

Den komplekse Paul Simon

En intermedial studie av "Still crazy after all these years" og "American Tune"

Erland Dalen



Høgskolen i **Hedmark**

Mastergrad

Kultur- og språkfagenes didaktikk

HØGSKOLEN I HEDMARK

2009

INNHold

| | |
|---|----|
| NORSK SAMMENDRAG..... | 3 |
| ENGELSK SAMMENRAG(ABSTRACT)..... | 5 |
| FORORD..... | 6 |
| KAPITTEL 1. INNLEDNING..... | 7 |
| KAPITTEL 2. FORSKNINGSLITTERATUR OG TEORI..... | 14 |
| KAPITTEL 3. ANALYSE AV ”STILL CRAZY AFTER ALL THESE YEARS..... | 27 |
| KAPITTEL 4. AMERICAN TUNE – FRA MAYFLOWER TIL MÅNELANDING..... | 65 |
| KAPITTEL 5. OPPSUMMERING..... | 88 |
| LITTERATURLISTE..... | 95 |
| VEDLEGG (CD) | |

NORSK SAMMENDRAG

Oppgaven ” En intermedial studie av ”Still crazy after all these years” og ”American Tune” er en analyse av to av Paul Simons mest kjente melodier. Sentralt i oppgaven er å undersøke storstrukturene i sangene, det harmoniske språket og si noe om hvordan teksten kommuniserer gjennom musikken. På den måten vil jeg undersøke relasjon mellom tekst og ord og andre komplekse relasjoner i musikken som ikke umiddelbart er tilgjengelig.

Innen pop og rock er mye av det samlede kunstneriske uttrykket ikke nedfelt i skriftlig kildemateriell, nemlig tekst og noter. I dette tilfellet har jeg tatt utgangspunkt er det klingende materialet i form av forskjellige innspillinger i tillegg til noter med pianoutdrag med melodilinje, tekst og akkorder.

Intermedialitetsbegrepet hører til det senere 1900 tallet, mens intermedialitet har forekommet i religiøse og kultiske former gjennom alle tider. Intermedialitet er samspillet mellom minimum to media. Dette kan være film, teater, tegneserier, dans; kroppens bevegelse til musikk. Sang kan også sees i et slikt perspektiv slik det er en intermedial sjanger, som bruker både ord og musikk.

Gjennom bruken intermedialbegrepet er det et mål for meg å kunne si noe om hva musikken forteller i relasjon til tekster og andre forhold som biografiske opplysninger, opplysninger om innspillingsforhold osv.

De senere årene har begrepet New Musicology vokst fram. Denne retningen sier at musikk kan være meningsproduserende slik musikalske strukturer og gitte kulturelle kontekster blir ladet med mening gjennom bruk. Man snakker om altså om musikkens narrativitet, altså musikkens kraft til å fortelle noe.

I mer moderne fortolkninger av musikk knyttet til New Musicology og til nyutviklinger av musikalsk hermeneutikk, finner vi forskere som Susan McClary, Sieglind Bruhn og Lawrence Kramer. Innen denne retningen legger man vekt på å tilstrebe et klarere blikk for hva som oppleves som signifikant ved musikk. Videre åpner man for samtidige og kanskje motstridende musikalske diskurser. Musikk blir en meningspolyfoni hvor meningsproduksjon er prosessuell og dialogisk.

I denne hermeneutiske fortolkningsprosessen finnes det ikke noe objektivt fasitsvar. Grensen mellom subjektiv oppfatning og en vitenskaplig tilnærming vil her ikke

kunne trekkes skarp. I så måte støtter jeg meg på en del egne erfaringer som utøver av populærmusikk gjennom mange år. Jeg driver i grenselandet mellom praktiker og teoretiker. Det er ikke sikkert de praktisk erfaringene anses som like teoretisk "tunge" som faglitteraturen, men like fullt vil jeg argumentere for at et slikt metaperspektiv er viktig i en oppgave som denne.

Engelsk sammendrag (abstract)

An intermedial study of “Still crazy after all these years” and “American Tune” is an analysis of two of the most famous melodies of Paul Simon. Central to the assignment is to examine the major structures of the songs, the harmonic language and to elaborate on how the lyrics communicate through music. Thus I will examine the relationship between lyrics and words and other complex relationships in music that are not immediately available.

In the genres of rock and pop, much of the collective artistic expression is not specified in the written source material, namely the lyrics and music. In this case, the starting point is the sounding material in the form of various recordings as well as sheet music with piano excerpts with melody line, lyrics and chords.

Intermediality belongs to the later 1900s, while intermediality has been present in religious and cultic forms through all times. Intermediality is the interaction between at least two media. This may be the movies, theatre, comics, dance, and body movement to music. Songs can also be seen in such a perspective as an intermedial genre, using both words and music.

In recent years the concept of New Musicology has emerged. This direction claims that the music can be contextually productive in the way musical structures and given cultural context become charged with meaning when used. More modern interpretations of music associated with New Musicology and the new developments of musical hermeneutics, we find researchers as Susan McClary, Sieglind Bruhn and Lawrence Kramer. Within this direction emphasis is on developing a sharp eye of what is significant in music. Furthermore, one opens up for simultaneous and possibly conflicting musical discourses. In this hermeneutic interpretation process, there is no objectively definitive answer. The borderline between subjective opinion and a scientific approach will not could be drawn sharply in this process. Thus, I have also found support in some personal experiences as a performer of popular music for many years. I operate in the borderland between practice and theory. Its not sure that the practical experiences will be found as “heavy” as specialist literature, but nevertheless I will argue for the importance of such a metaperspective in an assignment as this.

FORORD

Denne oppgaven har vært en lang dags ferd siden man velger å fortsette utdanning etter mange års yrkeserfaring. Men det har samtidig vært lærerikt og interessant å oppdage nye forskningsmetoder og andre innfallsvinkler innen musikken. Når man har hatt en tradisjonell musikkutdanning, blir en del vedtatte sannheter og musikalske paradigmer offer for ny forståelse av dette mediet som omslutter oss både privat og profesjonelt.

Mine takksigelser går til min veiledere Kristin Rygg og Odd Skårberg ved Høgskolen i Hedmark, som har hatt stor tålmodighet med meg gjennom denne prosessen. Stor takk til Terje Kola som har bistått undertegnede med notesatsene.

Videre går min takk til min familie som har måttet leve med en godt voksen student som til tider har kjent på skrivesmerten.

Erland Dalen, Hamar 2009

KAPITTEL 1: INNLEDNING

Mitt første møte, eller ihvertfall det jeg husker som det første ”møtet” med Paul Simon, var en kveld hos en nabo i 1970 hvor vedkommende satte på LP’n *Bridge over troubled water*. Albumet var det siste hele albumet Paul Simon og Art Garfunkel gjorde sammen, og ble utgitt i januar 1970. Simon og Garfunkel startet sin karriere på high school, hvor de debuterte som duoen Tom & Jerry på platemarkedet i 1957 med *Hey Schoolgirl*.¹ Duoen skulle det kommende tiåret oppleve mange suksesser. Gjennom tekster og melodier har de fengslet tilhørere i alle aldre, fra dagens pensjonister som vokste opp med hans musikk, til nye tilhørere i dag.

Etter hvert skilte de lag og fortsatt hver sine karrierer hvor Paul Simon nok kan skilte med størst suksess musikalsk som soloartist. Simon vandret gjennom ulike faser i sin karriere både musikalsk og på det personlige plan. På ulike måter har dette resultert i en rekke sanger som fortsatt griper mange tilhørere både musikalsk og tekstlig. Dette er også noe av bakgrunnen for mitt valg av oppgave. Gjennom ulike biografier og utdrag fra diverse intervjuer, har Simon prøvd å begrunne sanger og tekster gjennom karrieren.²

”Bridge over troubled water”, deres største suksess som også ironisk nok skulle markere slutten på deres samarbeid, ble raskt nummer 1. på Bill Board listene i USA og erstattet The Beatles’ ”Let it be”. Albumet vant også flere priser og Grammy i 1971. Paul Simon baserte lyrikken i tittelsangen ”Bridge over trouble water” på tekstlinjen ”I’ll be your bridge over deep water if you trust in me,” hentet fra den fargede gospelgruppen Swan Silvertones *Oh Mary don’t you weep no more*.³ Melodilinja har også elementer fra Bachs koraller, noe som også skulle komme mye sterkere til uttrykk i senere sanger som ”American Tune”. Paul Simon har i senere intervjuer sagt at han gjerne ville ha sunget tittelsangen selv, den finnes også på en demo med Simon på gitar og sang. Det er jo Art Garfunkels stemme sammen med Larry Knechtels pianoarrangement som ”gjør” sangen. Simon uttrykte flere ganger at han følte han spilte annenfiolin når de framførte denne sangen.

¹ Victoria Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography*, Sidgwick & Jackson 1996.

² Stacey Luftig: *Paul Simon Four Decades of Commentary*, Schirmer Books 1997.

³ [http://en.wikipedia.org/wiki/Bridge_over_Troubled_Water_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Bridge_over_Troubled_Water_(song))

Det som grep meg var stemningen i sangen, intro på pianoet nesten som et klassisk verk, Art Garfunkels vare og lyse tenor, den tostemte bridgen hvor Simon og Garfunkels stemmer smeltet sammen i et av det 20. århundres mest bemerkelseverdige duoer. Det lå en integritet og troverdighet i framføringen, i stemmene, i arrangementet, i teksten, i musikken. Det var noe i spesielt i stemmene som grep meg, noe ekspressivt som ligger over det forståelige. Roland Barthes skriver om dette i sitt essay "The Grain of the voice", og jeg vil komme tilbake til dette perspektivet senere i oppgaven.⁴

Musikken i oppgaven

Gjennom mastergradsstudiet ble jeg oppmerksom over begrepet intermedialitet. Dette var en tilnærming til en musikalsk analyse som var fremmed for meg siden min utdanning har vært preget av "tradisjonell" verkanalyse og funksjonsharmonikk. Begrepet intermedialitet oppstår sent på 1900-tallet. Intermedialitet brukes om alle kunstformer der to eller flere kunstarter utgjør det man hører eller ser. Et viktig spørsmål blir da om det finnes et budskap, en mening i musikken som går utover det vi umiddelbart hører? Er koblingen tekst og melodi vevd sammen i en større mening, er melodifraser, akkorder, instrumentbruk, stemmeføring med på å understreke tekstene i større grad enn umiddelbart budskap i sangene. Og ikke minst, hva kan ha vært komponisten og tekstforfatterens intensjoner? Er dette tilfeldigheter, eller inneholder musikken en slags skjult agenda som rommer mye mer enn det vi aner? Hvorfor reagerer vi mennesker på forskjellige musikalske stemninger, hva er det som skaper disse stemningene? Inneholder musikken et "skjult" språk som bare et trent øre kan oppfatte gjennom å gå dypere inn i analysene. Denne oppgaven vil forsøke å se nærmere på hvordan det intermediale språket kommer til uttrykk i det som må anses å være to av Paul Simons mest kjente sanger. Den første er "Still crazy after all these years", fra platen med samme navn gitt ut i 1975 og "American Tune" fra platen *There Goes Rhymin' Simon* fra 1973. Intermedialitet brukt på denne måten peker slik sett på de ulike sjikt i musikken som gjennom ulike uttrykksmåter skaper mening og kommunikasjon for lytteren.

⁴ Roland Barthes: "The grain of voice". I: The responsibility of forms: *Critical essays on music, art and representation*. Berkely-Los Angeles: University of California Press 1985

Still crazy after all this years

Still crazy after all these years, er kanskje en av popindustriens beste titler? Den har i alle fall hatt en sentral plass i min lyttebiografi siden platen kom ut. Albumet ga Paul Simon en Grammy i 1976 og stemmen som formidler denne sangen kan fortsatt bevege selv om Simon ikke er noen ”stor” sanger med en ”stor ” stemme. Borte er Art Garfunkels mer skolerte stemme, men likevel er det ”noe” som griper deg gjennom sammensmeltningen av tekst, musikk og framføring.

Gjennom ulike forskningslitteratur og ved hjelp av ulike analysemetoder, vil jeg i begge disse melodiene forsøke å finne fram til dette ”noe”. Paul Simon er også en artist som gir en stor grad av autentisitet, han har et slags ”ekthetsstempel” noe som innen populærmusikksjangeren er ansett som et kvalitetsstempel. Monica Tangen er inne på dette i sin oppgave om Joni Mitchell. I populærmusikk er forventningen om en nær sammenheng mellom liv og verk noe som kan knyttes til autensitetsbegepet. Her betegnes ofte musikken som ekte, ærlig, troverdig og autentisk. Man forventer at artisten sier noe om seg selv, og hvem han eller hun er.⁵ I det kommende skal jeg derfor presentere et lite tidsutsnitt fra Paul Simons liv som kan belyse hvordan hans musikk og livssituasjon kan tolkes i sammenheng.

Simon og Garfunkel fikk hver sin hit dette året med henholdsvis ”Still crazy after all these years” og ”Breakaway”. Spekulasjonene om gjenforening var også sterke dette året da de kom sammen og sang ”My little town” på hverandres plater. Simons utgivelse i kjølvannet av problemer på det personlige plan ga spekulasjoner i media med tanke på tittelsangen. Simon avfeide selvmedlidenhet og store personlige problemer som bakgrunn og inspirasjon for teksten, han var klar på at hans sanger sjelden var selvbiografiske, men innrømmet overfor en journalist i forbindelse med utgivelsen av *Still crazy after all these years*:

While Simon had been at pains throughout his career to point out that his songs were rarely autobiographical, the sentiments throughout *Still crazy after all these years* could not but help reflect his recent divorce from Peggy. He told a journalist at the time: “The whole album is about my marriage....I think that’s

⁵ Monica Tangen: *I am a lonely road and I am travelling... – En studie i Joni Mitchells musikk*.

Hovedoppgave i musikkvitenskap Institutt for musikkvitenskap, Universitet i Oslo 2006

what I write best about, men and women. But I hardly ever write about them romantically”.⁶

Kunne teksten henspeile på det amerikanske samfunnet? Simon hadde også tidligere kommentert USA gjennom sine tekster og pekt på de ulike sosiale problemene som nasjonen slet med, både som storsamfunn og for den enkelte samfunnsborger. Var albumet adressert til den generasjon som hadde vokst opp sammen med Simon, en generasjon aldrende hippier hvis drømmer var borte og dere naive livsstil hadde begynt å slå sprekker? Simon var et av de få musikalske holdepunkt de hadde igjen siden nye musikkstiler som disco og punk skyllet innover på 70-tallet.

Still crazy after all these years was a mature album for an audience, which had grown up alongside Simon; the prissily poetic isolation of the early Simon & Garfunkel years was now replaced by a sense of domesticity and loss. It was to these ageing hippies that Simon now addressed his work: “People thirty years old wonder why they’re not getting off on popular the way they once did, and it’s because nobody’s singing for them”, Simon told Timothy White in *Crawdaddy*. “When you reach a certain age you’re not naïve anymore. Everything I write can’t be of philosophical truth, but it certainly isn’t innocent, because I’m not. Music is forever. Music should grow and mature with you, following you right up until you die.”⁷

Simons syn på musikk som en modningsprosess er interessant i lys av hans egen personlighet. Privat var ikke Simon ukjent med skiftende psyke og oppsøkte flere ganger analytikere og psykologer. Pauls bror, Eddie Simon, summerte ”Still crazy after all these years” som en sang ethvert følende og tenkende menneske kunne forstå. Om sin bror skriver Eddie:

Look, I’m working every day; I’m trying to do the right thing and get through the best way I know how. I’ve been famous and not famous, badmouthed and broken up inside. I’ve travelled and I’ve seen a shrink. I’ve been in love and

⁶ Humphries: *The boy in the bubble* s.125

⁷ Humphries: *The boy in the bubble* s.126

got married, and that bottomed out too. And you know something – after all that work, all that pain and trouble all these years, I'm still crazy.⁸

Still crazy after all these years kan jo også her tolkes som noe positivt, en drivkraft for kunstnerisk arbeid, et levd liv. Slik blir det mulig for oss lyttere å se en sammenheng mellom liv og verk hos Simon, noe som kan være med å styrke det autentiske ved artisten. Dette vil også kunne gi fortolkninger som går langt utover det en forfatter, eller i dette tilfellet, en singersongwriter, har lagt til grunn for sin tekst. Noen ganger kan jo man selv også kjenne på dette og samstemme med Simons ord stemme og budskap og gjøre dette til sitt eget autentisitetstoff.

American tune

Noe av det samme kan sies om ”American Tune”. Også denne melodien innbyr til en autentisk identifikasjon på et personlig plan, men det som først og fremst slår en er den særegne teksttematikken og den musikalske rammen som denne teksten får. To år før *Still crazy after all these years*, ga Paul Simon ut albumet *There Goes Rhymin' Simon* på CBS i mai 1973. Denne utgivelsen inneholdt en rekke hitlåter som ”Kodachrome”, ”Take me to the Mardi Gras”, ”Somethings So Right”, og den kanskje største av alle så langt i hans solokarriere, ”American Tune”.

Opgavens andre melodi er en analyse av ”American tune”, som må sies å være en av Simon' mest kjente og viktige sanger. Tema vil her være forskjellig. Mens ”Still crazy after all this years” kan sies å kretse om personlige temaer må ”American tune” forstås mer som en samfunnskritisk melodi. Det er et illusjonløst bilde av det amerikanske samfunnet som her er i fokus. Med ”American Tune” som åpner side 2 på albumet *There Goes Rhymin' Simon* tok Paul Simon store deler av USA's befolkning på pulsen. Teksten er en historie om dessillusjonen i det USA man hadde på slutten av 60 – og begynnelsen av 70-tallet. Simon fletter dette sammen med historien til de første bosetterne i Amerika og deres framtidsdrøm. En periode var ”American Tune” faktisk en alternativ nasjonalsang i USA. Teksten, selv om den også inneholder noe

⁸ Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography* s. 168

optimisme, er ikke akkurat det vi forbinder med en nasjonalsang som vanligvis er en hyllest til folk og fedreland.

Som i *Still crazy after all these years* er fortelleren i *American Tune* en outsider, en som ikke passer inn i systemet, en som har problemer med å nå sine mål. Strand Vigtel skriver om dette i sin avhandling.

The feeling of the speaker being an outsider, never quite fitting in, is what strikes the listener during the first lines of this verse. It is clear that the speaker has not been able to reach his goals and feels left behind.⁹

Nå skriver hun dette i forbindelse med en omtale av en annen sang, men Simon bruker ofte betrakterens ståsted som susjett for sine tekster. Loraine Alterman intervjuet Paul Simon en gang og spurte blant annet om han som artist følte nødvendig å kommentere forholdene i landet:

I don't think it is necessary to point out what is going on because everybody knows that. You see it on television and you read it in the papers and you see it in the streets and you hear it everywhere you go. So if you live in this society you reflect it naturally when you write. That's what happens and it's not that I'm trying to say, "Hey, look at this. Wake up." Everybody is wide awake. It's not that message. I'm just writing the way I feel and the way I feel reflects the part of society that I'm in. It's not a teaching thing or I'm not trying to hip somebody to something they don't know because everybody knows that.¹⁰

Problemstilling

I 2006 ble Simon kåret av det prestisjetunge magasinet *Time* 05.03.2006 til en av de 100 mest betydningsfulle personer i verden,¹¹ samme år som han satte et foreløpig punktum med albumet *Surprise* på Warner Bros.

⁹ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s.49-50

¹⁰ Luftig: *The Paul Simon companion: four decades og commentary* s. 31

¹¹ www.paulsimon.com

In it's current edition, Time Magazine names Paul Simon as one of the "100 people who shape our world." Paul is joined by Al Gore, Eli Wiesel, Katie Couric and others in the Heroes and Pioneers category, for using his influence to "do the right thing." Time celebrates Paul's ability to prove "that sharp thoughts, deep feelings and good times really can harmonize..."

Gjennom denne oppgaven vil jeg undersøke hva som ligger i Paul Simons musikalske uttrykk og hva som gjør han til en av vår tids mest markante singersongwriter.

