del har jeg behandlet tre av Prøysen og Amdahls store og kjente viser: «Tango for to», «Slipsteinsvæilsen» og «Jørgen Hattemaker». På grunn av oppgavens omfang har valget av viser blitt begrenset, men valget falt likevel på disse. Dette er grunnet deres plass i Prøysen og Amdahls samarbeid og for visenes plass for duoens ettertid. «Tango for to», samarbeidets store slager som ble skrevet på to dager for en radiokonkurranse i februar 1957, er også tittelen på denne oppgaven. Valget av denne visas refreng som tittel begrunner jeg i samarbeidet mellom musikk og tekst i denne visa. Det lyriske jeg-et i «Tango for to» møter ingen samtalepartner i sin dramatiske monolog, men føres likevel fremover av musikken. Faktumet av at det lyriske jeg-et registrerer visas dramatiske musikalske innledning samtidig som en lytter av «Tango for to», fører til at dette ikke bare er ei vise om en tango for. Som jeg nevnte i arbeidet med visa gjør dette at «Tango for to» er visa *om* «Tango for to». Melodien er preget av en komplisert skissert rytmikk og større melodiske sprang, og er akkompagnert av et avansert harmonigrunnlag. Disse elementene fører med seg en tydeligere skildring det lyriske jeg-ets indre vesen og mentalitet enn i de tidligere visene. Det lyriske jeg-ets dans med den forføreriske «Gunnar på Mo» er akkompagnert av et alvorlig og rytmisk markerende musikalsk underlag, og innehar ett av Prøysen og Amdahl-samarbeidets arbeidsmetoder: maskevers. Maskeversene var tekstfraser med

intetsigende innhold som Amdahl skrev for å indikere melodienes rytmikk, og forekommer i visas tekst. Gjennom motivet i «Tango for to» insinuerer maskeverset det lyriske jeg-ets forsøk på å meste dansen: «Taramtatam, taramtatei ...» Maskeverset er dermed vesentlig for skisseringen av det lyriske jeg-ets mestringsfølelse og økende selvtillit gjennom visas handling. Sammen med et refreng i durtonalitet skildres den økende motstanden det lyriske jeg-et viser mot «Gunnar». Refrenget legger også grunnlaget for det lyriske jeg-ets håndtering av elementet som skildrer visas mindreverdighetselement: *latteren*. Det er «Klara» som ler først, men det lyriske jeg-et som ler sist idet tekstfrasen «Hos a Klara kæin hæin Gunnar finne kvile og ro» er ytret i slutten av «Tango for to». Det lyriske jeg-et vinner dansen og kveldens flyktige øyeblikk, mens Klara får Gunnar. Likevel er det Klara som må leve med kunnskapen om at det var det var lyriske jeg, «henne», «Gunnar tok med i en Tango for to».

Videre har jeg tatt for meg visa «Slipsteinsvæilsen» i denne oppgava. Dette er ei vise om opprinnelig har sin plass i folkekomedien og musikalen *Hu Dagmar*, som premierte i 1964 i Frognerparken i Oslo. Visas skildring av en sommerkveld, ei sommerkledd eng med blomster som duver hit og dit og beveger seg fritt, ble spilt og sunget av Nora Brockstedt i starten av teaterstykket. «Slipsteinsvæilsen» fungerer dermed som et frampek for teaterstykkets videre handling, og det er i denne konteksten jeg baserte min tolkning av og arbeid med «Slipsteinsvæilsen». Teksten i «Slipsteinsvæilsen» akkompagneres av det jeg har beskrevet som en musikalsk kontrast. Musikken er lettfattelig og melodien er sangbar, forholdsvis enkel og iørefallende, og har et harmonigrunnlag som følger dette. Tekstens brutalitet og skildring av det lyriske jeg-ets objektive observasjon av hvordan det er hun, Dagmar i teaterstykkets kontekst, som er med på å meie ned blomstene og seg selv i visas videre forløp er akkompagnert av denne musikalske kontrasten. Refrengenes tekst beskriver slipesteinen som går og går, med det lyriske jeg-et som forteller «og nå er det je som dreg sveiva i år.» Musikken som akkompagnerer beskrivelsen av slipesteinen som går er en åttendelsbasert figur i klaverstemmens venstrehånd. Det originale notebildet fra teateroppsetningen er vedlagt, og er grunnlaget for analysen av tekst- og musikkrelasjonen i «Slipsteinsvæilsen». I teaterstykkets kontekst fungerer visa som en indikasjon på hvordan Dagmars oppførsel ikke leder henne noe sted i møte med bygdedyret. Det symbolske bygdedyret i stykket er familien Råvangen, og deres fordommer mot de finere byjentene som ankommer storbyen. Disse jentene, de symbolske blomstene må bli «meid ned» for å passe inn i miljøets sosiale regler. En slik symbolsk blomst er noe det lyriske jeg-et, Dagmar i teaterstykkets kontekst, anerkjenner at hun selv var i starten av stykket. Men, i frykt for å bli meid ned, og for å møte mer motstand fra familiens vesen, flykter Dagmar tilbake til byen og avslutter dermed teaterstykkets handling. «Slipsteinsvæilsen» fungerer dermed i teaterstykkets kontekst som et tydelig hint for den kommende teatraliske handlingen og