Oppgavens problemstilling er:

Hvilke musikalske virkemidler benytter Paul Simon seg av i disse to sangene?

Hva er det disse virkemidlene kommuniserer til oss som lyttere?

KAPITTEL 2: FORSKNINGSLITTERATUR OG TEORI

Historisk tilbakeblikk

Siden intermedialitet er et sentralt begrep i oppgaven skal jeg gi en kort historisk bakgrunn for begrepet. Dette vil lede mot en presentasjon av "New musicology" som kan ses som en utvidelse av et begrep om intermedialitet.

Intermedialitet som en analysemåte i musikkvitenskap kan sies å ha stått på agendaen de siste tiår og må ses i lys av framveksten av en såkalt "New musicology".

Intermedialitet har imidlertid forekommet i religiøse og kultiske former gjennom alle tider. Blant annet kommer dette til syne i tidlig kirkemusikk gjennom sammenveving av tekst og musikk til messer og tidebønner. Dette skjer allerede fra 600 tallet, og etter hvert vokser det fram en bevissthet om at det går an å komponere slik at musikken understreker tekstens budskap.¹²

I renessansen og senere i barokken, illustreres personer og hendelser i instrumentalmusikken. Det blir en selvfølge at musikken kan beskrive noe utenommusikalsk, for eks. Guillame Dufay, fransk-flamsk komponist som levde i tidlig renessanse skrev, "*Messe for døde soldat.*" Hvorfor tekst og musikk vokser sammen, reflekterte man ikke så mye over. Madrigalenes lette og upretensiøse fa-la-la- refreng beskriver et helt annet liv en middelalderen tyngende motetter.

Musikalske signifikanter

Det vestlig- musikalske språket har utviklet en sofistisert katalog av signifikanter som skulle peke på ikke-musikalske objekter. Dette bygger på en tanke om at musikk på samme måte som språk har tegnkarakter og viser til temaer som ligger utenfor den klingende musikken. Musikk får på den måten en "utenommusikalsk" betydning som viser tilbake til musikalske strukturer og forløp. Mest kjent er kategorisering av betydninger innen intervaller, betydningen av tonearter og nøkler. Det vokser fram en musikalsk retorikk, det utvikles et ikke-musikalsk forhold basert på musikk, melodibevegelser, oppadgående og nedadgående bevegelser, melodien tegner kors,

¹² Deler av den kommende framstilling bygger på og forelesninger om intermedialitet med Kristin Rygg, Høgskolen i Hedmark, vår 2006.

sammenheng mellom tonearter. For eksempel symboliserte G moll død, mens C og D dur ble betraktet som triumferende tonearter. Ulike rytmiske verdier kan ha ulik verdi. Denne epoken utforsker musikken betydningsbærende elementer.¹³

Fra 1720-30 kommer nye musikalske former inn, man eksperimenter med større instrumentensembler. Sonater og symfonier blir vedtatt som absolutte musikkjangrer fra Carl Ph. E. Bach til tidlig Joseph Haydn. Sonatesatsformen vokser fram som formprinsipp for piano, strykekvintetter og symfonier. Her ser man også en dreining mot et syn på musikken som "autonom", den skal ikke beskrive noe utover seg selv som musikk.

Utover på 1800-tallet kommer intermedialitetsbegrepet inn i igjen, og *programmusikk* blir en strømning som får bred tilslutning. Spørsmålet blir igjen om musikk skal beskrive noe annet enn musikk. Den detaljert systematikken slik som barokkens signifikanter, tas ikke opp, men tanken om at musikk kan uttrykke en idé, et program blir en komposisjonsretning som mange komponister slutter seg til. Dette utvidete uttrykkspotensialet finner vi blant annet hos Bedric Smetanas "*Moldau*," Modest Mussorgskjis "*Bilder fra en utstilling*" og "*Die Forelle*" av Franz Schubert.

Hanslick og Kretzschmar

På slutten av 1800-tallet og gjennom hele det 20. århundre har musikkforskere vært opptatt av formanalyse. Men også andre tradisjoner har gjort seg gjeldende og særlig musikalsk hermeneutikk har vært en sentral retning der man ser musikken som et meningsbærende potensiale. Det gjelder både innenfor instrumentalmusikken og musikk knyttet til sang, dans etc.

Form- strukturanalysens utspring bygger på en tanke om at musikk i seg selv er et medium som har mening i seg. Dette er fremdeles en hovedretning innenfor musikkanalyse og eksisterer i mange utgaver som ikke vil bli drøftet her. En viktig foregangsmann var likevel Eduard Hanslick (1825-1904) som var en markant opposent mot forsøk på musikalsk hermeneutikk. Hans ideer ble lansert i "*Vom Musikalisch-Schönen: ein Betrag zur Revisiion der Ästethik der Tonkunst*," hvor han

¹³ Finn Benestad: Musikk og tanke: Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid. Aschehoug 1976

hevder at musikk ikke formidler noe annet enn seg selv.¹⁴ Musikken fungerer som et lukket system, den forteller ikke om ”noe” utenfor seg selv. Den er uten signifikant innhold, verdien ligger i dens formelle relasjoner. Denne analyseretningen har som oftest hatt fokus på musikkens faste strukturer og hatt en forestilling om en idealform som ligger til grunn for den enkelte verk. Analysen er en deskriptiv og systematisk og rommer premiss om det ideelle musikkverket. Sonatesatsformen er her sentral slik den ble oppfattet som det ideelle formmønster som det enkelte verket skulle uttrykke.

Motstemmen til den strukturorienterte musikkvitenskapen ble først og fremst fremmet av den tyske musikkforskeren, Hermann Kretzschmar (1848-1924). Sentralt hos Kretzschmar var metodiske studier innen musikk og mening. Kretzschmar var opptatt av barokken affektlære og 1600-tallets tanker om musikalsk retorikk. Han skrev på slutten av 1880-tallet *Führer durch den Konzertsaal* (Guide through the concert hall) som skulle være en tokningsguide for konsertgjengere slik at de kunne gis mulighet til å opparbeide et bredere tokningsgrunnlag i møte med konsertmusikk. Her finne vi igjen tanken om at det vestlig musikalske språket som rommer en sofistisert katalog av signifikanter som peker på ikke-musikalske objekter.

20. århundres musikkforskning

Kretzschmars tradisjon overlever inn i det 20. århundre, og danner grunnlag for en nyorienteringen i musikkforskning hvor et begrep om en moderne musikalsk hermeneutikk finner sin plass. ”New musicology” blir fra 1980-tallet en sentralt retning for mye av den fortolkende musikkforskningen. Generelt kan man her si at musikken blir ”angrepet” på en annen måte enn hos de eldre hermeneutikerne. New musicology blir et moderne motsvar på en lang formalistisk tradisjon som sier at musikk er et tegnsystem som ikke kan bære mening i seg selv.

”New musicology” er en forskningsretning som sier at musikk *kan* bære fram en rekke meningslag og at musikalsk mening skapes i samspill mellom musikalske strukturer, historien og i de kontekster musikken er en del av. Dette kan komme til syne ved at f. eks. rytmiske, harmoniske og melodiske strukturer blir ladet med

¹⁴ Eduard Hanslick, : *Vom Musikalisch-Schönen: ein Betrag zur Revisiion der Ästhetik der Tonkunst*”, Leipzig 1854

mening gjennom bruk. Man snakker altså om musikkens narrativitet som fokuserer på musikkens kraft til å fortelle noe utover seg selv. På den måten blir "New musicology" en motstemme til et paradigme som hevder at det for eksempel finnes urstrukturer i musikken, samt en forestilling om at det finnes noe universelt og tidløst i musikk som er tilstede uavhengig av menneskelig omgang med musikken. Et slikt syn hviler på en forestilling på at musikk er tverrkulturell og følgelig er uavhengig av innlærte kulturelle betingelser. Man stiller seg på den måten kritisk til de tradisjonelle analyseretningene der man etterstrebet en systematisk gjennomgang av den musikalske satsens struktur ofte ut fra en forestilling om ideelle strukturer knyttet til ulike genre. "New musicology" vil på den måten åpne for en intermedial tilnærming til musikalsk analyse. Musikkens strukturer er mange (instrumentelle forløp, tekst, stemme osv.) og disse komponentene må alltid ses i en større sammenheng (kontekst). Først da vil man oppnå en grundig forståelse av musikalsk mening.

En fortolkning av interaksjonen mellom ord og musikk: den intermediale tilnærming

I mer moderne fortolkninger av musikk knyttet til "New Musicology" og til nyutviklinger av "musikalsk hermeneutikk" finner vi forskere som Susan McClary, Sieglind Bruhn og Lawrence Kramer. Innen denne retning legger man mindre vekt på systematisk strukturanalyse, men ønsker å tilstrebe et klarere blikk for hva som oppleves som signifikante, framtrede trekk. Videre åpner man for samtidige og kanskje motstridende diskurser, en meningspolyfoni, et ønske om en bredere forståelse av musikkens eget meningsdannende potensiale, samt større fokus på hvilken mening musikken vil formidle på bekostning av det "bevisbare" musikken sier.

Hva er framtrede trekk? En musikalsk fortolkning kan foregå på flere plan og tanken om at det eksisterer en objektiv fortolkning er pulverisert. Det er den individuelle lytter som gjennom sin "innføling" kan oppleve de ulike strukturer og gester i musikken. Utbyttet vil være meget forskjellig fra den aktive og utdannede lytter til den "ufaglærte" lytter.

Musikken utvikler ofte et symbolsk språk som tjener som en slags subtekst bak melodi og rytme. Den inneholder koder og budskap som i større eller mindre grad er skjult, ifølge Sieglind Bruhn:

The Western musical language has developed a highly sophisticated catalogue of signifiers that are to be "pointing towards" non-musical objects.¹⁵

Disse "singifiers" vil jeg drøfte senere i oppgaven.

Et ønske om en bredere forståelse av musikkens eget meningsdannende potensiale er her sentralt, samt større fokus på hvilken mening musikken vil formidle på bekostning av det "bevisbare" musikken sier. Som hermeneutiker søker man etter funn i verket hvor aspekter ved musikken gradvis kommer klarere fram. Et bilde på dette kan være at vi skaper et hermeneutisk vindu i det musikalske landskapet.¹⁶ Det kan være en avgrunn mellom det som er mulig å høre eller oppfatte ved første gangs gjennomhøring, og det nettverket av mening som åpenbarer seg i fortolkningsprosessen. Den musikalske hermeneutikken blir en dialogisk prosess hvor man må lytte til musikken eventuell lese partituret gjentatte ganger for å oppdage at noe har en betydning. I tillegg vil en slik tolkningsprosess kreve at man trekker inn historiske dokumenter og andre fakta for å kaste et bredt lys over musikken.

I følge den tyske filosofen og hermeneutikeren Hans Georg Gadamer, utfolder kunstverket seg gjennom tid, gjennom alltid nye fortolkninger, kunstverket utfolder seg i stadig mer skjulte dyp. Hvor dypt man makter å trenge inn i musikken er derfor et spørsmål om når man faktisk velger å "fryse" sin fortolkning i skrift. Forhåpentligvis har man da kommet fram til en dypere og mer kompleks forståelse som den vanlige lytting ikke makter å gripe. Som musikkforskeren Kofi Agawu sier; "Listeners are made, not born".¹⁷ Dette peker på at den hermeneutiske tolkning må ses på som en prosess som i prinsippet aldri kan avsluttes.

¹⁵ Sieglind Bruhn: *The American journal of SEMIOTICS*, vol 13: 1- 1996

¹⁶ Lawrence Kramer: *Musical Meaning: toward a critical history*, University of California Press Ltd. London, England 2002

¹⁷ Kofi Agawu: Music Analysis Versus Musical Hermeneutics; *The American journal of SEMIOTICS*, 1996, s. 10

Det ligger en hermeneutisk prosess i det å beskrive. Man må prøve etablerere en beskrivelse av musikken, her kan fortolkningen være på flere plan. Kan man finne tydelige elementer i det musikalske landskapet, en tone, en gest en dramatisk utladning, steder hvor noe klart kommer fram? Dette omtaler Lawrence Kramer som et hermeneutisk vindu som jeg berørte ovenfor. Det kan være interessant å se nærmere på Kramers innledende diskusjon om de dilemmaer som oppstår når vi diskuterer musikkens meningsdimensjoner. I sin bok *Musical meaning: toward a critical history* sier Kramer at spørsmålet om musikk har mening blir nettopp musikkens mening. I det vi diskuterer om musikk overhode har mening er vi allerede inne i diskusjonen om musikken som betydningsbærer:

In other words, the question of whether music has meaning becomes, precisely, the meaning of music.¹⁸

For Kramer er ”mening” ikke en tilleggsdimensjon til musikken, men ligger som iboende mulighetsbetingelser som det er mulig å forstå som historiske temavariasjoner over en grunnleggende meningsdimensjon. Han skriver:

The underlying point of this book is that the apparent dilemma of musical meaning is actually its own solution. To see this, we need to view the dilemma itself, not in negative terms as a historical phenomenon. What this shift of perspective reveals is that the character of modern Western music regularly turns on the question of whether the music takes on context-related meaning in particular cases.¹⁹

Musikkens mening har faktisk sin egen løsning, påpeker Kramer. For å se dette, må vi belyse dilemmaet selv, ikke i negative, men i positive termer som et historisk fenomen. Historisk kan vi betrakte hvordan vestlig musikk stadig bringer fram spørsmålet om hvordan musikken ikler seg kontekstuell mening. Kramer påpeker at det er mulig å fortolke musikk med det som mål at man vil ”avsløre” musikkens diskursive mening når minst en av følgende forutsetninger er oppfylt:

¹⁸ Lawrence Kramer: *Musical Meaning: toward a critical history*, University of California Press Ltd. London, England 2002

¹⁹ Kramer: *Musical meaning: toward a critical history*, *Sounding Out* s.2

1. if the composer has provide us with verbal clues.
2. if either the musical or the verbal texts (or both) include quotations or allusions that furnish a context beyond that which is presupposed in the piece itself
3. if the musical structure itself speaks in "pictures" or "symbols" that, within the given historical framework and among interpreters embedded in a certain cultural context, elicit universally shared responses and understandings²⁰

Ledetråder i denne forskningen kan være å se på gestisk melodikk - opp og ned bevegelser, dramatiske utladninger i melodiføring, akkompagnement eller akkordbruk, toneartsrelasjoner, harmoniske særegenheter, rytmiske brudd, melodiske særtrekk, brudd (det som ikke er etter mønsteret), stemmebruk, fortolkning av tekst, repetisjoner og eventuelle sitater. Kramer mener videre at vi kan avsløre musikkens diskursive mening dersom musikken og teksten eller begge innehar sitater eller hentydninger som peker til en kontekst bakenfor det som allerede er forutsatt i stykket selv. Er det elementer i musikken som gir mening ut over det forutsatte, noe som tar oss med "bakenfor" musikken?

Videre sier Kramer at musikken kan gi mening når den taler til oss "bilder" eller "symboler" som innen gitte historiske rammer og mellom fortolkere formet i en viss kulturell kontekst. Den kan da utløse felles universelle reaksjon og forståelse. Ledetråder inne populærmusikkforskning vil også være begreper som sound, selve innspillingsteknikker, tekniske hjelpemidler, verket fra ide til det auditive resultatet. Videre kan fortolkning på selve opptreden i form av filmede konsertopptak også kunne være med i fortolkningen av musikkens intermedialitet.

Musikken utvikler ofte et symbolsk språk som tjener som en slags subtekst bak melodi og rytme. Den inneholder koder og kanskje et ukjent budskap ifølge Sieglind Bruhn. Hun bruker uttrykket *musikalsk ekfras* (*eksraz*: stammer fra det greske *ekphrazein*) - et uttrykk som brukes til å få lytteren eller leseren til å "se" framfor seg

²⁰ Kramer: s. 1-20

det som beskrives). Bluhn stiller spørsmålet om *musikalsk ekfras* kan passe inn i et større system av interdisiplinære spørsmål innen musikken, hvor eksakt defineres *musikalsk ekfras* i relasjon til programmusikk, og hva eksakt betyr det at komponister påstår å reagere musikalsk på litterære verk eller billedkunstverk.²¹

På hvilke måter kan komponisten, i dette tilfellet, Paul Simon, ha latt seg påvirke av disse intermediale transformasjoner?

Analyse av populærmusikk

Populærmusikk og den vestlige kunstmusikken kan ha ulike parametre for analyse, Richard Middleton sier i *Studying Popular Music*²² at den notebaserte kulturen har utelatt viktige elementer i populærmusikk selv om notasjonssystemet er et nyttig verktøy i analysen. Monica Tangen sier i sin hovedoppgave:

Det problematiske i en populærmusikkvitenskapelig sammenheng ha vært at musikken har blitt sammenlignet, prøvd forklart, og legitimert gjennom de samme kriteriene og idealene, som altså er tilpasset en annen musikkstil. Dette trenger ikke å bety at de nedtegnbare størrelsene ikke er viktige, men at de estetiske idealene er forskjellige og at musikken må behandles deretter. Dette vil slik sett forutsette en viss kodefortrolighet og stilkjennskap i analyser av musikken.²³

Denne kodefortroligheten og stilkjennskapen håper jeg å ha opparbeidet gjennom mange års utdanning og også som utøver av popmusikk. Jeg har også hatt gleden av å framføre Paul Simons musikk i forskjellige sammenhenger.

Populærmusikken krever en del andre analysemetoder enn de tradisjonelle musikkvitenskapelige metoder. Forskning på populærmusikk var lenge sosiologisk forankret og manglet verktøy for å gi en grundigere musikalsk analyse av denne

²¹ Hans Lund, red. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*; Sieglind Bruhn: *Musikalisk ekfras* s. 193, Studentlitteratur, Lund 2002

²² Richard Middleton: *Studying popular music*. Milton Keynes-Philadelphia: Open University Press 1990

²³ Tangen: *I am a lonely road and I am travelling*, s.16

musikkformen. Anne Danielsen er inne på dette i sin hovedoppgave "My name is Prince" – en studie i *Diamonds and pearls*, i forbindelse med hennes drøfting av Richard Middletons artikkel "Change gonna come' Popular Music and musicology". Han hevder at samspillet mellom terminologi, metode og ideologi har gjort vestlig kunstmusikk til et paradigme innen musikkvitenskapen, hvor den vestlig kunstmusikken er blitt sterkt oppvurdert i forhold til andre musikalske sjangre, og da særlig popmusikk. Her ligger også en kritikk av at analysene har vært notebaserte:

Det andre aspektet ved "the musicological problem" er nettopp at den musikkvitenskapelige metodologien er utviklet gjennom studier av notert musikk i den noterte utgave. Faget har vært preget av en tendens til "notational centrality". Musikkvitenskapelige metoder har særlig vært sentrert rundt parametre som melodikk, harmonikk og form.²⁴

Uttrykket "notational centrality" ble opprinnelige lansert av Philip Tagg. Om dette skriver Middleton:

"Notational centrality" as Philip Tagg calls it, tends equate the music with a score. This leads to an overemphasis on features that can be notated easily (such as fixed pitches) at the expense of others which cannot (complex rhythmic detail, pitch nuances, sound qualities).²⁵

Det har vært en tendens til å framheve lett nedtegnbare musikalske parametre som tonalitet mens komplekse rytmiske detaljer, variasjoner i tonehøyde og de forskjellige bruk av "sound", har blitt oversett. Middleton skriver videre om dette:

Conversely, they tend to neglect or have difficulty with parameters which are not easily notated: non- standard pitch and non-discrete pitch movement (slides, slurs, blue notes, microtones, and so on); irregular, irrational rhythms, polyrhythms, and rhythmic nuance (off-beat phrasing, slight delays,

²⁴ Anne Danielsen : "My name is Prince" – en studie i *Diamonds and Pearls*: Hovedoppgave ved avd. for musikkvitenskap Universitetet i Oslo, 1993

²⁵ Richard Middleton, red: *Reading pop Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press 2000

anticipations and speed-ups, and the complex durational relationships often involved in heterophonic and “loose” part-playing, and overlapping antiphonal phrases); Nuances of ornamentation, accent, articulation, attack, sustain, decay: what electronic musicians and sound engineers call the “envelope” and performer idiolect; specificities (as opposed to abstractions) of timbre; not to mention new techniques developed in the recording studio, such as fuzz, wah-wah, phasing and reverbation.²⁶

Vesentlig deler av det samlede kunstneriske uttrykket i populærmusikk er derfor ikke nedfelt i det skriftlige kildematerialet, i teksten og notene. Det erfarne klingende verket blir gjenstand for analyse av populærmusikkforskningen. Dette fordrer særlig nyutviklede metoder for analyse av popmusikken hvor begrepet som ”sound” er sentralt. Med ”sound” forstår vi summen av alle elementene som opptrer i musikken i korte øyeblikk gjennom groove og beat, slik dette er beskrevet av Brolinson og Larsen:

Vi betraktar «sound» som en musikalisk dimension innefattande de aspekter av den musikaliske helhetsstrukturen som är kopplade til upplevelsen av ett musikalisk «nu». Detta «nu» är inte en punkt på tidsaxeln; upplevelse i tiden förutsetter kategoriskt ett förlopp i tiden. Utsträckningen av ett tidssegment som kan betecknas som ett musikaliskt «nu» er beroande av flere faktorer, främst det musikaliska sammanhanget.²⁷

Andre eksempler som glidetoner, ”tildekte” toner og uttale, blåtoner, mikrotoner, irregulære og irrasjonelle rytmer, polyrytmikk, forsinkninger og økninger i tempo, romklang, chorus-effekt, er elementer som kan spille en rolle i analyse av populærmusikk.

De nye digitale opptaksmulighetene muliggjør i større grad å bruke disse elementene under innspilling og framføring, elementer som altså ikke er så lett nedfellbare i partituret. I denne sammenheng kan det nevnes at komponisten Lasse Thoresen og

²⁶ Middleton: *Studying Popular Music*

²⁷ Brolinson og Larsen: *Aspekter på industri, elektronikk & sound*, Solna, Esselte Studium 1981

Gro Shetelig Kruse sammen med koret Nordic Voices eksperimenterer med mikrotonalitet som er notert i notebildet med spesielle notetegn som angir hvilke toner man ønsker. Sterk vektlegging på overtonerekken og sangteknikk som fremhever mye bruk av munnhulens ulike formanter, er med på å skape disse mikrotonene.²⁸

Videre kan det være aktuelt å se på hva som skjer i studio, hva slags valg har artisten gjort her, hvilke studioteknikker vedkommende brukt. Nå har det skjedd enorme forandringer inn studioteknikken de siste 10 -15 årene da digitalt opptaksutstyr har erstattet de gamle lydbåndene, og innspillingsteknikkene har utviklet seg enormt. I dag er det for eksempel mulig å kunne intonere en stemme opp og ned ved hjelp av teknikker dersom vedkommende har problemer med å intonere rent.

Hvilke musikere som er med på innspillingen vil gi seg utslag på det vi hører. I Paul Simons tilfelle har vi med en musiker å gjøre som alltid har vært meget nøye med valg av musikere. Han er kjent for nærmest å farte verden rundt for å få tak i akkurat den musikeren, den riktige stemningen, den riktige sounden han er på jakt etter. Hans grunn for sin reising i forbindelse med plateopptak var enkel ”Always for musicians. Wherever the musicians are, that’s where I go.”²⁹

Tekstanalyse

Når det gjelder analyse av tekster, vil jeg i noen grad basere på uttalelser og intervjuer Paul Simon har gjort til ulike media gjennom sin karriere. Dette finnes bl.a. i *The Paul Simon Companion: four decades of Commentary*.³⁰ I biografien “*The boy in the bubble*” av Patrick Humphries,³¹ og Victoria Kingstons *Simon and Garfunkel - The definitive biography*,³² tilkjenner gir Simon noen av sine litterære valg i forbindelse med sangene sine. Elisbeth Strand Vigtel har i sin hovedoppgave, *The song lyric of*

²⁸ Erfaringer etter seminar i Bergen 9. september 2007 Nordic Voices, Lasse Thoresen og Gro Shetelig Kruse

²⁹ Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography* s. 147

³⁰ Luftig: *The Paul Simon companion:four decades og commentary*, Schirmer Books, 1997

³¹ Patrick Humphries: *The boy in the bubble*. London: Sidgwick & Jackson, 1988

³² Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography* s. 15

Paul Simon, A textual and Thematic Analysis,” drøftet tre aspekter ved Paul Simons tekster.³³ Jeg kommer tilbake til disse punktene nedenfor.

Det finnes relativt lite systematisk litteratur som omhandler Simons tekster. En kort bok skrevet på 1960- tallet av Tony Jasper, kalt *The Religious Content of Paul Simon's Songs*, er i følge Vigtel det eneste som forefinnes. Det står noe om tekstene i biografiene, men disse omhandler for det meste Simon and Garfunkel som duo, deres utgivelser og karrierer. Imidlertid kan man basere seg på en del av intervjuene gjort av forskjellige magasiner og media ellers.

Elisabeth Strand Vigtel har i sin oppgave delt Simons tekster opp i 3 deler; “*Social and Political Commentart in Paul Simon's Texts,*” “*Religious and Fairy-Tale Imagery in Paul Simon's Texts*” og “*The Loss of American Innocense*”. Vigtel er også inne på Simons skriveferdigheter i sin oppgave, som alliterasjon, hans begeistring for uvante ord og hvordan ord og setninger kan dukke opp ut noen åpenbar logisk rekkefølge og uten hensyn til teksten narrative oppbygning;

Alliteration is a device Simon uses frequently. A few amusing examples would be “dapple and drowsy” (from *The 59th Street Bridge Song/Feelin' Groovy*),.....He uses the most unlikely words for a song lyric and manages to incorporate them naturally into his songs. *The highways are in litigation/and the airports disagree/God bless the absentee* (from *God Bless the Absentee*”... His words come without an apparent logical order and without regard for narrative sequence.³⁴

Mot slutten av 50 tallet begynte Simon å studere engelsk litteratur ved Queens College. Han fullførte ikke studiene, men dette var med å legge grunnlaget for han utvikling av teksten i sine senere sanger og blant hans favoritt poeter var T.S. Elliot, Robert Frost og Emily Dickinson. Simon betraktet selv denne perioden i sitt liv som en epoke hvor han formet sin karakter. ” It was then that I started going on different paths from other people.”³⁵

³³ Elisabeth Strand Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, Universitetet i Oslo, 2004

³⁴ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s.8

³⁵ Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography* s. 15

Andre eksempler underfundig bruk av ord og alliterasjon finner vi i bl. a.

”Scarborough Fair/Canticle” med ord med tekstlinjer so: *Parsley, sage, rosemary and thyme....she once was a true love of mine.*

Etter denne gjennomgangen forskningslitteratur og teori skal vi nå gå konkret inn i Simons låtmateriale i form av to sanger to forskjellige album. ”American Tune” fra albumet *There Goes Rhyming Simon*, gitt ut på CBS i 1973, og ”Still Crazy after all these years,” med samme albumtittel og gitt ut på CBS i 1975. Gjennom analysen vil jeg forsøke å anvende omtalt forskningslitteratur og teori i jakten på en intermedial tilnærming av stoffet. Jeg starter med ”Stil crazy after all these years” for deretter å vende tilbake til ”American Tune.” Jeg vil også forsøke å finne konnotasjoner mellom disse sangene.

KAPITTEL 3: ANALYSE AV ”STILL CRAZY AFTER ALL THESE YEARS”

Hva ligger i uttrykket *Still crazy after all these years*? Denne tittelen har nærmest blitt et slags allemannseie. Henspeiler Simon på sitt eget liv eller er det amerikanske samfunnet han sikter til? Er det et retrospektiv på en sinnstilstand etter en langt liv? Kan teksten tolkes kun som en enkel kjærlighetssang hvor gamle følelser får ny næring gjennom møtet med en gammel flamme? Eller er sangen et bidrag til de som ikke lenger greier samfunnets krav, kravet til å være vellykket på alle områder? Kanskje sangen er et talerør for de som faller utenom, bukker under eller kanskje ser ”galskapen” i den materialiserte verden rundt seg? For å forsøke å svare på dette kan det være hensiktsmessig først å gi noen biografiske fakta knyttet til platen.

Konteksten for Still Crazy after all these years

Albumet *Still Crazy after all these years* kom ut på plateselskapet Columbia i 1975 med Paul Simon og Phil Ramone som produsenter. På opptaket av tittelmelodien spiller Barry Beckett elektrisk piano, David Wood bass, Roger Hawkins trommer, Mike Brecker saxsolo og Bob James har tatt seg av treblås og strykearrangementene. Normalt spiller Paul Simon gitar på sine sanger, men har utelatt det på ”Still Crazy after all these years”. Tittelsangen finnes også på en cd utgitt av Warner Bros på en live versjon fra en konsert Art Garfunkel og Paul Simon hadde for 500.000 mennesker i Central Park i New York i 1991. Originalalbumet *Still crazy after all these years* kom ut på nytt i 2004 i en utvidet og remikset utgave, denne gangen på Warner Strategic Marketing.

Omslaget på originalutgivelsen viser en tilfreds og avslappet Paul Simon på et bilde tatt i en branntrepp i en bakgård i New York, vel vitende om at han igjen viste han kunne stå på egne ben med egne låter gjennom den nye albumet som var en oppfølger fra ”*Rhyming Simon*” i 1973. Simon gikk sine egne veier og var ikke opptatt av de rådende trendene. *Still crazy after all these years* kom ut i en periode hvor funk, disco, punk og New Wave var på hitlistene. ”Eneste gangen Paul Simon var trendy, var i de tidlige årene da han spilte folk-rock,” sier Bruce Pollock i en artikkel i

The Paul Simon companion -four decades of commentary: "Simon is insulated from trends (the only time he was really trendy was in the early days of folk-rock)." ³⁶

Noen kritikere mente at hans musikk kunne framstå kalkulert, men et komponent i hans musikalske ferdigheter var hans musikkanalytiske kunnskap. Simon studerte musikkteori selv etter at han var blitt en etablert artist:

I had to do that to get out of writing three-and four –chord music. I really feel that one of the most important elements of popular music is melody, and it's very odd to write melodies if you have to stay within the blues changes. Even "*Late in the evening*", which is written on the blues changes, is really not a melodic song, it's a rhythmic song. ³⁷

1975 hadde Simon og hans tidligere kompanjong Art Garfunkel, parallelle trekk med hver sitt hit-album, Simon med *Still crazy after all these years* og Garfunkel med *Breaking away*. Begge artistene ble også skilt samme år. Om sin skilsmisse sier Simon: "relatively pleasant, as far as that's possible. There was no bitterness". Han vil ikke vite av selvmedlidenhet, og sier til pressen: "I'm not the only guy in the world who got a divorce." ³⁸

Victoria Kingston mener likevel i sin biografi at hans traumer genererte kreativitet som var med og produsere albumet *Still crazy after all these years*. Platen tok da også ni måneder å gjøre ferdig. Paul Simon brukte alltid lang tid i studio, ikke bare for å finne de rette musikerne, men også for å finne den rette stemningen, rette tempo, rette inspirasjon. Pauls med produsent Phil Ramone sier:

"To work successfully with Paul, you must live in the pace he comes into the studio with. A lot of times during the album, we had to stop for a month or so, because there was nothing flowing from him. Once they're written, each song matures technically at its own individual speed." ³⁹

³⁶ Luftig: *The Paul Simon companion: four decades og commentary* s. 130

³⁷ Luftig: *The Paul Simon companion: four decades og commentary* s. 130

³⁸ Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography*, s. 164

³⁹ Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography* s. 164/165

Hvem eier teksten?

Den vestlige kulturen har vi hatt en sterk tradisjon for å tolke et kunstnerisk uttrykk tilbake til et opphav. Vi forventer at sangene, forfatterskapet, maleriet skal gjenspeile opphavet, at dette forteller noe om den som står bak verket. Monica Tangen skriver i sin studie av Joni Mitchells musikk;

Innen populærmusikksjangeren knyttes det musikalske uttrykket og den musikalske meningen ofte til artisten, uansett om vedkommende har skrevet verket eller ikke. Her har det vært skrevet langt mer om artisten som person enn om den klingende musikken. Elvis burde her være et lysende eksempel, gjennom den enorme personfokuseringen og ikoniseringen av ham både før og etter hans død.⁴⁰

I essayet *Forfatterens død*, av Roland Barthes, påpeker artikkelforfatteren at i litteraturen har det eksistert et fokus rundt forfatterens person, historie, smak og lidenskaper.⁴¹ Med dette som grunnlag har man søkt å forklare verket med fokus på slike forhold. Barthes tilbakeviser denne lange tradisjonen slik forfatterens liv og kontekst har vært kilde for tekstens meningsdannelse. Vi stenger for skriften når vi tillegger teksten forfatterens intensjoner, liv og horisont. Barthes mener tekstens samlede mening ligger hos leseren, ikke hos forfatteren.⁴²

Overført til musikk betyr dette at musikkens mening i stor grad avhenger av lytteren selv. Det er da våre egne liv, erfaringer og følelser Paul Simon setter ord gjennom "Still crazy after all these years". Inngår vi som lyttere som subjekt, "baker" vi inn våre egne opplevelser gjennom musikken og danner vår "egen" historie? Vi har jo ingen garanti for at artisten uttrykker noe eller forteller om seg selv gjennom musikken. Likevel vil jeg ikke legge forfatteren helt "død" når det gjelder albumet *Still crazy after all these years*. Flere av titlene henspiller på kompliserte

⁴⁰ Tangen: *I am a lonely road and I am travelling*, s. 29

⁴¹ Roland Barthes: *Forfatterens død .I. I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax forlag, 1994 s.49 - 54

⁴² Barthes: "Forfatterens død". I: *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays* s. 53

kjærlighetsforhold med titler som bl.a. *50 ways to leave your lover*. Simon uttaler selv i kjølvannet av utgivelsen:

I write about the past a lot, “my childhood and – the last couple of marriage – my marriage. Not intentionally, though. I didn’t set out to write out the disintegration of a marriage. It’s just that that’s what was happening at the time. I guess I have an easier time expressing myself in a song than in real life. It’s a structure that works for me. I can easy say things in a song than in a song that I would never say otherwise. It’s a way of telling the truth- but again, not intentionally. It just turns out that way.⁴³

Om forholdet mellom ord og musikk sier Simon videre:

Most of the time, though, what I’m writing is about music, not about lyrics, and critics pay scant attention to the music. I mean, if you’re saying something with music and words – if you’re saying one thing with words and the opposite with music and you’re creating a sense of irony.... that’s lost. Or if the idea of the song is a musical idea, how to write a song in 7/4 time and make it feel natural, let’s say... it’s beyond them. I never heard anybody say, “Now, that was a clever way of doing 7/ 4 time”. Instead, most critics are basically analysing word - it’s English Lit all over again.⁴⁴

Nå er riktignok Simon mer opptatt av lyrikk enn dette utsagnet kan gi inntrykk av, han studerte også en del litteratur for å bli en bedre tekstforfatter. Han brukte lang tid på teksten, og kunne gjerne skrive om en tekstlinje om og om igjen. På den måten kan det se ut som om han var mer opptatt av kritikerne på dette området enn det han ga uttrykk for i ovenstående intervju. Elisabeth Strand Vigtel er inne på dette i sin hovedoppgave *The song Lyrics of Paul Simon*;

⁴³ Luftig: *The Paul Simon companion: four decades og commentary* s. 122

⁴⁴ Luftig: *The Paul Simon companion: four decades og commentary* s. 122

”While Dylan was known to record something he had just scribbled down on a piece of paper the day before, Simon was notorious for writing and re-writing a simple line over and over again.”⁴⁵

I et intervju snakker Paul Simon om forholdet mellom tekst og musikk, og hva er viktigst.

They’re both important because you need them both to make a song. I think that it’s easier work to write a melody for me. It’s more enjoyable; it happens in an instant. And the lyric I tend to work over. I say I like that line, now I’m going to go from here and I’m going to see where this line will lead me because I don’t know what I’m talking about when I start off. So until I write a few more lines I have no idea what I’m writing about. Then once I realize what I’m writing about then I start to work on the lyric, a change of word here or there. But the melody – that happens. It was as if I were to hear a new Simon & Garfunkel record on the air that I never heard before.⁴⁶

Det må jo være litt av en gudegave Paul Simon innehar dersom melodiene tilsynelatende har kommet så lett når man tenker på alle de perlene som har kommet fra hans hånd gjennom årene.

En annen mulig fortolkning av ”Still crazy after all these years” kan jo være at dette var et oppgjør med den amerikanske drømmen. Simon hadde jo flere ganger tidligere kommentert politiske og sosiale forhold i USA, slik som i ”American Tune”, som ble kåret til Årets sang av *Rolling Stone Magazine* i 1973, som han kommenterte på følgende måte:

”It is a song about disillusion. It was written after Nixon was elected. It bothers me whenever I think that the definition of American doesn’t include everybody, doesn’t include the minorities, equally. And whenever I feel that we’re in a time where that’s the case, it’s reactionary to me and it makes me

⁴⁵ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s.7

⁴⁶ Luftig: *The Paul Simon companion: four decades og commentary* s.31

uncomfortable, and I think that's the case today.”(Paul Simon Solo. TV Documentary, 1987)⁴⁷

The loss of the American dream, er et tilbakevendende tema i Paul Simons musikk; *I don't have a dream that's not been shattered or driven to it's knees*, - som han uttrykker det i *American Tune*. Kanskje ”Still crazy after all these years” også kan tolkes som en nasjon som *ikke* tar lærdom av sine feil, men heller skaper et samfunn på illusjoner og falske drømmer som noen ganger slår ut i sosial angst, depresjoner og i noen i tilfeller tragiske utfall jfr. skoledrapene.

Storstruktur i Still crazy after all these years

I jakten på ledetråder i den intermediale tilnærmingen, kan det være interessant og se på storstrukturen i den trykte utgaven ”Still crazy after alle these years” og slik den klinger i innspilt versjon. Den trykte utgaven slik den forekommer i noteheftet som ledsager albumet, innehar 88 takter, med 8 takter intro, 44 takter over 1. og 2. vers inkludert refreng/omkved. Deretter en bridge på 20 takter. Siste vers og repetisjon av omkvedet består av 24 takter, totalt 96 takter.

Den klingende versjonen innehar i tillegg en treblås/stryk-avdeling på 14 takter i etterkant av bridge med påfølgende altsaksofonsolo på 14 takter, deretter 4 takter mellomspill før siste vers og omkved følger jamfør den trykte utgaven.

Selv om ”Still crazy after all theses years” går opp i 128 takter totalt kan det være verdt å merke seg noe usymmetri under vegs. Verset har 12 takter, mens refrenget inkludert mellomspill mellom 1. og 2. vers og mellomspillet før bridge, er usymmetrisk med henholdsvis 11 og 9 takter. Er dette en tilfeldighet eller er dette et bevisst brudd? Vil Simon med dette understreke den psykiske ubalansen som teksten uttrykker? Simon har i flere av sine sanger, bl. a. ”The Boxer”, stadig taktskifter som kanskje ikke oppfattes som markante ved første gangs høring, men som ved gjentatt lytting er bemerkelsesverdige og skaper grunnlag til å spørre hvorfor han har gjort dette. Er det for å understreke teksten, har disse skiftene en dypere mening, er det noe han vil fortelle med disse bruddene eller har det bare falt seg slik?