skjebnen for stykkets hovedkarakter, Dagmar. I en mer generell kontekst og tolkning gjør «Slipsteinsvæilsen» seg gjeldende for skildringen av livets forgjengelighet. Slipsteinen går og går, og til slutt kommer ljàen, som «kjæm i mårå og meie dekk ned», alle som en. Både «blomster» og «ugress».

Den siste visa jeg har behandlet i oppgavens siste del er «Jørgen Hattemaker». I denne oppgaven er «Jørgen Hattemaker» et produkt som beskriver Alf Prøysen og Bjarne Amdahls roller i og for norsk radio. Prøysen og Amdahl var ivrige medarbeidere og skapere i *Søndagsposten*, og «Jørgen Hattemaker» ble skrevet for Erik Bye i anledning radioprogrammets ti-årsjubileum. «Jørgen Hattemaker» skildrer kanskje det mest typiske og tydelige Prøysen-motivet av alle visene jeg har behandlet i denne oppgaven, nemlig det sosiale klasses skillet mellom sine karakterer, Jørgen Hattemaker og Kong Salomo. Gjennom en melodi, som i likhet med «Sønnavindvalsen» er preget av store oppadgående sprang, som jeg har tolket for å etterligne et muntlig språk, virker «Jørgen Hattemaker» for å være en slags resitert tale. Talen ytres fra en mann i et småkårmiljø lignende det Prøysen selv vokste opp i. Det musikalske arbeidet i «Jørgen Hattemaker» er lettfattelig, og framstår som «folkelig» i den forstand av musikkens evne til å supplere de tekstlige skildringene av småkårmiljøenes realisme på en fortrolig og utfyllende måte. Den utfyllende effekten er skapt av en melodi, som gjennom dens bruk av akkordtoner og melodiske fraser, utligner de harmoniske bevegelsene i visas bi-dominanter og tidvis avanserte harmonikk. Harmonigrunnet er likevel av en enkel grad, som gjør at melodien ikke bare skisserer den musikalske og harmoniske formen, men fører med en viss sangbarhet og melodisk enkelhet. Rytmikken i versene, som er basert på bruk av åttendeler og fjerdedeler, møter en tydelig kontrast i refrengene. Her kommer en punktert rytmikk inn, som gir melodien en swing-følelse. I kombinasjon med refrengets gjentakende tekstlige element «sola skinn på deg, så skuggen fell på meg ...», og en oppadgående trinnvis melodi, skaper dette et musikalsk humør preget av munterhet, optimisme og et tydelig pågangsmot. Gjennom skildringen av småkårmiljøet og den materielle kontrasten i Kong Salomo fremstår «Jørgen Hattemaker» som et eksempel på det Nils Johan Rud beskrev visa som en del av: «hverdagens liturgi».²⁵⁸ «Jørgen Hattemaker» var den siste visa Alf Prøysen og Bjarne Amdahl skrev sammen, men er likevel en av deres mest kjente viser for ettertida.