⁴⁷ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis* s. 66

”Still crazy after all these years” er holdt i $\frac{3}{4}$ takt, noe som gir et ”dansende” preg. Henspeiles det her mot livets dans eller skjebnens dans? Tempoet på intro er markert med *Freely*. Sangen innledes av et el-piano forspill på 8 takter. Intro spilles på et Fender Rhodes el-piano, et el-piano som ble populært på 1970-tallet, og som finnes som samplet lyd på mange keyboard i dag. Selv om man sampler denne lyden i dag, blir det ikke det samme som originalen. Dette gjør at innspillingen låter ”70-tall” siden man bruker ”ekte” instrumenter. Fender Rhodes har de siste årene kommet til heder og verdighet igjen, mange artister velger å bruke originalen i stedet for samplet lyd på et keyboard. Studioinnspillingen bærer også preg av den tids tekniske utstyr, men dette er på ingen måte noe dårligere kunstnerisk kvalitet enn det som er tilgjengelig i et studio i dag. Man kan på mange måter si at det låter mye mer ”live” av disse innspillingene som ble gjort før den digitale tidsalderen også nådde platestudioene. Man kunne klippe og lime da også, men lydbilde ble på mange måter mer ekte. Det var du som person som måtte gjøre det meste. Slik er det også i dag, men den digitale teknikken har gjort at man kan lage ”gull av gråstein”. Dessverre er det en del ”artister” som faller gjennom når de skal fremføre noe live og ikke kan skjule seg bak studioets fasiliteter. Men Paul Simon er håndverkeren framfor noen og kunne reise verden rundt for å få til akkurat det han var ute etter. Han jobbet med sine tekster, melodier, akkorder, og kunne bruke måneder der hans forbilde, Bob Dylan, rablet ned noe på et ark og spilte det rett inn. Ikke til forkleinelse for Dylan, men Simon var og er en ”feinschmecker” som har skapt sanger som også har livets rett gjennom flere generasjoner av lyttere og fans.

På liveopptaket fra konserten i Central Park i New York i 1991 brukes en chorus-effekt på elpianoet. Chorus gjør at tonene svinger eller beveger seg mye mer ut og inn av sentrum, og skaper et flytende lydbilde. Årsaken til at denne effekten brukes er nok at chorus var en populær ”nyvinning” på denne tiden, den brukes fortsatt, men ikke i samme grad. Andre årsaker er kanskje Simons ønske om fortsatt å skape dette svevende lydbilde som også understreker eller bygger opp om tekstens innhold.

”Still crazy after all these years” er relativt tradisjonelt bygd opp med vers/refreng (omkved)/bridge/instrumentalsolo over får akkorder, og et siste vers med gjentatt omkved på refreng. Årsaken til at jeg kaller det omkved her er at det ikke er noe tradisjonelt refrang, men mer en kort ”oppsummering” av versene. Toneartsmessig

har Simon valgt G-dur for å modulere til A-dur i siste vers. Gjennom den lyse og klare G-dur, beveger Simon seg ut og inn av denne tonearten. Simon bruker rockens tradisjonelle vendinger med vekt på I - IV og V - trinns akkorder.

Han bruker også flere elementer fra blues og jazz. Spesielt er en del av akkordene temmelig influert av jazzens tonespråk med relativt kompliserte oppbygninger og overraskende vendinger som i flere tilfeller går langt utenom funksjonsharmonikken i pop og rock eller klassisk musikk for den saks skyld.

Hele albumet har et mer ”jazzet” preg en foregående utgivelser. Simon studerte da også komposisjon og arrangement hos jazzmusikerne Chuck Israel og David Sorin Collyer i New York mens han skrev sangene til albumet *Still crazy after all these years*.⁴⁸

⁴⁸ Humphries: *The boy in the bubble*, s.126

STILL CRAZY AFTER ALL THESE YEARS

Paul Simon

Vocals

1 Amaj7 3 2 3 Hm Hm/E 4 Am7 3

mp legato

with pedal throughtout

Vox.

5 I met my

5 C 6 D6 D7 7 G 8

Moderately $\text{♩} = \text{♩}$

Vox.

9 old kind of lover man who tends to socialize; she

9 G 10 G7/H 11 C 12 F7

mp

Verdt å merke seg er at intro starter på G-durs andre trinn i A dur. Vi har altså en vekseldominant med stor septim som skaper en latent stemning. Dette er med på å skape en noe uvant stemning og åpning av sangen siden han går tilbake til hovedtonetarten i løpet av forspillet. I løpet av sangen moduleres den opp til A dur slik at åpnings- og avslutningsakkord har samme toneart. Dette er noe uvant siden de fleste poplåter holder seg til en toneart eller modulerer et halvt eller helt trinn opp. Åpningsakkorden Amaj7 oppløses via E-dur med stor septim mot E-moll med kvint i bass pluss ledetonen D# mot E-moll, som er moll-dominant til G durs 2. trinn A. Vi har altså ikke dur-dominant med halv ledetone mot A, med moll dominant med lav ledetone mot neste takts A-moll7. Dette gir følelsen av en modal skala, nemlig den doriske, i dette tilfelle fra A til A. Dette viser at vi finner bruk av modale kirketonearter også popmusikk.

1. slag i 3. takt kan også forstås som en G#5 med ters i bass. Denne akkorden skaper et "sug", ved hjelp av opphøyd kvint og ters i bass. Denne går til før omtalte E-moll med kvint i bass. I neste akkord kunne man forvente en C dur, men Simon velger en A-moll med lav septim som også utgjør den doriske ledetonen. Ved å gå til moll i stedet for dur i denne takten, skapes i mine ører en mindre forventning en tilsvarende åpningstakt i dur med stor septim. Er dette et forvarsel på et møte med en person i ubalanse? Videre oppløses denne akkorden via G-durs subdominant (Cmaj7), med stor septim som oppløses til en "ren" subdominant via dominant med tillagt sekst på 1. slag, som så går til lav septim som leder mot den opprinnelige tonearten. Simon har flyttet melodilinjen fra takt 4 til og med takt 7 en stor ters ned i forhold til de 3 første takter. Dette gir en sekvensering hvor melodien blir nøyaktig gjentatt, men ved å flytte den ned, skapes en mindre optimistisk tone enn de tre første taktene. De to siste taktene i forspillet skaper en spenning via en kvartsekstforholdning før endelig grunntoneart i det 1. vers starter.

Hvorfor så mye vektlegging på disse 8 tacters intro? Jeg mener mye av stemningen og spenningen i låten skapes nettopp i dette forspillet. Selve tittelen *Still crazy after all these years*, skaper kanskje tanker om en dyster sang. Men det Simon skaper gjennom tekst og akkordprogresjoner i spenninger og oppløsninger, er en sang med store sinnsstemninger, hvor livets opp- og nedturer blir skildret på en fremragende måte.

Still crazy after all these years

I met my old lover on the street last night;
she seemed so glad to see me, I just smiled.

And we talked about some old times
and we drank ourselves some beers.
Still crazy after all these years;
oh, still crazy after all these years.

I'm not the kind of man who tends to socialize;
I seem to lean on old familiar ways.
And I ain't no fool for love songs
that whisper in my ears.
Still crazy after all these years;
oh, still crazy after all these years.

Four in the morning; crapped out, yawning;
Longing my life away.
I'll never worry; why should I?
It's all gonna fade.

Now I sit by my window and I watch the cars;
I fear I'll do some damage one fine day.
But I would not be convicted
by a jury of my peers.
Still crazy after all these years;
oh, still crazy,
still crazy after all these years.

Paul Simons tekster er en blanding av poesi og prosa, han arbeider mye med språket og bruker litterære virkemidler og ordspill. Som nevnt bruker han ofte alliterasjon og vi finner flere eksempler på dette i *Still crazy after all these years* slik som *see-smiled*, *morning-yawning*, *worry-why*, *longing-life*, *window-watch* og *damage-day*.

Han viser også stor fantasi i ordbruken, han inkorporerer disse i sangene slik at de virker naturlige. Vi finner eksempler på dette, bare tittelen *Still crazy after all these years* påkaller mange slags fortolkninger. Tittelen har også nærmest blitt et uttrykk, en slags sjargong spesielt i musikermiljøer. Rimordene *years, tears, fears, beers, ears, peers*, kan virke nesten tilfeldige og uten sammenheng, men blir bundet sammen slik at de skaper mening.

Interessant er det også å se hvordan Simon veksler mellom nåtid og fortid. 1. vers presenteres vi for en kvinne som har betydd mye i hans liv. Han bruker dette møtet som et retrospektiv, et slags in medias res for så å fortelle om sitt liv i 2. & 3. vers pluss bridge i presensform. Gjennom en bevisst narrativ teknikk utmales hans nåværende liv hvor omkvedet, hans konklusjon, gjentas gang etter gang, *Still crazy after all these years*. *Still* - tyder jo på at hans melankoli har vært tilbakevendende. 1.vers starter med tekstlinjen; *I met my old lover on the street last night*. Her smelter tekst og melodi sammen med Simons stemme, som ikke har noe stort volum, men et positivt driv som jeg opplever optimistisk.

Stemmen i lys av musikken

Monica Tangen skriver i sin oppgave om Joni Mitchell;

Det har noe å gjøre med noe som ligger i framføringene, og i stemmen. Jeg tror på den, og den griper meg sterkt. Men hva er det som gjør at en stemme griper, og en annen ikke?⁴⁹

Det er noe ved Simons stemme som gjør at jeg umiddelbart tror på det, noe som ligger i selve stemmen og framføringen. Roland Barthes opererer med uttrykket "the grain of voice" – something which is directly the singers' s body.⁵⁰ "The Grain of voice" kan vi forstå som tolkningsveg til sangerens kropp, noe ekspressivt som ligger over det forståelige, noe som ligger bak det musikalske språket og ut over ordenes mening. Dette betyr ikke nødvendigvis at "the grain of voice", ikke uttrykker noe om sangeren selv, at stemmen er personlig. Paul Simon *er* nødvendigvis ikke det han synger om.

⁴⁹ Tangen: *I am a lonely road and I am travelling* s. 19

⁵⁰ Barthes, Roland 1985 s. 269 - 270

Anne Danielsen bruker også Barthes' teori og "the grain of voice" i sin hovedoppgave "My name is Prince", og skriver:

Dersom subjektet har vært en myte, har vår forestilling om at stemmen uttrykker artistens indre egentlige "jeg" - at artisten faktisk utleverer "seg selv" – bare vært en del av denne myten. At stemmen formidler smerte, betyr i så fall ikke lenger at vi tror at det er artistens "private" smerte vi får ta del i. Dekonstruksjonen av uttrykket er altså ikke det samme som at stemmen mister sin evne til å gestalte noe genuint menneskelig, den mister ikke sin kraft eller uttrykksfullhet om man vil. Den ligger i stemmen sådan og ikke i dens rolle som "talerør" for subjektet.⁵¹

Hvorfor så mye vektlegging rundt "the grain of voice"? For meg er stemmen meget viktig i denne sangen, den er bærer av ordet, formidlingen og danner grunnlag for en fortolkning av interaksjonen mellom ord og musikk.

Barthes bruker psykoanalytikerens og lingvisten Julia Kristevas termer genotekst og phenotekst for å forklare "the grain". Monica Tangen er inne på dette i sitt studie av Joni Mitchell:

Pheno-teksten eller pheno-sangen som Barthes omskriver det til, dekker alle fenomenene, alt som representeres, uttrykkes og kommuniseres i utførelsen av sangen. Dette innbefatter hvordan man vanligvis snakker om musikken og hva som former de kulturelle verdiene, og gjelder slik en artists subjektivitet, ekspressivitet, dramatiske oppbygning og personlighet. Geno-sangen blir derimot betegnet som den snakkende og syngende stemmen der betydningsnivåene spirer fram fra språkets materialitet.⁵²

Jeg vil plassere Paul Simons stemme i kategorien genosang, han forfører, han lar melodien arbeide med språket, man kan høre "the grain" i hans stemme. Et norsk eksempel, uten sammenligning med Simon for øvrig, kan kanskje være Ole Paus som kanskje gjør motsatt av hva all vestlig sangteknikk fordrer, men likevel er det noe som

⁵¹ Danielsen: *My name is Prince*, s. 31

⁵² Tangen: *I am a lonely road and I am travelling* s. 22

griper. Pheno-sangen er på en måte summen av våre kulturelle verdier og smak, gjerne med den vestlige kunstmusikken som paradigme.

Ser vi videre på melodiføringen i "Still Cracy" består den av en stigende durtrekleng opp til sekst i grunntonearten. I barokkens figurlære var gjerne en oppadgående bevegelse et tegn på opphøyelse, oppstandelse. Det ligger mye forventning i takt 10 med G7 med H i bass. Dette er en forventningsakkord som sammen med ordet "lover" driver det musikalske løpet framover. Dette er i tråd med Kramers poeng om at komponisten enkelte ganger gir hint om verbale forhold.⁵³

Jeg opplever at vi her får både verbal og musikalsk ledetråd gjennom melodi, akkord og språkbruk. Men – Simon legger inn lav septim (G7) på 1. trinns akkorden i takt 10. I stedet for ren G-dur, flettes her inn en lav septim, hvorfor? Odd Gunnar Frøysland er inne på denne akkordbruken i sin hovedoppgave i musikkvitenskap "Analyse av harmonikk og melodi med utgangspunkt i låter av Kate Bush".

Et av de mest karakteristiske trekkene ved blues melodikk er den lave septimen der denne derfor gjerne blir brukt som en metningstone på 1. trinnsakkorden.⁵⁴

Jeg opplever denne septimen som et uttrykk for at ligger noe sårt bak denne likevel optimistiske starten. Simon gjør bruk av bluesens virkemidler for å understreke sårheten i teksten. Dette kommer også fram i 2. vers med "I'm not the kind of man" og 3. vers med "Now I sit by my window". Septimen blir en metningstone som er med på forsterke uttrykket - *to have the blues*. Igjen kan dette knyttes til Kramers utsagn:

if the musical structure itself speaks in pictures" or "symbols" that, within the given historical framework and among interpreters embedded in a certain cultural context, elicit universally shared responses and understandings.⁵⁵

⁵³ Kramer 1993: 1- 20

⁵⁴ Odd Gunnar Frøysland, : musikkvitenskap "Analyse av harmonikk og melodi med utgangspunkt i låter av Kate Bush" Hovedoppgave i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, 2003. Bibliotek for Humaniora og samfunnsvitenskap. s. 24

⁵⁵ Kramer:1993. 1-20

Bluesharmonikken er jo selve grunnlaget for vår tids pop og rock og bluesens ”språk” gir mening til de som er oppvokst i denne kulturelle konteksten. Uttrykket ”blåtoner” gir en universell reaksjon og forståelse for fortolkning. Blues, pop og rock er også mettet med tradisjonell funksjonsharmonikk hvor dur/moll tonaliteten er framtrepende sammen med akkordenes funksjon. Populærmusikken er også opptatt av at dissonerende akkorder skal løses opp etter et gitt mønster preget av en felles forståelse og gitt kontekst denne musikkformen er skapt i. Frøysland skriver om dette i sin oppgave:

I tradisjonell funksjonsharmonikk er oppløsningen av dissonerende akkorder til mer konsonerende et fundamentalt prinsipp slik som oppløsningen av dominantseptimakkorden til tonika. Imidlertid kan ikke dette forklare alt om vår opplevelse av harmonisk fremdrift. Om man spiller C-F-G vil man forvente en påfølgende C- dur akkord selv om ingen av akkordene er dissonante og forlanger oppløsning. Forventningen kan derfor ikke forklares ut fra teorien om dissonans oppløsning, men derimot ut fra bevegelsen 7 -1 i en av melodilinjene som harmonikken skaper. Dette kan bare forstås ut fra teorien om kulturell tilknytning og stilfortrolighet da vi innenfor stilen forventer at ledetonen blir videreført til grunntonen. Imidlertid er ikke denne 7-1 bevegelsen noe typisk stiltrekk innenfor andre stilarter slik som pop/rock. Ofte vil man der finne bruk av den lave ledetonen (b7) som like naturlig videreføres nedover som opp til grunntonen. Med bakgrunn i dette kan man stille opp to årsaker til å videreføre an akkord på en bestemt måte:

*Dissonansoppløsning og stemmeføring*⁵⁶

Simon har angitt tempoet ”*Moderately*” og holder et tempo på rundt 114 slag i minuttet. I tillegg er det angitt at åttedeler skal spilles med triolfeeling. Denne shuffle-rytmen har sitt utspring fra blues og country, og er i dager vanlig innen pop og rock. For å forenkle notebildet, velger man oftest å notere med ”vanlige” åttedeler i

⁵⁶ Frøysland: ”*Analyse av harmonikk og melodi med utgangspunkt i låter av Kate Bush*” s.29

stedet for trioler.⁵⁷ Shuffle-rytmen gir et mer suggererende rytmisk uttrykk enn ”strikte” åttedeler som gir en mye mer stakkato rytme.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line (Vox.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment (Pno.) is in bass clef with the same key signature. The score shows measures 9, 10, 11, and 12. Chords G, G7/H, C, and F7 are indicated above the vocal line. The lyrics are: "old kind of man who tends to socialize; she I". The piano part includes dynamics like "mp" and "p".

I takt 11 beveger Simon seg tradisjonelt til en subdominant, men bassens grunntone gjør en noe uvant bevegelse via kvinten kromatisk ned på Gb og til F som gir bunnen til en F7 akkord i takt 12. Dette oppfatter jeg som det Kramer kaller et hermeneutisk vindu, et brudd, et signifikant øyeblikk som neppe er tilfeldig. Hvorfor velger han å sette inn en akkord som ikke hører hjemme i det tonale sentrum? Akkorden er et harmonisk utsving som bryter med resten av sangen. Denne F7 akkorden forekommer bare i 4. takt på hvert av versene. Jeg opplever denne akkorden som et bevisst brudd, en gryende fortvilelse i dette kjærlighetsmøtet etter mange år. Dette blir også understreket gjennom en fallende melodi fra 9. taks sekst til grunntonen. Takt 12 i lignende takter i 2. og 3. vers innehar kun en 1/8 i melodilinjen. Er denne pausen i melodien en et bevisst brudd, et ettertenksomt øyeblikk?

2.vers har startlinjen "I'm not the kind of man to tends to socialize", 3. vers "Now sit by my window and I watch the cars". Begge teksteutdragene vitner om et menneske i dype funderinger, kanskje dyp fortvilelse, derfor dette harmoniske bruddet og den lille pausen. Stemmemessig synger Simon en liten crescendo på "I met my old lover" men trekker seg litt tilbake på "on the street last night", sammenfallende med at melodien også er nedadgående. Dette oppleves sammenfallende med akkordbruk, melodi og det enkle pianokompet med hi-hat som markere stort sett firedeler. Man

⁵⁷ Jan Sparby: *Musikermagasinet februar 2008 Masterclass-artikkel*, s. 67

kan jo også oppleve hi-hat markeringene som jevne pulsslslag, hjertet som slår, livet som lever i motgang og fortvilelse.

Denne syntesen av ord, musikk vil kunne treffe oss sterkt. Kanskje vi begår en feil i å bruke masse ord på å forklare musikkens mening. Det er igjen dette "noe" som vi kanskje i trangen etter å forklare blir overfokuset på ord. Monica Tangen skriver;

Det synes som om teksten i mange sammenhenger blir overfokuset i trangen etter å forklare, beskrive og forstå. Ord er noe de aller fleste har et forhold til, og slik har de vært enklere å snakke om dette når man skal forklare musikkens mening, i stedet for å snakke om musikken som *lyd*.⁵⁸

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (Vox.) is written on a single staff with lyrics: "seemed so glad to see me, I just smiled. And we And I". The piano part (Pno.) is written on two staves (treble and bass clef). Above the piano part, chords are indicated: G, F#dim7, Hsus4, H7, Em7, and Ebm7. The score includes measure numbers 13, 14, and 15. Measure 13 features a sixteenth note leap. Measure 14 features a diminished chord (F#dim7). Measure 15 features a triplet of eighth notes.

Mot en intermedial tolkning

I takt 13 er melodien igjen oppe på et sekstsprang fra grunntonens åttendel på ordet *she*. Dette spranget lik åpningen av verset, gir igjen følelsen av optimisme, også gjennom Simon vektlegging av ordet "seemed" i vers 1, "seem" i vers 2 og "fear" i vers 3. Melodien faller ikke på samme måte som ved åpningstonene, men likevel kommer en overraskende forminskingsakkord med F#dim7 i takt 14. Her henter Simon elementer fra jazzens tonespråk, men oftest brukes diminuendoakkorder oppover. Vi skulle altså forventet en G# dim, men Simon velger å gå ned en halv tone. Jeg oppfatter denne akkordbruken sammen med tekstens innhold som et spørsmål, en usikkerhet hos hovedpersonen, (er hun virkelig så glad for å se ham?) Eller i vers 2, er han så fornøyd med å "lene" på gamle familietradisjoner? Takt 15

⁵⁸ Tangen: *I am a lonely road and I am travelling*, s. 24

starter med Hsus4 hvor også pianoakkompagnementet skaper en urolig stemning gjennom bruk av trioler. Jeg opplever dette stedet som en dramatisk utladning hvor Simon gjennom forholdningsakkorden Hsus4 bruker G-durs vekseldominant H7, modulerer til parallelltonearten Em. Verdt å merke seg er at den lave septimen ”henger” med ved bruk av H7, Em7, Eb7, Dm7 og G7. Septimbruken er her og i store deler av sangen, med på å understreke den grunnleggende tvilen og håpløsheten hos hovedpersonen. Septimbruk kan jo være der som metningstoner, men her tror jeg også septimen er med på å skape et urolig bilde, et tegn på en som er på ”jakt” etter noe, akkorden blir ikke konsonerende fordi septimen leder oss videre, enten opp eller ned. Kramer mener vi kan fortolke musikkens diskursive mening når blant annet musikken eller den verbale teksten, eller begge, innehar notasjoner eller antydninger som fremskaffer en kontekst bakenfor det som allerede er antatt forut i stykket selv:

if either the musical or the verbal texts (or both) include quotations or allusions that furnish a context beyond that which is presupposed in the piece itself,⁵⁹

Jeg mener de melodiske vendingene, akkordbruken og modulasjonene spesielt i denne delen av *Still crazy after all these years* gir et godt grunnlag for en intermedial fortolkning.

Fra H7 går Simon til Em7, et moll som underdanig til G-dur. En skuffende kadens, et møte som ikke ble så vellykket likevel? Hovedpersonen som resigner jfr. 1. vers – *I just smiled*, Simon skriver ikke - *I smiled*, men -*I just smiled*, en litt reservert holdning, melodien går også bare opp en sekund. Vi finner den samme resignasjonen i 2. vers – *seem to lean on old familiar ways*. Bruken av moll understreker tvilen og sorgen hos hovedpersonen, i tillegg understrekes dette ved å flytte akkordene kromatisk nedover via Ebm7 til Dm7. Men Simon velger å la melodien gå motsatt veg, men med repetisjon av samme meloditoner som ved oppstart. Aner vi her en ny giv fra hovedpersonen jfr. den melodiske oppgangen? Den store forskjellen er at denne gangen ledsages melodien av mollakkorder. Melodi og tekst går motsatt veg av den kromatiske mollnedgangen i akkordbruken. De gestiske bevegelsene i melodi og akkordbruk står i motsats til hverandre. Tekstlig blir også dette understreket, spesielt i

⁵⁹ Kramer (1993) s. 1-20

2. vers – *and I ain't no fool for love songs* . Med fare for at dette blir mye syensing og lite vitenskap, må jeg støtte meg på Siglind Bruhns teorier om ”Einführung” – innføling:

These basic categories actually constitute intrinsically different ways of music's “referring to” a non-musical object. Figures with a generally understood rhetorical or affective message do not rely on a mediator; they function almost like a semantic vocabulary. Gestures need Einführung on the part of the individual listener, who perceptively links a certain structure with a kinesthetic image to arrive at an affective connotation.⁶⁰

Disse basiskategoriene Bruhn nevner her, er den katalogen av signifikanter det vestlige musikkpråket har utviklet, slik som f. eks barokkens affektlære, toneartenes betydning, bokstavhentydning til personer osv. Mønstre eller figurer med en generell forstått retorisk eller affektiv budskap avhenger av en formidler; de fungerer mest som en formidler av et ordforråd. Gester eller bevegelser må ha ”Einführung”– innføling hos den individuelle lytter, som gjennom sin oppfatning, sine følelser knytter sammen en viss struktur med et kinestetisk bilde som ender opp i en konnotasjon som berører oss. Graden av innføling vil avhenge av hva slags lytter man er, begrepsapparatet man har utviklet, i hvilke musikalske kontekster man opererer og i hvor stor grad man er i stand til å la musikken berøre deg. Kofi Agawu skriver:

Thus we have the naive listener, the educated listener, the trained listener, the ordinary listener, the competent listener, even the ideal listener. While the category of an untutored listener serves the purposes of certain empirical researches into our cognitive capacities as music-making or music-consuming subjects, it is the category of the tutored or trained listener that matters to the hermeneuticist. Listeners are made, not born.⁶¹

⁶⁰ Bruhn: *The American journal of SEMIOTICS*, s. 3

⁶¹ Kofi Agawu: *Music Analysis Versus Musical Hermeneutics i The American journal of SEMIOTICS*, 1996, s. 10

Agawu vil altså ikke spandere mye oppmerksomhet mot ”amatør”-lytteren, men mener at det er kategorien av utdannede og trente lyttere som betyr noe for hermeneutikerne. Lytteren blir til, ikke født. Likevel synes jeg det er interessant å høre om den ”innføling” en ikke utdannet lytter også kan ha. De kan mangle begrepsapparatet som musikkforskeren innehar, men kan ofte sette ord på toner, gester, dramatiske utladninger de opplever som lytter. De lar seg bevege, kanskje noen ganger skapes sterke bevegelser også her gjennom opplevelsen av musikk? Musikken har også en kinestetisk innvirkning som favner denne gruppen, forhold som ikke bare kan være forbeholdt musikkvitere. Som hermeneutisk musikkforsker går man riktig nok dypere inn i verket enn en vanlig lytter, men jeg vil altså argumentere for at også den ”ordinære” lytter kan ha relevante meningsopplevelser knyttet til musikk. Etter denne drøftingsrunden, går jeg nå tilbake i forsøket på å finne intermediale forbindelser i *Still crazy after all these years*.

Takt 17 kan oppfattes som dorisk siden melodien bevege seg innefor denne tonearten, i tillegg har er det lav septim Dm7. Normalt ville det her ha vært en D7 som er dominant, men Simon velger moll her. En durdominant høres mye mer optimistisk ut enn moll, denne oppfattes som nok en underbygging av tvilen hos hovedpersonen. Lav ledetone fører også like gjerne nedover som oppover. Sanglig øker Simon volumet her, ikke bare på grunn av tonehøyden, men også ved å skape et positivt driv i stemmen i det man minnes ”gamle” dager - *and we talked about some old times*. I takt 18 er vi tilbake i hovedtonearten, men fortsatt med denne lave septimen. Bruk av lav septim i tonika er mye brukt i blues, gjerne før man går til subdominant. Takt 18 er også påvirket av bluesens tonespråk siden melodien plutselig havner på B for H i siste slag. Disse ”blåtonene” er igjen et hermeneutisk vindu hvor et tydelig brudd framstår i det musikalske landskapet. Det er tydelig at Simon har benyttet seg bluesens karakteristiske trekk med blanding av stor og liten ters. Som oftest bruker man stor ters i harmonikken og liten ters i melodien, denne akkorden kan oppfattes som en G7#9. Takt 18 oppleves dissonerende, tonika oppleves ikke som et trygt senter lenger, divergerende stemninger og følelser i foregående takter har ledet opp mot dette. Subdominanten C-dur i takt 19 innehar ikke noen metningstoner. Sanglig trekker Simon seg tilbake på – *and we drank ourselves some beer*, melodien faller, blå og såre toner er med på å understreke litt av tristheten som ligger i bunn for denne gjenforeningen. Akkordmessig havner vi på subdominant uten noen av

metningstonene som ellers preger mye av akkordbruken. Faktisk framstår alle C-dur akkordene i hele sangen uten noen tilleggstoner. Kan C-dur oppfattes som et tilbakevendende sentrum, en søyle selv om akkorden har en subdominantisk funksjon her? Interessant er det at vi denne gangen får en C#dim7. Simon velger denne gangen å gå opp. Denne dimakkorden skaper en forventning, melodien går også opp.

Litt overraskende løses ikke C#dim7 til Dm, men Simon går tilbake til grunntonearten G-dur i omkvedet *Still crazy*. Denne overgangen skaper en slags tomhet, en følelse av å ha gått tilbake til start, en oppsummering av hovedpersonens psykiske tilstand. – Innen den hermeneutiske tilnærmingen kan vel dette stedet benevnes som et sted der det - ” sticks out like a sore thumb”.

For å understreke dette er det også fallende melodi, et tegn på nedgang, nedstemthet pluss trioler som også mer med på å bygge opp om uro i denne oppsummering av hovedpersonens liv. Basstonen er også lavere enn ellers her, man befinner seg helt på

”dypet”, men bygger seg op igjen til D7, en dominantisk funksjon, igjen med lav septim før melodien igjen faller i trioler ned til grunntonen g. Her har Simon valgt en Em, kanskje for å skape denne såre stemningen, en skuffende kadens før igjen C#dim7 skaper en ny forventning hvor – *oh*, ropes ut på en høy g – og omkvedet *-still crazy after all these years* - blir gjentatt. Denne repetisjonen, gjentakelse av ”sitatet”, er et framtrædende trekk i sangen.

Et annet trekk ved dette omkvedet er at Simon gjør bruk av en pentaton skala fra g til e. Omkvedet beveger seg innefor denne skalaen. For mennesker vokst opp i den vestlige musikkulturen, oppfattes ofte pentaton skal som noe ensformig, noe monotont. Dette skrevet med all mulig respekt for andre kulturers musikalske uttrykk. Jeg oppfatter bruken av pentaton skala og tekstens innhold som et melodisk særtrekk som understreker den situasjon hovedpersonen befinner seg i. Igjen har vi, ifølge Kramer, her et hermeneutisk vindu. I den kulturelle konteksten jeg er oppvokst i, og det er ut fra den jeg kan sitte her å prøve meg på en intermedial tilnærming av stoffet, opplever jeg disse taktene som signifikante, som et slags samlende credo på hovedpersonens frustrasjoner, hans monotone liv, summen av levd liv, summen av mangel på liv, summen av mangel på kjærlighet, en som ikke har maktet det sosiale presset som et liv kan bestå av, en som har trukket seg tilbake jfr. vers 2. – *I'm not the kind of man who tends to socialize....*

Et møte mellom to mennesker og konvensjoner

Vi møter en som er preget av de forventende og vante konvensjonene, - *I seem to lean on old familiar ways*. Vi møter kanskje en som er offer for disse, en som stiller spørsmål, en taper som sliter med sosial tilpasning, som kanskje ser ”galskapen” rundt seg. Disse følelsene er vekket til liv gjennom dette gjenforeningsmøtet i åpningsverset, ikke et avtalt møte, men et skjebnesvangert tilfeldig møte som tente nye håp hos en utilpass person. – *I met my old lover on the street last night, she seemed so glad to see me, I just smiled*. Han har dårlig erfaring på kjærlighetsfronten, og hans sårhet er kanskje størst her selv om han trøster seg med – *And I ain't no fool for love songs that whisper in my ears*. De blå tonene i taktene 18/33 er med på å understreke dette. Begge de første versene ender opp i dette omkvedet jeg mener

oppfyller de kravene Kramer setter for når det er mulig å fortolke musikk med det som mål at man vil ”avsløre” musikkens diskursive mening.

Jeg mener hele “cluet” her ligger i omkvedet som da også er tittelen på sangen. *Crazy* kan jo her tolkes på flere måter. I følge *Lingua*s ordbok oversettes *crazy* – med *gal; sprø; tullete; be crazy about* – være tullete etter; *it drives me crazy* – det driver meg til vannvidd.⁶² *Crazy* kan kanskje i denne sammenheng forstås som en blanding av psykisk ubalanse iblandet en porsjon selvmedlidenhet. Uttrykket/tittelen kan også forstås som et munnhell, kanskje mest fordi denne tittelen nærmest har blitt en sjargong, spesielt i musikerkreter. Mer alvorlig kan *crazy* tolkes som et utsagn om en som roper om hjelp, man er i ferd med å bli virkelig ”crazy” jfr. vers 3. Dette verset kommer jeg tilbake til senere i oppgaven. *Crazy* kan også forstås i den sammenheng som *crazy about- være tullete etter-* i den forståelse at kan er glad i noen eller retter sagt, ”gal” etter noen. Det er jo i møtet med en tidligere kjæreste at disse følelsene vekkes til live igjen, og dette gjenmøtet med en han var glad i får fram store følelser i ham.

Tekstforfatteren bruker også *-Still* – underforstått at dette er en tilstand som har vedvart, – *all these years* - tyder på at det er et menneske med en del livserfaring. En som ser tilbake, en som kanskje er kommet til et oppgjør i sin livsfase, en som opplever verden rundt seg ramler sammen, en som har mistet fotfeste, men også en som ser ”galskapen” i det etablerte samfunnet, en som er i ferd med å bukke under for det presset han selv og samfunnet rundt ham legger.

Rytmask særtrekk

En rytmisk detalj som er verdt å merke seg er at hi-hat åpner seg kun en eneste gang i løpet av vers 1. Dette skjer på 1. slag i takt 24, som for å understreke ”ropet” – *oh* – som også blir forsterket gjennom et oktavsprang. Er dette tilfeldig eller er dette åpne slaget ment å underbygge den åpenhet og sårbarhet hovedpersonen uttrykker? Hi-hat er ellers lukket gjennom hele verset, og slår stort sett bare jevne firedelsnoter som kan minne om pulsslått.

Et rytmisk særtrekk er bruken av fallende trioler i omkvedet – *Still crazy after all these years*. Vi finner den samme triolbruken i pianospillet på innledningen. Kan

⁶² *Lingua: Engelsk- norsk/norsk- engelsk ordbok, Universitetsforlaget, Oslo 1998*

disse triolene oppleve som signifikante, et symbol for personens ustabilitet? Er triolene i innledningen et varsel på hva som kommer senere? Det er mulig denne fortolkning kan virke søkt, men i jakten på intermedial fortolkning, synes jeg hvertfall det er verdt å merke seg dette.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line with two measures. The first measure is labeled 'Em' and contains the lyrics 'years;'. The second measure is labeled 'C#dim7' and contains the lyrics 'oh, still'. Below the vocal line is a piano accompaniment. The first measure starts at measure 23 and features a triplet of eighth notes in the bass line. The second measure starts at measure 24 and continues the accompaniment.

I takt 25 velger Simon igjen den ”tomme” overgangen fra C#dim7 til G, men denne gangen med kvinten D i bassen. Igjen fallende melodi, men ved bruk av D i bassen som ligger som et orgelpunkt eller bordun over i neste takt D7. Dette gir en slags statisk følelse, av at noe er i ro. Er det hovedpersonen som endelig har bekreftet og innfunnet seg med sin skjebne?

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line with two measures. The first measure is labeled 'G/D' and contains the lyrics 'cra- zy'. The second measure is labeled 'D7' and contains the lyrics 'af - ter all these'. Below the vocal line is a piano accompaniment. The first measure starts at measure 25 and features a triplet of eighth notes in the bass line. The second measure starts at measure 26 and continues the accompaniment.

Etter kadensen G/D til D7 kunne vi kanskje forvente tonika igjen, men her kommer nok en overraskelse da Simon velger å gå til subdominanten og denne gangen i moll Cm, i mellomspillet mellom 1. og 2. vers. Dominantseptimakkorden D7 ville funksjonsharmonisk normalt gått til tonika, men her foretar Simon en vending hvor han er inspirert av bluesens funksjonsharmonikk. I tillegg til bruken av

subdominantisk Cm gir denne vending følelsen av at noe fortsatt driver framover, mot en ny begynnelse, er det noe mer fortelleren i sangen vil si oss? Er det et ønske om en ny start, et ønske om å forklare lytteren hvorfor ting har blitt som de har blitt, jfr. teksten i vers 2?

The image shows musical notation for a Cm chord and two measures of music. The first measure is labeled 'Cm 1' and shows a single note on a staff. The second measure is labeled 'years.' and shows a single note on a staff. Below this, two measures of music are shown, labeled 27 and 28. Measure 27 shows a bass line with a long note and a treble line with a chord. Measure 28 shows a bass line with a long note and a treble line with a chord. A curved line connects the two bass notes.

Odd Gunnar Frøysland er i sin hovedoppgave inne på denne spesielle vendingen fra D, S til T man finner innen for bluesen, og hvordan akkordbruk i blues utvikler seg mot en ny begynnelse:

Selv om bluesen ikke kan sies å ha noen harmonisk utvikling på et overordnet nivå, jeg tenker da på modulasjoner til andre tonearter eller en harmonikk som markerer ulike formdeler slik om vers eller refreng, har den allikevel en harmonisk utvikling innenfor hver sekvens. Bluesen utvikler seg hele tiden fremover mot en ny begynnelse og dette er styrt av akkordfunksjonene. Den eneste vendingen i standard blues som ikke umiddelbart virker funksjonsharmonisk, er nedgangen V-IV-I (D-S-T – min anmerkning).⁶³

I takt 27 presenteres også strykerne og bassen kommer inn for første gang. Strykerne ligger på lange toner, el-pianoet spiller innen en kadens som ender opp i en kvart-sekst forholdning lik den som innleder vers 1. Kvart-sekst forholdningen i takt 30 tar oss tilbake til funksjonsharmonikken, en konform start på et nytt vers.

⁶³ Frøysland: "Analyse av harmonikk og melodi med utgangspunkt i låter av Kate Bush" s. 25

Et annet brudd som er verdt å merke seg er at omkvedet "Still crazy" både etter 1. og 2. vers består av 7 takter. Selv om sangen totalt "går opp", så er det verdt å merke seg dette. Riktignok kommer ordet "Still" som opptakt i forutgående takt, men resten av omkvedet går over 7 takter med etterfølgende mellomspill på 4 takter etter vers 1, og 2 takter etter vers 2.

Om disse 7 taktene er bevisst lagd av Simon, vites ikke, men de rykker oss ut av det vante, de understreker igjen denne ubalansen hos den person det synges om. Livet går på en måte ikke "opp".

Vers 2 ledsages av bass i tillegg til el-piano og trommer/hi-hat. Bassens inntreden skaper mer "sug" i sangen, litt mer aktivitet i trommer er også med på å drive det framover. Simon stemme låter fortsatt melankolsk, litt innadvent. Simon gjør ikke de store utsvingene, men går på litt ekstra i starten -*I'm not the kind of man*, men trekker seg noe tilbake på - *socialize*. Samme også på slutten av verset- *And I ain't no fool for love songs*, men trekker seg på,- *that whipsers in my ears*. Han prøver å bevare sin integritet, men det er som om motet svikter, og hovedperson igjen ender opp med sitt "mantra" - *Still crazy after all these years*.

G9

years. _____

32

gradual cresc.

Vers 2 ender opp i en G9 akkord i takt 32. Nonen sammen med den lave septimen er med på å gi et svevende lydbilde, strykere skaper urolige bevegelser med trioler opp og ned i de forskjellige stemmene i taktene 33 og 34. Lydbilde gir en følelse av forvirring og kaos i tillegg får vi en crescendo som bygger opp mot det vi kan kalle bridge i takt 35.

Bridge med mye musikalsk informasjon

Bridge åpner med Amaj7, samme som åpningsakkord på intro. Simon har overraskende valgt å bruke de samme tonene og intervallene som i åpningen.