Dette er også noe som kjennetegner mange av de visene som har kommet ut av dette samarbeidet, at de har en stor lytterskare også i den nyere tid. Det frister å begrunne dette med at visene rett og slett holder en tidløs kvalitet, men samtidig er et annet faktum kanskje det mest gjeldende for visenes rolle i nordmenns liv. Først og fremst

²⁵⁸ Røsbak, *Alf Prøysen: blåklukkevikur og slipsteinsvæils*, 337

gjelder dette Prøysen og Amdahls kunstneriske verdier. Alf Prøysen var en stor tilhenger og forkjemper for de visene som kom fra folket, nemlig skillingsvisene, og var opptatt av at visenes innhold skulle forstås av alle. De skulle imidlertid ikke være simple eller enkle i det tekstlige innholdet, men visenes iboende karakter og innhold skulle være lettfattelig og tydelige når det gjaldt deres motiv. Som en av flere komponister Prøysen skulle samarbeide med i sin karriere var det altså Bjarne Amdahl som satte flest melodier og musikk til Prøysens viser.

I Knut Imerlunds intervju av Magne Amdahl, som jeg har vist til i flere deler av denne oppgaven, forteller Amdahl om sitt syn på samarbeidet mellom Alf Prøysen og Bjarne Amdahl. Amdahl nevner farens tidligere arbeid som kapellmester og komponist ved ulike teatre, før han møtte Alf Prøysen. Deretter forteller Amdahl om og trekker frem de ulike visene han mener skiller seg ut blant Prøysen og Amdahls produksjon. Dette er visene «Sønnavindvalsen», «Tango for to» og «Slipsteinsvæilsen», og deres musikalske innhold. Amdahl forklarer at disse visene var tilfeller av Prøysen og Bjarne Amdahls ulike arbeidsmåter, som Amdahl beskriver som et «tannhjulssamarbeid». Dette fungerte ved at Prøysen skrev noen tekstlinjer som Amdahl skisserte melodien til, og så skrev Prøysen noen nye tekstlinjer til Amdahls melodi. Og slik ble visene til. Dette er mest gjeldende i tilfellet med «Tango for to», men samarbeidets produksjon var basert på et felles eierskap av det materialet duoen skapte sammen.

Magne Amdahl deler også sine betraktninger rundt tekstforfattere som også skriver egne melodier. Amdahl mener Prøysen var heldig som kunne skrive sine tekster og gjøre det han kunne, og deretter lot komponistene gjøre det *de* kunne med teksten. I tilfellet med Bjarne Amdahls musikalske arbeid, gikk han inn i disse tekstene og søkte det riktige musikalske uttrykket. Dette uttrykket skulle ikke bare passe inn i en estetisk ånd, men slik jeg anser det var Amdahl også på let etter de essensielle musikalske elementene. Elementer som kunne ytterligere skildre og skissere de karakterer, situasjoner og steder Prøysen diktet om. Produktet av et slikt arbeid, hvor tanker og ideer vekslet mellom de to, og en åpenhet for nye kunstneriske forslag var til stede, er viser som må anses som viktige deler av den norske kulturarven. I det hele tatt skildringen av den norske folkesjela.

Det er i hvert fall det jeg anser disse visene for å være. Gjennom dette arbeidet har jeg fått et betydelig større syn på detaljene i Prøysen og Amdahls arbeid, og jeg har inntrykket av det ikke var mange tilfeldigheter i deres viser. Tvert imot. Alf Prøysen og Bjarne Amdahl var på hver sine måter store utøvere og kunstnere i sine fag, og jeg anser dette samarbeidet for å ha vært et møte mellom to mestre.