Amaj7

Four in the morn - ing;

Han modulerer ikke til A-dur som funksjonsharmonisk her er DD, men flytter rett fra G9 til Amaj7. Dette gir følelsen av et brudd et stemningsbrudd, vonde drømmer og tankespinn underbygget av triolbevegelser og forskjellige instrumenter som kommer og blander seg inn seg i et stigende crescendo. Han rykkes ut av nattesøvnen eller forsøk på søvn – *Four in the morning; crapped out, yawning;* - forteller hva slags tilstand hovedpersonen befinner seg i. Meloditonen G# kommer en oktav høyere enn intro. Enstrøken G er relativt høyt for en mannsstemme, men Simon legger gjerne sine sanger i høyt leie og synger uanstrengt selv om han her nærmest roper ut ordet - *Four*, mest for å underbygge tekstens innhold og har fallende melodi. Både *morning*, *crapped out* og *yawning* beveger seg i halvtone-trinn oppover fra D# til E, en gjentakelse, en klage. Halvtone-trinn har gjennom århundrer tilhørt katalogen av sofistikerte signifikanter. I tillegg til el-piano, trommer og bass er strykerne med på å legge en ”vegg” av lyd. Simon har også angitt forte i dette partiet slik at denne bridgen fremstår som både vokalt og dynamisk høydepunkt. Harmonisk skjer det også mye i denne del av sangen. Tekstlig er hovedpersonen i et oppgjør med seg selv, en selvransakelse, en lengt etter et annet liv, - *longing my life away*, samtidig en oppgitthet med konklusjon om at intet nytter, alt vil bare svinne bort. - *It's all gonna fade*.

4

Sieglind Bruhn skriver i kapitlet ”Musikalisk ekfras”:

konnotationer knutna till intervall, där det minsta intervallet, halvtonen, ofta representerer en suck och klagan eller mänsklig innsikt om betydelselöshet och syndighet, medan oktavens rena intervall står för Gud etcetera,⁶⁴

Om Simon har vært og hentet inspirasjon i denne katalogen vites ikke, men jeg synes dette er et bemerkelsesverdig sted i sangen og et melodisk særtrekk som gir grunnlag for intermedial fortolkning. Simons noe ”klagende” måte å synge på er med på å gi grobunn til denne intermediale tilnærmingen. Det Bruhn er inne på her om halvtonetrinn som en signifikant på ”betydelseløshet” går rett inn i fortolkning i disse taktene. Hans egen oppfatning av å ikke være noe, ikke bety noe. Dette blir også vektlagt ved at Simon lar sangen gå fra E-dur til Em i takt 38 om vi tolker moll underdanig dur.

Fra den nye tonearten A-dur flyttes starttonen ned en hel tone til F# mens harmonisk kommer G#m7, altså et halvt trinn ned fra A i takt 39. Overraskende bruker han her G#m7, går via forholdningsakkorden C#sus som oppløses til C#-dur og leder oss til F#maj7. Hvorfor går Simon ut av tonearten her, kan det ha noe med teksten, et ønske om et annet liv, bevege seg ut av det man er i? - *longing my life away*.

Igjen en fallende melodibevegelse fra F# i takt 39 til A# i takt 41, en tritonus som kanskje kan være tilfeldig, men gir dette signaler om en som er på veg mot dypet? I

⁶⁴Hans Lund, red. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*; Sieglind Bruhn: *Musikalisk ekfras* s.198 Studentlitteratur, Lund 2002

tillegg har vi et halvtonetrinn ned fra e til d# i takt 39 et sukk, en klage jfr. konnotasjonene knyttet til intervaller. Denne tonen føres videre til – *life* på d# som ligger en sekund over grunntonen i forholdningsakkorden C#sus. Dette skaper et inntrykk av fremmedliggjøring, noe som er ute av balanse før melodien løses opp gjennom grunntonen i C#-dur og modulerer til F#-dur.

Det er også stor septim, F#maj7 i takt 41, i motsetning til den ofte lave septimen ellers i sangen. Jeg opplever denne store septimen som tegn på fortsatt en slag forventning, noe som skal lede oss videre.

Dette blir raskt brutt da det kommer Em7, tonikaparallell i takt 43. Simon flytter melodien ned en sekund. Igjen fallende melodi med de samme elementene som tidlig i bridgen. Denne gangen med startonen g, en halv tone lavere. Takt 43 og 44 oppleves som en sekvens, en gjentakende klage jfr. starten på bridgen. Bruk av moll også med lav septim understreker tristheten hos hovedperson - *I'll never worry*. Verdt å merke

seg er bruken av vekseldominanten i takt 44, H som går opp til C, subdominanten i grunntonearten.

Em7 H C

I'll nev - er wor - ry;

Akkordflyttingen H – C som også blir gjentatt en gang, er en uvant måte å harmonisere på og går godt utenfor den tradisjonelle funksjonsharmonikken. Igjen er det er brukt elementer fra blues og rock. Halvtonebruken på tunge slag understreker denne tristheten, uroligheten som kommer gjennom trioler og nok en gang halvtonebruk i takt 46 hvor vi er tilbake i G-dur. Videre G7, den lave septimen leder oss ned til subdominanten C-dur videre nedover til vekseldominanten H – håpet svinner – *It's all gonna fade*- fallende melodi som også blir gjentatt og understreket i blåse og strykeinstrumentene i takt 50 til og med 52.

45 H C G 3 G7

why should I? It's all - - gon-na

45 46 47 48

decresc.

49 H C H C

Vox. *fade.*

Pno.

53 H Am7 G G G7/H

Vox. Now I sit by my win- dow and I

Pno.

57 C F7 G F#dim7

Vox. watch the cars; I fear I'll do some dam- age one fine

Pno.

En "flyktig" instrumentaldel og sakssolo

De neste taktene står ikke i det trykte eksemplaret som følger denne oppgaven, jeg har heller ikke lyktes i å skaffe disse arrangementene. På den innspilte originalversjonen kommer nå 14 takter hvor blåsere og strykere tar i bruk vekslende stemmeføring, "uroelige" temaer og gjør mye bruk av triolbevegelser. Akkordmessig veksles det

mellom C og H-dur. Dette er også med på å skape en flyktighet i forhold til et sentrum og understreker teksten innhold så langt. Dette mellomspillet bygger opp et crescendo og beveger seg ned til A-dur og en forbilledlig saksofonsolo av Mike Brecker. Solopartiet veksler mellom A-dur og subdominanten D, men grunntonen A ligger som en bordun over flere takter. Saksofonsoलोen ligger høyt i leie, nærmest ”roper” ut sin ”smerte”, er det hovedpersonens smerte som slynges ut? Bordunen står i motsats til saksofonens urolige og ”lidende” melodi, den dominerende A – tonen maler og kverner. Er bordunen et tegn på det monotone livet i kontrast til de følelsene som river og sliter i den som bærer denne teksten fram? Eller kan bordunen tolkes som et tegn på det faste, det trygge, det man har forlatt? Er det tekstforfatterens og komponistens egen smerte vi hører her? Er livet kommet ut av kurs etter skilsmisse, samtidig som situasjoner krever å ta vare på en kjær sønn? Dreier det seg om et vendepunkt i livet slik mange i hans generasjon og generasjoner senere har, og skal oppleve?

Tilbake til utgangspunktet, med forandring

Instrumentalsoloen kulminerer og vi vender tilbake til G-dur og de 7 taktene fra 55 er identiske med de to foregående versene. Akkompagnementet er igjen bass, piano og trommer. Igjen er det betrakterer som forteller sin historie. Funksjonsmessig er det uvant og gå ned igjen en toneart etter at man først har modulert opp. Denne tilbakevending til G-dur kan tolkes som et sentrum, et tonalt sentrum, som også er betrakterens/fortellerens sentrum selv om vi har små utspring til A-dur i intro, bridge og saksofonsolo. Tekstlig sett er det en resignert person vi møter – *Now I sit by my window and I watch the cars*; i takt 58 kommer dette hermeneutiske vinduet igjen gjennom bruk av F7. Kanskje oppleves det mer dramatisk her enn i de foregående versene. Et hint om denne voldsspiralen forbundet med *My little town*, også hentet fra samme album, kommer også til syne gjennom denne teksten;

That final verse also contains a hint of the coiled violence inherent in *My little town*, as Simon fears *I'll do some damage one fine day*.⁶⁵

⁶⁵ Humphries: *The boy in the bubble*, s.126

I takt 62 skjer et brudd da Simon går til E-dur her i stedet for moll her slik at har gjort i de foregående versene. Han velger å bruke ”død bass” fra den foregående teksten siden bass ligger på E både på første og siste slag i takten hvor D/E leder oss til A-dur. Normalt ville det være nok å legge en E7 akkord, men dissonansen her blir enda større siden vi både får none og 11 tone i akkorden. Melodien legges også på denne 11.tonen (kvarten) i E-dur, noe som også skaper noe ubalanse;

Dersom vi har samme basstone i to på hverandre følgende akkorder fra lett til tung taktdel, taler vi om ”død bass”. Dette gir følelsen av rytmisk ubalanse og hindrer flyt i satsen. Virkningen blir tam og ”død”. Herav uttrykket.⁶⁶

Denne overgangen opplever jeg som et signifikant øyeblikk, både visuelt og gjennom lyttingen. I tillegg legger han på strykere som gir det også litt ”sakrale” preget, bygger opp en lydvegg bak på lange toner. På en måte virker overgangen til A-dur, melodi på veg oppover mot en høy a, og spesielt akkordbruken i takt 64, A7/C#, som en stadfestelse, en som gir ”ansikt” til en generasjon som har kommet til et vendepunkt i livet. De er mange likesinnede, mange som ville forstå den som bukker under. Patrick Humphries skriver om dette i *The boy in the bubble*;

Paul Simons new songs were a reflection of where he and many of his generation now stood as he reached a crossroads of his life particularly the final verse with the resonant line, *But I would no be convicted by a jury of my peers.*⁶⁷

⁶⁶ Sigvald Tveit: *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel*, Aschehoug/Tanum-Norli 1984, s.81

⁶⁷ Humphries: *The boy in the bubble*, s.126

Elisabeth Vigtel skriver i sin oppgave om den ”Amerikanske Drømmen” som har begynt å slå sprekker og hvordan dette er et tilbakevendende tema i Simon sanger fra denne tiden:

In this chapter I shall attempt to discuss “the loss of American innocence” as a recurring theme in Paul Simons music. By the term “loss of American innocence” I am trying to encapsulate the feeling of having given up on the American Dream and no longer believing in the values that the country was founded on.....However, during the early seventies there seems to be a general feeling of apathy among America’s young. The anti-war movement had died out and feminist and environmental causes took over, but not on the same scale as before. There was more focus on the individual and self-realization. The Watergate scandal contributed to Americans’ lack of trust in government (Boyer 336), which in turn affected young people’s belief in the American Dream.⁶⁸

The image shows a musical score for Paul Simon's song "Still Crazy Like the First Time". It features a melodic line and a bass line. The melodic line starts with a chord of A (F# C# E) and moves to A7/C# (F# C# G# E). The lyrics "would not be con - vict - ed by a" are written below the notes. The bass line starts with a chord of A (F# C# E) and moves to A7/C# (F# C# G# E). The measure numbers 63 and 64 are indicated above the bass line.

Musikken gjengir noe uvant, den blir meningsproduserende gjennom flere steder i *Still crazy*. Takt 64 er igjen et hermeneutisk vindu. Melodi og akkordbruk skaper ubalanse og disharmoni. Det er fallende melodi, 1. 2. og 3. tone er disharmoniske akkorden A7 med henholdsvis lav septim, none og liten ters. Dette blir en krysning av dur/moll på siste slag, dette forsterkes ved at bass også spiller C#. Denne ideen kan Simon ha hente fra blues så vel som klassisk musikk. I sistnevnte kategori er Edvard Griegs *Guds sønn har gjort meg fri* fra *Fire Salmer* godt kjent hvor Grieg lar solist synge i dur mens koret synger i moll i et av versene.

⁶⁸ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s.62 + 64

D D#dim7

65 ju - ry of my peers. - Still

65 66

A7 /C# ledes mot subdominanten, en vanlig vending som skaper nytt driv ved bruk av D#dim7 i takt 66. Dette leder igjen til avslutningen *Still crazy after all these years*, som blir gjentatt flere ganger. Igjen bruker Simon fallende triolbevegelser, men anvender litt flere og andre akkorder enn tidligere i sangen. Blant annet E#dim7 på siste slag i takt 68 som leder til en skuffende kadens F#m i takt 69.

A E E#dim7

3 3 3

cra-zy af - ter all - these -

67 68

The image shows a musical score for a vocal line (Vox) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 69, 70, and 71. The vocal line has lyrics: "years; oh, still cra-zy, - - - - Still". The piano accompaniment features chords F#m, D#dim7, and A. The piano part includes a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand at measure 71.

Denne akkorden (F#m), faller ned igjen en liten ters til D#dim7, denne fallende bevegelsen markeres også i bass. Samtidig får omkvedet sitt høydepunkt i denne avslutningssekvensen, gjennom Simons høye enstrøkne a som nærmest roper –*oh, still crazy*. Diminuendoakkorden på D# skaper en følelse av et siste ”rop” om hjelp, en ladet akkord med mange forventninger. Igjen et sted som ”stick out like a sore thumb” jfr. Kramer, her også ganske bokstavelig. Bruk av kvinten i A-dur i takt 7 skaper en stemning som gjør at det ikke er slutt ennå. *Still crazy* blir gjentatt og videreført til subdominanten hvor vi får en kvart-sekst forholdning lik den i intro og mellom 1. 2. vers. Har Simon hentet inspirasjon fra den klassiske musikken her, eller kan disse forholdningene være som et slags kort ”pusterom”, mindre forventningsskapende enn diminuendoakkorder?

Manifestasjon av omkvedet blir avsluttet med relativ tradisjonell funksjonsharmonikk. Bordun over på e over Tonika og Dominant med lav septim (A/E – E7) i taktene 75 og 76 markerer en slags endelig konklusjon. Simon avslutter i A via en subdominantbevegelse i nest siste takt kun med piano og bass. Denne vendingen finner vi innenfor klassisk musikk så vel som popmusikk. I tillegg er det en tradisjonell ritardando. Sangen kulminerer med en ren A uten disharmoniske tilleggstoner.

73 D A/E E7

Vox. cra - zy, still cra - zy 3 - af - ter all - these 3 -

Pno. rit.

77 A D A

Vox. years.

Pno. mp

Oppsummering av analysen

Gjennom denne analysen har jeg gjort forsøk på å finne intermediale ledetråder ved hjelp av både tradisjonell verkanalyse og en mer hermeneutisk tilnærming. Denne analysen kan muligens arte seg som noen ganger å framstå som en hårfin balanse mellom synsing og vitenskap. Via forskningslitteratur, analyseverktøy og egen erfaring håper jeg likevel at jeg har gitt leseren et lite innblikk i den intermediale verden og at musikk kan fremstå med forskjellig mening avhengig av mottagerens intensjoner. Et ankepunkt er kanskje at man bruker tradisjonelle verktøy i selve analysen og samtidig stiller spørsmål ved denne musikalske kanon som har preget den vestlige musikken gjennom flere hundre år. Men musikken har, hvertfall for oss vestlige mennesker, noen parametre som er så nedfelt i oss at en del musikalske virkemidler framstår som noe felles. Jeg vil nå prøve å trekke noe paralleller mellom "Still crazy after all these years" ved å analysere en annen minst like betydningsfull sang av Paul Simon, nemlig "American Tune".

KAPITTEL 4: AMERICAN TUNE – FRA MAYFLOWER TIL MÅNELANDING

Introduksjon

I denne delen av oppgaven vil jeg forsøke å fortolke en annen av Simon' mest kjente og viktige sanger, om enn med litt annet fokus, nemlig "American Tune". To år før *Still crazy after all these years*, ga Paul Simon ut albumet *There Goes Rhymin' Simon* på CBS i mai 1973. Denne utgivelsen inneholdt en rekke hitlåter som "Kodachrome", "Take me to the Mardi Gras", "Somethings So Right", og den kanskje største av alle så langt i hans solokarriere, "American Tune". På dette albumet hadde Paul Simon med seg produsenten Phil Ramone som senere skulle bli en meget viktig samarbeidspartner på senere utgivelser som bl. a. *Still crazy after all these years*.

"American Tune" ble spilt inn i London hvor han også skrev lyrikken til sangen. Medprodusent var Paul Samwell-Smith, kjent for sitt samarbeid med Cat Stevens, mens strykearrangementet var av Del Newman.⁶⁹ "American Tune" ble valgt til årets sang av musikkmagasinet *Rolling Stone Magazine* i 1973, Simon brukte den i valgkampen for Jimmy Carter i 1977 og den ble brukt i forbindelse med 100 års jubileet for frihetsstatuen som står ved innseiling til New York, i 1986.

Kritikerne bejublet også utgivelsen av denne sangen og kalte den et mesterstykke og igjen hadde Simon tatt Amerika "på pulsen" om enn noe mer direkte og skarpere nå enn i tidligere sanger som "America", og "The Sound of Silence" fra sekstitallet. Som Kingston skriver:

The critics received this song with abundant praise, and justifiable so, because it's a masterpiece in every sense. Just as Paul captured the mood of the sixties with *The Sound Of Silence*, so *American Tune* epitomizes the seventies.⁷⁰

På hvilke måter prøver Paul Simon å beskrive USA som nasjon? Hvilke litterære grep tar han for å favne historien til en så en sammensatt nasjon som USA er? Nasjonen hadde ennå ikke feiret sitt 200 års jubileum da denne sangen ble til, men var avgjort

⁶⁹ Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography*, s. 150

⁷⁰ Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography*, s. 151

ledende på områder som teknologi og vitenskap. Hvor hentes inspirasjonen til en melodi som skal utsi noe om USA og hva slag musikalske virkemidler brukes? Kan konteksten av ord og musikk hensette lytteren i en beskrivelse av en hel nasjons håp, fortvilelse og tro gjennom en historiefortelling på 3 minutter og 44 sekunder?

American Tune

Many' s the time I've been mistaken
And many times confused
Yes, and I've often felt forsaken
And certainly misused
Oh, but I'm all right, I'm all right
I'm just weary to my bones
Still, you don't expect to be
Bright and bon vivant
So far away from home, so far away from home

And I don't know a soul who's not been battered
I don't have a friend who feels at ease
I don't know a dream that's not been shattered
or driven to its knees
but it's all right, it's all right
for we lived so well so long
Still, when I think of the
road we're travelling on
I wonder what's gone wrong
I can't help it, I wonder what's gone wrong

And I dreamed I was dying
I dreamed that my soul rose unexpectedly
And looking back down at me
Smiled reassuringly
And I dreamed I was flying
And high up above my eyes could clearly see

The Statue of Liberty
Sailing away to sea
And I dreamed I was flying

We come on the ship they call the Mayflower
We come on the ship that sailed the moon
We come in the age's most uncertain hours
and sing an American tune
Oh, and it's alright, it's all right, it's all right
You can't be forever blessed
Still, tomorrow's going to be another working day
And I'm trying to get some rest
That's all I'm trying to get some rest

Europeisk forankring

Simon baserte melodien i "American Tune" på en av Europas eldste kjente melodier, en melodi Paul Simon hadde spilt i mange år, opprinnelig skrevet av Hans Leo Hassler i 1601. På originalspråket heter den *Befiel du deine Wege* og ble i 1653 publisert med tekst av den lutherske kirkes fremste salmediktere, Paul Gerhardt. Teksten er skrevet med utgangspunkt i Salme 37,5 i Bibelen. Johan Sebastian Bach brukte også melodien i oratoriet *Matteuspasjonen*, i Norge melodien kjent med teksten *Velt alle dine veie*, en oversettelse ført i pennen av Martinius Brostrup Landstad i 1861.⁷¹

Om Simon kjente sin navnebror Gerhardt sin bakgrunn og hans tekst vites ikke, men i Tyskland var det en dyster tid da Gerhardt skrev *Befiel du deine Wege*. 30 års krigen raste fra 1618 til 1648, var en religionskrig og en av de mest blodige kriger i Europas historie. Pest og tuberkulose tok også livet av svært mange, det døde flere mennesker en det ble født.

USA's situasjon på Simons tid kan ikke sammenlignes med Gerhardts samtid, men Vietnamkrigen var fortsatt i gang, og USA slet med *The Loss of American Dream* eller *Innocense* på den tid Simon skrev "American Tune". Det kan derfor trekkes paralleller

⁷¹ leifhaugen. weblogg. no/1178129719

selv om problemene i Simons tid henvender seg mer på det psykologisk plan enn kampen for å overleve. Paul Gerhardts salme innholder 12 vers, salmedikteren og presten Gerhardt søker sine svar i det religiøse. I mer enn 350 år har mennesker brukt denne salmen i forskjellige livssituasjoner, og bak linjene kan merkes det selvopplevd slik det var mye sorg og smerte i Paul Gerhardts liv. Selv om Simons 4 vers ikke kan sammenlignes med Gerdhardts salme, så er det også sorg og smerte i *American Tune*, om enn på et mer psykologisk plan.