Litteraturliste

- Bibelselskapet. «*Evangeliet etter Matteus, 6:25*». bibel.no: Bibelselskapet, 2011. Hentet 09.05.2021 fra <https://bibel.no/Nettbibelen?versefrom=1&versesub=0&chapterto=7&verseto=29&versetosub=99&query=SyXGjvFYqNIZbs4N/mRmrQTlowLox73WpIIInu5DRcQ9zJISnx8CAEijGDQOzAyJP>
- Cranner, Alf. *Fra Alf til Alf*. Oslo: Aschehoug, 2016.
- Espeland, Velle. "Alf Prøysen i norsk visetradisjon." I *Graset er grønt for ælle: ei bok om Alf Prøysen*, redigert av Knut Imerslund, 84-97. Bergen: Fagbokforlaget: Landslaget for norskundervisning, c2002, 2002.
- Fykken, Bjørn Ivar. *Almuens opera: om Trost i taklampa og litterære klasseskiller i Alf Prøysens forfatterskap*. Oslo: Gyldendal, 2020.
- Hagerup, Henning. "Langt mer enn fire grep: om Alf Prøysen og hans bruk av litterære gener." I *Graset er grønt for ælle: ei bok om Alf Prøysen*, redigert av Knut Imerslund, 21-39. Bergen: Fagbokforlaget: Landslaget for norskundervisning, 2002.
- Haugen, Trond. "Prøysens musikalske poesi - En analyse av «Tango for to» og «Slipsteinsvæilsen»." I "Vakkervisa hu skulle søngi": om Alf Prøysens lyrikk, redigert av Ole Karlsen. Vallset: Oplandske bokforlag, 2015.
- Imerslund, Knut. *Det er så vemodig mange viser: samtaler om Alf Prøysen*. Vallset: Oplandske bokforlag, 2004.
- Karlsen, Ole. "'Förmedlandet av teksten står i centrum»: korte sjangerrefleksjoner og innledende bemerkninger." I "Vakkervisa hu skulle søngi»: om Alf Prøysens lyrikk, redigert av Ole Karlsen, 11-22. Vallset: Oplandske bokforlag, 2015.
- Kristiansen, Audun. "Dagens Prøysen." NRK. (2015). Hentet fra: <https://www.nrk.no/innlandet/dagens-proysen-1.12410328>.
- Kristiansen, Audun. "«Tango for to» fyller 60 år." NRK. (2017). Hentet fra: <https://www.nrk.no/innlandet/xl/tango-for-to-fyller-60-ar-1.13351588>.
- Larsen, Svend Erik Løken. "Bjarne Amdahl i *Norsk biografisk leksikon* på snl.no." Store Norske Leksikon, sist oppdatert 26.02.2020. Hentet 26.08.20 fra https://nbl.snl.no/Bjarne_Amdahl
- Lindholm, Magne. "Om Alf Prøysens ironi og vår egen verdighet." I *Graset er grønt for ælle: ei bok om Alf Prøysen*, redigert av Knut Imerslund, 60-73. Bergen: Fagbokforlaget: Landslaget for norskundervisning, 2002.
- Møller, Arvid. *Julie Prøysen: fra legdunge til mor hass Alf*. Oslo: Genesis, 2001.
- Prøysen, Alf. "Så seile vi på Mjøsa»; og andre viser: noter med gitarbesifring. [Oslo]: Tiden, 1969.
- Prøysen, Alf. *Viser og dikt: 1: 1932 - 1953*. Vol. 1, Oslo: Musikk-huset, 2014.
- Prøysen, Alf. *Viser og dikt: 2: 1954 - 1963*. Vol. 2, Oslo: Musikk-huset, 2014.