Velt alle dine veier og all din hjertesorg
på ham som evig eier den hele himmelens borg.
Han som kan stormen binde og bryte bølgen blå,
han skal og veien finne, den vei hvor du kan gå.

Landstad har gjennom sin oversettelse greidd å bevare det såkalte "akrostikon" fra tysk. Denne måten å dikte på var meget populær blant poeter på i Gerhardts samtid. Det skulle da ligge et skjult budskap i ordene utover teksten. I denne salmen danner begynnelsesordene i hvert av de 12 versene et budskap, tar man med to ord i vers 2, blir da budskapet i den norske oversettelsen;⁷²

"Velt på Herren din vei og håp på ham, han skal det gjør(e) Salme 37,5

Nå er det vanskelig å finne noe "skjult" budskap i sammensetning av ord fra teksten i "American Tune", men det er interessant at Simon bruker denne melodien og fletter inn historien om Mayflower. Dette var skipet som fraktet første engelske kolonistene til Amerika i 1620. Disse pilgrimsfedrene dro fra England med drømmen om å kunne leve i et fritt land med like muligheter for alle og hvor de kunne utøve sin religion. I New England dannet de det som skulle bli det fremtidige USA og frøene til det som skulle ble den amerikanske drømmen, ble sådd.

⁷² leifhaugen. weblogg.no/1178129719

The first to be in pursuit of the American Dream were the small group of English religious dissenters who left their home country in search of a new world where they could have religious freedom.⁷³

Det er interessant at Simon bruker både denne historien og en melodi fra samme tidsepoke som utgangspunkt for en sang som tar pulsen på Simons samtid. Er det de samme drømmene fra den gang som fortsatt lever i den amerikanske befolkningen? Bruker Simon bevisst en salme som inspirasjon, tilsier dette et religiøs tilsnitt i sangen? På 1970-tallet opplevde Amerika en stor religiøs oppblomstring, og uttrykket "born again" Christians dukket opp.

However, in the 1970s, America experienced a major religious revival. Various cults and faiths saw the light of day, but most important revival of the religion was the rise of evangelical Christianity. By the 70s more than 70 million described themselves as "born again" Christians. Christian revivalism had by this time become closely linked with a deep political and social conservatism. Defenders of the new religion claimed it provided a "moral compass" for troubled Americans.⁷⁴

Religion har alltid spilt en viktig rolle i det amerikanske samfunn, slik det spilte en viktig rolle for de som var med på *Mayflower*. *Mayflower Compact* var det første styringsdokumentet i Plymouth-kolonien, utkastet måtte de skrive *før* de forlot skipet og gikk i land ved Cape Cod. Formålet med *Mayflower Compact* var å hindre passasjerene som var medlemmer av den engelske kirke fra å forlate pilgrimmene og opprette sin egen koloni. Pilgrimmene var folk som skilte seg ut fra den engelske kirken for å følge sin tro. De som truet med å dra var ikke-pilgrimmer som hadde kunnskaper som trengtes for å overleve.⁷⁵

⁷³ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s 66

⁷⁴ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s 37

⁷⁵ http://no.wikipedia.org/wiki/Mayflower_Compact

In one of his songs, *American Tune*, Paul Simon establishes a connection between the first Europeans to settle in America and their dreams for the future, with that of American youth during late sixties/early seventies.⁷⁶

Gir Simon oss verbale og musikalske ledetråder gjennom sangen ved å ta i bruk en faktisk historie, knytte denne opp mot musikk fra samme tidsperiode som deler av sangen omhandler, samt dra historien og musikkens språk fram til sitt eget århundre for på den måten tegne en historisk linje? Er dette et bevisst valg, inneholder sangen en religiøs lengsel, drømmen om et bedre liv, et bedre liv på den andre siden, et "River Jordan", noe på den andre siden, en parallell til de spiritualene?

Simon som har jødisk avstamning, brukte sjelden denne bakgrunn som utgangspunkt for sine tekster.

Paul Simon rarely deals with his background as a Jew from New York in his work.⁷⁷

Han forfektet heller ikke noe religiøst syn, men brukte bibelske historier og hentydninger og bibelske bildespråk i sine sanger, uten at det blir sett på som "religiøs musikk."

In other words, faith still plays an important part in American religious life, and this is essential to understanding why Paul Simon can write lyrics with such a high degree of religious influence without being regarded as "religious music".⁷⁸

Simon skrev "American Tune" etter at Richard Nixon ble gjenvalgt til president i USA i 1972, noe som Simon mente var negativt for det amerikanske samfunnet. Samme år tillot president Nixon at fem menn brøt seg inn for å installere mikrofoner og avlyttingsutstyr i Watergate, hovedkvarteret til det demokratiske partiet i USA. Dette

⁷⁶ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s 65

⁷⁷ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s 40 - 41

⁷⁸ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s 37-38

skulle da to år senere ble kjent som Watergate-skandalen og førte til at Richard Nixon måtte gå av som president. I Simons egne ord:

It is a song about disillusion. It was written after Nixon was elected. It bothers me whenever I think that the definition of American doesn't include everybody, doesn't include the minorities, equally. And whenever I feel that we're in a time where that's the case, it's reactionary to me and it makes me uncomfortable, and I think that's the case today. (*Paul Simon Solo*, TV Documentary,) 1987.⁷⁹

Storstruktur i American Tune

"American Tune" er bygd opp som en AABA form, med tre nesten identiske vers når det gjelder akkordbruk og en gjentakende verselinje som avslutter hvert vers. I B-delen beveger Simon seg vekk fra barokk-koralen, men beholder samme toneart som ellers i sangen. B-delen er også preget av Simons velkjente bruk av skiftende taktarter.

Det ser ut som Simon også har latt seg påvirke av koralharmonisering med skifte av akkorder på hver taktdel eller hver halvnote i en takt. "Funksjonell" harmonikk er en betegnelse som benyttes om harmonikken i musikk etter ca. 1650. Dette angår forholdet mellom akkordene som viser et klarere og mer regelmessig mønster enn før. Den enkelte akkord står ikke isolert, men i en sammenheng hvor det bare er et begrenset antall muligheter for videreføring⁸⁰. Tonika, subdominant, dominant og dominantens dominant med tilliggende parallelltonearter, er gjennomgående i "American Tune". Akkordene er som oftest i grunnstilling, noe som kjennetegner barokkens modale satser. Det er som regel "rene" akkorder med sjelden bruk av tilleggstoner. Forminsket septimakkord, også kjent fra barokkens harmonisering er også med. Liggende bass med kvinten i bassen er også kjennetegn fra samme epoke, noe vi også finner et par eksempler på.

Intro består av 2 takter, vers 1 og 2 har 20 takter, B delen utgjør 16 takter, mens vers 3 har noe overraskende 19 takter! Vers 3 gir altså et brudd i den matematiske

⁷⁹ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s 66

⁸⁰ Tveit: *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel*, s. 91

oppbygning av sangen. Er dette et bevisst trekk fra Simon, et hermeneutisk vindu? Jeg kommer tilbake til dette senere i oppgaven. Outro består av 4 takter og avsluttes med en fermate i C-durs tonika.

Instrumentalt er det kassegitar som utgjør hovedakkompagnementet med noe bruk av bass, trommer og etter hvert et strykearrangement. Lydbildet er lavmælt, ikke noen store utsvevelser verken vokalt eller instrumentalt, ambitus holder seg stort sett innefor en oktav, kun et par ganger byr Simon på et utbrudd både i volum og høye toner.

Tekstlig bruker Simon enderim hvor 1. & 3. og 2. & 4. linje har enderim på hvert vers. 5. gjentas, likeså siste verselinje. Bruken av enderim er enda mer tydelig på B-delene. 1. & 5. og siste verselinje ender på samme stavelse. I tillegg har alle de andre strofene enderim i denne delen.

«American Tune» – et USA in or out of tune?

Tune kan jo oversettes som melodi, eller harmoni. Er det en dobbelbunn i denne tittelen? Simon veksler mellom nåtid og fortid, og lytteren blir raskt kjent med fortelleren som skildrer et samfunn, historiske hendelser, en betrakter ikke ulikt fortelleren i ”Still crazy after all these years”. Velger Simon bevisst å bruke en melodi trygt forankret i historien, gjenkjennelig, en melodi de fleste forbinder med en religiøs tekst, noe som for mange mennesker gir mening, en trygg forankring? Valget av barokkens melodi og funksjonsharmonikken levner aldri tvil om et sentrum, et tonalt sentrum forankret i en stadig tilbakevending til Tonika. Kan tekst og melodi dermed leses i en religiøs kontekst, er selve religionen et sentrum, en løsning en lengsel mot et annet og bedre liv?

Many's the time I've been mistaken
And many times confused
Yes, and I've often felt forsaken
And certainly misused
Oh, but I'm all right, I'm all right
I'm just weary to my bones
Still, you don't expect to be
Bright and bon vivant

So far away from home, so far away from home

Kanskje "American Tune" og kan være et bilde på et samfunn som også er "out of tune", USA ble ikke det "drømmelandet" som var forespeilet. "I" – fortelleren i første vers, kan være en allegori på USA som en nasjon som er – *mistaken*, - *confused*, - *forsaken*, - *missused*. En nasjon som gjennom to kriger i fjerne strøk prøvde å bekjempe kommunismen, men på den tiden denne sangen ble til, var i ferd å kapitulere i Vietnam. Slik tegnes et bilde av en forvirret nasjon som opplever at sitt levesett, sine idealer, sitt "freedom" ikke er den frihet man etterstreber. Dette kan føles som ekstra konfliktfylt slik ønske om uavhengighet, individualisme, det å være "sin egen lykkesmed" står sterkt i den amerikanske samfunnet. Vigtel er inne på dette i følgende passasje:

Americans have for the least two centuries been concerned with the creation and preservation of individualism. The idea of the importance of individualism brings with it a set of attitudes which is very important to Americans.⁸¹

I 3. verselinje bruker Simon ordet - *forsaken*, sviktet, som kan sies å være en refleksjon, eller en antydning om det sviket mange amerikanerne følte i forbindelse med Richard Nixons siste presidentperiode. Som så mange andre amerikanere var dette en president Paul Simon ikke hadde de største sympatier for.

American Tune looms large over the album. It is rueful reflection on the betrayal of the nation by the chicaneries of Nixon's White House. Simon had inherited his parents' scepticism of that sly politician.⁸²

I 4. verselinje brukes ordene *certainly misused*. En mulig tolkning her er at USAs engasjement for å hjelpe andre nasjoner i nød kan ha ført til at landet har blitt misbrukt. Landet som alltid skal komme å "rydde" opp i konflikter verden over, betaler en pris i forhold til å skape og opprettholde konflikter.

⁸¹ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*, s. 64

⁸² Humphries: *The boy in the bubble* s. 116

Simon følger den opprinnelige melodien i de fire første verselinjene, med en spørsmål-svar form, en ab-ab-oppbygning. Videre i sangen går han delvis vekk fra den opprinnelige melodien i de to neste taktene med teksten - *Oh, but I'm alright, I'm alright*, en fallende melodi i motsetning til den originale som stiger. Det optimistiske – *alright* blir noe ironisk i forhold til den fallende melodien. Elisabeth Strand Vigtel påpeker i sin avhandling også dette:

In this opening verse, Simon goes straight to the heart of the matter and the listener quickly identifies with the narrator. The repetition of “I’m alright” throughout the song the song to me offers a false reassurance, it seems almost ironic.⁸³

- *I'm just weary to my bones*, kan leses som en konnotasjon av en krigstrett nasjon, med assosiasjoner til negro spirituales “ *when I'm, down and out*”. Melodisk nærmer Simon seg Hasslers melodi igjen, men der J. S. Bachs sats over denne melodien går rett i dur, velger Simon en forminket septimakkord som ender først opp i en skuffende kadens til A-moll for deretter gjennom gi en A7 som modulerer til D-dur. Den skuffende kadens understreker på en måte teksten. Simon bruker uttrykket ”bon vivant,” et uttrykk for en person med raffinert smak, særlig en som nyter deilig mat og drikke, igjen kanskje et ironisk bilde å på noe er ute av kurs. – *so fra away from home*, blir gjentatt gjennom en modulasjon via medianten E-dur til tonika parallellen A-moll og subdominant i A-moll tilbake til C-durs Tonika via dominant med kvint i bass til Tonika igjen.

Understrekingen av teksten blir vektlagt, Simon velger å gjenta teksten, understreke dette gjennom disse akkordforbindelsene ved å bruke gjentakelse, legge inn en 2/4 dels takt, skape uro, gå ut over den opprinnelige melodien. – *so fra away from home*- et USA fjernt fra det forjettede land?

⁸³ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis* s.65

American Tune

Words and music: Paul Simon

The musical score for "American Tune" is presented in three systems. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment (Pno.) with chords and bass line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C).

System 1: The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Man-y's the time I've been mis-tak-en and soul who's not been bat-tered, I don't have a". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

System 2: The vocal line continues with "man-y times con-fused. Yes, and I've of-ten felt for-sak-friend who feels at ease. I don't know a dream that's not been shat-". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

System 3: The vocal line concludes with "en and cer-tain-ly mis-used. Oh, but I'm al-right, I'm-tered or driv-en to its knees. Oh, but it's al-right, it's". The piano accompaniment ends with a final chord.

© 1973 PAUL SIMON

American Tune

2/70 Am C9 F G F C

Oh, but I'm al - right, I'm al - right, I'm just
 - Oh, but it's - al - - - right, - it's al - right, for we

Pno.

13 F C G G#dim Am A7 D7 G

wea - ry to my bones. — Still you don't ex - pect to be
 lived so well so long. — Still, when I think of the

Pno.

16 C G D G C F C G | 1E Am Dm

bright and bon - vi - vant so far a - way from home, — so —
 road we're trav - 'ling on, I won - der what's gone wrong. —

Pno.

© 1973 PAUL SIMON

And I don't know a soul who's not been battered
I don't have a friend who feels at ease
I don't know a dream that's not been shattered
or driven to its knees
but it's all right, it's all right
for we lived so well so long
Still, when I think of the
road we're travelling on
I wonder what's gone wrong
I can't help it, I wonder what's gone wrong

2. vers kan tolkes som om Simon beveger seg tilbake til et mer subjektivt plan. Her er det enkeltindividet som stiller spørsmålet om *hva* som gikk galt, påpeke knuste drømmer og innramme mennesker som føler seg utilpass og preget av håpløshet. Hva gikk galt på veien, men et lite håp i – *we lived so well so long*.

He states "we lived so well so long" and with this line the hope that the way to happiness may be rediscovered is introduced.⁸⁴

⁸⁴ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis* s. 66

American Tune

20 C/G G C

far a-way from home. I don't know a

Pno.

23 2.E Am Dm C/G G C

I can't help it, I wonder what's gone wrong.

Pno.

26 C

And I dreamed I was dy-ing, I dreamed that my soul

Pno.

Melodiens drømmesekvens

I B-delen beveger Simon seg vekk fra Hasslers melodi. Her setter Simon sitt umisskjennlige preg med skiftende taktarter, beveger seg noe vekk fra barokkens kadenser, men samtidig en forankring i den tradisjonelle koralharmoniseringen. Tekstlig er vi i en drømmesekvens og melodisk følger han barokkens prinsipp om oppadstigende bevegelse i – *I dreamed that my soul rose..* fra C- dur til dominanten G-dur. Videre føres melodien - og teksten – *unexpectedly* til en skuffende kadens til A moll som videreføres til en diminuendoakkord i Eb, en akkord som ikke hører hjemme i den tradisjonelle kadensoppbygningen. På en måte understreker Simon denne drømmen som noe uvirkelig ved også å skifte taktarter flere ganger gjennom disse taktene. Victoria Kingston skriver i *The definitive Biography*:

One of the most haunting aspects of the song is the dream sequence, where America is put into perspective; an American far from home has the vision of his own soul rising before him and smiling reassuringly – an ominous vision, without doubt. The Statue of Liberty sail away towards the sea, abandoning its people and all their former ideals.⁸⁵

And I dreamed I was dying
I dreamed that my soul rose unexpectedly
And looking back down at me
Smiled reassuringly
And I dreamed I was flying
And high up above my eyes could clearly see
The Statue of Liberty
Sailing away to sea
And I dreamed I was flying

⁸⁵ Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography* s.150-151

Elisabeth Strand Vigtel skriver i sin oppgave om dette verset:

The verse takes the form of a dream sequence, The Statue of Liberty is introduced as a symbol of the American Dream. In the second last line, the Statue is said to be “ sailing away to sea,” indicating that it disappears in the same way that the American Dream is slipping away from the narrator and his generation.⁸⁶

⁸⁶ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis* s.67

American Tune

4

29 G Am Ebdim G/D F C G

— rose un-ex - pect-ed-ly. — And look-ing back down at me, smiled re-as-sur-ing-ly.

Pno.

33 C

And I dreamed I was fly-ing. And high up a - bove

Pno.

36 G Am Ebdim G/D F C G

— my eyes could clear-ly see — the Sta-tue of Lib-er-ty sail-ing a-way to sea, —

Pno.

American Tune

40 C

and I dreamed I was fly-ing. We come on the

Pno.

43 F C G C G E Am E7

ship call the— May - flower. We come on the ship that sailed— the moon.

Pno.

46 Am C F C G C G C Bdim

— We come in the a - ge's most un-cer - tain— hours and

Pno.

American Tune

6

49 Am E Am C9 F G

sing an A-mer-i-can Tune. Oh, and it's al-right. it's

Pno.

52 F C G C F C G Am A7

al-right. it's al-right. You can't be for-ev-er blessed.

Pno.

55 D7 G C G D G C

Still, to-mor-row's goin' to be an-oth-er work-ing day. And I'm

Pno.

Paul Simon viser sin poetiske kvaliteter ved å knytte det siste verset via “Mayflowers” pionerferd over Atlanterhavet til USA’s prestisjetunge månelanding. Dette er en hyllest til fremskrittet, til de som vil lede an. Simon viser også nasjonens stolthet, uten å framstå pågående, ved å vise til det enorme tekniske fremskrittet og selvfølelsen månelandingen betydde for USA.

From the Pilgrim Fathers to the landing of the Eagle on the moon, Simon imbues the song with a real sense of national pride, but carefully avoids blattant muscle-flexing patriotism which would have made the song unpalatable.⁸⁷

USA er også i et kappløp både militært og teknisk med en annen stormakt, Sovjetunionen., Simon skriver ”*The age’s most uncertain hour*,” kanskje et bilde på den ”kalde krigen”, 1960-og 1970-tallets opprustning og frykten for kommunismen.

We come on the ship they call the Mayflower
We come on the ship that sailed the moon
We come in the age’s most uncertain hour
And sing an American tune
But it’s all right, it’s all right
You can’t be forever blessed
Still, tomorrow’s going to be another working day
And I’m trying to get some rest
That’s all I’m trying to get some rest.

⁸⁷ Humphries: *The boy in the bubble* s.116-117

Mot en prosaisk løsning?

Etter denne gjennomgangen som viser en rekke mulige temaer som «American tune» kan sies å romme, er det interessant å se hvordan Simon «lander» sin beretning.

Kingston skriver følgende:

The finale verse broadens yet further into political fears. The glorious arrival of the Pilgrim settlers is neatly understated- simply a ship they call the Mayflower- and it's linked to it's modern equivalent of space exploration. But the legend lives on, in spite of all cynicism, in spite of everything that has failed. The American tune persists. The song ends on a superb ant-climax; the broadened theme abruptly narrows again, moving from world issues to something acutely and ironically personal: he's tired and has to go to bed, because tomorrow is a working day.⁸⁸

Simon skifter fra perspektivet “we” til ”you” og videre til ”I” i sist vers. Historien tar form på flere plan. Fra metaperspektivet drar Simon det ned på det personlige plan, et slags ”survival for the fittest” som ”koker” ned, en slags antiklimaks, uten noe svar. Alt ender opp i noe som prosaisk som neste arbeids dag. Tilsvarende skjer dette musikalsk ved å gå tilbake til Tonika, fred og forsoning. Narrativt er det en beretning om en betrakter, en drømmesekvens og betrakteren som så vender tilbake til hverdagen.

It is interesting to see how Simon switches between “we”, “you” and in the last two lines to using “I” form. He broadens his perspective in the middle part of the song and concludes it by again using “I” form. Simon begins the verse by referring to the Mayflower and presents Americans as part of a “we,” all having a common history, initially having a dream when arriving to the country. It almost seems as if he is reminding the listener of this dream and what it has meant throughout American history. After yet another reassurance that “It’s alright,” Simon suddenly takes the song to another level.....The narrator says that, ”tomorrow’s going to be another working day,” and the listener is again

⁸⁸ Kingston: *Simon and Garfunkel The definitive Biography* s. 151

reminded of how hard it is to achieve one's goal and fulfil one's dreams, no matter how much you are apart of "the land of opportunities."⁸⁹

Simon trekker linjene fra Mayflower, deres drømmer og framtidshåp til at alle amerikanere, "we", fortsatt har den samme drømmen for landet, og hva denne drømmen har betydd for nasjonen historie. Simon tar lytteren plutselig vekk fra denne drømmesekvensen og er tilbake i den prosaiske verden og morgendagens trivialiteter. Lytteren blir igjen minnet på hvor vanskelig det er å nå sine mål og oppfylle sine drømmer, selv om man er født i "the land of opportunities."

⁸⁹ Vigtel: *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis* s.67-68

American Tune

58 F C G E Am Dm C/G G C

try-ing to get some rest. That's all I'm try-ing, to get some rest.

Pno.

62 F C G F C G C

F C G F C G C

Pno.

rit.

KAPITTEL 5: OPPSUMMERING

Patrick Humphries sier at albumet *Still crazy after all these years* er reminisensen av en film av Woody Allen, og gir en god beskrivelse av både tittelsang og albumet som helhet;

The album is reminiscent of a Woody Allen film – the neuroses of a prosperous, painfully self-aware New York Jew, who can only learn to understand himself by turning inward and exposing the results.⁹⁰

Jeg synes Simon gjennom tekst, melodi, akkordbruk og instrumentasjon greier å skape en stemning, en troverdighet, en ramme hvor vi som lyttere kan kjenne oss igjen i. Simons noe melankolske stemme gir sangen et særpreg, ikke gjennom de store fakter, men en stemme som kler sangens innhold, som gjør at vi umiddelbart tror på det vi hører. Simons fordel er at han er en singersongwriter, her er det ingen komponist som skal tolke en annens tekst eller motsatt. I de fleste tilfeller er det ofte en komponist som skal utdype en annens tekst eller en som setter tekst til allerede skapt musikk. Begge har muligheter til sette sitt ”stempel”, sette sitt lyriske ego på musikken. Poetens bidrag må ikke helt ”forsvinne” i komponistens arbeid, komponisten overfører til musikken et lyrisk ego som vanligvis både reproduserer og transformerer poetens lyriske ego. Komponisten kommer i en slags dobbeltrolle i komponeringen. Komponisten bidrag er likeledes avhengig av den som framfører musikken, sangeren, kan være med på å stadfeste karakteren i musikkens lyriske ego, og kanskje til og med utvide dens identitet.

The poet’s contribution may not be entirely subsumed in the work of the composer, who projects in music a lyric ego that must generally both reproduce and transform that of the poet, must be both doppelganger and descendant. The composer’s contribution, similarly, may depend on that of the singer to ratify the character of the music’s lyric ego or even to supply its identity.⁹¹

⁹⁰ Humphries: *The boy in the bubble*, s.126

⁹¹ Lawrence Kramer: *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*. Cambridge Studies in Theory and Analysis; 13. Cambridge: Cambridge University Press, s.10

Paul Simon er i den posisjon at han kan la sitt lyriske ego ta hånd om hele prosessen i og med at han også framfører sangene sine selv. Han har de største forutsetningen for å kunne gi sangene riktig karakter og gi de identitet. Jeg tror vi ville fått en helt annen opplevelse dersom andre skulle tolke hans sanger. Dette berører autensitetsbegrepet som jeg drøftet tidligere i oppgaven. Dette må imidlertid ikke misforstås til at en annen artist ville gjøre melodiene dårligere, men noen ganger skapes det musikk som på en måte er gjort en gang for alle. Det er som om komponist, musikk, tekst og interpretasjon utgjør en helhet som gir mening.

Min lytteropplevelse

Hvorfor skaper da Pauls Simons framføring av ”Still crazy after all these years” og ”American Tune” mening for lytteren eller i dette tilfelle, for meg? Hvor mye må jeg vite om sangen, være innforsått med tekstens meningsintensjoner og hvor mange ganger må jeg ha hørt den for at den skaper mening? En dypere refleksjon og en intermedial tilnærming krever jo et helt annen innsyn i tekst, melodikk, harmonisering enn det man får ved første gangs gjennomlytting. I følge Kramer er fortolkningen en del av en generell prosess av sosial utveksling hvor mening kontinuerlig blir konstruert og omsatt, men aldri fastlagt. Når vi responderer på en sang, eller bare nynner tone, involverer vi oss selv i den alltid uferdige prosessen;

Interpretation is part of a general process of social exchange in which meaning is continually constructed and negotiated, but never quite settled; when we respond to a song, even just humming the tune, we involve ourselves in that always unfinished process.⁹²

Jeg hører ”American Tune” og ”Still crazy after all these years” i en helt annen kontekst nå enn for over 30 år siden, men selve lyttopplevelsen fra den gang står ikke tilbake for en mer akademisk tilnærming slik jeg har prøvd å tilstrebe gjennom denne oppgaven. Men hva er det jeg fortolker, er det ordene, er det musikken? Kunne Simons tekster stått alene uten musikalsk ledsagelse? Får ”Still crazy after all these years” og ”American Tune” en helt annen betydning dersom de kun leses? Simon innehar

⁹² Kramer: *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*.s.8

litterære kvalifikasjoner som tilsier at enkelte av hans tekster kunne stå alene, men jeg vil likevel argumentere for at de får sitt fulle meningspotensiale innenfor musikalske rammer. Det er en lang tradisjon for å kritisere populærmusikkens tekster, særlig fra den litterære eliten. Hvem husker ikke harselasen over The Beatles' *A hard days night*, lest opp som et dikt i et amerikansk tv-program på 60-tallet. Her hjemme ble jo Arne Bendiksen's *Oj,oj,oj så glad jeg skal bli*, uthengt i et debattprogram på NRK for mange år siden og Åge Aleksandersen fikk hard kritikk fra litteraturviter George Johannesen i forbindelse med utgivelsen av platen *Eldorado*.

Nå er jo populærmusikkens tekster ofte preget av klisjeer hvor musikken tillegges større betydning enn det tekstlige. Men; en del av Simons tekster er unntak i så måte, og han bruker ofte poetiske metaforer og andre litterære virkemidler som kontekstuelle meninger for lytterne. Likevel er det viktig å understreke at disse tekstene får en større mening når musikk legges til. Kramer skriver om dette:

To make anything more itself, or more anything, just add music....Music adds something to other things by adding itself, but loses nothing when it takes itself away.⁹³

For å lage noe mer ”seg selv” eller mer av noe, legg til musikk. I følge Kramer er det nettopp denne symbiosen mellom musikk og tekst som er identitetsskapende.

En felles kulturforståelse?

Hva er det da som gjør at Paul Simons musikk når fram til så mange. Hvor ligger hans appell i hvertfall for de som har vokst opp i samme kulturelle kontekst? Er det et paradigme, i dette tilfelle popmusikkens paradigmeautonomi som konstruerer subjektet. Er vi så påvirket av de samme kulturelle kontekster at vi har utviklet en slags felles forståelse av musikalske virkemidler? Har vi en felles kulturforståelse i den mening at vi skal reagere likt på ulike musikalske virkemidler, vi som er vokst opp i den vestlige verden? Er måten musikkens oppleves på en opplevelse av vår identitet, er dette med på å skape vår menneskelige subjektivitet? Opplever vi vår identitet gjennom musikken, er det derfor en hel generasjon kan kjenne seg igjen i Simons

⁹³ Kramer: *Musikal Meaning Toward a Critical History*

sanger, og da spesielt generasjonen på 1970-tallet? Det er umulig her å kunne svare på alle disse spørsmålene, men Kramer tangerer disse spørsmålene når han skriver:

Music has the power to give its makers and auditors alike a profound sense of their own identities, to form a kind of precious materialization of their most authentic selves, in the mode of both personal and group identity.⁹⁴

Musikken manifesterer seg i mennesket, blander seg i opplevelsen av oss selv. Når jeg da har prøvd å fortolke disse sangene, finne intermediale tilnærminger, har jeg noen garanti for at mine fortolkninger stemmer overens med forfatterens? Jeg har ingen garanti for at forfatteren, i dette tilfellet Paul Simon, *er* den han omtaler i ”Still crazy after all these years” og ”American Tune”, i følge Roland Barthes;

Once the Author is removed, the claim to decipher a text becomes quite futile. To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing.⁹⁵

Gjør jeg Simons tekst til min egen, setter jeg meg selv inn i tekstens innhold, gjenopplever jeg egne situasjoner mitt eget liv gjennom teksten? Jeg kan heller ikke vite hvor bevisst Simon har lagd melodi, akkorder, stemmeføring og gjort bruk av instrumenter for å underbygge tekstens innhold. Er mine fortolkninger mer et ønske om å finne en større betydning i samspillet mellom musikk og tekst i jakten på en intermedial tilnærming?

I dag omgir vi oss med musikk på alle fronter, mange vil kanskje si det er et overforbruk av musikk. Men musikk spiller ofte stor rolle i dannelsen av subjektet, av ”jeget”, og ulike kulturer og subkulturer har sine paradigmer for musikalsk kodeks. Man identifiserer seg med musikken, man ikler seg gruppens smak, man ikler seg også i en del tilfeller utenom musikkalske elementer som er med på å gi samhörighet.

...music has often formed the paradigm of autonomy not only in the modern system of the arts, but also in the construction of subjectivity.⁹⁶

⁹⁴ Kramer: *Musical meaning: toward a critical history*, *Sounding Out* s.6

⁹⁵ Barthes: ”Forfatterens død”. I: *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. s 147

⁹⁶ Kramer: *Musical meaning: toward a critical history*, *Sounding Out* s.4

Hvor bevisst eller ubevisst musikken er med på å forme en som person kan sikkert variere, eller vi vet kanskje ikke alltid hvor mye vi er påvirket av den. Musikken startet antageligvis som del av våre forfedres rituelle handlinger, nå framstår den i alle tenkelige handlinger, ”just add music”... Vi bruker musikk inn i sammenhenger som gir mening for oss, som innen visse kontekster framstår med mening. Tenk på hvordan rocken på 1950-tallet var med på å forme et ungdomsopprør, hvordan musikken var med på å skape en egen ungdomsidentitet. Rocken ga mening innen et felles samspill mellom musikalske opplevelser og innen den konteksten man befant seg i.

Det foregår et spesifikt felles samspill mellom den musikalske erfaringen og dens kontekst. Denne prosessen tar form gjennom dannelsen av subjektivitetsmodus eller – modeller, frambåret av musikken inn i lytterens opplevelse av selvet, og selvets betydning av ”selvet”.

In sum: musical meaning consists of a specific, mutual interplay between musical experience and its contexts; the form taken by this process is the production of modes or models of subjectivity carried by the music into the listener’s sense of self; ⁹⁷

Kramer sammenligner menneskelig subjektivitet med menneskets opplevelse av identitet og måten musikken oppleves. Når vi går inn i musikken skjer opplevelsen inne i vår kropp. Vi har en dobbelthet i musikken som vi også finner i den menneskelige eksistens. Musikken kan være med på å gi et transcendentalt perspektiv, den evner å bevege oss på begge sider av grensen. Musikk er med på å gi oss opplevelsen av oss selv, er med på å konstruere vår personlighet.

I et slikt lys er et interessant hva Richard Middleton skriver om hvordan musikalske gester virker inn på oss, hva er innelærte følelser og gester, hva er naturlige og tillærte fysiske reaksjoner på musikken:

My own feeling is that musical gestures – deep structures or principles which give unity to a music culture- are underlaid with still deep generating “gestures”: kinetic patterns, cognitive maps, affective movements. But these are probably

⁹⁷ Kramer: *Musical meaning: toward a critical history, Sounding Out* s.8

specific to a culture too: people seem to learn to emote, to order experience, even to move their bodies, through locally acquired conventions. Modern genetic theory insists that the question of whether “nature” or “nurture” has priority is in principle not susceptible of resolution; this is because it is impossible to find, or to conceive of finding, even the smallest, the most embryonic bit of human nature which is not already nurtured.⁹⁸

Middleton sier at musikalske gester, dype eller prinsipielle strukturerer, som gir fellesskap i en musikkultur, er underlagt med enda dypere utviklede gester; kinetiske bevegelsesmønstre, kognitiv ”kart” eller erfaringsbaserte mønstre, og følelsespregede bevegelser. Hans sier videre at også disse er spesifikke for en kultur; det kan se ut som folk gjennom lokaletillærte konvensjoner har lært å føle, eller kall det gjerne innføle, systematisere sin erfaring, og til og med bevege kroppene sine. Moderne genetikkteori påpeker at spørsmålet om hva som kom først, ”naturen” eller ”oppdragelsen”, i prinsippet må stå åpent. Vi mennesker er et produkt av vår kultur, av tillærte egenskaper, både fysiske og mer sublimе egenskaper som kommer til uttrykk i måten vi reagerer overfor musikk. Vi kan være mer eller mindre disponert for graden av affekt musikken gir oss, og hvor engasjerte vi blir. Dette vil også være kulturavhengig.

For noen år siden fikk jeg gleden av å høre, og ikke minst se og oppleve, en gruppe fra Bununfolket, innfødte fra Tawain, synge på en kongress for kordirigenter i Japan. De synger 8-stemt, sangen er kun til bruk for rituelle samlinger. De samlet seg i en sirkel, og sang en tradisjonell Bunun-sang som het *Pasibutbut* som utviklet seg fra en stemme til flerstemmighet gjennom kvarttoner til mer komplekse harmonier. Etter noen minutter endte stemmene i en ren kvint, idet kvinten kom, begynte gruppen å bevege seg i en sirkel. Dette var sang og gester som var lært gjennom generasjoner, komplisert, men ikke tillært gjennom en akademisk tilnærming. Bunun-sangen har vært gjenstand for forskere fra hele verden. For meg var det en meget spesiell opplevelse og se og høre så komplisert sang, spesielt fordi den kom fra en helt annen kultur og alle illusjoner om hvor suveren den vestlige musikalske kanon var, ble satt på prøve.

⁹⁸ Richard Middleton ”Popular music analysis and musicology: bridging the gap”. I *Reading Pop Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, 2000, s.106

Musikkens mening; fra tidtrøyte til dyp identifikasjon

”Uten musikk ville livet vært en misforståelse” sa den tyske filosofen Friedrich Nietzsche (1844 -1900). En verden uten musikk er vel utenkbart. Fra å ha brukt musikk i rituelle former fra ”tidenes morgen”, omgir vi oss i dag med musikk på alle kanter. Dette gjør at musikken ofte blir et slags lydteppe som skal ledsage all verdens radio- og tvprogram, reklame, bakgrunnsmusikk på kjøpesentre etc. Utviklingen av elektroniske midler som Ipod, mp3-spillere, CD-spillere og mobiltelefoner gjør at vi kan bære med oss og omgi oss med musikk over alt. Er dette storforbruket av musikk et utslag for ønske om at musikken skal gi oss en mening, et ønske om å tilhøre den samme musikalske konteksten? Former musikken oss bevisst eller ubevisst i forhold til forbruket av musikk, eller er den en tidtrøyte, et middel for å unngå stillhet? Er opplevelsen av selvet større nå fordi tilgangen til musikk er så mye større nå enn før? I tillegg reiser vi mye mer nå, hvertfall i deler av verden. Dette gjør at vi opplever musikk og andre kulturer og kontekster som gir oss erfaringer. Kanskje vi av den grunn lettere lærer musikk å kjenne som ikke eksisterte i den konteksten vi er/var oppvokst i.

Den tolkningsvei som jeg har forøkt å vise gjennom oppgaven demonstrerer at musikk har mulighet for å spille opp mange meningsdimensjoner og dype identifikasjonspunkter hos en enkelte lytter. Den intermediale tilnærmingen kan gi en ny innfallsvinkel til stoffet, og kanskje kan denne tilnærmingen også vinne større innpass i undervisningen på forskjellige trinn. For undertegnede har det vært en vandring inn i en ”ny” verden og et forsøk på å finne mening i musikken som igjen kan gi en større lytteropplevelse og samtidig en større innsikt i musikken mangfoldige univers.

Litteraturliste

- Agawu, K. (1996) Music Analysis Versus Musical Hermeneutic. USA: The American journal of SEMIOTICS.
- Barthes, R. (1985) *The grain of voice. I: The responsibility of forms: Critical essays on music, art and representation*. Berkely-Los Angeles: University of California Press.
- Barthes, R. (1994) Forfatterens død. *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax forlag.
- Benestad, F. (1976) *Musikk og tanke: Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug.
- Brolinson, P.E. , Larsen, H. (1981). *Aspekter på industri, eletronikk & sound*. Solna: Esselte Studium.
- Bruhn, S. (1998) Sign in Musical Hermeneutic. USA : *The American journal of SEMIOTICS: vol 13/1-4*.
- Bruhn, S. (2002) Musikalisk ekfras. Lund, H. (Red.). *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur.
- Danielsen, A. (1993) *My name is Prince – en studie i Diamonds and Pearls*. Oslo:Hovedoppgave ved avd. for musikkvitenskap Universitetet i Oslo.
- Frøysland, O. G. (2003) *Analyse av harmonikk og melodi med utgangspunkt i låter av Kate Bush*. Oslo: Hovedoppgave i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.
- Hanslick, E. (1854) *Vom Musikalisch-Schönen: ein Betrag zur Revisiion der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig.
- Humphries, P. (1990) *The boy in the bubble*. Great Britain: British Library C.I.P.
- Kingston, V. (1996) Simon and Garfunkel The definitive Biography. London: Sidgwick & Jackson.
- Kramer, L. (1998) *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song. Cambridge Studies inTheory and Analysis;13*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kramer, L. (2002) *Musical Meaning: toward a critical history*. London: University of California Press Ltd.
- Luftig, S. (1997) *Paul Simon Four Decades of Commentary*. New York: Schirmer Books.
- Lund, H. (Red.). (2002) *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur.
- Middleton, R. (1990) *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press.
- Middleton, R. (Red.). (2000) *Reading pop Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford University Press.
- Sparby, J. (2008) Musikermagasinet februar. Masterclass-artikkel.
- Tangen, M. (2006) *I am a lonely road and I am travelling... – En studie i Joni Mitchells musikk*. Oslo: Hovedoppgave i musikkvitenskap Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Tveit, S. (1984) *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel*. Oslo: Aschehoug/Tanum-Norli.
- Universitetsforlaget (1998) *Lingua: Engelsk- norsk/norsk- engelsk skoleordbok*. Universitetsforlaget Oslo.
- Vigtel, E. S. (2004) *The song Lyrics of Paul Simon: A Textual and Thematic Analysis*. Oslo: Universitetet i Oslo.

Internett

[http:// no.wikipedia.org/wiki/Mayflower_Compact](http://no.wikipedia.org/wiki/Mayflower_Compact)

leifhaugen.weblogg.no/1178129719

[http://en.wikipedia.org/wiki/Bridge_over_Troubled_Water_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Bridge_over_Troubled_Water_(song))

www.paulsimon.com

Musikk (vedlegg CD)

Simon, P. (1973) *The American Tune*. Innspilt av Paul Simon. CBS.

Simon, P (1975) *Still crazy after all these years*. Innspilt av Paul Simon. CBS.