- Prøysen, Alf. *Viser og dikt: 3: 1964 - 1970*. Vol. 3, Oslo: Musikk-huset, 2014.
- Prøysen, Alf; Amdahl, Bjarne. *Tango for to*. Oslo: Musikk-huset, 1957.
- Prøysen, Elin. *Pappa Alf*. Oslo: Tiden, 1989.
- Prøysen, Elin. "«Ei vise om ei vise»." *Aftenposten HISTORIE*, 01.10 2014, 36-41
- Ramberg, Ann-Cathrin. *Otto Nielsen: streiftog gjennom et liv*. Trondheim: Communicatio forlag, 2018.
- Ramsten, Märta. *De osynliga melodierna: musikvärldar i 1800-talets skillingtryck*. Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv Stockholm: Svenskt visarkiv/Statens musikverk, 2019.
- Rannem, Øving; Borgersen, Odd; Kallekleiv, Katrine. "boktrykkerkunst i Store norske leksikon på snl.no." (2021). Hentet 12.09.20 fra: <http://snl.no/boktrykkerkunst>.
- Rimbereid, Øyvind. "Livet i vinden: kort om "Sønnavindsvalsen"." I "*Vakkervisa hu skulle søngi*»: om Alf Prøysens lyrikk, redigert av Ole Karlsen, 199-205. Vallset: Oplandske bokforlag, 2015.
- Røsbak, Ove. *Alf Prøysen: blåklukkeviku og slipsteinsvæils*. Rev. utg. ed. Oslo: Aschehoug, 2014.
- snl.no. "amtsskole i Store norske leksikon." (2021). Hentet 07.02.21 fra <https://snl.no/amtsskole>
- Solbakken, Anne Tangerud, og studier Universitetet i Oslo Institutt for lingvistiske og nordiske. «*Jeg fant ikke hav, og jeg fant ingen himmel, men hverdagens melankoli*»: ei lesning av Alf Prøysens viser. Oslo: A.T. Solbakken, 2012.
- Svendsrud, Håvard: *trekkspill* i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 18. mai 2021 fra <https://snl.no/trekkspill>
- Tagg, Philip. "Analysing popular music: theory, method, and practice." 71-103. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Tinholt, Elin, Alf Prøysen, Terje Nilsen, og Norsk rikskringkasting. *Prøysen: ti stemmer om vennskap og viser*. Oslo: Damm, 2004.
- Viken, Torhild, Jan Haug, og Alf Prøysen. *Alf Prøysen: et portrett i tekst og bilder*. Oslo: Tiden, 1989.

Lenker til digitale innspillinger

Prøysen, Alf. «Den første løvetann». *Original Prøysen 4 – Hompetitten – (1946 – 57)*. 1993. Hentet 01.01.21 fra

<https://open.spotify.com/track/0uTvCkQjw5FfxEXM6UuLh6?si=51760cd89838491f>

Prøysen, Alf. «Kveldssang for Laffen». *Diamanter – Skippern Synger*. 2007. Hentet 05.02.21 fra

<https://open.spotify.com/track/4IbnNmD8zP1xZplMOKdv4B?si=c54a91d407c14822>

Prøysen, Alf. «Kjærringkjeft». *Komplette Philips Innspillinger*. 2021. Hentet 18.02.21 fra

<https://open.spotify.com/track/1PjYPFPOVkpVrL997F1djy?si=c7d78c31ff3546f6>

Prøysen, Alf. «Sønnavind-valsens». *Diamanter*. 2007. Hentet 17.03.21 fra

<https://open.spotify.com/track/0zVamTfpsYggAYLI9gDbCt?si=EfzRwE-oRdiyZ0nNkZoaIQ>

Prøysen, Alf, Lindal, Torhild. «Tango for to». *Komplette Philips Innspillinger*. 2012. Hentet 06.04.21 fra

<https://open.spotify.com/track/7yIu0sAt45Oy4wQMhIChSr?si=fMCJRFKtTfaP71hesd9VCg>

Prøysen, Alf. «Jørgen Hattemaker». *Original Prøysen 3 – Så Seile Vi På Mjøsa – 28 Viser 1966 – 69*. 1993. Hentet 10.05.21 fra

<https://open.spotify.com/track/0QWanNWb5vBZhaMIZCVuHD?si=03813abfbfeb4fac>

Arkivkilder og musikkmanuskript

Nasjonalbiblioteket, Ms.ms.6580: Bjarne Amdahl: Hu Dagmar

Mus.ms.a 6580:e – Alf Prøysen: «Hu Dagmar». 85 bl. Maskinskrevet. Kopi. Teatermanus.
«Dette er ikke den opprinnelige versjonen.»

Mus.ms.a 6580:b:1 – Bjarne Amdahl: [Hu Dagmar]. To eks.: 1: [16]. «Dette er stort sett kopi av deler av Mus.ms.6580:b:1. Mange anmerkninger og notater.»- Klaverstemme.

